

**RACCOLTA ARTICOLI
DI FRANCO PEZZELLA
PUBBLICATI SU GIORNALI LOCALI
DAL 1993 AL 2023**

VOLUME TERZO (2015-2020)



FRANCO PEZZELLA

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

NOVISSIMAE EDITIONES

Collana diretta da Giacinto Libertini

----- 77 -----

**RACCOLTA ARTICOLI
DI FRANCO PEZZELLA
PUBBLICATI SU GIORNALI LOCALI
DAL 1993 AL 2023**

VOLUME TERZO (2015-2020)

FRANCO PEZZELLA

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

Frattamaggiore, marzo 2024

Impaginazione e adattamento a cura di Giacinto Libertini

(su licenza COPERNICAN EDITIONS)

ISBN 979-1281671119)

In copertina: P. Negroni - G. Cardillo, *Natività*, Aversa, Museo Diocesano.

In retrocopertina: Cornelis de Smet, *L'Adorazione di Magi*, Aversa, Cattedrale.

INDICE RIASSUNTIVO DELL'OPERA

VOLUME PRIMO

Indice Generale

Presentazione

Introduzione

Articoli delle annate 1993-1994-1995-1996-1997-1998

VOLUME SECONDO

Indice del Volume Secondo

Articoli delle annate 1999-2000-2001-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2011-
2012-2013-2014

VOLUME TERZO

Indice del Volume Terzo

Articoli delle annate 2015-2016-2017-2018-2019-2020

VOLUME QUARTO

Indice del Volume Quarto

Articoli delle annate 2021-2022-2023

INDICE VOLUME TERZO

ANNATE 2015-2020

ANNO 2015

- Il monumento ai caduti di Francesco Jerace - Nero su bianco, a. XVIII, n. 3, 22 febbraio 2015, pp. 58-59 p. 10
- Carolina Bonaparte incontra i suoi figli ad Aversa - Nero su bianco, a. XVIII, n. 5, 22 marzo 2015, p. 56 p. 13
- Sulle tracce di Angelo Mozzillo in Terra di Lavoro - Archivio Afragolese, a. XIV, n. 27, giugno 2015, pp. 70-93 p. 16
- Gli interventi di Angelo Mozzillo per gli eremi camaldolesi di Napoli e Visciano - Archivio Afragolese, a. XIV, n. 28, dicembre 2015, pp. 77-94 p. 30
- La statua di Cimarosa del Sorbilli al San Carlo - Nero su bianco, a. XVIII, n. 20, 25 dicembre 2015, pp. 58-59 p. 43

ANNO 2016

- Testimonianza iconografiche cimarosiane a Roma - Nero su bianco, a. XIX, n. 2, 7 febbraio 2016, pp. 58-59; n. 3, 21 febbraio 2016, pp. 58-59 p. 46
- Angelo Mozzillo in Calabria - Cogito, a. XXIII, n. 385, 5 marzo 2016, p. 18 p. 51
- Cimarosa clavicembalista nelle testimonianze iconografiche del Museo di San Martino - Nero su bianco, a. XIX, n. 5, 20 marzo 2016, pp. 60-61 p. 53
- L'affresco da salvare di Palazzo Orineti - Nero su bianco, a. XIX, n. 6, 3 aprile 2016, pp. 60-61 p. 56
- Il dipinto di san Biagio è "carditese" - Cogito, a. XXIII, n. 388, 23 aprile 2016, p. 21 p. 58
- Carlo e l'affetto ricevuto da Aversa - Nero su bianco, a. XIX, n. 8, 1° maggio 2016, pp. 58-59 p. 60
- Un pittore aversano poco noto del Cinquecento: Giovan Battista Graziano - Nero su bianco, a. XIX, n. 9, 15 maggio 2016, pp. 60-61 p. 63
- Giovan Battista Lama e i dipinti di San Biagio - Nero su bianco, a. XIX, n. 10, 29 maggio 2016, pp. 60-61 p. 65
- Il quadrivio di San Lorenzo in una linoleografia di Panarella - Nero su bianco, a. XIX, n. 11, 12 giugno 2016, p. 56 p. 67
- Le *Storie della vita e dei miracoli di san Francesco* di Angelo Mozzillo nel chiostro del convento francescano di Santa Maria degli Angeli a Marano - Archivio Afragolese, a. XV, n. 29, giugno 2016, pp. 51-91 p. 69
- Il Cimarosa che non ti aspetti di trovare - Nero su bianco, a. XIX, n. 13, 18 settembre 2016, pp. 58-59 p. 95
- Un dipinto di Orazio de Garamo ad Aversa - Nero su bianco, a. XIX, n. 14, 2 ottobre 2016, pp. 60-61 p. 97
- Le *silhouette* dei nostri musicisti del Settecento - Nero su bianco, a. XIX, n. 16, 30 ottobre 2016, pp. 60-61 p. 100
- Le tele aversane del '700 di Nicola Malinconico - Nero su bianco, a. XIX, n. 17, 13 novembre 2016, pp. 60-61 p. 102
- Il sarcofago romano di San Lorenzo - Nero su bianco, a. XIX, n. 18, 27 novembre 2016, p. 56 p. 105
- L'arresto di Cimarosa in un dipinto di Emanuele Mollica - Nero su bianco, a. XIX, n. 19, 11 dicembre 2016, p. 56 p. 107
- Il cippo marmoreo di Lucio Cesonio - Nero su bianco, a. XIX, n. 20, 24 dicembre 2016, p. 56 p. 109

ANNO 2017

Il ritratto di Cimarosa in Casa Verdi a Milano - Nero su bianco, a. XX, n. 2, 5 febbraio 2017, p. 56	p. 112
L'urna cineraria romana a S. Maria della Pietà - Nero su bianco, a. XX, n. 3, 19 febbraio 2017, p. 56	p. 114
S. Biagio, i dipinti di Pietro Di Martino - Nero su bianco, a. XX, n. 4, 5 marzo 2017, p. 56	p. 116
Gli affreschi di Santa Maria a Piazza tornano a casa? - Nero su bianco, a. XX, n. 5, 19 marzo 2017, p. 56	p. 118
La pala della Concezione di Vincenzo Camardella nell'omonima chiesa dell'Immacolata - Nero su bianco, a. XX, n. 6, 2 aprile 2017, pp. 60-61	p. 121
Cimarosa è stato in Sicilia. Ecco le prove - Nero su bianco, a. XX, n. 7, 16 aprile 2017, pp. 60-61	p. 124
Il <i>retablo</i> della chiesa di Santa Maria la Nova ad Aversa - Nero su bianco, a. XX, n. 8, 30 aprile 2017, pp. 60-61	p. 127
Giuseppe Vitale, pittore carditese ad Aversa - Nero su bianco, a. XX, n. 9, 14 maggio 2017, pp. 60-61	p. 129
Giulio Bianco di Aversa. Da calzolaio a decorato della Legion d'Onore - Nero su bianco, a. XX, n. 10, 28 maggio 2017, pp. 60-61	p. 132
Il trittico di San Michele nel deambulatorio del Duomo di Aversa - Nero su bianco, a. XX, n. 11, 11 giugno 2017, pp. 60-61	p. 135
Padre Arcangelo Lamberti, un teatino aversano - Nero su bianco, a. XX, n. 12, 25 giugno 2017, pp. 60-61	p. 137
Padre Francesco Castaldi, un redentorista afragolese nella Sicilia del primo Ottocento - Archivio Afragolese, a. XVI, n. 31, giugno 2017, pp. 98-100	p. 139
Recensione di <i>Fracta major dal III a. C. al XV sec d. C.</i> (Franco Montanaro, Istituto di Studi Atellani, Frattamaggiore) - Archivio Afragolese, a. XVI, n. 31, giugno 2017, pp. 104-106	p. 141
Agnolo Conti, un musicista e madrigalista aversano nella Firenze dei Medici - Nero su bianco, a. XX, n. 13, 17 settembre 2017, pp. 60-61	p. 143
Luigi Marta, drammaturgo e pittore dell'Ottocento - Nero su bianco, a. XX, n. 14, 1° ottobre 2017, pp. 60-61	p. 145
Il musicista Giuseppe Catrufo era un aversano - Nero su bianco, a. XX, n. 16, 29 ottobre 2017, pp. 58-59	p. 147
La memoria di pietra - Nuova Città, a. XXVIII, n. 33, 4 novembre 2017, p. 10	p. 149
Capolavori d'arte minacciati: il trittico marmoreo della Maddalena - Nero su bianco, a. XX, n. 17, 12 novembre 2017, pp. 58-59	p. 151
Le <i>allucate</i> , antichi canti di rottura aversani - Nero su bianco, a. XX, n. 18, 26 novembre 2017, pp. 60-61	p. 153
Luigi Maraffi, uno scultore di origini aversane a Filadelfia - Nero su bianco, a. XX, n. 19, 10 dicembre 2017, pp. 60-61	p. 155
L' <i>Adorazione dei Magi</i> di Cornelis de Smet - Nero su bianco, a. XX, n. 20, 24 dicembre 2017, pp. 60-61	p. 158
Angelo Mozzillo ritrattista - Archivio Afragolese, a. XVI, n. 32, dicembre 2017, pp. 33-50	p. 161

ANNO 2018

Un grande scienziato afragolese dimenticato: Andrea Russo Spena - Nuova Città, a. XXVIII, n. 1, 13 gennaio 2018, p. 13	p. 175
Le <i>Storie di San Sebastiano</i> di Carlo Mercurio nel duomo di Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 1, 21 gennaio 2018, pp. 60-61	p. 177
Raffaele Pisani, il nostalgico cantore di Afragola - Nuova Città, a. XXVIII, n. 3, 27	p. 179

gennaio 2018, p. 13	
Padre Ambrogio Botromio, il domenicano aversano amico di San Tommaso d'Aquino - Nero su bianco, a. XXI, n. 2, 4 febbraio 2018, pp. 60-61	p. 181
Padre Urbano de Stadio d'Aversa, un servo di Dio dimenticato - Nero su bianco, a. XXI, n. 3, 18 febbraio 2018, pp. 60-61	p. 183
Don Giovanni d'Anna, un illustre latinista afragolese - Nuova Città, a. XXVIII, n. 7, 24 febbraio 2018, p. 13	p. 185
È di Domenico Manzone il busto d'argento di <i>S. Giuseppe con il Bambino Gesù</i> nel duomo di Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 4, 4 marzo 2018, pp. 60-61	p. 187
Afragola nell'arte di Gianni Pisani - Nuova Città, a. XXVIII, n. 10, 17 marzo 2018, p. 11	p. 189
Nel 1454 un aversano sulla cattedra di Sant'Ambrogio - Nero su bianco, a. XXI, n. 5, 18 marzo 2018, pp. 60-61	p. 191
Il <i>Liber Belial</i> , si è perso il manoscritto originale - Nero su bianco, a. XXI, n. 6, 1° aprile 2018, p. 54	p. 193
Il monumento ai caduti afragolesi della Prima Guerra Mondiale - Nuova Città, a. XXVIII, n. 13, 7 aprile 2018, p. 13	p. 195
Scheda su Pasquale Senzapaura, in N. Rusciano - F. Iorio, <i>Casoria nel tempo L'antiquissima Parrocchia di San Benedetto Il territorio e lo sviluppo abitativo Ricerca statistica sulle variazioni demografiche</i> , Napoli 2018, pp. 257-258	p. 197
Orazio Giaccio, cantore e compositore aversano del Seicento - Nero su bianco, a. XXI, n. 7, 15 aprile 2018, p. 54	p. 198
26 ottobre 1843: Aversa è la quarta città italiana ad ospitare l'esecuzione dello <i>Stabat Mater</i> di Gioacchino Rossini - Nero su bianco, a. XXI, n. 8, 29 aprile 2018, p. 60	p. 201
Nicola d'Aversa, inedito compositore del Duecento - Nero su bianco, a. XXI, n. 9, 13 maggio 2018, p. 60	p. 203
La commenda dell'Ordine di Malta ad Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 10, 27 maggio 2018, p. 60	p. 205
Sulle tracce di Angelo Mozzillo e della sua bottega nel Vallo di Lauro: i dipinti di Taurano - Archivio Afragolese, a. XVII, n. 33, giugno 2018, pp. 102-118	p. 207
Casa Cimarosa, il meglio della mostra di Viti - Nero su bianco, a. XXI, n. 11, 10 giugno 2018, p. 60	p. 221
Un miracolo del Beato Benedetto da Cremona ad Afragola - Nuova Città, a. XXIX, n. 24, 23 giugno 2018, p. 11	p. 223
Il cardinale d'Aste nacque ad Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 12, 24 giugno 2018, p. 60	p. 225
Un dipinto di Angelo Mozzillo a Pozzuoli - Nuova Città, a. XXIX, n. 26, 14 luglio 2018, p. 13	p. 227
Fra Tommaso d'Aversa, un famigerato inquisitore domenicano - Nero su bianco, a. XXI, n. 13, 16 settembre 2018, p. 60	p. 229
Afragola 1710: San Ciro, evocato da Francesco de Geronimo, guarisce una donna affetta da poliabortività - Nuova Città, a. XXIX, n. 27, 29 settembre 2018, p. 13	p. 231
Un altro dipinto di Orazio de Garamo ad Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 14, 30 settembre 2018, p. 58	p. 233
La <i>Mater Purissima</i> capolavoro dei Sarnelli - Nero su bianco, a. XXI, n. 15, 14 ottobre 2018, p. 58	p. 235
Don Cesario Ciaramella, Generale dei monaci Vallombrosiani: un altro illustre afragolese dimenticato - Nuova Città, a. XXIX, n. 30, 20 ottobre 2018, p. 13	p. 237
Michele Tinto, uno valente compositore e pianista aversano dell'Ottocento - Nero su bianco, a. XXI, n. 16, 28 ottobre 2018, p. 56	p. 239
Un interessante dipinto di Angelo Mozzillo a Casoria - Nuova Città, a. XXIX, n. 32, 3 novembre 2018, p. 13	p. 241

Due eunuchi destinati a diventare famosi cantanti - Nero su bianco, a. XXI, n. 17, 11 novembre 2018, p. 56	p. 243
Era un bimbo di Aversa uno dei primi miracolati della manna di sant'Andrea - Nero su bianco, a. XXI, n. 18, 25 novembre 2018, p. 56	p. 245
Padre Cherubino d'Afragola, un «modello di carità e virtù» nella storia del francescanesimo di fine Ottocento - Nuova Città, a. XXIX, n. 36, 1° dicembre 2018, p. 11	p. 247
Le grandi "Natività" nelle chiese aversane - Nero su bianco, a. XXI, n. 20, 23 dicembre 2018, pp. 60-61	p. 249

ANNO 2019

Ad Aversa un organo di Fabrizio Cimmino - Nero su bianco, a. XXII, n. 1, 20 gennaio 2019, p. 56	p. 252
Un'antica tradizione afragolese: l'arte dei cappellai - Nuova Città, a. XXIX, n. 2, 2 febbraio 2019, p. 13	p. 254
Matteo d'Aversa, abate olivetano ed eretico - Nero su bianco, a. XXII, n. 2, 3 febbraio 2019, p. 56	p. 256
Giovanni Aloisio, un aversano dimenticato - Nero su bianco, a. XXII, n. 3, 17 febbraio 2019, p. 56	p. 258
L' <i>Addolorata</i> di Angelo Mozzillo nella chiesa di S. Lorenzo ad Ottaviano - Nuova Città, a. XXIX, n. 6, 2 marzo 2019, p. 13	p. 260
Una serata musicale nell'Aversa di metà Ottocento - Nero su bianco, a. XXII, n. 4, 3 marzo 2019, p. 56	p. 262
L' <i>Immacolata</i> di Ruggi in San Francesco ad Aversa - Nero su bianco, a. XXII, n. 5, 17 marzo 2019, p. 56	p. 264
Andrea De Rosa, un ricco e spregiudicato impresario afragolese nella Napoli borbonica di metà Ottocento - Nuova Città, a. XXIX, n. 9, 23 marzo 2019, p. 13	p. 266
Eduardo Saccone, grande critico della letteratura - Nero su bianco, a. XXII, n. 6, 31 marzo 2019, p. 56	p. 268
Il <i>San Michele Arcangelo</i> di Angelo Mozzillo per la collegiata di San Mauro a Casoria - Nuova Città, a. XXIX, n. 11, 13 aprile 2019, p. 13	p. 270
La storia poco nota di Padre Antonio Aversana - Nero su bianco, a. XXII, n. 7, 14 aprile 2019, p. 56	p. 272
Presenze artistiche giuglianesi a Cerreto Sannita - AbbiAbbè, a. XXII, n. 2, 20 aprile 2019, p. 22	p. 274
Presenze giudaiche ad Aversa nel Medioevo - Nero su bianco, a. XXII, prima parte, n. 8, 28 aprile 2019, p. 54; seconda parte, n. 9, 12 maggio 2019, p. 54	p. 279
Un dipinto di Antonio Gamba ad Afragola - Nuova Città, a. XXIX, n. 15, 11 maggio 2019, p. 13	p. 284
La <i>Natività di Maria</i> di Angelo Mozzillo nella chiesa di San Nicola dei Latini a Polla - Nuova Città, a. XXIX, n. 17, 25 maggio 2019, p. 13	p. 286
Arte francese in Seminario: la <i>Via Crucis</i> di Lucien Chovet - Nero su bianco, a. XXII, n. 10, 26 maggio 2019, p. 58	p. 288
Il Crocifisso ligneo attribuito a fra Umile da Petralia nel Santuario di Sant'Antonio ad Afragola - Nuova Città, a. XXX, n. 19, 8 giugno 2019, p. 13	p. 290
La strana storia della "spiritata di Aversa" - Nero su bianco, a. XXII, n. 11, 9 giugno 2019, p. 58	p. 292
Testimonianze artistiche sul culto di san Giorgio nell'omonima chiesa di Afragola - Nuova Città, a. XXX, n. 21, 22 giugno 2019, p. 13	p. 294
Corrado Altavilla, un aversano a New York - Nero su bianco, a. XXII, n. 12, 23 giugno 2019, p. 58	p. 296
Angelo Mozzillo - I dipinti "napoletani" - Archivio Afragolese, a. XVIII, n. 35, giugno	p. 298

2019, pp. 90-109	
La popolana dell'agro giuglianese in alcune testimonianze iconografiche del Settecento – AbbiAbbè, a. XXII, n. 4, 5 luglio 2019, p. 15	p. 310
Ricordi cimarosiani nella capitale francese - Nero su bianco, a. XXII, n. 13, 15 settembre 2019, p. 58	p. 313
Domenico Diez de Aux, vescovo aversano a Gerace - Nero su bianco, a. XXII, n. 15, 13 ottobre 2019, p. 58	p. 315
S. Domenico, i dipinti rubati - Nero su bianco, a. XXII, n. 16, 27 ottobre 2019, p. 56	p. 317
La storia di Don Giovanni Evangelista da Aversa - Nero su bianco, a. XXII, n. 17, 10 novembre 2019, p. 56	p. 320
Adamo de Stefano, il monaco certosino - Nero su bianco, a. XXII, n. 18, 10 novembre 2019, p. 56	p. 322
Simonelli ed il suo <i>Sant'Agostino in gloria</i> - Nero su bianco, a. XXII, n. 20, 22 dicembre 2019, p. 60	p. 324
Vincenzo Franceschini - Brochure-catalogo della mostra «Vincenzo Franceschini (Casandrino 1812-1884) Pittore della Scuola di Posillipo», Casandrino, Sala Savio, 7 dicembre 2019-5 gennaio 2020	p. 326

ANNO 2020

Agnello di Napoli, medico e filosofo aversano del XVII secolo - Nero su bianco, a. XXII, n. 2, 19 gennaio 2020, p. 60	p. 329
Giovanni Attaldo da Aversa, l'arcivescovo filosofo dimenticato – I ^a parte, Nero su bianco, a. XXIII, n. 3, 2 febbraio 2020, p. 60; II ^a parte, n. 4, 16 febbraio 2020, p. 60	p. 331
Carlo Catalano, Cappellano Maggiore e Vescovo a Crotone - Nero su bianco, a. XXIII, n. 5, 1 ^o marzo 2020, p. 60	p. 334
Gennaro Paolella “eruditissima penna” aversana del XVII secolo - Nero su bianco, a. XXIII, n. 6, 15 marzo 2020, p. 60	p. 336
Salvatore Scaglione, un affermato oratore sacro teanese del Seicento, vescovo di Castellammare - Il Sidicino, a. XVII, n. 3, maggio 2020, p. 3	p. 338
Aversa e le monete al tempo dei Normanni - Nero su bianco, a. XXIII, n. 7, 31 maggio 2020, p. 60	p. 341
La pala di Paolo de Matteis nel Seminario di Aversa - Nero su bianco, a. XXIII, n. 8, 14 giugno 2020, p. 60	p. 343
Quando <i>o' munacone</i> operò ad Aversa - Nero su bianco, a. XXIII, n. 9, 28 giugno 2020, p. 60	p. 345
L'opera di Angelo Mozzillo nella Collegiata di San Mauro abate a Casoria - Archivio Afragolese, a. XIX, n. 37, giugno 2020, pp. 97-111	p. 347
Giacomo Carduini, vescovo aversano di Lipari, e la traslazione delle reliquie di San Gennaro a Napoli - Nero su bianco, a. XXIII, n. 10, 12 luglio 2020, p. 60	p. 358
Giovanni Battista Del Tufo, una vita per i poveri - Nero su bianco, a. XXIII, n. 11, 26 luglio 2020, p. 60	p. 360
Nicola Grimaldi da Pietravairano, cardinale diacono di Santa Romana Chiesa - Il Sidicino, a. XVII, n. 5, luglio 2020, p. 3	p. 362
Linda Di Martino, una “giallista” di origini aversane - Nero su bianco, a. XXIII, n. 12, 9 agosto 2020, p. 60	p. 366
Testimonianze dell'attività pittorica di Angelo Mozzillo nell'agro sidicino-caleno - Il Sidicino, a. XVII, n. 7, settembre 2020, p. 3	p. 368
Le illustrazioni aversane patrimonio iconografico - Nero su bianco, a. XXIII, n. 13, 18 ottobre 2020, p. 58	p. 372
L'arte negata: <i>l'Incredulità di san Tommaso</i> di Vairano Patenora - Il Sidicino, a. XVII, n. 8, ottobre 2020, p. 3	p. 374
Il fonte battesimale della cattedrale di Aversa - Nero su bianco, a. XXIII, n. 14, 1 ^o	p. 377

- novembre 2020, p. 58
- Un dipinto di Angelo Mozzillo in Penisola sorrentina - Non è Nuova città, a. I, n. 16, 7 novembre 2020, p. 4 p. 379
- Angelo di Aversa, un mago alchimista del Quattrocento - Nero su bianco, a. XXIII, n. 15, 15 novembre 2020, p. 58 p. 381
- Anche un'aversana fu miracolata da Celestino V - Nero su bianco, a. XXIII, n. 16, 29 novembre 2020, p. 58 p. 383
- Frate Nicola Rotoli da Pignataro, un francescano in Terra d'Abruzzo - Il Sidicino, a. XVII, n. 9, novembre 2020, p. 3 p. 385
- Don Adolfo L'Arco, "il salesiano del sorriso" - Il Sidicino, a. XVII, n. 10, dicembre 2020, pp. 1-2 p. 388
- Scipione Cutinatio, famoso giurista aversano del '500 - Nero su bianco, a. XXIII, n. 17, 13 dicembre 2020, p. 58 (I^a parte); n. 18, 31 dicembre 2020, p. 58 (II^a parte) p. 391
- Qualche nota sulla famiglia Sagliano di Aversa, in L. Falcone (a cura di), *La comunità di San Leucio attraverso i bilanci familiari: Le tisseur de San Leucio di Ippolito Santangelo Spoto*, Napoli 2020, pp. 269-274 p. 394

ANNO 2015

Il monumento ai caduti di Francesco Jerace **Nero su bianco, a. XVIII, n. 3, 22 febbraio 2015, pp. 58-59**

Sabato 31 gennaio, nella splendida sede del Complesso monumentale di San Domenico Maggiore di Napoli, si è chiusa la mostra *Il Bello o il Vero La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, la più grande rassegna dedicata alla scultura ottocentesca mai realizzata in Italia, che, come esplicita il titolo, ha inteso ripercorrere, attraverso l'esposizione di duecentosettanta sculture, le vicende artistiche della scultura napoletana tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del secolo successivo.

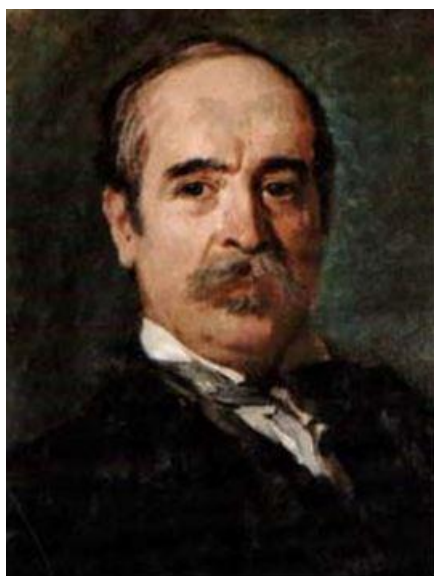


Aversa, F. Jerace, Monumento ai caduti.

Ci ha fatto piacere constatare che tra le varie opere in mostra c'era pure uno *Studio per i monumenti ai caduti di Torre Annunziata e di Aversa*, proveniente da una collezione privata, che, realizzato in gesso nel 1926, costituisce l'unico bozzetto noto del monumento realizzato dallo scultore calabrese Francesco Jerace in due analoghi esemplari, prima nella città oplontina, e poi ad Aversa, per ricordare i caduti della Grande Guerra. Il monumento di Torre Annunziata, realizzato dalla fonderia Chiurazzi di Napoli nel 1929, fu inaugurato, infatti, il 19 gennaio del 1930 in piazza Ernesto Cesaro, mentre l'analogo esemplare di Aversa fu realizzato da Jerace, già

artefice in città della *stele a Pietro Rosano* (1907) e del *Monumento a Domenico Cimarosa* (1929) nel 1936, in pieno regime fascista, e inaugurato il 18 novembre dello stesso anno.

Posto al centro di un'aiuola a forma quadrangolare di fronte al Municipio, il monumento aversano, che nell'articolata composizione richiama gusti del verismo francese della prima metà dell'Ottocento, è costituito da un basamento di pietra sulla cui sommità sono collocate quattro statue di bronzo che raffigurano tre soldati in azione e una donna con le ali, rappresentazione simbolica della vittoria e della libertà. Sui quattro lati del basamento si stagliano, in bassorilievo, altrettante corone d'alloro. Originariamente dedicato ai caduti della Prima guerra mondiale, il monumento fu in seguito dedicato, nel 1960, come documenta una piccola lapide posta sotto la fiaccola di bronzo che arde perpetuamente ai suoi piedi, ai caduti di tutte le guerre. Una consolidata tradizione riporta che per realizzare il volto del soldato che, con il fucile in mano e la baionetta innestata, va all'attacco, Jerace prese a prestito il volto di uno degli eroi aversani caduti in guerra, il sottotenente Carmine Marino, medaglia d'argento al valor militare, colpito a morte il 28 giugno del 1916 nei pressi del monte San Michele mentre alla testa dei suoi fanti guidava un assalto alle linee austriache.



F. Jerace in un ritratto di Paolo Vetri.

Nato a Polistena, in provincia di Reggio Calabria, nel 1854, Francesco Jerace studiò a Napoli con Tito Angelino e Stanislao Lista all'Accademia di Belle Arti, specializzandosi poi nella scultura cosiddetta "storica". Massima espressione di questa sua vocazione fu il frontone che tuttora sovrasta la facciata dell'Università di Napoli, sul quale egli rappresentò *Federico II di Svevia che fa leggere a Pier della Vigna il documento di fondazione dello "studio"*.

Nel 1888 scolpì in marmo la statua di *Vittorio Emanuele II* per la nota serie dei capostipiti di dinastie che ornano la facciata del Palazzo Reale di Napoli. Sua è anche la statua di *Nicola Amore*, già nella piazza omonima e ora in piazza Vittoria, dopo che vi era stata spostata per permettere un più agevole passaggio del corteo che accompagnò Hitler in una visita a Napoli.

Qui affianca l'altra sua statua di bronzo dedicata a *Giovanni Nicotera*. Nel museo Filangieri si trovano invece i due busti femminili della *Victa* e della *Fiorita*, molto apprezzati dai contemporanei. Alla produzione profana, rappresentata anche da alcuni notevoli monumenti celebrativi realizzati per le piazze italiane (il più noto è quello dedicato a *Donizetti* a Bergamo), affiancò una discreta produzione chiesastica che annovera, tra l'altro, due gruppi marmorei per la chiesa di Santa Maria a Varsavia e un *Angelo della Fede* per il Duomo di Castellammare di Stabia. Jerace fu anche un ricercato decoratore di ville e palazzi notevoli come Villa De Sanna a Posillipo e Palazzo Sirignano, per il quale realizzò con il fratello Vincenzo una spettacolare scalinata di marmo per accedere al piano di rappresentanza. Morì a Napoli nel 1937.

Franco Pezzella

Carolina Bonaparte incontra i suoi figli ad Aversa

Nero su bianco, a. XVIII, n. 5, 22 marzo 2015, p. 56

Nel mese di maggio del 1812, Gioacchino Murat, re di Napoli, spinto dalla consorte Carolina Bonaparte a seguire il fratello Napoleone nella campagna di Russia, dopo aver predisposto l'invio di una divisione di circa 10000 uomini e 2000 cavalli, lasciò Napoli e raggiunse Parigi, dove la sovrana si era recata fin dall'ottobre dell'anno precedente per importanti incarichi di carattere politico e finanziario, e, prima di partire per il fronte, dove avrebbe assunto la carica di comandante generale della cavalleria imperiale, la nominò, benché titubante, reggente del Regno.



Nei primi giorni di giugno, pertanto, Carolina rientrò a Napoli, ben lieta di andare a ricoprire, com'era nei suoi desideri, un ruolo di primissimo piano nel governo del Regno che le consentisse di mettere in mostra le sue capacità, ma ancor più felice per aver ritrovato, dopo alcuni mesi di assenza, i suoi quattro figli: Achille, Letizia, Luciano e Luisa. L'incontro con i figli avvenne, come documenta un disegno acquarellato conservato nella Sala Ruffo del Museo Nazionale di San Martino di Napoli, ad Aversa il 2 giugno.

Sotto il foglio si legge, infatti: «Schizzo per rappresentare il tenero incontro di S. M. la Regina con i suoi amati figli - di servizio il Cité Milé, madama Raccomod,

madama Picun, lo scudiero Cavalcanti, l'Offiziale di Guardia, il Duca di Laurenzana, Monsieur Boudus e la signora Marchesa di Cassano Serra - ad Aversa li 2 giugno 1812». Una didascalia che prefigura, peraltro, la realizzazione, da parte dell'artista che lo schizzò, di un dipinto, poi, purtroppo, mai eseguito.

Nella scena, che si svolge sotto una tenda di seta montata su un lussuoso tappeto e sontuosamente adorna di drappi, la sovrana, giunta da poco con la carrozza, è raffigurata mentre seduta, con il piede destro poggiato su un cuscino, la testa coperta da un vaporoso cappello, il corpo fasciato da una lunga veste, porge la mano destra ad Achille, il primogenito, in alta uniforme militare.



Nello stesso tempo è in atto di abbracciare e baciare Luciano e Letizia mentre Luisa, la più piccola, ha da poco lasciato le braccia della fantesca per lanciarsi verso quelle più amorevoli della mamma. Una tenera scena quella della sovrana con i propri figli che il popolo napoletano aveva già ammirato e applaudito anni prima, il 25 settembre del 1808, quando qualche settimana dopo l'arrivo di Murat nella capitale del Regno, anche Carolina l'aveva raggiunto in città.

Scrive, infatti, il Colletta: «Fu la cerimonia meno magnifica di quella già fatta nello arrivo del re, ma più splendida per ammirazione della bellezza di lei e del contegno veramente regale, e per lo spettacolo di quattro figlioli teneri leggiadrissimi» (*Storia del reame di Napoli dal 1734 al 1825*, II, Parigi 1835, p. 52).

Sullo sfondo, a far da quinta alla scena, s'intravedono le mura di Aversa, con una porta non bene identificabile, che, esclusa trattarsi di Porta Napoli, dalla sagoma inconfondibile, potrebbe, invece, essere indifferentemente indicata in quella che sorgeva verso Capua, abbattuta il 3 giugno del 1840, o in quella verso Napoli, demolita nel 1844, o, ancora, in Porta Intoreglia a Sant'Andrea, vicino al convento di San Francesco da Paola, abbattuta successivamente.

Quanto all'autore dello schizzo, tradizionalmente attribuito a Giuseppe Cammarano, è da indicare, piuttosto, in Paolino Girgenti (Agrigento - Napoli 1819), un pittore siciliano poco noto ma che all'epoca godeva di molta fama a corte come copista, tant'è che nel 1809, con il nuovo ordinamento dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, fu destinato «all'insegnamento delle varie maniere di colorire usate dagli artisti antichi e al Restauro».

A riprova di questa sua fama si ricorda che, quando la *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto, già nella chiesa di San Giacomo, fu portata a Palazzo Reale per abbellire l'appartamento reale, fu sostituita proprio con una copia del Girgenti. Del resto, altre copie di dipinti antichi si conservano nella Pinacoteca di Capodimonte mentre la maggior parte dei suoi dipinti si trovava nella collezione di Leopoldo di Borbone, principe di Salerno, poi confluita per vicissitudini ereditarie, nel museo Condé a Chantilly.

Franco Pezzella

Sulle tracce di Angelo Mozzillo in Terra di Lavoro

Archivio Afragolese, a. XIV, n. 27, giugno 2015, pp. 70-93

Come già ricordava l'architetto napoletano Luigi Catalani in una fortunata guida sacra di Napoli della metà dell'Ottocento, Angelo Mozzillo, nato ad Afragola il 24 ottobre del 1736, è figura di pittore settecentesco «... spontaneo e di grandissimo genio: sarebbe stato egli di gran cosa se fosse vissuto in secoli quando l'arte trovavasi in un grado eminente, e non già avvolta tanto nel manierismo e nella decadenza come al finire del secolo passato [...] dipinse molto, e con molta gloria. Egli era valente anche nel dipingere rabeschi, fiori, e specialmente uccelli. Sarebbe cosa utile ed interessante che qualcuno si occupasse a scrivere la storia di questo valente dipintore»¹.

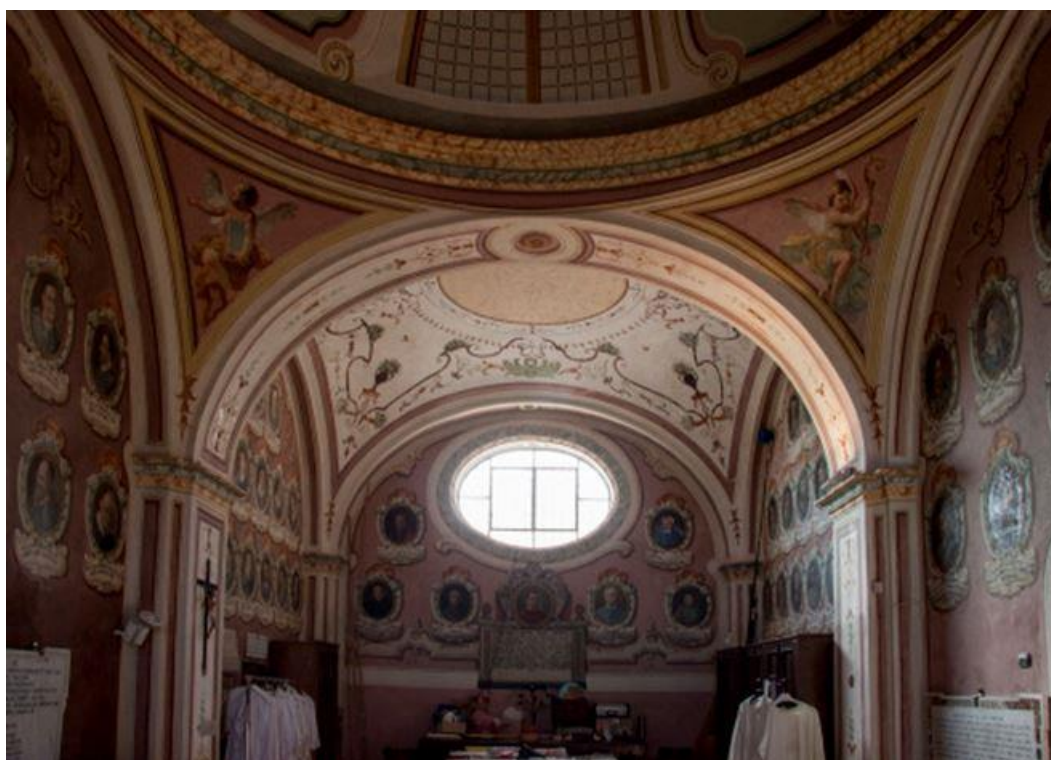


Fig. 1 - Calvi Risorta (Ce), Cattedrale, Sagrestia, A. Mozzillo e aiuti.

Con la viva speranza, come mi è già capitato di auspicare tempo fa su questa stessa rivista, che a questa richiesta venga a breve posto rimedio con la pubblicazione di una ricerca che vado conducendo da qualche tempo², in questa sede mi limiterò a illustrare l'attività - non certo pari a quella svolta nel Nolano e nel Napoletano, peraltro già ben documentata da diversi saggi - condotta da Mozzillo in Terra di Lavoro, specificamente nei paesi dell'Agro caleno - sidicino e in quelli della Valle di Suessola³. Attività che, a ben vedere, ancorché non molto ricca di numeri, registra

¹ L. CATALANI, *Le chiese di Napoli*, Napoli 1845 - 53, v. I, p.183, n. 1.

² F. PEZZELLA, *Il ciclo di affreschi di Angelo Mozzillo ispirato alla "Gerusalemme Liberata"*, in *Archivio Afragolese*, a. VII, n.13 (giugno 2008), pp. 11-34, p. 12.

³ G. CAPUTO, *Angelo Mozzillo Pittore afragolese*, Afragola 1988; N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1987, pp. 61 e 445 (registro a cura di

significative presenze, a cominciare dall'affollato ciclo raffigurante le effigie dei vescovi di Calvi Risorta, che si sviluppa lungo tutte e quattro le pareti della sagrestia attigua all'antica cattedrale romanica di *Cales* (fig. 1).



Fig. 2 - Calvi Risorta (Ce), Cattedrale, Sagrestia, A. Mozzillo e aiuti.

I busti, inseriti all'interno di una decorazione floreale, furono realizzati dall'artista afragolese nel 1778 nell'ambito dei lavori di restauro dell'antica sagrestia, commissionati dal vescovo del tempo, monsignor Giuseppe Maria Capece Zurlo (1756-1782), eletto poi cardinale - arcivescovo di Napoli (1782-1801), e condotti dall'architetto napoletano Carlo Zoccoli. La serie che continuerà poi, per opera di altri artefici, con l'effigie del successore di Zurlo, monsignor Andrea De Luca, ultimo vescovo di Calvi Risorta e primo vescovo delle diocesi unite di Calvi Risorta e Teano, fino al predecessore dell'attuale vescovo, mons. Francesco Tommasini conta a oggi un totale di ottantotto busti (fig. 2).

G. Toscano); R. PINTO, *Angelo Mozzillo Pittore napoletano del '700*, in *SENZA LICENZA de' superiori*, n. 15, 1991, pp. 15-21; R. PINTO - D. NATALE, *Pittura settecentesca a Somma. Il caso di Angelo Mozzillo*, in *Summana*, n. 24, 1992, pp. 20-24; D. NATALE, *Angelo Mozzillo e i suoi rapporti con Nola*, in *Impegno e Dialogo*, 10, Napoli - Roma 1995, pp. 369-383; R. PINTO, *Considerazioni critiche sull'opera pittorica di Angelo Mozzillo*, in *Impegno e Dialogo*, 10, pp. 385-409; R. PINTO, *D. A. Vaccaro e A. Mozzillo nella pittura nolana del '700*, in T. R. TOSCANO (a cura di), *Nola e il suo territorio dal secolo XVII al secolo XIX. Momenti di storia culturale e artistica*, Nola 1998, pp. 133-150; D. NATALE, *Dipinti di Angelo Mozzillo in Territorio nolano - vesuviano: committenza e cronologia*, in T. R. TOSCANO (a cura di), *Nola ... op. cit.*, pp. 157 - 165; G. RAGO, *Angelo Mozzillo e i cantieri pittorici tra l'agro nolano e Napoli nel Settecento*, in *Napoli Nobilissima*, vol. XXXVIII, fasc. I-IV, gennaio-dicembre 1999, pp. 217-220; G. SANTO, *Angelo Mozzillo e il Seminario Vescovile di Nola*, in *Impegno e Dialogo*, 12 (1996-98), Napoli - Roma 1999; F. PEZZELLA, *Forme e colori nelle chiese di Caivano*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXVI, n. 98-99 (2000), pp. 9-22.

Il ciclo mozzilliano si compone di ben settantasei medaglioni, tanti quanti erano stati fin lì, secondo la lista redatta dallo stesso Zurlo sulla scorta di un precedente elenco compilato un secolo prima dal reverendo Giuseppe Cerbone, i vescovi che lo avevano preceduto sulla sedia episcopale: da San Casto, Patrono della diocesi, risalente all'epoca apostolica, ordinato, secondo la tradizione, primo vescovo di *Cales* direttamente da san Pietro (fig. 3), al suo predecessore, monsignor Agnello Fraggianni⁴.

La serie mozzilliana si chiude, naturalmente, con l'immagine dell'arcivescovo Zurlo, l'unica reale essendo tutte le altre, com'è ovvio, idealizzate (fig. 4). Manca, invece, la figura del vescovo Giusto, giacché la sua esistenza rimase ignorata fino al 1932, quando, in occasione di alcuni scavi, venne fortunosamente alla luce una lastra tombale con sopra incisa un'epigrafe che riportava il suo nome e il periodo del suo episcopato.



Figg. 3 e 4 - Calvi Risorta (Ce), Cattedrale, Sagrestia, A. Mozzillo e aiuti.
A sinistra: *San Casto*; a destra: *Il vescovo G. M. Capece Zurlo*.

Per l'esecuzione il Mozzillo si avvalese probabilmente, com'era accaduto qualche anno prima quando aveva realizzato un ciclo analogo per un salone del Vescovado di Nola, di alcuni collaboratori della sua bottega⁵. Secondo la testimonianza del Penna, durante questo periodo l'artista e le sue maestranze alloggiarono nel vicino Seminario vescovile e furono affiancati, per la consulenza storica, da don Mattia Simonetta, il

⁴ C. CERBONE, *Vita e passione delli gloriosi martiri Santo Casto vescovo di Calvi e Santo Cassio vescovo di Sinuessa: con alcune notizie della città di Calvi e de suoi vescovi e altre antiche memorie*, Napoli 1685.

⁵ L. AVELLA, *Fototeca nolana Archivio d'immagini dei Monumenti e delle Opere d'Arte della Città e dell'Agro*, I, Napoli 1996, p. 111.

quale in possesso dei manoscritti del vescovo Zurlo «traduceva in Latino il nome, la creazione, e la morte dell'effigiato Vescovo, ogni volta che bisognava»⁶. I medaglioni, in parte realizzati ad affresco, in parte a olio su tela, hanno dimensioni diverse che vanno rapportate alla figura storica dei vescovi.

Tutti, però, si caratterizzano per l'intensa luminosità e la gradevole policromia che fanno del ciclo di Calvi Risorta uno dei più apprezzati del genere, ancorché, qualche anno fa, l'architetto Massimo Licocchia, che ha condotto i lavori di restauro della cattedrale per conto della Soprintendenza di Caserta, ha denunciato che «i dipinti versano in uno stato di notevole degrado cui sembra inutile porre rimedio se prima non verranno risolti i problemi di umidità che verosimilmente derivano dai cattivi sistemi di impermeabilizzazione (non traspiranti) e coibentazione adottati per pareti e copertura»⁷.



Fig. 5 - Pignataro Maggiore (Ce), Chiesa della Misericordia,
A. Mozzillo *San Rocco e devoti in atto
di venerare la Madonna con il Bambino*

Molto verosimilmente, il Mozzillo era stato l'artefice, alcuni anni prima, nel 1772 circa, anche della tela con *San Rocco e devoti in atto di venerare la Madonna con il Bambino* che sovrasta l'altare maggiore della chiesa della Misericordia di Pignataro Maggiore, la ridente cittadina alle falde dei Monti Trebulani, a un tiro di schioppo da Calvi Risorta (fig. 5). Il dipinto, essendo il santo universalmente invocato contro la

⁶ G. PENNA, *Stato antico e moderno del circondario di Pignataro di Capua e suo miglioramento*, Caserta 1833, p. 311.

⁷ M. LICOCCHIA, *La Cattedrale di Calvi*, San Nicola la Strada 2004, p. 129.

peste, va prefigurato come un ex voto fatto eseguire, probabilmente, da un gruppo di devoti risparmiato dall'epidemia di "febbri putride" che nel 1764 colpì Napoli e gran parte della Campania provocando circa 30.000 vittime⁸.

Pertanto, si svolge, facendo riferimento alla canonica impostazione delle pale d'altare dell'epoca, con la Madonna e il Bambino in gloria fra le nuvole nella porzione superiore e con il santo e i devoti in atteggiamento di adorazione in quella inferiore. San Rocco, secondo la consueta iconografia, è appoggiato a un bastone e sul mantello reca una conchiglia, elementi distintivi entrambi della sua condizione di pellegrino.

Le fonti agiografiche ci informano, infatti, che egli, guarito dalla peste che aveva contratto per assistere gli ammalati nell'ospedale di Santa Maria di Betlemme di Piacenza durante il viaggio di ritorno da Roma a Montpellier, sua città natale, dopo un pellegrinaggio nella Città Eterna, continuò a peregrinare lungamente tra Italia e Francia, dedicandosi alla cura degli appestati.

È altrettanto verosimile, che, mentre attendeva al ciclo di Calvi, al Mozzillo fu commessa anche la pala d'altare dell'*Annunciazione* per l'altare maggiore della seicentesca chiesa dell'Annunziata di Sparanise (fig. 6). La realizzazione della tela s'inquadra nell'ambito dei lavori di ampliamento e di abbellimento della chiesa, suggeriti dal vescovo Filippo Positano fin dal 1712 ma portati a compimento solamente tra il 1783 - quando dopo una pubblica assemblea, la Giunta comunale dell'epoca, per finanziare i lavori, stabilì di prelevare cento ducati dai proventi del Demanio e di accendere un mutuo presso il Capitolo di Calvi - e il 1811, quando dopo quasi tre decenni - con l'elevazione del campanile, l'edificazione della sacrestia e i rifacimenti della pavimentazione, della facciata e dell'abside - furono finalmente completati i lavori.

In quella circostanza la tela fu ricollocata sul nuovo altare maggiore, dove è tuttora data vederla, ancora in buone condizioni, dopo un restauro realizzato nel 1992 da Michela Acquaro⁹. L'incontro tra la Vergine e l'arcangelo Gabriele si svolge all'aperto, nei pressi di un giardino, cinto da una balaustra, sotto lo sguardo del Padre Eterno che, circondato da angeli e cherubini, osserva la scena dall'alto. Il basso a destra la firma *Angelus Mozzillo* e la data 1781, apparse nel suddetto restauro, ne certificano la paternità e l'anno di esecuzione.

Firmata e datata 1800 è, invece, l'altra *Annunciazione* che si conserva nella chiesa dell'Annunziata di Rocchetta e Croce, il minuscolo abitato già sede, in passato, della baronia dei vescovi di Calvi (fig. 7). Qui lo schema è, però, molto più semplificato e denuncia, anche per la non eccelsa stesura dei colori, il largo intervento di un collaboratore di bottega; superlativo, invece, l'inserito naturalistico del giglio, di sicura mano del maestro.

Nell'altro minuscolo abitato di Camigliano, a metà strada tra Calvi e Capua, la chiesa patronale di San Simeone, accoglie sull'altare maggiore, insieme a una *Madonna Assunta* che si conserva, invece, nell'attigua casa canonica, quella che è una delle

⁸ F. MERLI, *Lettere concernenti l'epidemia sofferta in Napoli*, Napoli 1764; G. BOTTI, *Febbri putride e maligne nell'anno della fame: l'epidemia napoletana del 1764*, in P. FRASCANI (a cura di), *Sanità e società. Abruzzi, Campania, Puglia, Basilicata, Calabria. Secoli XVII - XX*, Udine 1990.

⁹ AA. VV., *L'Annunciazione di Angelo Mozzillo Chiesa dell'Annunziata*, Sparanise 1992.

ultime opere di Mozzillo, la *Presentazione al tempio*, firmata e datata ANGEL/MOZZIL/LO F./1806 (fig. 8).

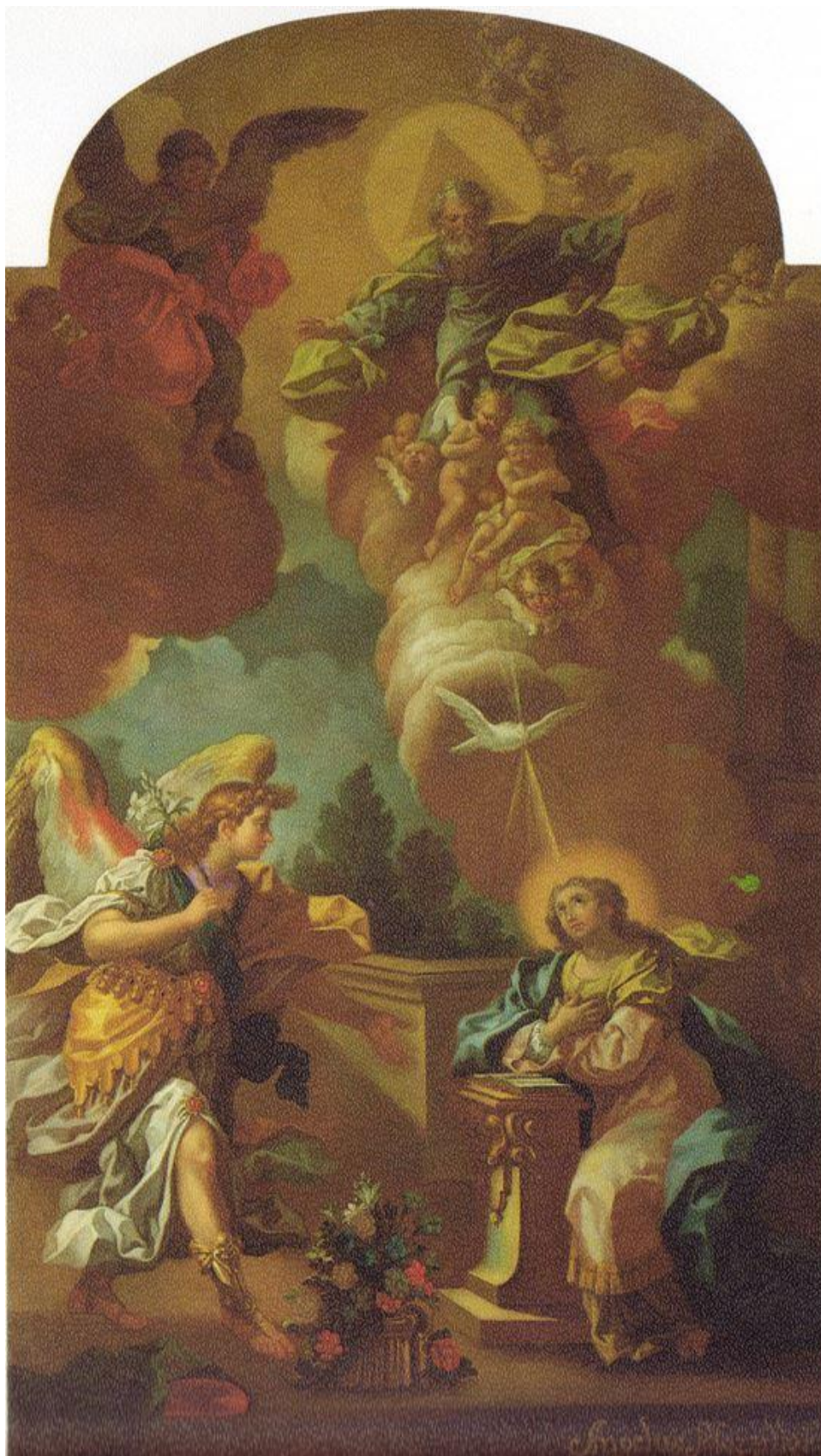


Fig. 6 - Sparanise (Ce), Chiesa dell'Annunziata, A. Mozzillo, *Annunciazione*



Fig. 7 - Rocchetta e Croce (Ce), Chiesa dell' Annunziata,
A. Mozzillo, *Annunciazione*.



Fig. 8 - Camigliano (Ce), Chiesa di S. Simeone Profeta,
A. Mozzillo, *Presentazione al tempio*.

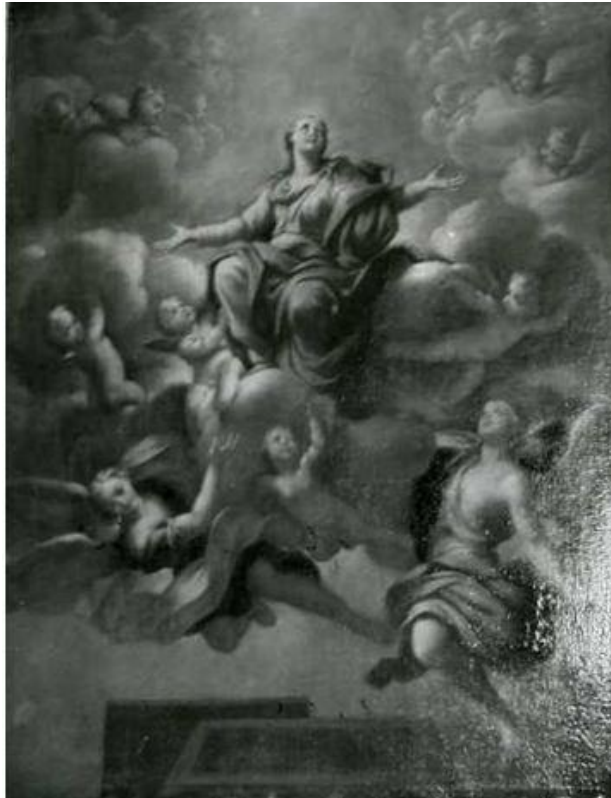


Fig. 9 - Camigliano (Ce), Chiesa di S. Simeone Profeta,
A. Mozzillo, *Madonna Assunta*.



Fig. 10 - Santa Maria a Vico (Ce), Congrega Lauretana,
A. Mozzillo e aiuti, Oratorio.

Ispirata all'episodio evangelico dell'infanzia di Gesù narrato da Luca (2, 22-34), la tela si presenta con un impianto compositivo ordinato e composto dal quale emerge, giusto al centro, in una ricca ambientazione dominata da un tempio in cui si rintracciano spunti classici che traggono ispirazione dalle antiche architetture romane della vicina Santa Maria Capua Vetere, (verosimilmente dall'arco di Adriano), la barbata sagoma di Simeone che accoglie Giuseppe e Maria con il Bambino Gesù. Alle sue spalle è tutta una schiera di figure che distribuite su più piani sovrapposti, conferiscono alla composizione un gradevole effetto di profondità. Più convenzionale, invece, è l'impianto compositivo dell'*Assunta* che, in ottemperanza alle indicazioni dell'arte controriformata, si presenta con la consueta immagine della Vergine mentre, con le braccia aperte e lo sguardo rapito, è trasportata in cielo da un coro di angeli e cherubini (fig. 9).

La produzione di Mozzillo in Terra di Lavoro si svolse, oltre che nell'Agro caleno-sidicino, lungo la direttrice che dal capoluogo conduce a Santa Maria a Vico e oltre, nel Sannio beneventano¹⁰. A Santa Maria a Vico, l'artista afragolese è attivo, probabilmente, una prima volta già negli anni Sessanta del XVIII secolo, quando per la Congrega lauretana esegue, con largo aiuto di bottega, secondo un'ipotesi di Pinto, l'intero apparato pittorico che decora oratorio e la sottostante cripta¹¹.

L'apparato dell'oratorio è costituito da una grande tela che, divisa in due segmenti per la presenza dell'arco trionfale, copre, librata tra aeree membrature architettoniche di sapore decisamente rococò, l'intera controsoffittatura della navata e del vano presbiterale dell'oratorio (fig. 10); nonché dalla decorazione pittorica ad affresco della cosiddetta *Terrasanta*, un grande ambiente interrato che svolgeva nei tempi passati, prima che l'Editto di Saint Cloud istituisse i cimiteri, la funzione di luogo di sepoltura. Nella tela della navata è rappresentata la *Vergine di Loreto* ossia la Madonna col bambino che seduta sul tetto di una casa sorretta da quattro angeli è trasportata in volo (fig. 11).

Il tema iconografico si riferisce alla leggenda della fondazione del santuario di Loreto, nelle Marche, la quale narra che, allorché i saraceni cacciarono i cristiani dalla Terrasanta, la Santa Casa, cioè la casa di Maria e Giuseppe a Nazareth dove l'arcangelo Gabriele aveva annunciato la nascita di Gesù, fu trasportata "per ministero angelico", prima in Illiria e poi nel territorio di Loreto (10 dicembre 1294)¹². La cripta è costituita, invece, da due ambienti, il primo dei quali è coperto da

¹⁰ Della produzione nota di Mozzillo nel Sannio beneventano si ricordano gli affreschi di Palazzo Viscusi e l'affresco della chiesa di Sant'Angelo in Manculanis a Sant'Agata de' Goti, gli affreschi della chiesa di Santa Maria del Monte dei Morti di Cerreto Sannita e la pala d'altare con la raffigurazione della *Pentecoste* nella cappella D'Onofrio a Solopaca.

¹¹ R. PINTO, *La decorazione della controsoffittatura e della cripta dell'Oratorio di S. Maria di Loreto nella Terra d'Arienzo*, in F. PERROTTA - R. PINTO - M. NUZZO, *La Congrega Lauretana di Santa Maria a Vico*, San Felice a Cancellò 2006, pp. 85-97.

¹² In realtà, sulla scorta di nuove indicazioni documentali, dei risultati degli scavi archeologici nel sottosuolo della Santa Casa e di recenti studi filologici e iconografici, prende sempre più consistenza l'ipotesi secondo la quale le pietre della Santa Casa furono trasportate a Loreto con una nave, per iniziativa umana. Infatti, un documento del settembre 1294, scoperto di recente, attesta che Niceforo Angelo, despota dell'Epiro, nel dare la propria figlia Ithamar in sposa a Filippo di

una volta a botte a sesto ribassato che accoglie nel suo centro, entro una cornice mistilinea, un affresco raffigurante il *Giudizio Universale*, coperto in parte, purtroppo, da una scialbatura di calce (fig. 12). Sulla parete di fondo un altare in stucco è sormontato da una cornice mistilinea contenente una *Pietà* ad affresco¹³.

Se ne fosse confermata l'autografia, il ciclo si porrebbe, con i già citati affreschi raffiguranti la *Natività di Maria* e la *Visitazione di sant'Elisabetta*, datati 1761, che decorano le pareti absidali della chiesa di Santa Maria del Monte dei Morti a Cerreto Sannita¹⁴, tra le prime composizioni conosciute dell'artista. In ogni caso, a ben vedere, esso mostra appieno, nonostante le cattive condizioni di conservazione, la sua felice e fresca vena decorativa caratterizzata da una vivace fantasia, frutto degli insegnamenti di Giuseppe Bonito, il maestro di Castellamare di Stabia alla cui cultura figurativa l'artista afragolese si era a lungo abbeverato prima di mettersi in proprio dopo una sommaria educazione artistica ricevuta nel paese natale presso lo studentato che i Padri domenicani, sovvenzionati dalla locale Università, dirigevano nel convento attiguo alla chiesa del Rosario¹⁵.

Alla prima metà del nono decennio del secolo risalgono, invece, nella stessa Santa Maria a Vico, le quattro tele che, con le opere novecentesche di Francesco Diodati, di Marco Vigliotti e di Luigi Tagliatela, costituiscono il corredo pittorico della settecentesca chiesa di San Nicola Magno, eretta, per iniziativa dell'allora vescovo di Sant'Agata de' Goti, Alfonso Maria de' Liguori, il futuro santo, nella seconda metà del secolo, in sostituzione della fatiscente chiesa seicentesca di Santa Maria la Nova, su progetto degli architetti di scuola vanvitelliana Salvatore e Pietro Cimafonte.

Le quattro tele raffigurano rispettivamente, *San Giuseppe con Gesù in braccio tra i santi Vito e Agata* e *Il Battesimo di Cristo*, entrambe firmate e datate, l'una 1792, l'altra 1794, la *Traditio Clavium* o *San Pietro riceve le chiavi del Paradiso* e la *Madonna Addolorata con angeli* che ancorché non firmate e non datate, gli sono attribuite sulla scorta dell'analisi stilistica¹⁶.

Nella prima tela, la popolare immagine di san Giuseppe, generalmente rappresentato con la Madonna e il Bambino nell'ambito di temi iconografici collegati alla vita di Cristo, c'è presentata con il piccolo Gesù in braccio tra i santi Vito e Agata tramite il misurato e piacevole schema delle pale d'altare del tardo Settecento, tradizionalmente impostato sulle simmetrie e sulla pacatezza dei sentimenti.

Taranto, figlio di Carlo II d'Angiò, re di Napoli, gli trasmise una serie di beni dotali, fra cui «Le sante pietre portate via dalla Casa della Nostra Signora la Vergine Madre di Dio», cfr. G. NICOLINI, *La veridicità storica della miracolosa traslazione della Santa Casa di Nazareth a Loreto*, Ancona 2004.

¹³ M. NUZZO, *Architettura, ambiente e conservazione dell'oratorio di Santa Maria del Loreto*, pp. 101-111.

¹⁴ V. PACELLI, *Pittura e decorazione plastica nelle chiese e nei palazzi di Cerreto Sannita*, in V. PACELLI - G. FIENGO - G. DONATONE, *Cerreto Sannita Testimonianze d'arte tra Sette e Ottocento*, Napoli 1991, pp. 67-111, pp. 82-83.

¹⁵ C. T. DALBONO, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia: dalla fine del 1600, a noi*, Napoli 1859, pp. 156-158.

¹⁶ D. GUIDA, *S. Maria a Vico Restaurata la Madonna Addolorata*, in *Valle di Suessola*, a. XXXII, n. 2 (febbraio 2013), p. 5.



Fig. 11 - Santa Maria a Vico (Ce), Congrega Lauretana,
A. Mozzillo e aiuti, *Vergine di Loreto*.



Fig. 12 - Santa Maria a Vico (Ce), Congrega Lauretana,
A. Mozzillo e aiuti, *Giudizio Universale*, particolari.

Tratti distintivi che ritroviamo, ancor più, nel *Battesimo di Gesù* (fig. 13), dove la composizione, espressa nella consueta iconografia che già dal primo cristianesimo ha conosciuto infinite repliche, si staglia, vigorosa, su una tela centinata, con un disegno preciso ed effetti luministici di gradevole soluzione che mettono in risalto squillanti impasti cromatici, dal manto rosso elegantemente e sinuosamente pieghettato del Battista al candido perizoma di Cristo, dal vaporoso vello di Giovanni alla bionda chioma di Gesù. Tra i due personaggi sacri s'intravede la sagoma di un tempio che si potrebbe prefigurare come la stessa chiesa che accoglie il dipinto.

La sagoma di una chiesa (il Tempio di Gerusalemme), s'intravede sullo sfondo - ma con una valenza iconografica sicuramente più attinente giacché sottolinea la trasmissione del potere spirituale da Cristo a san Pietro, giustificando nello stesso

tempo il primato dell'autorità del Papa - anche nella tela che raffigura l'episodio evangelico, narrato da Matteo (16, 18-19), della *Traditio Clavium* ovvero di *San Pietro che riceve le chiavi del Paradiso* (fig. 14).



Fig. 13 - Santa Maria a Vico (Ce), Chiesa di S. Nicola Magno, A. Mozzillo, *Battesimo di Gesù*.



Fig. 14 - Santa Maria a Vico (Ce), Chiesa di S. Nicola Magno, A. Mozzillo. *San Pietro che riceve le chiavi del Paradiso*.

Domina la scena, in primo piano, san Pietro, inginocchiato davanti a Cristo, mentre, alla presenza degli altri apostoli, riceve dalle sue mani le «chiavi del regno dei cieli», simbolo della sovranità e quindi del conferimento dei poteri al primo vicario di Cristo in Terra. L'ultima tela ci propone, invece, la venerata immagine della *Vergine Addolorata con Angeli*, titolo con cui è sovente invocata Maria, la cui iconografia trae origine dal già ricordato episodio evangelico della *Presentazione al Tempio*, in particolare al momento in cui a Maria - portatasi, secondo la legge ebraica, con Giuseppe e Gesù Bambino otto giorni dopo la sua nascita, al tempio di Gerusalemme per «offrire» a Dio il Figlio, e per la sua purificazione - fu predetto, da Simeone, che una spada le avrebbe trafitto l'anima perché fossero svelati «i pensieri di molti cuori» (fig. 15).

Nella tela la Madonna è rappresentata con il viso molto giovanile, secondo una tradizione popolare che vuole Maria mai invecchiata in volto, mentre, accerchiata da

angeli e cherubini, con il cuore trafitto da una spada, volge lo sguardo sofferente e gli occhi irrorati di pianto verso il cielo a implorare misericordia per il proprio Figlio. Il dolore della Vergine è riproposto da Mozzillo, pochi chilometri più avanti, a San Felice a Canello, in un'altra composizione, firmata e datata 1803, *Cristo che incontra la Madonna sulla via del Calvario*, posta su uno degli altari laterali della chiesa Madre (fig. 16).



Fig. 15 - Santa Maria a Vico (Ce), Chiesa di S. Nicola Magno, A. Mozzillo, *Vergine Addolorata con Angeli*.



Fig. 16 - San Felice a Canello (Ce), Chiesa di San Felice, A. Mozzillo, *Cristo che incontra la Madonna sulla via del Calvario*.

Ancorché il Vangelo non riporti espressamente che Maria s'incontrò con Gesù lungo la via del Calvario, la tradizione cristiana afferma che l'incontro avvenne effettivamente, tant'è che a Gerusalemme, lungo la via percorsa da Gesù con la croce, v'è una chiesa dedicata «*A nostra Signora dello Spasimo*», risalente al V secolo, teatro, peraltro, della quarta stazione della *via crucis*. Questa tradizione riporta che Maria si avvicinò al Figlio e senza lacrimare né gridare, lo abbracciò, affondò il volto tra le spine e i capelli, intridendosi di sputi e di sangue, e, senza dire altro mormorò: «*Figlio mio!*».

Franco Pezzella

Gli interventi di Angelo Mozzillo per gli eremi camaldolesi di Napoli e Visciano

Archivio Afragolese, a. XIV, n. 28, dicembre 2015, pp. 77-94

Qualche anno dopo la realizzazione degli affreschi per il Conservatorio di Sant'Eligio a Napoli aventi a tema *La Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, i monaci camaldolesi commissionarono ad Angelo Mozzillo una serie di affreschi da eseguirsi per gli eremi di Napoli e Visciano¹. I lavori di abbellimento erano parte di un programma di rinnovamento degli eremi convenuti nella confraternita Eremitica Napoletana, dopo il distacco - su richiesta del re di Napoli e l'assenso di papa Clemente XIV con un breve del 13 maggio 1771 - di sei di essi, dall'originaria congregazione degli Eremiti Camaldolesi di Monte Corona².

Questa congregazione era stata fondata nel 1520 da Paolo (Tommaso) Giustiniani che dopo aver cercato il silenzio nell'Eremo di Camaldoli, nei pressi di Arezzo, divenendone il padre maggiore nel 1516, dette vita qualche anno dopo, nel 1520, con il consenso di papa Leone X, alla congregazione degli Eremiti di San Romualdo dell'ordine Camaldolese, ispirata nel nome e nelle finalità giustappunto a San Romualdo, fondatore dell'ordine.

Nato a Ravenna, tra il 951 e il 953, Romualdo, esponente di una famiglia nobile (era figlio del duca Sergio degli Onesti di Ravenna) intorno ai venti anni decise di farsi monaco. L'origine della sua vocazione sembra legata a un fatto di sangue di cui furono protagonisti il padre e un cugino. Dopo una breve esperienza nell'antico monastero di Sant'Apollinare in Classe, in seguito a dissapori con i monaci lasciò il cenobio e si recò presso un eremita, Marino, in territorio veneziano, per porsi alla sua guida spirituale.

Qui conobbe l'abate Guarino, uno dei più importanti monaci rifondatori del X secolo, che lo convinse a seguirlo nell'abbazia di San Michele di Cuxa, in Catalogna, dove Romualdo si fermò ben dieci anni compiendo la sua formazione. Ritornato in Italia nel 988, si dedicò prima a vita eremitica nell'eremo di Pereo, presso Ravenna, e poi, portatosi nel territorio del Monte Fumaiolo, fondò, nei pressi di Verghereto, un monastero in onore di San Michele Arcangelo da dove fu successivamente cacciato per i suoi continui richiami disciplinari e morali agli altri monaci. Intorno all'anno 1001 il giovane imperatore Ottone III lo convinse ad accettare la nomina ad abate di Sant'Apollinare in Classe, ma dopo appena un anno, rinunciò all'incarico, e si recò a Montecassino.

Vocato alla vita eremitica lasciò ben presto anche Montecassino e per un lungo periodo visse in una grotta (attualmente chiamata *Grotta di Romualdo*) presso Parenzo in Istria. In seguito, si recò in Umbria, dove fondò un eremo e un'abbazia a Sitria presso Perugia.

¹ Sul ciclo tassiano cfr. F. PEZZELLA, *Il ciclo d'affreschi di Angelo Mozzillo ispirato alla Gerusalemme Liberata*, in *Archivio Afragolese*, a. XII, n. 13 (giugno 2008), pp. 11-34.

² G. M. CROCE, *La nazione napoletana degli eremiti camaldolesi di Monte Corona (1577-1866)*, in *Campania sacra* 18/2 (1987), pp. 175-252, p. 236.

In Umbria visse sette anni prima di recarsi a Camaldoli. Morì a 75 anni, il 19 giugno del 1027, nell'abbazia di San Salvatore di Valdicastro, vicino a Fabriano. La movimentata biografia di questo personaggio è stata raccontata da San Pier Damiani, che ne scrisse la *Vita*, 15 anni circa dopo la sua morte, nel 1042³.

A questa biografia si rifanno, peraltro, le rappresentazioni pittoriche di alcuni episodi della vita del santo eremita, tra le quali quelle realizzate dal Mozzillo per la chiesa dell'eremo del SS. Salvatore a Napoli⁴.

Qui sulla volta a botte della navata centrale, l'artista afragolese eseguì, infatti, una *Gloria di san Romualdo*, firmata e datata 1792 (ANGE. MOZZILLO / F.1792), incorniciata da dieci lunette con *Santi camaldolesi e benedettini* e da due ovali che raffigurano altrettanti episodi salienti della sua vita (tav.1)⁵. Nel riquadro centrale, il santo è raffigurato in estatica contemplazione della Trinità mentre una schiera di puttini e di santi camaldolesi s'innalza al cielo tra leggere nubi che si dipartono come in una raggiera.

Nel primo degli ovali, quello posto in corrispondenza dell'arco trionfale, l'artista affrescò *Un monaco della chiesa di Classe mentre mostra l'apparizione di Apollinare al giovane Romualdo prostrato ai piedi di un altare in abiti da cavaliere* (tav.2, a); nel secondo ovale, sul finestrone centrale, il Mozzillo affrescò, invece, lo stesso *San Romualdo che impone all'imperatore Ottone III di andare a piedi scalzi da Roma fino al santuario di San Michele sul Gargano, a espiazione dell'assassinio di Giovanni de Crescenzi* (tav. 2, b).

Partendo dalla sinistra dell'altare affrescò poi, in dieci lunette, cinque per lato, altrettanti santi e, per la precisione *San Mauro abate, San Bernardo Pio, San Silvestro Guzzolini, San Bernardo dei Tolomei, Santa Scolastica, Santa Lucia da Settefonti, Celestino papa, San Guglielmo da Vercelli, San Giovanni Gualberto e San Benedetto*.

L'iconografia del primo ovale è tratta alla lettera dal secondo paragrafo della succitata biografia, laddove san Pier Damiani scrive:

Nel monastero di Classe, mentre si mortificava nella più rigorosa penitenza, Romualdo cominciò a intrattenersi a colloquio ogni giorno con

³ G. TABACCO, *Sancti Petri Damiani Vita Beati Romualdi*, Roma 1957.

⁴ La fondazione di questo eremo è legata alla figura di Giovanni d'Avalos, che nel 1585 donò ai camaldolesi di Montecorona, un palazzo all'interno della città di Napoli. Non contemplando la loro presenza nei centri cittadini gli eremiti proposero, però, al D'Avalos di destinare la sua offerta alla costruzione di un eremo sul monte Prospetto, nei pressi di una cappella dedicata a San Gaudioso. Accordato e sancito con Bolla di papa Sisto V il passaggio del luogo ai camaldolesi, nello stesso anno fu inviato sul posto, per iniziare i lavori di costruzione dell'eremo, don Girolamo da Perugia. Nel 1588 l'eremo, conclusi i lavori di edificazione, fu eretto in priorato diventando ben presto la struttura camaldolese più importante della Campania. Soppresso da Giuseppe Bonaparte, re di Napoli, nel 1807, l'eremo fu ripristinato nel 1816 con la restaurazione borbonica. Nel 1866 fu nuovamente soppresso dal Regno d'Italia, ma, nel 1895, grazie all'intervento del Cardinale Guglielmo Sanfelice, fu restituito agli eremiti. L'esperienza eremitica camaldolese terminò definitivamente nel 1997, sostituita da un gruppo di suore brigidine provenienti dalla Svezia, tuttora presenti nella collina di Camaldoli.

⁵ A. CROCCO, *L'eremo dei Camaldoli di Nola*, Napoli 1984, pp. 29-31.

un converso⁶, che gli rivolgeva buoni ammaestramenti, sia pure nei limiti del suo sapere.



Tav. 1 - Napoli, Chiesa del SS. Salvatore, A. Mozzillo, *Gloria di san Romualdo*.

⁶ Il termine indica un uomo che prende l'abito monastico da adulto. Nei monasteri dell'epoca quasi tutti i monaci erano, invece, dei *nutriti*, ossia bambini o ragazzi donati alla comunità e che cresciuti in monastero preferivano rimanervi per sempre.



Tav. 2, a - Napoli, Chiesa del SS. Salvatore, A. Mozzillo, *Un monaco della chiesa di Classe mentre mostra l'apparizione di Apollinare al giovane Romualdo prostrato ai piedi di un altare in abiti da cavaliere.*

Costui lo esortava di frequente a lasciar da parte la vita secolare e a scegliere immediatamente la vita monastica, senza però riuscire a convincerlo.

Un giorno, conversando del più e del meno, gli lanciò questa battuta gioviale: «Se ti mostrerò Sant'Apollinare nel suo aspetto corporeo e realmente visibile, che premio mi darai?» Romualdo gli rispose: «Mi impegno irrevocabilmente a non rimanere più nel mondo, non appena avrò veduto il beato martire». Allora il converso invitò Romualdo a non andare a dormire la notte seguente e a vegliare in preghiera con lui nella chiesa. Così nel silenzio notturno, rimasero entrambi a lungo in preghiera. Ed ecco, verso il primo canto del gallo, S. Apollinare, sotto lo sguardo dei due, uscire di sotto l'altare che è al centro della chiesa dedicato alla beata vergine Maria. Fu visto uscire dalla parte orientale, dove si trova la lastra di porfido. Immediatamente tutta la chiesa si riempì di luce splendente, come se il sole avesse concentrato fra quelle pareti il fulgore dei suoi raggi. Il martire, stupendamente adornato delle vesti sacerdotali e con in mano un turibolo d'oro, incensò allora tutti gli altari della chiesa. Finito di incensare ritornò subito al luogo da cui era uscito, e scomparve anche la luce che lo aveva accompagnato.

Fu così che il converso come duro esattore prese ad insistere con forza e ad assillare Romualdo perché mantenesse la promessa. Romualdo, però, era ancora restio e chiese di poter osservare una seconda volta quella visione. E un'altra notte, allo stesso modo, rimasero in preghiera e videro il beato martire in tutto come la prima volta.

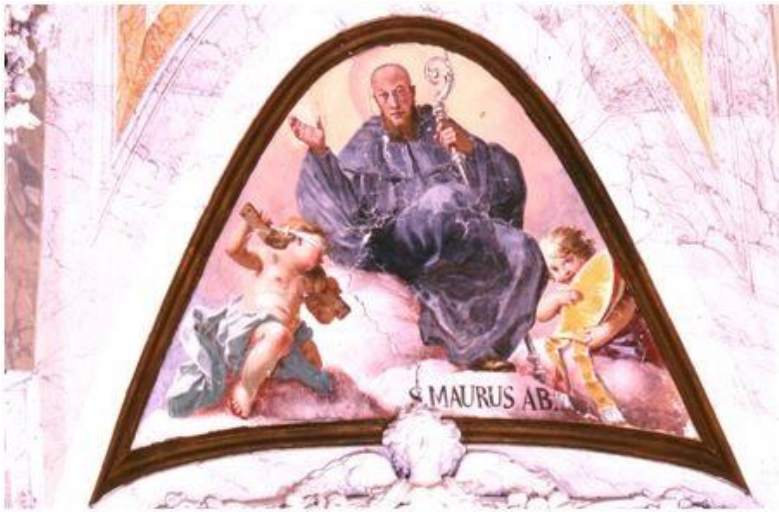


Tav. 2, b - *San Romualdo che impone all'imperatore Ottone III di andare a piedi scalzi da Roma fino al santuario di San Michele sul Gargano, a espiazione dell'assassinio di Giovanni de Crescenzi.*

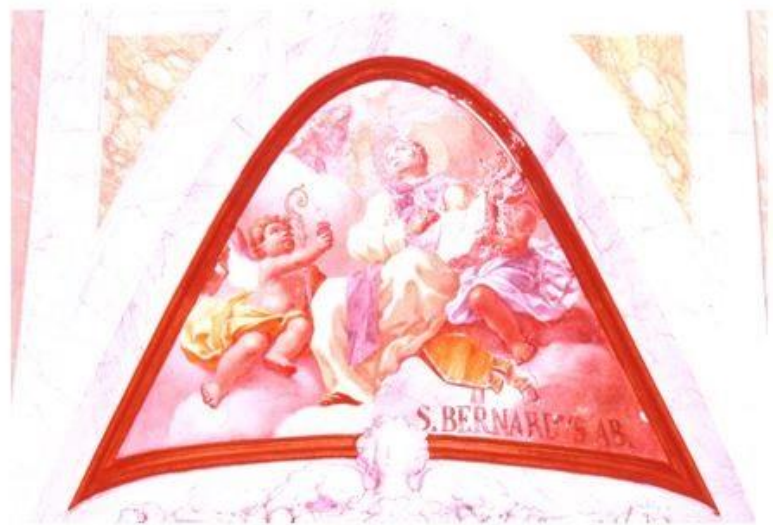
Il secondo episodio è narrato, invece, alquanto tortuosamente, nel 25° capitolo. Semplificando, san Pier Damiani riporta che l'imperatore Ottone III, in seguito a un grave crimine da lui confessato a san Romualdo, su consiglio stesso del santo asceta, «per penitenza uscì a piedi nudi dalla città di Roma e arrivò fino al monte Gargano, alla chiesa di S. Michele»⁷.

Il crimine di cui si era macchiato era quello perpetrato il 29 aprile del 998 ai danni di Giovanni, della celebre famiglia romana dei Crescenzi, che si fregiava del titolo di *Senator omnium romanorum*, fatto decapitare da Ottone sugli spalti di Castel Sant'Angelo a Roma, per porre fine allo stato di anarchia in cui erano cadute Roma e la sede Apostolica per la presenza sovvertitrice di alcune grandi famiglie, tra cui, giusto appunto quella dei Crescenzi.

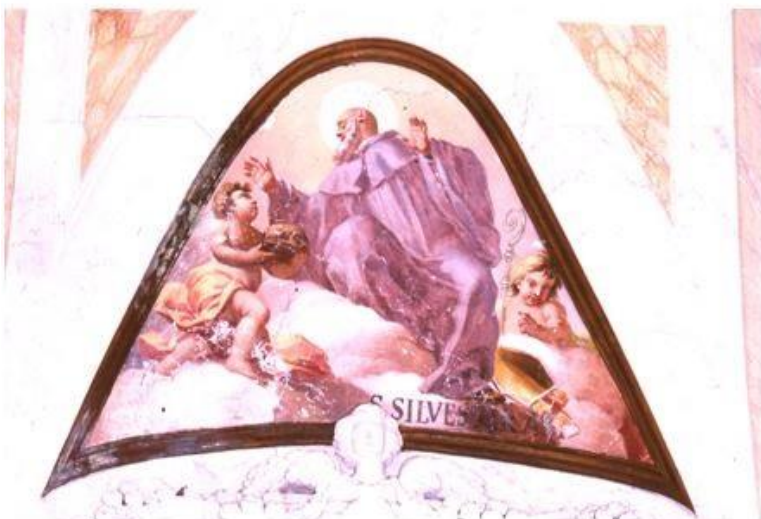
⁷ Al viaggio penitenziale accennano anche LEONE MARSICANO, *Chronica monasterii Casinensis*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum*, VII, Hannover 1846, p. 642 e la *Vita Nili* di un anonimo agiografo greco, a cura di G. GIOVANELLI, Grottaferrata 1972, p. 1284.



a



b



c

Tav. 3 Napoli, Chiesa del SS. Salvatore, A. Mozzillo,
a) *San Mauro*; b) *San Bernardo*; c) *San Silvestro*.

Molto più convenzionale è, invece, la rappresentazione, operata dal Mozzillo nelle lunette, dei santi camaldolesi, raffigurati con i rispettivi attributi iconografici. *San*

Mauro (tav. 3, a) è, infatti, raffigurato nelle vesti di abate, con due puttini ai piedi, l'uno con una mitra, a indicare la sua dignità abaziale, l'altro, bendato, con un giogo sulle spalle, a simboleggiare le sue maggiori virtù, la saggezza e la cieca obbedienza. *San Bernardo da Chiaravalle* (tav. 3, b) è raffigurato, invece, mentre intento a scrivere uno delle sue tante omelie mariane, riceve l'apparizione della Vergine.

Gli fanno compagnia due putti, che reggono rispettivamente un calamaio e il fascicolo su cui sta scrivendo. La raffigurazione è in realtà la rappresentazione, appena accennata, di un tema molto comune nell'iconografia bernardiana, ancorché senza fondamento alcuno nella biografia dell'abate di Chiaravalle⁸, la cosiddetta *Lattazione mistica di San Bernardo*, dove si vede il santo inginocchiato davanti alla Vergine che premendosi una mammella gli fa zampillare il latte sulle labbra.

Nata in area iberica, l'iconografia voleva rappresentare l'idea che l'infusione simbolica della scienza divina, fonte dell'eloquenza di Bernardo, avveniva unicamente per via della sola volontà della Vergine (Bernardo "subiva" passivamente questa volontà) e sottolineava, nello stesso tempo, l'assenza di contatto diretto tra l'uomo e la madre di Dio. La terza lunetta accoglie l'immagine di *San Silvestro Guzzolini* (tav. 3, c) con sullo sfondo l'eremo di Montefano da lui stesso fondato⁹.

Segue *San Bernardo dei Tolomei* (tav. 4, a) che, ammantato in una bianca tonaca, è appisolato su un tronco e tiene accanto a sé due puttini, di cui quello alla sua sinistra si accompagna a un candido cigno che stringe nel rostro un ramoscello di ulivo e quello a destra un cilicio e una catena di ferro, l'uno a ricordare il sogno che la madre fece prima di metterlo al mondo, l'altro a simboleggiare lo strumento con cui era solito fare penitenza¹⁰.

Chiude la serie degli affreschi a sinistra l'immagine di *Santa Scolastica* (tav. 4, b), vestita dell'abito nero delle benedettine, circondata da due puttini che le porgono dei fiori, con una colomba bianca sulla testa a simboleggiare l'ascesa al cielo della sua anima pura così come fu visto dal fratello san Benedetto e dai suoi seguaci¹¹. In corrispondenza di questa figura, sul lato opposto, è l'immagine di *Santa Lucia da Settefonti* (tav. 4, c), prima donna camaldolese, raffigurata con un puttino che reca dei fiori e con un giovane in catena ai suoi piedi ad attestare il miracoloso episodio del quale questi fu protagonista quando, schiavo in Terrasanta, si ritrovò libero nel suo paese dopo aver invocato il nome della santa¹².

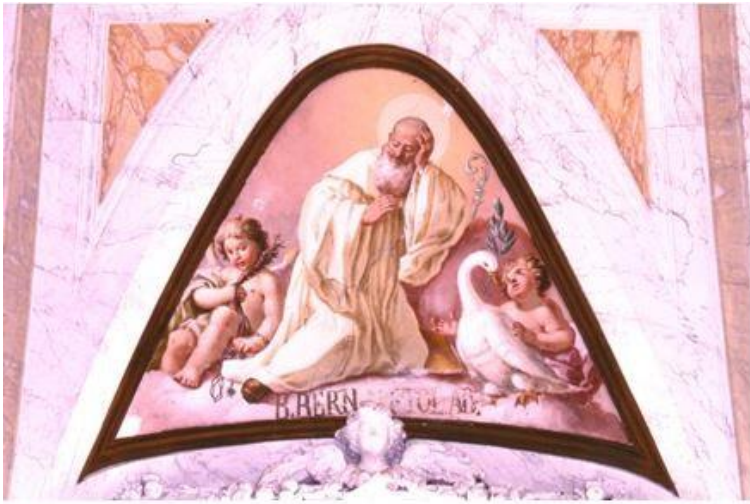
⁸ P. MAGAGNOTTI, *La vita di San Bernardo primo abate di Chiaravalle*, Padova 1744.

⁹ C. F. FRANCESCHINI, *Vita di San Silvestro abate*, Iesi 1772, traduzione in italiano della prima biografia del santo per opera di ANDREA DI GIACOMO DA FABRIANO, *De vita, moribus et miraculis d. Silvestri abbatis Auximatis, ordinis eius qui de Monte Fano seu Silvestrinorum vulgo dicitur fundatoris* Venezia 1599.

¹⁰ G. LOMBARDELLI, *Vita del Beato Bernardo Tolomei Senese, Abate, e Istitutore de' Monaci Olivetani dell'Ordine di S. Benedetto*, Lucca 1659, pp. 4, 45.

¹¹ SAN GREGORIO, *Vita di San Benedetto - Il Libro dei Dialoghi*, cap. 33.

¹² La vicenda è variamente narrata da diversi cronisti del passato (da Cherubino Ghirardacci all'abate camaldolese Germano Botta, da padre Serafino Razzi a padre Giovan Battista Melloni), puntualmente riportate nel romanzo di R. GARAGNANI, *La vergine di Stifanti*, Bologna 1875. Le fonti convergono, tuttavia, che Lucia era una fanciulla bellissima e che il giovane, tale Diotagora Fava, innamorato di lei prima che si monacasse, era partito crociato per disperazione amorosa, cadendo ben presto in mani nemiche.



a



b

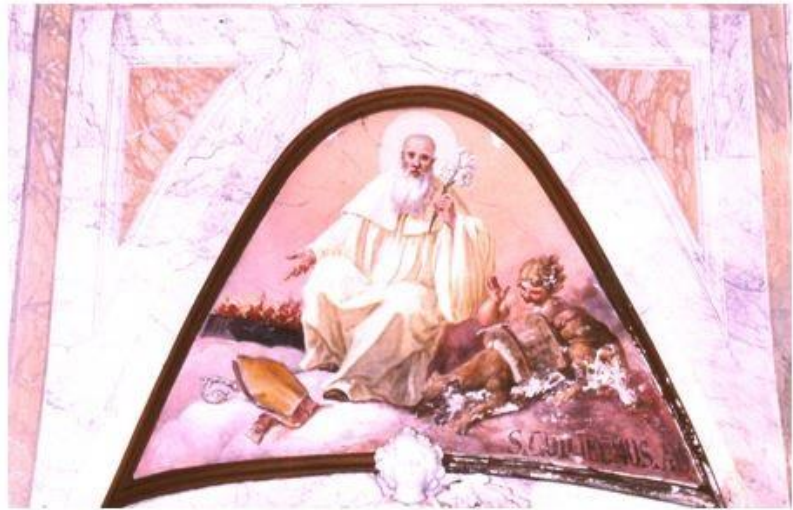


c

Tav. 4 - Napoli, Chiesa del SS. Salvatore, A. Mozzillo, a) *San Bernardo dei Tolomei*; b) *Santa Scolastica* c) *Santa Lucia Settefonti*.



a



b



c

Tav. 5 - Napoli, Chiesa del SS. Salvatore, A. Mozzillo,
a) *San Pietro Celestino*); b) *San Guglielmo*; c) *San Giovanni Gualberto*.

Nella lunetta successiva ritroviamo l'immagine del famoso papa *San Celestino V* (tav. 5, a), Pietro da Morrone, che, in abiti pontifici, è attorniato da due puttini con le insegne della dignità papale, la tiara e il triregno, che egli depose attirandosi, tra gli altri, il malevolo giudizio di Dante Alighieri.

Nella terza lunetta è rappresentato *San Guglielmo da Vercelli* (tav. 5, b), fondatore della congregazione di Montevergine, mentre con la mano destra indica una brace e con la sinistra stringe un giglio a simboleggiare la purezza che lo preservò dalle insidie di una giovane cortigiana durante la prova del fuoco messa in atto da re Ruggiero per saggiare la sua santità.

Alla sua sinistra è un puttino con un orso provvisto del basto. La simbologia, in questo caso, si presta a una doppia interpretazione: se da un canto, infatti, potrebbe ricollegarsi al leggendario racconto della vita di san Guglielmo secondo il quale il santo durante un periodo di eremitaggio scacciò un orso che andava regolarmente a bere alla sorgente che egli usava per approvvigionarsi di acqua, per un altro verso potrebbe invece suggerire la vittoria della virtù sul vizio, ridotto alla schiavitù¹³.

Non va dimenticato, infatti, che dal XVI secolo l'orso compare nell'iconografia cristiana come simbolo della lussuria. *San Giovanni Gualberto* (tav. 5, c), fondatore del monastero di Vallombrosa, è raffigurato, invece, mentre in compagnia di due putti, l'uno con il bastone pastorale e la mitra, segni della sua dignità di abate, l'altro nell'atto di reggere un Crocefisso, è in adorazione di Gesù per ringraziarlo di avergli dato la forza di perdonare, il giorno di Venerdì Santo, l'assassino del fratello.

Bernardo Giabullari, un rimatore fiorentino del Cinquecento autore di una biografia del santo, riporta che, mentre era raccolto in preghiera, san Giovanni vide piegarsi la testa di Cristo crocefisso verso di lui¹⁴.

Nella quinta e ultima lunetta si osserva, infine, la figura di *San Benedetto* (tav. 6, a) che con la sinistra sostiene, insieme a un puttino, il libro della Regola e con la destra addita l'incipit che vi si legge sopra *Ausculta fili praecepta magistri*; ai piedi del santo, alla sua destra un altro puttino reca tra le mani il bastone pastorale e la mitra e si accompagna a un corvo che reca nel becco un pezzo di pane, in ricordo del tentativo di un prete invidioso di avvelenare il santo: secondo il racconto di san Gregorio Magno, infatti, san Benedetto avendo intuito che la pagnotta era avvelenata ordinò al corvo di portarla via¹⁵.

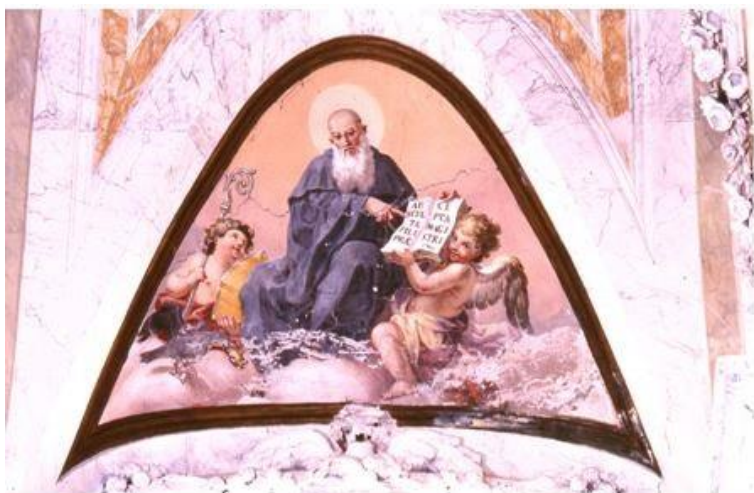
L'intervento di Mozzillo si estese fin oltre la volta della navata centrale, interessando anche quella del presbiterio, dove il pittore intervenne affrescando in due riquadri a guisa di stella, posti lateralmente al dipinto rappresentante la *Visione di san Romualdo* di Francesco Amendola, coppie di angeli che circondano simboli romualdiani.

Nel primo riquadro, a sinistra dell'altare maggiore (tav. 6, b), è raffigurato, infatti, un vaso da cui sgorga una fiamma, a simboleggiare l'ardore con il quale il santo immolò sé stesso nel tentativo di raggiungere Dio.

¹³ *Legenda de vita et obitu S. Gulielmi confessoris*, in «Acta Sanctorum», Jun V, p. 117.

¹⁴ B. GIABULLARI, *Storia e miracoli di San Giovanni Gualberto*, Firenze 1497.

¹⁵ SAN GREGORIO, *Vita di San Benedetto - Il Libro dei Dialoghi*, cap. 8.



a



b



c

Tav. 6 - Napoli, Chiesa del SS. Salvatore, A. Mozzillo, a) *San Benedetto*; b) *Angeli*; c) *Angeli*.

Nell'altro (tav. 6, c) è raffigurato, invece, un teschio adagiato sopra un libro da cui pende un cilicio: elementi che ricordano, l'uno (il teschio sopra il libro), la reminiscenza della vita terrena dalla quale il santo si era staccato per approdare alla

gloria eterna, l'altro (il cilicio), la penitenza e la mortificazione del corpo, espressione terrena del peccato, che il santo era solito praticare quotidianamente.



Tav. 7 - Visciano (Napoli), Eremo dei Camaldoli, A. Mozzillo, *Gloria di san Romualdo*.

Dal punto di vista strettamente artistico l'intero ciclo si caratterizza per una resa oltremodo simmetrica e piramidale delle composizioni e per un uso talvolta pacato delle tinte, fatte salve le due composizioni ovoidali con la rappresentazione dei *Fatti della vita di san Romualdo*, nelle quali a una esposizione cromatica più vivida si accompagna altresì un equilibrio compositivo di più ampio respiro.

Alcuni autori attribuiscono al Mozzillo anche gli affreschi della sagrestia e dell'attiguo vestibolo: l'intervento dell'artista si limitò, verosimilmente, però, solo a lievi ritocchi come conferma il recente ritrovamento, in calce ad essi, di una sigla e una data non corrispondenti né alle iniziali del pittore, né all'anno 1792 con cui sono datati i sopracitati affreschi. È certo, invece, che nello stesso anno, come documentano la firma e la data in calce (*A. MOZZILLO F. 1792*) l'artista realizzò per la volta della Sala del Capitolo dell'eremo di Visciano un altro grande affresco¹⁶.

Il dipinto, che raffigura il *Trionfo dell'Ordine Camaldolese* (tav. 7), illustra, per dirla col Prudenziario - storico dell'eremo viscianese - «una notevole pagina di catechesi, in quanto comprende le Virtù teologali, cardinali ed i quattro novissimi»¹⁷; le virtù sono rappresentate da figure femminili e da angeli con i rispettivi simboli.

Al centro, in alto, sovrasta l'intera composizione, la figura di san Romualdo che adora lo Spirito Santo mentre tiene la mano sinistra sulle spalle di un uomo che, con gli abiti rappezzati e il cilicio tra le mani, simboleggia la Penitenza.

Qui, come a Napoli, l'artista, mostrandosi capace di articolare il disegno secondo masse e volumi armonicamente contrapposti, di tratteggiare le figure con sapienza ed eleganza di tocco, di dominare pienamente la materia pittorica senza esitazioni o sbavature di sorta, e facendosi notare, allo stesso tempo, per una piacevole capacità narrativa, raggiunge risultati di prim'ordine che lo proiettano, di diritto, nell'Olimpo dei maggiori decoratori napoletani di fine Settecento.

Nell'attiguo monastero il Mozzillo decorò, probabilmente, anche il soffitto dell'appartamento del priore¹⁸. Le pitture, realizzate su carta, sono ancora in loco ma si presentano irrimediabilmente sbiadite.

Franco Pezzella

¹⁶ V. ACAMPORA, *I Camaldoli di Nola*, Nola 1976

¹⁷ A. PRUDENZIANO, *I Camaldoli di Nola*, Napoli 1993.

¹⁸ La fondazione di questo eremo risale all'anno 1602 per donazione di Pompeo Fellecchia, fratello dell'allora priore dell'eremo coronese di Santa Maria dell'Incoronata, che lasciò in eredità la maggior parte del suo patrimonio affinché venisse impiegato per la costruzione di un eremo. Il Capitolo Generale della Congregazione Camaldolese di Montecorona accettò la donazione e diede disposizione affinché si procedesse con la costruzione. Nel 1607 la chiesa è stata eretta a priorato e consacrata nel 1654 dal vescovo di Sarno. Con la soppressione del 1807 l'Eremo di Santa Maria degli Angeli perse il suo splendore. Con verbale del 15 novembre 1869, reso esecutivo il 10 gennaio 1870, il ricevitore di Nola Nicola Della Gaia, consegna al Municipio di Nola l'Eremo di Santa Maria degli Angeli. Gli eremiti vi ritornarono nel 1895 per poi essere abbandonato nel 1990. Oggi la struttura è ancora integra e comprende un'ampia chiesa in restauro, la foresteria con refettorio e sedici celle, oltre a numerosi ambienti di servizio, abitato dai Missionari della Divina Redenzione.

La statua di Cimarosa del Sorbilli al San Carlo

Nero su bianco, a. XVIII, n. 20, 25 dicembre 2015, pp. 58-59

Una delle immagini meno note del vasto *corpus* iconografico cimarosiano è quella che raffigura il compositore aversano nella statua di stucco a figura intera che adorna con la statua di Giovanni Paisiello dello scultore napoletano Stanislao Lista, il vestibolo del Teatro San Carlo di Napoli. Nell'opera, plasmata morbidamente dallo scultore calabrese Giuseppe Antonio Sorbilli nella seconda metà del XIX secolo, Domenico Cimarosa è raffigurato, col viso rivolto di tre quarti verso sinistra e i tratti fisionomici puramente immaginari, in piedi, con il braccio sinistro proteso in avanti e quello destro posato sui tasti del retrostante clavicembalo, alla cui base e sul cui leggio sono adagiati alcuni spartiti.



Napoli, Teatro San Carlo,
G. A. Sorbilli, *Cimarosa*.

Secondo la moda del tempo indossa sopra il gilet, una marsina svasata a campana verso il basso con le falde sfuggenti all'indietro. Una goletta di battista gli avvolge il collo, trine cadenti sui dorsi delle mani gli cingono i polsi. Per il resto indossa un paio di corti calzoni stretti sotto il ginocchio da una fascetta chiusa con un bottone.

Le calze, molto attillate, finiscono in basse scarpe molto semplici, ornate da una fibbia quadrata. La realizzazione della statua, alta poco meno di due metri, valse, peraltro, la nomina dell'autore a professore onorario presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Giuseppe Antonio Sorbilli nacque a Zammarò, una frazione del comune di San Gregorio d'Ippona, in provincia di Vibo Valentia, il 12 marzo del 1824. Si formò prima a Polistena nella bottega del decoratore Fortunato Morano e poi a Napoli, dove fu allievo di Giuseppe Cammarano e di Francesco Citarelli. In seguito, fu allievo del ticinese Vincenzo Vela, a Torino.

Nel 1849 vinse una borsa di studio per accedere alla scuola d'Arte a Roma che frequentò, però, solo per un anno per aver aderito ai moti rivoluzionari della Repubblica Romana. Trasferitosi a Napoli, aprì uno studio in via Foria. Artista versatile lavorò indifferentemente il marmo, il legno e l'argilla, maturando un gusto classico ma in chiave veristica.

Tra le sue opere si segnalano: *Il Silenzio e la Preghiera* (statue di marmo) che si trovano al cimitero di Napoli, i due bei bassorilievi (*Sposalizio della Vergine* e la *Visitazione della Vergine*) della cattedrale di Capua, per la quale realizzò anche i due *Angeli* sull'arco della navata mediana e le statue di *San Pietro* e *San Paolo*; i *Quattro Evangelisti* nella cattedrale di Avellino, il *San Rocco* nella chiesa parrocchiale di San Gregorio d'Ippona, la statua della *Madonna delle Grazie* nella parrocchiale di Zammarò, le statue di gesso di *San Filippo Neri* e di *San Giuseppe Colasanzio*, e i medaglioni dei *Santi Pietro e Paolo* della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Vibo Valentia. Fu anche pittore; i suoi dipinti si trovano in Campania. Morì a Napoli il 10 gennaio 1894.

Franco Pezzella

ANNO 2016

Testimonianze iconografiche cimarosiane a Roma

Nero su bianco, a. XIX, n. 2, 7 febbraio 2016,
pp. 58-59; n. 3, 21 febbraio 2016, pp. 58-59

Cimarosa soggiornò frequentemente a Roma: una prima volta, il giorno di Carnevale del 1777 per presenziare alla prima, presso il Teatro Valle, de *I tre amanti*, un intermezzo in due atti su libretto di Giuseppe Petrosellini e poi negli anni immediatamente successivi per presentare *L'italiana in Londra* (1778), *Le donne rivali* (1780), *Il pittore parigino* (1781) e così via fino al Carnevale del 1797 quando fu presente con ben due opere l'*Achille all'assedio di Troja* e *L'imprudente fortunato* rispettivamente al Teatro Argentina e al Teatro Valle.

Nei suoi primi anni di frequentazione scrisse per la città anche la sua prima opera seria il *Caio Mario* su libretto di Gaetano Roccaforte, nel 1780, e l'anno dopo l'*Alessandro nelle Indie* su testo di Pietro Metastasio, il quale venne messo in scena al Teatro delle Dame con grande successo di critica e pubblico.



Roma, Protomoteca del Campidoglio,
A. Canova, *Domenico Cimarosa*.

Tuttavia, ancorché fosse stata molto frequentata dal grande musicista aversano, Roma conserva pochissime testimonianze iconografiche di Cimarosa, tra cui il notissimo busto in marmo di Antonio Canova che si ammira nella Protomoteca del Campidoglio.

Il busto fu eseguito nel 1808, come testimoniano la firma e la data in calce (*Canova scolpì / Roma MDCCCVIII*) e non già nel 1814, come erroneamente riporta uno dei primi cataloghi sulla produzione dell'artista veneto.

L'iscrizione registra anche il luogo di esecuzione, Roma. A commissionarlo fu infatti il cardinale Ercole Consalvi, l'influente Segretario di Stato di Pio VII, amico ed allievo del grande musicista. Collocato nel Pantheon nel 1816 il busto fu successivamente trasportato in Campidoglio nel 1820, dove benché sistemato «in modo che non si può vedere» fu notato, tra gli altri dallo Stendhal nel corso del suo viaggio in Italia.

Come annota Gennaro de Mancino in un articolo delle *Celebrazioni Cimarosiane* del 1901 (p.133): «Anche molti anni dopo la sua morte [del Cimarosa], la reazione imperante, impose al segretario di Pio VII, a quel Card. Consalvi, che pure era un uomo d'ingegno ed un innamorato della musica cimarosiana, di confiscare in un oscuro corridoio del Campidoglio il busto, che egli stesso, il Consalvi, aveva dedicato nel Pantheon all'immortale cantore di Paolino».

Per la realizzazione del busto, pregevole per le vivaci notazioni ritrattistiche e tecniche, il Canova s'ispirò, probabilmente al busto di Raphael Mengs scolpito nel 1781 da Christopher Hewetson (1739 - 1799) per lo stesso Pantheon.

Esposto nel 1922 alla XIII Biennale di Venezia e successivamente, nel 1968, a Bregenz e a Vienna in occasione di una mostra sulla pittrice svizzera Angelica Kauffman, il marmo romano ci propone un ritratto del Cimarosa a mezzo busto con le spalle nude tondeggianti e la testa, riccioluta e leggermente volta a sinistra dell'osservatore, saldamente piantata sul corto collo.

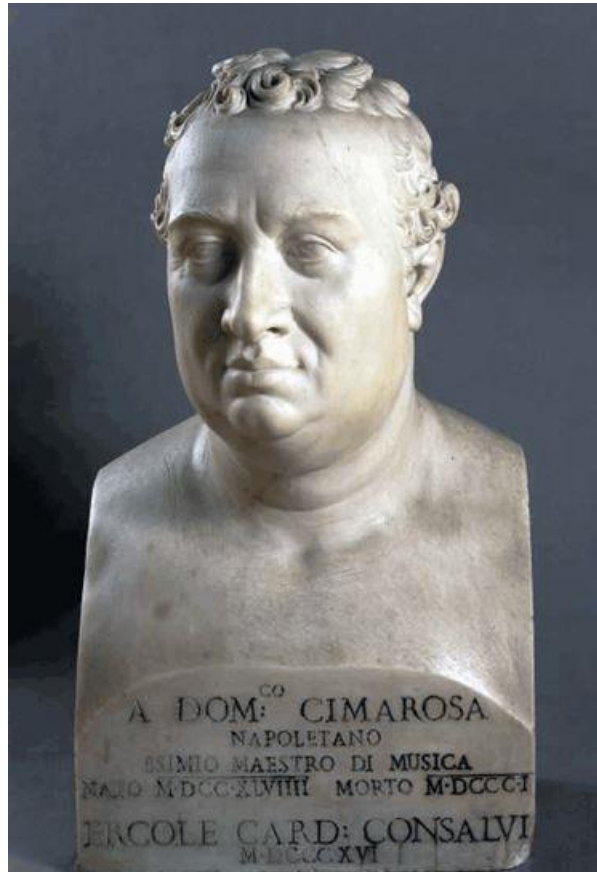
Sul volto, largo ed imberbe, le paffute guance disegnano appena delle leggere pieghe ai lati del naso e della piccola bocca sinuosa. Elementi fisionomici questi ultimi, che, colti con grande intuizione psicologica dallo scultore, rivelano, insieme agli occhi grandi e tondi che mirano lontano, la gioviale bonomia, la mitezza di cuore e la schiettezza d'animo dell'illustre aversano, che, benché pingue, era nel complesso, come ebbe a scrivere il Borrelli, un bell'uomo «accettissimo alle donne».

Al busto Giulio Marchetti Ferrante dedicò una breve ode pubblicata in *Aversa a Domenico Cimarosa* (pp. 216 - 217). Le fonti, specificamente il D'Este e il Cicognara, riportano di una replica, eseguita nel 1822, donata dal fratellastro del Canova, Giovan Battista Sartori, al cardinale Consalvi, e successivamente pervenuta alla famiglia del cardinale Pietro Vidoni.

La replica è stata riconosciuta da Ferdinando Mazzocca nel busto ancora conservato presso la stessa famiglia cremonese ed esposta alcuni anni fa a Forlì nel corso della mostra "Canova - L'ideale classico tra scultura e pittura" con la corretta datazione 1816 riportata peraltro nell'epigrafe sottostante (*A Dom:co Cimarosa / Napoletano/ Esimio maestro di musica/ Nato MDCCXLVIII morto MDCCCI / Ercole Card:Consalvi /MDCCCXVI*). Un modello in gesso del busto, dello stesso Canova, leggermente più alto, 66 cm. è conservato, invece, a Possagno, nei pressi di Treviso, nella locale Gipsoteca (n. 224).

Tra i maggiori scultori dell'epoca, Antonio Canova, era nato in questa località nel 1757. Dopo un iniziale periodo di formazione a Venezia, nel 1799 si trasferì a Roma, dove venne a contatto con le correnti neoclassiche e realizzò le sue prime opere: i

monumenti funebri a Clemente XIII (nella chiesa di S. Pietro) e a Clemente XIV (chiesa dei SS. Apostoli). Durante il periodo napoleonico eseguì alcuni ritratti dell'imperatore e di alcuni membri della sua famiglia, tra cui il famoso ritratto della moglie Paolina Bonaparte nelle vesti di *Venere vincitrice* (Roma, Galleria Borghese, 1808); unitamente ad alcune figure mitologiche e allegoriche, quali l'altrettanto celebre gruppo delle *Tre Grazie* (San Pietroburgo, Hermitage), e a numerosi busti dei più famosi personaggi del tempo.



Cremona, Casa Vidoni – Soresini,
A. Canova, Domenico Cimarosa.

Un altro busto marmoreo del Cimarosa, alto poco più di cm 65 cm. è quello che realizzato dallo scultore senese Barbato Cipriani si osserva ai Giardini del Pincio. La scultura, che poggia su un piedistallo, raffigura il musicista a mezzo busto col viso leggermente rivolto verso destra. I tratti iconografici fondamentali sono ripresi dalle raffigurazioni tradizionali anche se l'espressione esprime un tono di severa meditazione e di nobile e distaccata austerità che si concentra e si approfondisce soprattutto nel gioco dei piani facciali e nello sguardo.

La realizzazione del manufatto origina dal decreto del 28 maggio 1849 con il quale il triumvirato che governò la cosiddetta Seconda Repubblica Romana nei cinque mesi che questa operò in Roma estromettendo Pio IX dai suoi poteri temporali, stanziò un fondo straordinario di 10.000 scudi «per venire in soccorso di quegli artisti, pittori e scultori che mancano di lavoro». In particolare, l'articolo 3 del decreto prescriveva che i «lavori di scultura saranno dedicati a rappresentare in erme i grandi uomini italiani». Da questo decreto derivò successivamente la decisione, anche per motivi

squisitamente patriottici, di collocare i busti al Pincio. Il repentino ritorno da Gaeta del pontefice, dopo l'occupazione francese di Roma, congelò, però, l'attuazione del progetto sicché i busti già commissionati e realizzati furono provvisoriamente depositati in un magazzino di Palazzo Borromei, sede del Ministero del Commercio. Nel 1850 lo stesso ministero affidava alla Commissione soprintendente alla pubblica passeggiata presieduta dall'architetto Luigi Poletti i busti perché fossero collocati al Pincio. Tuttavia, per ragioni burocratiche e lungaggini amministrative la loro collocazione fu portata a compimento soltanto nella primavera del 1852. Al momento lo stato di conservazione del busto, che porta inciso al piede la scritta «D. Cimarosa», è pessimo per le molteplici scheggiature al volto e i numerosi rifacimenti.



Roma, Giardini del Pincio,
B. Cipriani, *Domenico Cimarosa*.

L'autore, Barbato Cipriani (Siena 1782 - post 1859), fratello di Giovan Battista, pittore, e Galgano, incisore, compì gli studi a Roma dove fu allievo di Stefano Ricci. Nel 1807 esordì scolpendo il *Busto di Galgano Saracini*, il famoso collezionista senese che tra Settecento e Ottocento raccolse la maggior parte delle tele, dei fondi oro, statue, bassorilievi, porcellane e preziose manufatture in legno, avorio e pietre dure, che costituiscono il nucleo principale dell'attuale collezione d'arte di Palazzo Chigi Saraceni di Siena. Nel 1815 scolpì il *Busto di Marcello Biringucci* (Siena, Società di Esecutori di Pie Disposizioni).

Al 1818 risale, invece il *Monumento funebre di Samuel Alpress Osborn* nella chiesa di san Pietro a Vere, in Giamaica. E, ancora, nel 1834, realizzò il *Busto marmoreo del celebre anatomista Paolo Mascagni*. L'ultima sua opera conosciuta è il *Busto di giovane*, datato 1859, che si conserva a Roma nel Museo di Palazzo Venezia.

La terza e ultima testimonianza iconografica del Cimarosa è quella realizzata in forma di statua di gesso a figura intera da Ercole Dante per Villa Torlonia sulla Nomentana. La statua adorna, con le statue di *Metastasio*, *Posidippo* e *Goethe*, una delle quattro nicchie che si aprono nell'arcoscenico del teatro della Villa.

Il gruppo è parte integrante di nutrita serie di statue di poeti, letterati e commediografi realizzate da artisti appartenenti allo studio dello scultore danese Bertel Thorvaldsen. Fanno compagnia alla statua di *Cimarosa*, infatti, le statue di *Shakespeare*, *Racine*, *Euripide* e *Rossini* di Vincenzo Gajassi; quelle di *Mozart* e *Sofocle* di Cesare Breglia; di *Eschilo*, *Goldoni*, *Melpomene*, *Corneille*, *Schiller* e *Talia* di Angelo Bezzi; quelle di *Alfieri*, *Monti* e *Bellini* di Giovanni Albertoni; di *Menandro* e *Haendel*, infine, di Domenico Moroni.

Il teatro risale al 1841 quando fu commissionato dal principe Alessandro Torlonia all'architetto Quintiliano Raimondi per festeggiare le sue nozze con Teresa Colonna, ma per diversi motivi i lavori terminarono solo nel 1874. Una fonte documentaria del luglio del 1843 ci rende noto che per la realizzazione della statua di *Cimarosa* - che risulta molto danneggiata alla pari della maggior parte delle statue per via del lungo periodo di abbandono sofferto dalla villa nel dopoguerra dopo essere stata residenza ufficiale di Mussolini a Roma - Ercole Dante percepì duecento scudi.

Lo scultore, di cui si hanno notizie dal 1838 al 1917, è noto per essere l'autore delle statue di *Diana* e *Acate* e del gruppo *Ganimede rapito dall'aquila* già nel demolito Palazzo Torlonia di Roma ora variamente dislocate in vari ambienti del secentesco Palazzo Corsini. Del *Ganimede rapito dall'aquila*, particolarmente apprezzato dalla critica dell'epoca, è nota anche un'incisione realizzata da Francesco Garzoli su disegno di Paolo Guglielmi (Roma, Istituto Nazionale della Grafica). L'ultima opera nota di Ercole Dante è il busto, datato 1917, di *Cesare Beccaria* nei giardini del Pincio di Roma.

Franco Pezzella

Angelo Mozzillo in Calabria

Cogito, a. XXIII, n. 385, 5 marzo 2016, p. 18

L'unico dipinto noto al momento, fuori dei confini regionali, di Angelo Mozzillo - un'ancora poco conosciuta figura di pittore afragolese del Settecento, meritevole di ben altra attenzione di quella riservatagli finora dai suoi concittadini - è *Il martirio di santa Caterina d'Alessandria* che si conserva nella Pinacoteca Comunale di Palazzo Amaduri a Gioiosa Ionica, una delle più importanti località del versante ionico calabrese, in provincia di Reggio Calabria.

Proveniente, verosimilmente, dalla locale chiesa dedicata alla santa alessandrina, che, peraltro, fu a lungo patrona della cittadina prima che fosse sostituita con san Rocco, il dipinto fu restaurato nel 2007 dalla ditta Tatafiori di Napoli ed esposto nel gennaio dell'anno successivo in una mostra di opere d'arte restaurate tenutasi a Palazzo Amaduri a cura della Soprintendenza della Calabria e del Comune di Gioiosa Ionica. La tela faceva da degna cornice in quell'occasione a dipinti di grande valore artistico e storico, come *La Regina Tomiri che immerge la testa di Ciro il Grande in un otre di sangue* di Mattia Preti, la *Madonna del Rosario* del Vaccaro e una *Pietà* attribuita a Giacinto Diano.

Vergine e martire, santa Caterina è protettrice degli studenti e, più in generale, patrona della cultura. Si ritiene, infatti, che le più antiche leggende della sua vita, risalenti al IX secolo, abbiano radici nella figura di Ipazia, una filosofa pagana di Alessandria d'Egitto, celebre per la sua sapienza e cultura, uccisa nel 415, per mano di alcuni monaci fanatici. Secondo una di queste leggende, la santa, di stirpe regale, dopo essersi convertita al cristianesimo ed essere resistita alle lusinghe dell'imperatore Massimino, che volendo sedurla cercò di far crollare la sua fede, fu messa a confronto con cinquanta filosofi affinché la convincessero ad abiurare il suo credo. L'impresa non solo fallì, ma contro ogni attesa, i cinquanta sapienti, si convertirono al cristianesimo, sicché furono immediatamente mandati al rogo.

Per la santa, Massimino escogitò, invece, uno strumento di tortura costituito da quattro ruote provviste di punte alle quali fu legata per essere stritolata, ma un fulmine lo distrusse per evitare che potesse nuocerle. Secondo un'altra leggenda le lame e gli uncini delle ruote si piegarono sulle tenere carni di Caterina, le ruote s'infransero e la santa non riportò neanche una scalfittura. In ogni caso, Massimino, al colmo dell'ira, la fece decapitare. Per questo motivo la santa è generalmente raffigurata con la corona in testa e vestita di abiti regali (per sottolineare la sua origine principesca), in una gloria di angeli e cherubini accanto alla ruota spezzata e una spada, l'arma che le tolse la vita, e con la palma del martirio in una mano. Tale è anche l'iconografia adottata dal Mozzillo nel dipinto calabrese, che ambienta la scena ad Alessandria d'Egitto, raffigurata nella parte bassa della tela con sfondo una piramide. Il dipinto presenta, però, una particolarità iconografica: la santa poggia il piede destro su una testa mozzata che, essendo anch'essa coronata, si potrebbe prefigurare come la testa del re - filosofo Massimino, raffigurata recisa per rappresentare il trionfo della sapienza cristiana di Caterina sull'ignoranza pagana.

La tela adornava, probabilmente, l'altare maggiore della succitata chiesa che, ancorché eretta nel Cinquecento, si presenta oggi profondamente modificata in forme tarde settecentesche dopo essere crollata nel 1783 in seguito a un terremoto. Riedificata nel 1799, fu di nuovo danneggiata dal cataclisma sismico del 1908 e restaurata nelle forme attuali nel 1930, anno in cui fu riaperta al culto. La tela di Mozzillo risale presumibilmente al 1799 quando il parroco dell'epoca, don Giuseppe Maria Pellicano, la dovette commissionare al pittore in sostituzione di una pala precedente andata distrutta nel sisma del 5 febbraio 1783.

Franco Pezzella



Cimarosa clavicembalista nelle testimonianze iconografiche del Museo di San Martino

Nero su bianco, a. XIX, n. 5, 20 marzo 2016, pp. 60-61

Se è vero che Cimarosa si dedicò prevalentemente all'opera buffa fino a meritarsi il titolo di maggiore compositore della scuola napoletana, è pur vero che egli scrisse anche alcune *Messe* ed *Oratori*, un noto *Concerto per due flauti ed orchestra* (1793), nonché un'ottantina circa di *Sonate* per clavicembalo, di cui 32 pubblicate tra il 1925 e il 1926.



F. S. Candido, *Cimarosa alla spinetta*.

La sua attività di clavicembalista è documentata peraltro da alcuni dipinti, il più noto dei quali è quello che lo vede impegnato alla spinetta nella tela realizzata nel 1785 dal pittore leccese Francesco Saverio Candido conservata nel Museo di San Martino. Si tratta di una tra le più note immagini del musicista aversano, che a quell'epoca aveva già raggiunto una buona popolarità in Italia, e che di lì a poco sarebbe diventato famoso anche nel resto d'Europa. Il musicista sorregge nella mano sinistra lo spartito de *Il Matrimonio segreto*.

Sottostante, arrotolato, è invece lo spartito dell'*Artemisia*. Cimarosa fu particolarmente attaccato a questo cembalo, la cui storia è illustrata con una lunga iscrizione, dettata dal canonico Giovanni Scherillo e riportata dal Florimo, posta sulla

parete immediatamente sopra lo strumento nel Museo del Conservatorio di San Pietro a Majella. Lo strumento fu donato dal pittore calabrese Andrea Cefaly che l'aveva ereditata dal padre Domenico, andato in sposo a Carolina Pigonati, figlia della signora Giuseppa Bethezè che lo aveva acquistato a sua volta dalla figlia suora del musicista.

L'immagine di Cimarosa alla spinetta ispirò tra l'altro il sonetto di G. D'Acunzo, *La Gavotta*, reso noto dal Rosano, dove «con finissimo sentimento d'arte» è messa in evidenza «l'antitesi fra la musica di Cimarosa dolce e suggestiva e quella greve anche nei ballabili e compassata, dell'altro insigne maestro aversano Nicolò Jommelli».



G. Vizzini, *Concerto di Cimarosa*.

Artista prevalentemente documentato per soggetti sacri, Francesco Saverio Candido, attivo a Napoli e in Puglia tra il 1771 e il 1806, realizzò nel 1771 i quattro dipinti che si osservano sui pilastri che sostengono la cupola della chiesa napoletana di San Pietro ad Aram (*Mosè sul Sinai*, *Mosè e il rovetto*, *San Paolo caduto da cavallo*, *San Pietro liberato dall'Angelo*). Nello stesso anno realizzò il *San Filippo Benizi* nell'altra chiesa napoletana di Santa Maria del Parto. Di lui si conosce anche un'altra opera, firmata e datata 1806, il *San Giuseppe da Copertino* nella chiesa di San Francesco a Gemini, una frazione di Ugento, nel Leccese.

Nello stesso museo si custodisce un analogo dipinto a olio su tela che risulta

realizzato dal pittore siciliano Gaspare Vizzini, sulla cui identità artistica abbiamo purtroppo scarsissime notizie, tra le quali quella di aver dipinto, nel 1766, quattro sovrapporte nella Villa Butera a Bagheria, vicino a Palermo. Nel dipinto Cimarosa non è più solo ma è raffigurato mentre tiene un concerto accompagnato da un violino, un violoncello e due canterine.

La manifestazione si svolge nell'affollato salotto di un appartamento aristocratico come sembra suggerire la foggia dei personaggi che ascoltano e soprattutto quella del personaggio ritto in piedi al centro della composizione, forse il committente del dipinto, che volle così immortalare qualche concerto dato dal Cimarosa nella sua dimora. Il dipinto è firmato e datato 1782 sul retro.

Franco Pezzella

L' affresco da salvare di Palazzo Orinetti Nero su bianco, a. XIX, n. 6, 3 aprile 2016, pp. 60–61

Ad Aversa, in via Drenгот, si erge maestoso, nonostante l'abbandono in cui versa già dal 2007, il trecentesco palazzo dei duchi Orinetti, già dimora dell'omonima famiglia fino alla metà dell'Ottocento, quando, con l'estinzione del nobile casato, cambiò proprietà passando alla famiglia De Martino che, nel 1929, grazie alla munificenza di Carmela ed Emilio De Martino, lo donò al Pontificio Istituto delle Missioni Estere.



Acquisito successivamente, nel 1985, dopo un breve periodo di abbandono, dall'amministrazione comunale di Aversa per essere riadattato a sede dell'istituto alberghiero prima e del liceo artistico poi, prima ancora di essere di nuovo abbandonato e diventare occasionale meta di ricovero per immigrati e senzatetto, il palazzo, che nel 1707 aveva ospitato, tra gli altri, la regina di Polonia Maria Casimira de la Grange d'Arqueter, conserva in uno dei suoi ambienti, forse l'originario salone delle feste, un prezioso affresco di scuola napoletana della seconda metà del Settecento.

L'affresco, che si sviluppa sulla volta a botte ribassata del salone, rappresenta scene tratte dall'*Eneide* di Virgilio e non già dall'*Iliade*, come aveva ipotizzato, fin dal 1954, monsignor Roberto Vitale, in una delle sue tante pubblicazioni di storia aversana.

L'*Eneide*, come si ricorderà è un poema epico della cultura latina scritto tra il 31 a.C. e il 19 a.C., che narra la leggendaria storia di Enea, eroe troiano, figlio di Anchise,

fuggito dopo la caduta della città di Troia, che viaggiò per il Mediterraneo fino ad approdare nel Lazio, diventando il progenitore del popolo romano.

L'autore dell'affresco aversano, che va identificato con uno dei pittori di corte attivi nel cantiere della reggia di Caserta - come attesta la straordinaria somiglianza di alcune figure con i dipinti casertani realizzati dai vari Girolamo Starace Franchis, Mariano Rossi e Fedele Fischetti - riproduce, infatti, ai quattro lati dell'affresco centrale con la rappresentazione del *Concilio degli dei presieduto da Giove*, altrettanti episodi del poema virgiliano e lo fa con tale adesione al testo da dare l'impressione di esserne quasi un illustratore piuttosto che un interprete.

Anche se, è ipotizzabile, che attraverso la rappresentazione delle storie di Enea, gli Orineti intendessero dare forma metaforicamente alle loro aspirazioni di potenti piuttosto che alle gesta del mitico eroe greco.

Gli Orineti, detti pure i de Aurineto, erano, infatti, una potente famiglia originaria probabilmente della Normandia, il cui capostipite, Odone, era venuto al seguito di re Carlo I d'Angiò, guadagnandosi, per i suoi servizi, nel 1286, la carica di comandante dei porti di Puglia. Uno dei rami della famiglia si era insediato ad Aversa dove fu aggregato al Seggio di San Luigi. Possedevano, con il titolo di conti di Santangelo e marchesi di Chiuppeti, i feudi di Paneta, Pantanello (presso Vairano Patenora), Pantano (Villa Literno), Piumarola (ora frazione di Villa S. Lucia, nel Frusinate) e Zaccaria (ora frazione di Giugliano).

Nell'affresco centrale tratto dal capitolo X, è rappresentato il momento in cui Giove, chiamato a comporre la controversia fra Venere e Giunone circa il destino dei troiani esiliati, aprendo il concilio, dopo aver deplorato chi contrastava il volere del Fato parteggiando per questo o quel contendente, proibisce agli dèi di intervenire nella guerra tra latini e troiani e suggella il comando con un solenne giuramento.

Gli altri quattro episodi riprodotti raffigurano, invece, *La fucina di Vulcano con i Ciclopi che preparano le armi per Enea*, *Venere che gli consegna le armi*, *Enea ferito mentre si sottopone all'intervento del medico Iapige* e, infine, *Enea che uccide Turno*. Altre gesta belliche dell'eroe sono rappresentate, in monocromo, entro una ricchissima cornice pittorica animata da procaci figure femminili, festoni, ornamenti e particolari architettonici, nella fascia sottostante all'affresco.

Franco Pezzella

Il dipinto di San Biagio è “carditese”

Cogito, a. XXIII, n. 388, 23 aprile 2016, p. 21

Una ricerca che vado conducendo da qualche tempo su alcuni artisti originari del nostro territorio mi ha permesso di collegare al nome di Giuseppe Vitale, uno sconosciuto pittore carditese del Settecento, la pala con la rappresentazione del *Miracolo di San Biagio* che adorna l'altare maggiore dell'omonima chiesa di Cardito. Nel dipinto in oggetto, infatti, un'iscrizione in basso a sinistra, recita: «IOS VITALYS 1715».



Quanto all'origine carditese dell'artista abbiamo testimonianza, la prima volta, in un documento di qualche anno dopo, stilato tra il 1722 e il 1725, quando è menzionato nel *Libro di esito* del Monastero di San Biagio di Aversa quale autore dei «cinque quadri di pittura dentro la cappella di S. Biagio», aventi a tema giusto appunto scene della *Vita del Santo* e la sua *Gloria*, per i quali percepisce la cifra di 63.3.7 ducati. Nel documento si precisa, infatti, che egli è «fratello del nostro confessore Pietro Vitale di Cardito». Documenti successivi, relativi ad altri suoi interventi, confermano che era «della Terra di Cardito».

Nato, probabilmente intorno al 1680, Giuseppe Vitale è documentato per la prima volta nel santuario di Santa Filomena a Mugnano del Cardinale dove nel 1711, come

si evince dalla firma e dalla data «G. VITALIS P.(INXIT) 1711», realizza l'intera decorazione del soffitto della navata. Nello stesso anno della pala carditese l'artista è attivo a Nola, dove firma e data una tela con l'immagine della *Vergine Assunta in cielo* per l'edicola che si trova nel locale monastero di Santa Chiara. Nel 1717 lo troviamo nella vicina Marigliano, dove esegue la perduta tela raffigurante. *La sepoltura di san Vito* per il soffitto cassettonato della navata centrale dell'omonima chiesa e, forse (la verifica stilistica e documentaria è ancora in corso), le cinque tele poste sugli altari della navata sinistra.

Nella stessa Marigliano, Giuseppe è ancora attivo, in seguito - questa volta in collaborazione con Flaminio Vitale, anch'egli «della Terra di Cardito» e, sicuramente, suo congiunto (forse un fratello?) - in un'analoga impresa per la congrega del Santissimo Sacramento (già chiesa di Montevergine). L'analisi stilistica, suggerisce di assegnargli la realizzazione della grande tela raffigurante la *Madonna delle Grazie con i santi Guglielmo e Benedetto* che adorna il centro del maestoso cassettonato ligneo tardo seicentesco della chiesa, mentre le quattro tele sembrano di mano di Flaminio, ma di qualche anno successivo. Sicuramente sua è invece la bella pala della *Madonna del Rosario* che orna l'altare dell'omonima cappella nel Santuario della Madonna di Campiglione a Caivano, sulla quale la firma e la data «JOSEPH VITALIS P(INXIT) 1730» sono apparse qualche anno fa in seguito a un magistrale restauro di Aurelio Talpa. Qui, più che altrove, nell'uso della pennellata, franca e corsiva, non meno che nella stesura, dai colori vivaci e luminosi, il pittore riecheggia, brillantemente, la maniera dei maggiori pittori napoletani dell'epoca. Negli stessi anni è registrato, infine, l'intervento del pittore a capo di una schiera di artisti per la decorazione (ora perdute) della galleria del prestigioso palazzo Caracciolo ad Avellino. Ma torniamo al dipinto di Cardito; giusto per annotare che vi è rappresentata una delle leggende più popolari della vita di san Biagio, quella da cui origina la credenza che lo qualifica come protettore della gola per antonomasia. In essa si narra che un giorno, una madre disperata si fosse rivolta a lui per salvare il suo bambino, che stava soffocando a causa di una lisca di pesce conficcata nella gola. Sempre secondo questa leggenda, narrata dall'agiografo salernitano Camillo Tutini, che raccolse nel Seicento le numerose testimonianze sulla vita del santo tramandate fin lì oralmente, san Biagio passò la mano sulla testa del bambino, alzò lo sguardo, pregò per un istante, fece il segno della croce sulla gola del bambino e chiese a Dio di salvarlo. Poco dopo il bambino si liberò dalla spina che lo soffocava.

Una versione più romanzata narra, invece, che il santo fece ingoiare al bimbo, dopo averla benedetta, una mollica di pane, la quale, scendendo lungo la trachea portò con sé la spina del pesce. Il rimedio, molto efficace, è ancora oggi correntemente utilizzato in caso di rischio di "soffocamento da lisca". Nel dipinto è raffigurato l'istante in cui, all'apice di una scala marmorea che conduce a una chiesa, in cui sembra di riconoscere proprio la chiesa di Cardito, san Biagio, sovrastato da una gloria di angeli e circondato da numerose persone che gli si dispongono intorno, impartisce la benedizione salvifica al bimbo agonizzante.

Franco Pezzella

Carlo e l'affetto ricevuto da Aversa

Nero su bianco, a. XIX, n. 8, 1° maggio 2016, pp. 58-59

Quest'anno si celebra il III centenario della nascita di Carlo di Borbone, re di Napoli prima, dal 1734 al 1735, dei riuniti regni di Napoli e di Sicilia poi, dal 1735 al 1759, e di Spagna infine, da quell'anno al 1788, quando morì a Madrid, dove era nato nel 1716. Nei due decenni e più che regnò a Napoli, Carlo di Borbone restituì alla città l'antica indipendenza dopo oltre due secoli di dominazione straniera, inaugurando un periodo di rinascita politica, ripresa economica e sviluppo culturale senza pari, tant'è che lo storico Giuseppe Galasso ha definito il suo regno come «l'ora più bella» nella storia del Napoletano.

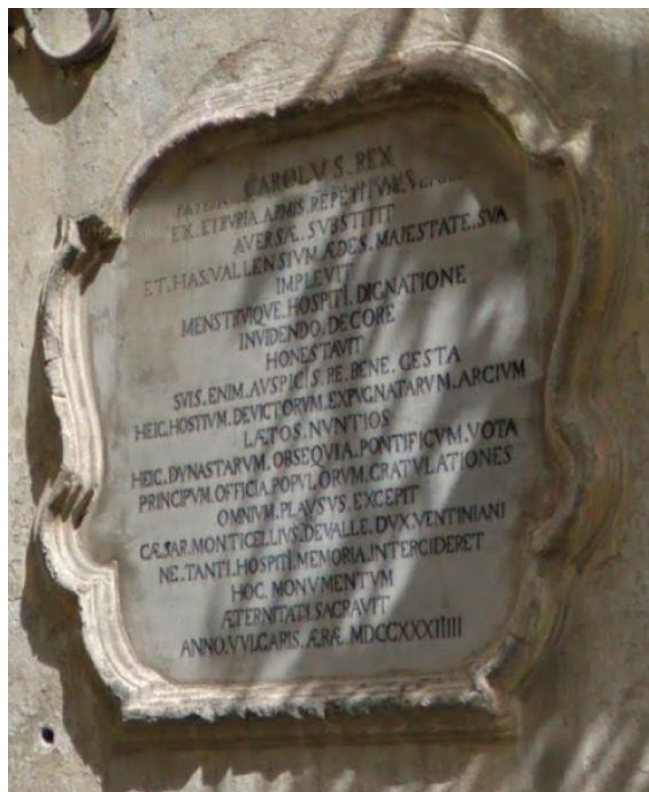


A. R. Mengs, *Carlo III*, Madrid,
Museo del Prado.

E Napoli non l'ha dimenticato intitolandogli l'edizione 2016 del Maggio dei Monumenti. Anche Aversa sta preparando una manifestazione in suo ricordo, perché la città è legata alla figura dell'illuminato sovrano per essere stata sede, per un mese intero, dell'ultima tappa prima del suo trionfale ingresso a Napoli l'11 maggio del 1734.

Ricapitolando brevemente le vicende, Carlo di Borbone, figlio di Filippo V re di Spagna e di Elisabetta Farnese, già duca di Parma e Piacenza dall'età di quattordici

anni, a diciotto anni, subito dopo lo scoppio della guerra di successione polacca, è inviato a conquistare il regno di Napoli con un esercito di quarantamila uomini guidati dal conte di Montemar.



Aversa, Palazzo Della Valle, Lapide celebrativa del soggiorno di Carlo III ad Aversa.

È il mese di aprile del 1734, e dopo varie tappe, giunge a Monte Rotondo, da dove invia un proclama ai napoletani in cui annuncia che sta per arrivare a Napoli per liberarla dagli austriaci. Il viceré, il conte Visconti, tenta una possibile resistenza inviando le truppe verso Piedimonte San Germano dove sono ad attenderle altre guarnigioni provenienti da Trieste e dalla Sicilia, ma resosi conto che senza l'appoggio della popolazione ogni resistenza è inutile ripara in Puglia in attesa di altri rinforzi. Carlo ha campo libero, penetra nel regno e arriva prima a Frosinone, dove trova buona parte della borghesia e degli amministratori napoletani pronti a manifestare sudditanza, e poi a Cassino e a Maddaloni.

Il 10 maggio Carlo arriva ad Aversa dove decide di fermarsi nel palazzo Della Valle, insediandovi il suo quartier generale in attesa che l'ultima resistenza a Napoli sia annientata. Nella nostra città è accolto, tra gli altri, oltre che dal vescovo Innico Caracciolo e dal clero, dal popolo festante e da un'altra deputazione di notabili, fra cui una rappresentanza dei magistrati di Napoli, a cui rivolge un articolato discorso politico programmatico, promettendo agli uni la soppressione di tutte le imposizioni stabilite dal passato governo, e agli altri, il mantenimento di tutti i privilegi acquisiti. Il giorno dopo è a Napoli, dove s'insedia sul trono. Nei mesi successivi, sconfitto a Bitonto l'esercito austriaco e conquistata rapidamente la Sicilia dal Montemar, assume anche il titolo di re di Sicilia facendosi incoronare a Palermo il 3 luglio del 1735. A incoronarlo è Fra Matteo Basile, un minore osservante originario di Parete

che, dopo essere stato prima Vicario Generale e poi Ministro del suo ordine su nomina di Benedetto XIII, nel 1731 era stato dallo stesso nominato arcivescovo di Palermo, sede che il prelato mantenne fino al 1736 quando morì ricevendo sepoltura nella stessa cattedrale in un apposito monumento.

Carlo è di nuovo ad Aversa alla fine di giugno del 1738 quando attraversa la città con la consorte Amalia di Sassonia che aveva sposato per procura a Dresda il 9 maggio di quell'anno e con la quale si era incontrato per la prima volta pochi giorni prima a Portella, un villaggio sulla frontiera del regno vicino a Fondi. Per l'occasione gli Eletti al governo della città commissionano all'architetto senese Paolo Posi, attivo in quel frangente a Roma, un apparato effimero per trasformare con decorazioni e grandiosi ornamenti la «strada Nuova» che attraversa la città dalla Porta di Moccia, situata in direzione di Capua, alla Porta del Mercato Vecchio, verso Napoli.

Come si legge nelle carte del notaio Nicolantonio Gaeta (Caserta, Archivio di Stato), incaricato di stipulare gli accordi fra le parti, ad adornare le due porte, dovevano essere eretti due maestosi archi trionfali mentre sui lati della strada si dovevano costruire centocinquanta arcate «a guisa di porteci, ornati di pilastri, imprese, trofei di guerra, globi, e gigli e tra mezzo a quali archi si devono fare due cori per li musici».

A metà percorso, nella piazza antistante la chiesa di San Pietro a Majella dei padri Celestini, il Posi doveva, infine, elevare un «ampio Seggio in forma semicircolare a guisa di teatro», verosimilmente con lo scopo di accogliere i notabili cittadini. Le cronache del tempo non ci raccontano, purtroppo, l'evento, che, presumibilmente, dovette essere particolarmente solenne e festoso.

In ogni caso, nel 1750, Carlo, grato per le dimostrazioni di affetto ricevute dalla città, trasferì ad Aversa un reggimento di cavalleria ubicandolo nell'antico castello aragonese dopo le opportune modifiche. Oggi a ricordare gli avvenimenti che registrarono le brevi presenze del sovrano ad Aversa resta la sola lapide commemorativa che i duchi di Ventignano, proprietari della dimora, fecero apporre sulla facciata di palazzo Della Valle.

Franco Pezzella

Un pittore aversano poco noto del Cinquecento: Giovan Battista Graziano

Nero su bianco, a. XIX, n. 9, 15 maggio 2016, pp. 60-61

Se nell'arte musicale Aversa vanta un invidiabile primato per aver dato i natali a due dei più importanti musicisti europei del Settecento, non altrettanto si può affermare per la pittura. Tommaso Cardillo, Giovan Battista Graziano, i Mercurio (Carlo e Nicola), Onofrio Marchione, Luigi Pastore, i più noti pittori aversani dei secoli scorsi, sono francamente figure comprimarie che poco o nulla hanno dato alla storia dell'arte in termini di creatività.



Aversa, Duomo, G. B. Graziano,
Incontro tra san Pietro e san Paolo.

In ogni caso va riconosciuto che essi hanno contribuito non poco alla diffusione in città e nei paesi dell'agro aversano dei modelli aulici creati dai grandi maestri del loro tempo.

In quest'ottica un merito particolare va riconosciuto a Giovan Battista Graziano, un artista cinquecentesco rimasto lungamente confinato nel limbo dei ritardatari di provincia che non fu ritenuto degno, nelle considerazioni del settecentesco storico dell'arte napoletano Bernardo De Dominici, nemmeno del beneficio della menzione, benché avesse atteso, replicando prevalentemente opere già note, ma mai senza demerito, alle decorazioni di alcune delle più importanti chiese di Aversa: nella fattispecie due pale del pittore senese Marco Pino per il duomo (*l'Incontro tra san Pietro e san Paolo*, il *Martirio di santa Caterina*), la *Pentecoste* e, forse, il *Martirio di san Biagio* per l'omonima chiesa, la *Presentazione al Tempio* e la *Circoncisione* per la chiesa dell'Annunziata. Il percorso artistico del pittore si svolse dal 1574 al 1590.

Nel complesso più di quindici anni di attività che se è vero si svolsero senza una vera e propria evoluzione stilistica - semmai con un'esclusiva, quasi maniacale si potrebbe dire, attenzione più agli aspetti tecnici e alla cura dei particolari, che alla ricerca di nuove formule - rappresentano pur sempre un lodevole tentativo di diffondere, anche in provincia, gli esiti del nuovo linguaggio pittorico portato a Napoli da Marco Pino da Siena; di quel linguaggio cioè, che ai modelli compositivi di marca raffaellesca, equilibrati e simmetrici, aveva unito le contorte forme serpentine della scuola di Michelangelo; con il risultato di ottenere effetti oltremodo piacevoli, che ben s'inseriscono nel variegato mondo figurativo della seconda metà del secolo.

Le fonti e la scarsa bibliografia assegnano al pittore aversano anche una *Crocifissione* in una collezione privata di Napoli, la tavola con *S. Giorgio che ammazza il drago* nella chiesa omonima di Trentola Ducenta, la *Pietà* per l'ospedale dell'Annunziata di Aversa (dispersa), la *Trasfigurazione* per l'altare maggiore dell'omonima chiesa di Succivo (dispersa), *l'Incontro tra san Pietro e san Paolo* (rubata), replica della tavola aversana, per la chiesa dello Spirito Santo di Sant'Antimo, la *Vergine col Bambino* nella chiesa dei Dodici Apostoli, altrimenti denominata di Santa Maria di Costantinopoli, di Solofra, nell'Avellinese.

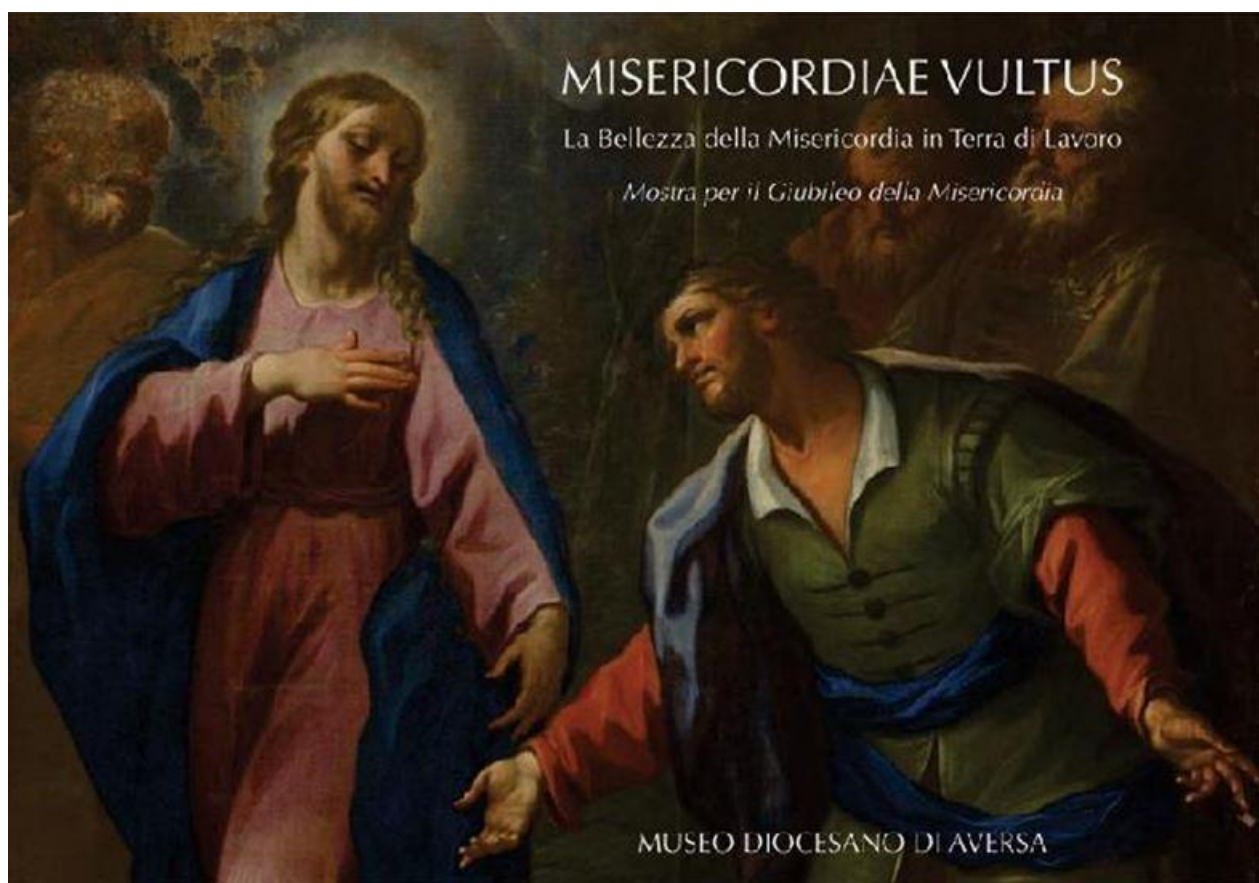
In calce a quest'ultima tavola, il Graziano nel porre la firma, si attribuisce la qualifica di abate, titolo che prefigura un precipuo impegno del nostro nella vita ecclesiastica, confermato, peraltro, da un documento precedente in cui è citato come referente, ma altrimenti indicato col titolo di Padre, della Compagnia di Gesù, nella commissione di un dipinto a Marco Pino da Siena.

Franco Pezzella

Giovan Battista Lama e i dipinti di San Biagio

Nero su bianco, a. XIX, n. 10, 29 maggio 2016, pp. 60-61

La riproduzione sull'invito e sulla brochure illustrativa della mostra storico - artistica *Misericordiae Vultus La Bellezza della Misericordia in Terra di Lavoro*, in corso dal 2 al 31 maggio presso il Museo Diocesano della nostra città, di un particolare di un dipinto raffigurante la *Vocazione di San Matteo* proveniente dalla locale chiesa di Santa Maria degli Angeli, ha fatto conoscere agli aversani la figura di Giovan Battista Lama, un misconosciuto e tuttavia interessante pittore napoletano attivo tra la fine del Seicento e la prima metà del secolo successivo. Nato intorno al 1673, la sua formazione pittorica si colloca nell'ambito della scuola di Luca Giordano con un successivo passaggio, già testimoniato peraltro dallo storiografo Bernardo De Dominicis, suo contemporaneo, alla scuola di Paolo De Matteis.



Fin dalle prime opere del Lama, fra cui le sei tele databili tra il 1700 e il 1701 per la chiesa di San Biagio in Aversa, emergono, infatti, con chiarezza, i segni di quella sensibilità rococò, acquisita durante la frequentazione dell'atelier del pittore cilentano, che è uno dei tratti caratteristici della sua produzione anche in opere più tarde. Ben cinque delle sei tele di San Biagio adornano la controfacciata della chiesa e rappresentano i *Santi Benedetto e Scolastica*, *Sant'Ambrogio con l'Imperatore Teodosio che chiede il perdono per la strage di Tessalonica* (firmata e datata 1700), *San Filippo che battezza l'eunuco della regina Candace*, *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Dorotea*.

Da sempre ignorato dalla critica, questo gruppo di dipinti fu reso noto qualche decennio orsono - con l'esclusione, tuttavia, della tela raffigurante *Santa Dorotea* - dalla Martino in un interessante e pionieristico saggio sul pittore.

Prima della Martino essi erano stati segnalati nel secolo scorso dal Parente che, giudicandoli di qualche conto, ma ignorando evidentemente la firma posta in calce al *Sant'Ambrogio*, ne aveva attribuita la paternità ad Andrea Malinconico. Il Lama realizzò pure, per la quinta cappella sinistra, dedicata ai Santi Mauro e Placido, i due giovani appartenenti a nobili famiglie romane che furono i primi discepoli di san Benedetto, un sesto dipinto: una pala d'altare con *San Mauro che benedice gli storpi*. Un tema, tratto da un episodio riportato dalle fonti agiografiche tradizionali, in cui si narra di come il santo guarì un bimbo muto e storpio portato al suo cospetto; e che, per essere spesso riprodotto nelle tele delle chiese officiate dai benedettini, non ha evidentemente il valore di un semplice episodio narrativo, ma costituisce, molto più pertinentemente, un'esemplificazione didascalica della carità benedettina.

La prima citazione della tela è ancora del Parente, che avendone individuata una matrice giordanesca, l'aveva appunto ritenuta di mano di Nicola Russo, fedele seguace del Giordano. Lo storico aversano attribuisce al Lama, nella cappella di San Biagio, anche gli affreschi della volta e le scene aventi per tema *Fatti della vita del Santo* che si svolgono intorno all'ancona di marmo su cui troneggia la cinquecentesca statua lignea del santo.

Di recente però, una mia specifica ricerca ha permesso di chiarire, per via documentaria, che ne fu autore, invece, nella prima metà degli anni Venti del XVIII secolo, Giuseppe Vitale, un raro pittore nativo della vicina Cardito.

Torna conto infine osservare, come l'attività del Lama in città fu particolarmente intensa; sue sono, infatti, le tre tele, di cui due firmate, e ora rimosse per ragioni di sicurezza, che ornavano gli altari delle cappelle laterali della chiesa di Santa Maria degli Angeli, annessa al tribunale di Napoli Nord. Le tele in oggetto rappresentano, giusto appunto, la già citata *Vocazione di San Matteo* (firmata), *Balam che combatte con l'angelo* e *Le nozze mistiche di santa Caterina*, anch'essa firmata.

Franco Pezzella

Il quadrivio di San Lorenzo in una linoleografia di Panarella

Nero su bianco, a. XIX, n. 11, 12 giugno 2016, p. 56



Qualche anno fa, nel 2013, in occasione delle festività natalizie, per iniziativa dell'Ordine degli Architetti di Caserta e grazie alla munificenza della vedova signora Giuseppina Zamuner, sono state riproposte, come omaggio augurale, tre linoleografie del maestro aversano Luigi Panarella, realizzate tra il 1942 e il 1948 con la tecnica a bulino su linoleum di color nero; una tecnica molto diffusa all'epoca, già sperimentata dagli impressionisti tedeschi e utilizzata anche da Matisse e Picasso, cui gli artisti italiani dell'epoca si servirono per sopperire alla carenza di rame e zinco conseguente alle sanzioni economiche imposte all'Italia dopo la campagna d'Etiopia e lo scoppio della II guerra mondiale.

Le opere, stampate con carta simile a quella utilizzata dal maestro utilizzando le matrici originali dalle quali l'artista aveva tirato solo alcune prove ancora conservate nel proprio archivio, rappresentano tre scorci di Terra di Lavoro, quand'essa non era ancora segnata dal caotico sviluppo edilizio del dopoguerra e, soprattutto, non era ancora contaminata nel suolo e nel sottosuolo dai veleni e dalla "monnezza" che l'hanno trasformata, da terra feconda e laboriosa (la *Terra laboris* dei romani), in terra ostile e matrigna (la Terra dei fuochi dei moderni mass media) capace di "vendicarsi", talvolta anche con inaudita ferocia, attraverso la malattia, dei torti subiti.

Una delle tre linoleografie, datata 1942, rappresenta la *Portineria dell'abbazia di San Lorenzo ad Aversa*; le altre due rappresentano, invece, rispettivamente, *Donne nude nella campagna di Marcianise*, del 1945, e un *Casale nella campagna leborina*, del 1948.

La stampa aversana riprende, su uno sfondo cupo e tempestoso, quasi una metafora di quegli anni drammatici (siamo nel pieno del II° conflitto mondiale), l'area antistante alla medievale abbazia benedettina di San Lorenzo *ad Septimum*, venutasi a trovare per una bizzarria della storia urbanistica cittadina all'incrocio tra l'antica via consolare romana che collegava Capua a *Puteoli* e la "moderna" linea ferroviaria Napoli-Roma, tracciata qualche anno prima.

Vi emergono con il "moderno" sottopasso ferroviario, l'antico basolato stradale, la mole di un palazzo di architettura tardobarocca, tuttora in loco, con l'annessa tenuta agricola, e, ancora, alcune costruzioni rustiche cinte dai muri di confine, assorbite negli anni successivi dalle moderne anonime costruzioni del primo tratto di via Lemitone e di via Vecchia di Teverola.

È un'immagine concisa, semplice, quasi una "visione", più vicina al regno del sogno che a quello della realtà, dove gli uomini non vi appaiono; come se, prendendo a prestito una felice espressione dello scrittore Gianni Celati, essi «*se ne fossero andati, per lasciare il campo libero alle cose*». Sicché, abituati come siamo al bombardamento quasi quotidiano d'immagini "a effetto", guardando questa figura si prova come una sensazione di smarrimento. È una sorta di poetica del vuoto, dell'assenza dell'uomo, dove non trova posto nemmeno il manichino senza volto di dechirichiana memoria.

Di Luigi Panarella, del quale l'anno scorso si è celebrato il centenario della nascita essendo egli nato il 12 giugno del 1915, si è già scritto ampiamente nel n.18 del 25 novembre 2012 di questo stesso quindicinale. Qui ci preme ricordare solo che nel 1937 partecipò con il cartone *Allegorie delle Belle Arti*, vincendo il primo premio, unico tra gli italiani presenti, ai Littorali dell'Arte, la più importante rassegna italiana d'arte internazionale dell'epoca dopo la Biennale di Venezia, dove tra i partecipanti erano presenti, tra gli altri, Salvatore Fiume e Renato Guttuso.

Franco Pezzella

Le Storie della vita e dei miracoli di San Francesco
di Angelo Mozzillo nel chiostro del convento francescano
di Santa Maria degli Angeli a Marano
Archivio Afragolese, a. XV, n. 29, giugno 2016, pp. 51-91

Il complesso conventuale francescano di Santa Maria degli Angeli di Marano fu edificato, contemporaneamente all'attigua chiesa, a partire dal 1609 e fino al 1659, su un fondo donato ai frati, nella persona di fra Gervasio da Perugia, dal cavaliere napoletano don Scipione Dentice¹ (fig. 1). Dal 1757 al 1775 il complesso fu oggetto per opera di fra Angelo Maria Bottone, originario di Marano, in quella contingenza Ministro Provinciale dell'Ordine, di importanti lavori di abbellimento e ampliamento con la messa in opera di splendidi altari commessi nella chiesa e il completamento del lato sud del convento².

È verosimile che, qualche decennio dopo, nei primi anni del nono decennio del secolo, proprio per completare i lavori di ampliamento del convento, e come era d'uso in tutti i chiostri dell'ordine dei minori francescani, il chiostro sia stato affrescato con *Storie della vita e dei miracoli di San Francesco* da Angelo Mozzillo: una sorta di enciclopedia illustrata degli episodi più significativi della vita del santo poverello che si snoda, in ragione di sette pannelli per braccio e per una superficie pittorica di circa 150 metri, lungo le quattro pareti del chiostro, un'imponente ma lineare architettura articolata in un perfetto quadrilatero scandito su ognuno dei lati da cinque arcate a volta sorrette da sei massicci pilastri (figg. 2 e 3).

Non va del tutto escluso, tuttavia, che le scene affrescate dal Mozzillo siano state realizzate sovrapponendole alle scene di un precedente ciclo pittorico essendo difficile pensare che il convento non fosse dotato di affreschi sin dalla data della sua costruzione; e come sembrerebbe confermare, peraltro, la presenza, sotto alcune didascalie, di frammenti di scrittura realizzata con caratteri grafici diversi.

La decorazione è costituita da ventiquattro delle originarie ventotto lunette di grandi dimensioni affrescate con varie scene, qualcuna delle quali ancora commentata da una didascalia, nelle quali sono raccontati in atmosfere cromatiche di particolare suggestione, i fatti salienti della vita di san Francesco: dalla nascita alla morte, passando attraverso le sue prime fasi vocazionali, i miracoli, la creazione dell'Ordine che porta il suo nome. Mancano all'appello, perché scialbate nel secolo scorso, la tredicesima e la quattordicesima lunetta, mentre della quindicesima e della ventunesima, molto lacunose, riesce difficoltoso interpretarne i soggetti.

Nell'originario allestimento gli scomparti erano intervallati da medaglioni, molti dei quali oggi scomparsi o rovinati, entro cui erano ritratti santi, papi e altre figure di rilievo dell'Ordine (fig. 4), tra cui è dato riconoscere, grazie ai frammenti delle iscrizioni sottostanti, i soli *San Ludovico d'Angiò*, *San Pasquale Baylon* (fig. 5), *San*

¹ G. F. D'ANDREA, *Marmora Cineres et Nihil*, Napoli 1982, p. 102.

² G. BARLERI, *Chiesa e Convento di Santa Maria degli Angeli in Marano*, Marano 1999, pp. 41 e 111.

Diego (fig. 6), e i *Beati Martino Dall'Ascensione Scal*, *Benvenuto di Ascoli Satriano* e *Paolo Trinei*³.



Fig. 1 - Il Convento con l'attigua chiesa.



Fig. 2 - Chostro del Convento.

³ Per chi fosse interessato a recuperare brevi notizie biografiche su queste figure di francescani è utile consultare P. B. MAZZARRA, *Leggendario Franciscano*, Venezia 1722, riproposto in edizione moderna dalla statunitense Nabu Press nel 2011.



Fig. 3 - I porticati del chiostro.

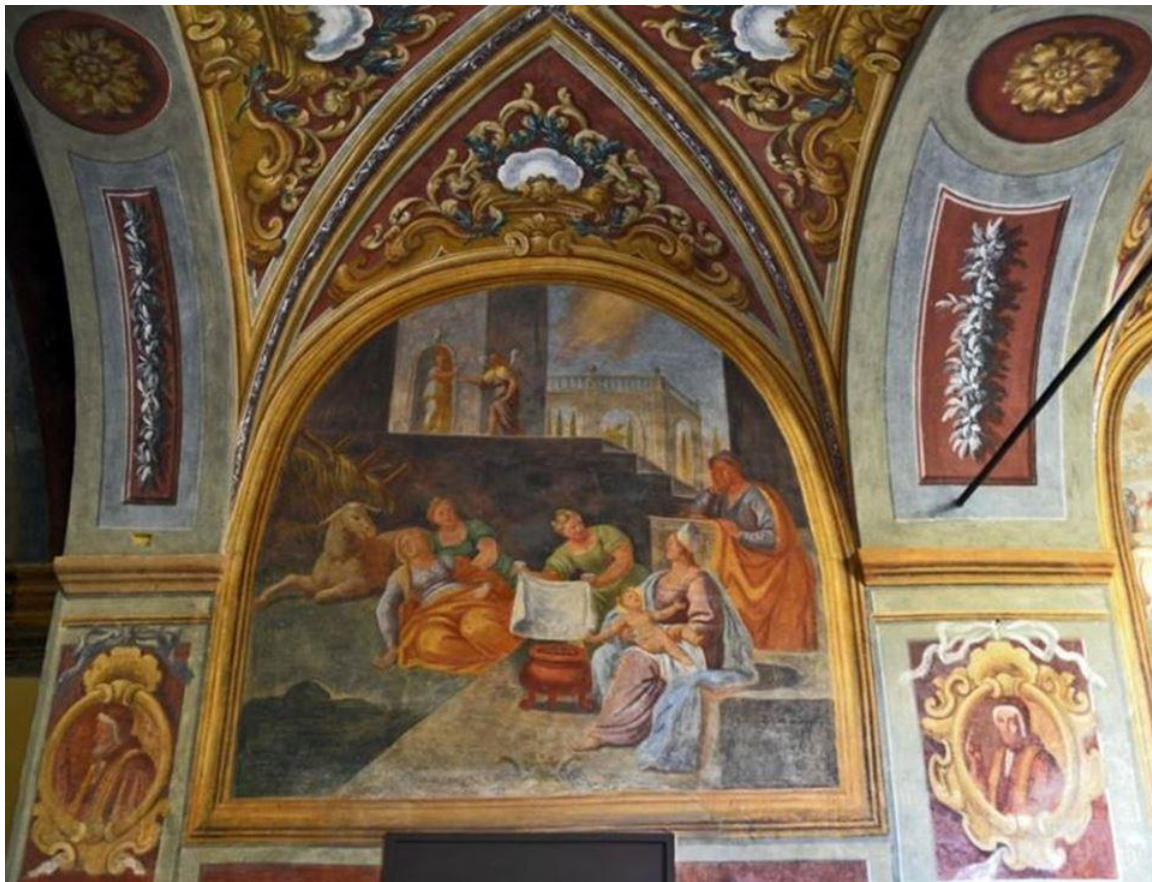


Fig. 4 - Lunetta con decorazioni e ritratti di francescani illustri.

Le scene non hanno tutte la stessa qualità di esecuzione, indice che quasi sicuramente furono dipinte a più mani, probabilmente dai numerosi aiutanti di bottega, tra cui la

figlia Filippa. Completano la decorazione, gli affreschi delle volte a crociera con motivi geometrici variopinti (fig. 7), cui non sembra estranea la mano di Pasquale Vecchione, un discreto decoratore nolano la cui firma compare sul soffitto ligneo dipinto a olio con motivi architettonici classicheggianti che accoglie la tela del Mozzillo raffigurante la *Madonna del Rosario con San Domenico, Santa Caterina e altri santi domenicani nell'arciconfraternita del Rosario di Taurano, nel Vallo di Lauro*. Le fonti principali consultate dal Mozzillo e dal monaco iconografo che sicuramente l'affiancò nella conduzione del ciclo maranese furono senz'altro la *Legenda maior* di san Bonaventura e le due *Vite* di Tommaso da Celano; naturalmente non troviamo sempre una netta corrispondenza tra i testi e le immagini dipinte; fa da tramite la lunga trafila iconografica che nel tempo si è consolidata intorno alla figura del santo.

Questo ciclo decorativo non è l'unico nel suo genere in Campania e più in generale in Italia. Cicli pittorici analoghi si ritrovano in altri chiostri francescani ad evidenziare la volontà, delle autorità dell'Ordine, di unificare i temi iconografici. Un ciclo pittorico con caratteristiche simili a quello di Marano, attribuito allo stesso Mozzillo, è, ad esempio, quello presente nel chiostro del convento degli Zoccolanti a Torre del Greco⁴. I due cicli presentano, infatti, molte affinità stilistiche, tra cui anche il modo di impaginare le scene.

Al complesso conventuale maranese si accede da piazza Plebiscito tramite un grande scalone di piperno delimitato a destra dal seicentesco palazzo Ippolito e a sinistra dall'ottocentesco palazzo Merolla. Varcata la porta d'ingresso del chiostro, detta anche porta battitora⁵, posta immediatamente a sinistra della chiesa, s'incontra un breve vestibolo, decorato nella volta a botte con lo stemma dell'Ordine francescano, e, nella lunetta sovrapposta, dall'ultimo pannello del ciclo, quello che raffigura *Papa Alessandro IV che solleva il saio di Francesco per osservare le stimmate* (figg. 8 e 9). La prima lunetta che si scorge a sinistra del chiosco raffigura, invece, come indica la sottostante didascalia, ancora integra, la *NASCITA DI S. FRANCESCO* (fig. 10). Venuto alla luce ad Assisi nel 1182 dal ricco commerciante di stoffe Pietro di Bernardone e dalla nobile Giovanna Pica, il futuro santo fu battezzato con il nome di Giovanni, nome che il padre decise di cambiare poi in Francesco in onore della Francia che aveva fatto la sua fortuna. La rappresentazione dell'episodio della nascita del santo è abbastanza rara: non era infatti tradizione raffigurare questo momento - assente anche nel famoso ciclo di Assisi eseguito da Giotto - in quanto il brano non era riportata dalle biografie ufficiali.

La seconda lunetta, contrassegnata da una didascalia difficile a leggersi, raffigura, invece, Francesco che, nel 1204, muove alla volta della Puglia allo scopo di raggiungere a Lecce la corte di Gualtieri III di Brienne per poter partecipare, come cavaliere, a una crociata (fig. 11).

⁴ A. LANGELLA, *Il Monastero degli Zoccolanti a Torre del Greco*, Napoli 2009.

⁵ Con questo termine era indicato la porta d'ingresso di un convento, un chiostro o anche la porta d'accesso alla clausura.



Fig. 5 - A. Mozzillo e aiuti,
S. Pasquale Baylon.



Fig. 6 - A. Mozzillo e aiuti,
S. Diego.



Fig. 7 - A. Mozzillo e aiuti, Decorazioni delle volte.



Fig. 8 - A. Mozzillo e aiuti, Decorazioni del vestibolo.



Fig. 9 - A. Mozzillo e aiuti, *Stemma francescano*.



Fig. 10 - A. Mozzillo e aiuti, *La nascita di Francesco*.



Fig. 11 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco si muove alla volta della Puglia per partecipare a una crociata*.

L'episodio, contrassegnato da una didascalia di difficile lettura, è narrato nella *Leggenda dei tre compagni*. Questa *Leggenda* è la più importante delle biografie non

ufficiali di Francesco, cioè delle vite del santo non scritte su commissione e dietro controllo papale o della classe dirigente dell'Ordine francescano. La sua denominazione è dovuta alla sua attribuzione a Leone, Rufino e Angelo, tra i primi discepoli del santo⁶.

Nella terza lunetta, contrassegnata dalla didascalia *SOGNO PROFETICO DI S. FRANCESCO* (fig. 12), è raffigurato il momento immediatamente successivo, quando, giunto a Spoleto, Francesco si ammalò gravemente ed ebbe appunto una rivelazione notturna nella quale gli apparve Gesù che lo invitava a riflettere se per lui fosse stato «più utile seguire il servo o il padrone». Ravvedutosi Francesco rinunciò al proprio progetto di raggiungere la Puglia e tornò ad Assisi. Da allora egli non fu più lo stesso uomo e si ritirò spesso in luoghi solitari a pregare⁷.

Nella lunetta successiva, contrassegnata dalla didascalia *IL CROCIFISSO PARLA A S. FRANCESCO* (fig. 13), è riportato l'episodio più importante della sua conversione: era l'anno 1205 e mentre pregava nella chiesa di San Damiano, Francesco sentì parlare il Crocifisso che per tre volte gli ingiunse: «Francesco, va e ripara la mia casa che, come vedi, è tutta in rovina»⁸.

La quinta lunetta, come lascia intuire la parziale didascalia che si legge in calce, *ALLA PRESENZA DEL VESCOVO DI ASSISI / SAN FRANCESCO RINUNZIA [ai suoi beni?]* (fig. 14), raffigura il famoso episodio in cui Francesco, nella pubblica piazza, in presenza del vescovo di Assisi, Guido II, e di moltissima gente, si spogliò delle sue preziose vesti, rinunciò a tutti i suoi beni e rivolto al padre disse: «Finora ho chiamato te, mio padre sulla terra; d'ora in poi posso dire con tutta sicurezza: Padre nostro che sei nei cieli, perché in lui ho riposto ogni mio tesoro e ho collocato tutta la mia fiducia e la mia speranza»⁹.

Nella sesta lunetta, dove come indica la sottostante didascalia, ancora integra, Francesco *SI PRESENTA AL PAPA ONORIO III PER LA CONFERMA / DELLE REGOLA DEI FRATI MINORI* (fig. 15), è rappresentato il momento in cui, nel 1223, con la bolla «Solet annuere», papa Onorio III approvò definitivamente la «Regola seconda» o «Bollata» che, rispetto alla prima, del 1221, è più corta e contiene meno citazioni evangeliche. La doppia stesura della regola a distanza ravvicinata si era resa necessaria per la decisione di alcuni frati di accettare doni anche se formalmente questi erano incamerati dalla Santa Sede.

L'ultima lunetta di questo braccio, posta sopra l'ingresso del refettorio, raffigura, Francesco mentre, come ci indica la didascalia, *CON I SUOI COMPAGNI È PROVVEDUTO DI PANE / PER MANO D'UN ANGELO* (fig. 16). Raccontano alcune cronache che, durante un inverno particolarmente rigido, per via di una abbondante nevicata i frati non erano potuti uscire per la questua ed erano restati senza cibo.

⁶ *Leggenda dei tre compagni* (II, 5), in *Fonti Francescane* (d'ora in poi FF), Assisi 1977, 1399.

⁷ TOMMASO DA CELANO, *Vita seconda di San Francesco d'Assisi*, parte I (II, 6), in FF, 587.

⁸ Ivi, parte I (VI, 10), in FF, 593-594.

⁹ SAN BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Leggenda maggiore* (II, 4), in FF, 1043.



Fig. 12 – A. Mozzillo e aiuti, *Il sogno profetico di Francesco*.



Fig. 13 – A. Mozzillo e aiuti, *Il crocifisso parla a Francesco*.



Fig. 14 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco rinuncia ai suoi beni*.



Fig. 15 - A. Mozzillo e aiuti, *Onorio III conferma la Regola dei Frati minori*.

Mentre pregavano con Francesco, si sentì bussare al portone e, quando un frate andò ad aprire, un giovane sconosciuto gli consegnò un sacco pieno di pane fresco scomparendo subito dopo senza lasciare tracce sulla neve immacolata.

L'ottava lunetta, posta sopra la porta del giardino che immette ora in via Casalanno, ci tramanda, come parzialmente ci indica la didascalia sottostante: *ISTITUISCE IL PRESEPE [...] / SI TRATTIENE COL S. BAMBINO* (fig. 17), giusto appunto la prima rappresentazione vivente della nascita di Gesù, da cui sarebbe originata la tradizione del presepe. Durante la notte di Natale del 1223, a Greccio, presso Rieti, Francesco rievocò la nascita di Gesù, organizzando una rappresentazione vivente dell'evento. Secondo le agiografie, durante la Messa, il putto raffigurante il Bambino nella culla avrebbe preso vita più volte tra le braccia di Francesco¹⁰.

Nella lunetta successiva l'episodio raffigurato si collega ancora una volta al miracoloso Crocifisso di San Damiano, quando, durante il periodo vocazionale, il giovane Francesco, invocando Dio per ricevere fede, speranza, carità, saggezza e conoscenza, pregava: «Altissimo glorioso Dio, / illumina le tenebre de lo core mio / e damme fede retta, speranza certa e caritate perfetta, / senno e cognoscimento, Signore / che faccia lo tuo santo e verace comandamento. Amen»¹¹.

La decima scena del ciclo, *La predica agli uccelli* (fig. 18), raffigura un episodio molto amato dalla devozione popolare, tratto dalla *Legenda maior* laddove si narra: «Andando il beato Francesco verso Bevagna, predicò a molti uccelli; e quelli esultanti stendevano i colli, protendevano le ali, aprivano i becchi, gli toccavano la tunica; e tutto ciò vedevano i compagni in attesa di lui sulla via»¹². Il punto dove si svolse l'episodio, in località Piandarca, sull'antica strada che collegava il castello di Cannara a quello di Bevagna, nei pressi di Perugia, è oggi segnalato da un cippo e da una piccola edicola.

La scena successiva, l'undicesima, rievoca il cosiddetto *Miracolo del vino* (fig. 19). Nell'estate del 1255, Francesco per curarsi gli occhi si recò a Rieti, dove esercitava un medico molto apprezzato. Arrivato alle porte della città, preoccupato per le chiosose accoglienze, in attesa dell'operazione agli occhi, preferì ritirarsi in una chiesetta di campagna, dedicata a san Fabiano, ospite di un prete che traeva da vivere da una piccola vigna con annesso un orto. Durante il soggiorno, però, i pellegrini, che richiamati dalla sua fama erano accorsi numerosi, mangiarono quasi tutta l'uva che trovarono con il risultato che in quell'anno i frutti furono talmente pochi da non poterci fare il vino. Francesco, allora, ordinò di raccogliere i pochi grappoli residui, che fatti pigiare in una vasca (ancora visibile nella struttura, ora incorporata nel convento di Foresta), resero miracolosamente più del doppio del vino ottenuto l'anno precedente¹³.

¹⁰ TOMMASO DA CELANO, *Vita Prima di San Francesco d'Assisi*, parte I (XXX, 84-87), in FF, 468-471.

¹¹ S. FRANCESCO, *Preghiera davanti al Crocifisso*, in FF, 276. La preghiera è anche il più antico testo francescano giunto fino a noi.

¹² SAN BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Leggenda ...*, *op. cit.* (XII, 3), in FF, 1206.

¹³ *I Fioretti di San Francesco*, (XIX), in FF, 1849-1850.



Fig. 11 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco e compagni provvisti di pane dall'Angelo.*



Fig. 17 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco istituisce il Presepe.*



Fig. 18 – A. Mozzillo e aiuti, *Francesco predica agli uccelli*.



Fig. 19 - A. Mozzillo e aiuti, *Il miracolo del vino*.

Il soggetto della dodicesima lunetta, ancorché non rapportabile a nessun episodio reale della vita di san Francesco, ripropone uno delle immagini devozionali più note del santo poverello: quella che lo vede raffigurato nell'atto di abbracciare il Crocifisso (fig. 20). La composizione, che simboleggia il momento culminante della vita di Francesco - di quando cioè, suggestionato da una delle più belle pagine del testo evangelico di Marco (8, 34-35): «Se qualcuno vuol venire dietro a me, rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua», decise di rinunciare alla vita mondana per seguire Gesù - è largamente debitrice della versione più celebre del tema, realizzata nel 1620 circa dal pittore spagnolo Francisco Ribalta per i frati cappuccini di Valencia, ora conservata presso il Museo di Belle Arti della stessa città e riproposta più tardi, qualche decennio dopo, con alcune varianti iconografiche, dal conterraneo Bartolomé Esteban Murillo per i frati cappuccini di Siviglia.

Come si diceva poc'anzi la tredicesima e la quattordicesima lunetta sono scialbate mentre la quindicesima è molto lacunosa. La scialbatura risale probabilmente agli '30 del secolo scorso come ricorda una memoria dell'epoca riportata dal Barleri¹⁴.

Il ciclo riprende con la rappresentazione di *Francesco che predica ai pesci*, così come indicato dalla sottostante didascalia: *RIGETTANDO ALCUNI POPOLI LA PAROLA / DI DIO S. F(RANCESCO) PREDICA AI PESCI E L'ASCOLTANO* (fig. 21). L'episodio si riferisce, verosimilmente, alla predica dei pesci, fatta nel 1222, da Francesco ad Agropoli, nel Salernitano. L'episodio è accennato una prima volta dal teologo francescano Padre Rudolfo da Tossignano nel 1586¹⁵ e in seguito, più compiutamente, dallo storico francescano irlandese Luca Wadding¹⁶, da Padre Candido Chalippe Recolletto¹⁷ e da Costantino Gatta (da cui attinse probabilmente il Mozzillo), il quale, in un libro di memorie ebbe a scrivere: «... In essa (Agropoli) il P. S. Francesco d'Assisi vi fondò un Monistero, ed operovvi gran maraviglie specialmente allora quando mal gradito da quei Paesani, alieni di sentire la parola d'Iddio [...] si condusse al mare su di uno scoglio, ed ivi predicando accorse una gran moltitudine di Pesci, quasi ascoltarlo vollero ...»¹⁸.

La lunetta successiva (fig. 22) illustra una dei momenti dell'esistenza di Francesco vissuto con più profonda tensione interiore, di quando un giorno mentre «cavalcava nei paraggi di Assisi, incontrò sulla strada un lebbroso. Di questi infelici egli provava un invincibile ribrezzo, ma stavolta, facendo violenza al proprio istinto, smontò da cavallo e offrì al lebbroso un denaro, baciandogli la mano.

¹⁴ G. BARLERI, *op. cit.*, p.164.

¹⁵ P. RODOLFO DA TOSSIGNANO, *Historiarum Seraphicae Religionis*, Venezia 1586. “(...) Locus Agropoli : ibi est scopulus ubi, B. Franciscus praedicabat piscibus (...)”. “(...) Località di Agropoli: lì è lo scoglio dove, S. Francesco predicò ai pesci (...)”.

¹⁶ L. WADDING, *Annales Minorum. In quibus res omnes trium ordinum a s. Francisco institutorum ponderosius et ex fide asseruntur, et praeclara quaeque monumenta ab obliuione vendicantur*, Lugduni 1625–1654. (...) *In Custodia Principatus extruxit locum Agroboli, Mariano Agripoli, postquam ex alto scopulo, populo durae fidei spectante, confluentibus ad litus piscibus.*

¹⁷ P. CANDIDO CHALIPPE RECOLLETTO, *La Vie de saint François, instituteur de l'ordre des frères mineurs, de celui de saint Claire et du Tiers ordre de la Pénitence*, Paris 1728, libro quarto, p. 216.

¹⁸ C. GATTA, *Memorie topografiche-storiche della Provincia di Lucania*, Napoli 1732.



Fig. 20 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco abbraccia il Crocifisso*.



Fig. 21 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco predica ai pesci*.

E ricevendone un bacio di pace, risalì a cavallo e seguì il suo cammino. Da quel giorno cominciò a svincolarsi dal proprio egoismo, fino al punto di sapersi vincere perfettamente, con l'aiuto di Dio»¹⁹.

La diciottesima scena illustra, come ci indica la didascalia in calce, Francesco che TENTATO DA UNA DONNA L'INVITA / A POSARE SUI CARBONI ARDENTI (fig. 23). Francesco è disteso su un letto di carboni ardenti; alla sua sinistra in piedi, una donna è in procinto di spogliarsi, mentre sul fondo l'albergatrice apre una tenda per assistere alla scena. I *Fioretti*, da cui è tratto l'episodio, raccontano che Francesco, dopo avere ottenuto dal sultano Melek el Kanel il permesso di predicare in Oriente, prese a visitare le contrade del suo regno. Una sera mentre si accingeva a riposare nella camera dell'albergo in cui aveva preso alloggio fu raggiunto da una donna bellissima, ma disonesta, che voleva indurlo a peccare. Francesco la condusse davanti a un grande fuoco, si spogliò e si pone sui carboni ardenti senza alcun danno per il corpo, mentre «... quella femmina per tale miracolo ispaventata e compunta nel cuor suo, non solamente si pentè del peccato e della mala intenzione, ma eziandio si convertì perfettamente alla fede in Cristo, e diventò di tanta santità, che per lei molte anime in quelle contrade»²⁰.

La lunetta successiva raffigura, come ci indica la didascalia in calce, Francesco che RISUSCITA UN BAMBINO VITTIMA DEL FUOCO (fig. 24), uno dei miracoli meno conosciuti del santo. Marco da Lisbona racconta che mentre Francesco era ospite a pranzo di un Signore in una non meglio identificata città dov'era andato a predicare, il figlio di questi, sfuggito alla sorveglianza della balia, cadde in una caldaia bollente e morì. Riposto il cadaverino in una cassa della frutta, il bambino resuscitò allorché Francesco gli chiese due mele che gli furono portate dallo stesso bambino uscito dalla cassa tra la meraviglia di tutti²¹.

La ventesima lunetta raffigura il famoso episodio in cui Francesco ammansisce il feroce lupo di Gubbio (fig. 25). La fonte è il capitolo XXI dei *Fioretti*²². La storia narra che Francesco, giunto a Gubbio, trovò i cittadini spaventati per la presenza nel circondario di un feroce lupo; sicché, malgrado il parere contrario degli eugubini, decise di cercarlo per parlargli. Lo trovò appena fuori della città nei pressi della chiesa della Vittorina. La bestia lo accolse minaccioso e con le fauci aperte, ma dopo aver ricevuto la sua benedizione e ascoltato le sue parole di biasimo per il suo feroce comportamento, si tranquillizzò, specialmente dopo che Francesco gli promise che, se si fosse pentito del male fatto e cambiato il suo modo di vita, gli eugubini sarebbero stati lieti di accoglierlo in città e di nutrirlo. Il lupo accettò questo accordo e pose il suo muso sul ginocchio di Francesco in segno di sottomissione, gesto che ripeté più tardi, sotto gli occhi stupefatti dei cittadini, nella grande piazza del mercato della città. A ricordo dell'avvenimento gli eugubini costruirono la chiesa di San Francesco della Pace che la tradizione vuole sorga nel luogo dove dimorava il lupo.

¹⁹ *Leggenda ...*, op. cit. (III, 115), in FF, 1407-1408.

²⁰ *I Fioretti ...*, op. cit. (XXIV), in FF, 1855-1856.

²¹ MARCOS DE LISBOAS, *Chronicas da Ordem dos frades menores do Serafico Padre Sam Francisco* tradotto in italiano *Croniche de gli ordini instituiti dal Padre S. Francesco, che contengono la sua vita, la sua morte, i suoi miracoli (...)*, Venezia 1585.

²² *I Fioretti ...*, op. cit. (XXI), in FF, 1852.



Fig. 22 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco incontra il lebbroso*.



Fig. 23 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco tentato da una meretrice*.

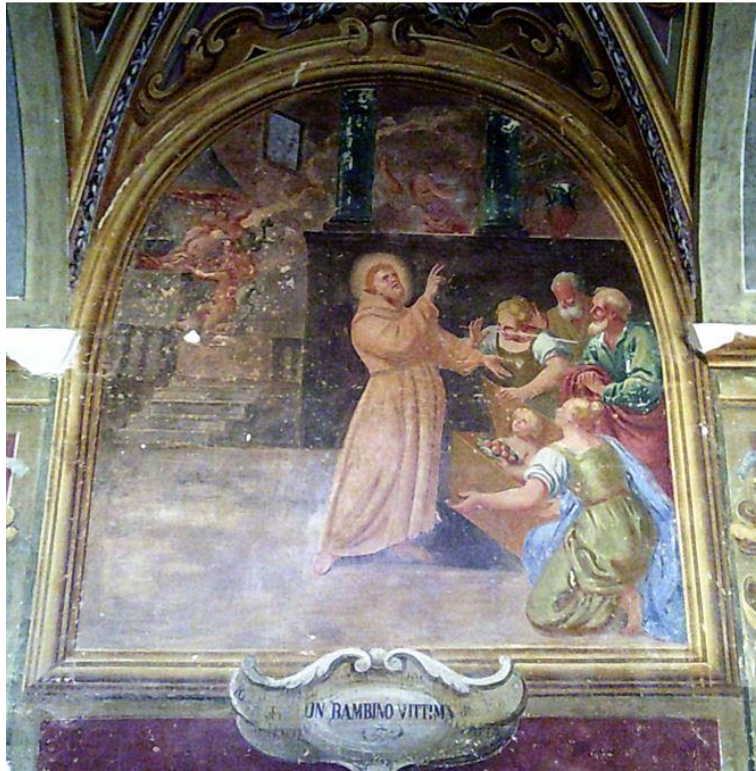


Fig. 24 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco risuscita il bambino vittima del fuoco.*



Fig. 25 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco ammansisce il lupo di Gubbio.*

Oltrepassata la ventunesima lunetta, molto lacunosa e, come la quindicesima, non interpretabile (figg. 26 e 27), s'incontra, anch'essa in parte perduta, la raffigurazione dell'*Incontro di Francesco con il contadino* (fig. 28). L'episodio è narrato da Tommaso da Celano, il quale riporta che sul finire dell'estate del 1224, Francesco decise di trascorrere sul monte della Verna la quaresima di san Michele Arcangelo. Durante il viaggio, però, già malato, sentì venir meno le forze e i due frati che lo accompagnavano entrarono in una casa colonica per prendere a nolo un asino per poterlo trasportare.

Quando il contadino seppe a chi era destinato la bestia, andò incontro al futuro santo e accertatosi della sua identità gli ingiunse: «Ingegnati d'essere così buono come tu se' tenuto da ogni gente, perciò che molti hanno gran fede in te, e però io ti ammonisco che in te non sia altro che quello che la gente ne spera». Francesco, a queste parole, scese dall'asino e, prostratosi davanti al contadino, più volte gli baciò i piedi umilmente ringraziandolo per averlo ammonito²³.

Qualcuno asserisce che il contadino fosse lo stesso che, offertosi di accompagnare Francesco e i suoi frati sino alla Verna, a un certo punto, spossato dal caldo e dalla fatica del viaggio, cominciò a reclamare almeno un goccio d'acqua. Francesco, allora, sceso di cavallo, pregò a lungo, finché da una roccia non sgorgò l'acqua e il contadino poté bere copiosamente.

La ventitreesima scena raffigura l'avvenimento più rilevante della vita di Francesco: l'*Impressione delle stimmate* (fig. 29). L'episodio è narrato da san Bonaventura nella *Legenda maior*. Nell'aspro paesaggio della Verna, un Cristo volante in forma di serafino crocifisso imprime, con cinque raggi di luce che si dirigono alle mani, ai piedi e al fianco destro, le stimmate al santo. Ma lasciamo alle parole di san Bonaventura la descrizione della scena: «Un mattino, all'appressarsi della festa dell'Esaltazione della santa Croce, mentre pregava sul fianco del monte, vide la figura come di un serafino, con sei ali tanto luminose quanto infocate, discendere dalla sublimità dei cieli: esso, con rapidissimo volo, tenendosi librato nell'aria, giunse vicino all'uomo di Dio, e allora apparve tra le sue ali l'effigie di un uomo crocifisso, che aveva mani e piedi stesi e confitti sulla croce. Due ali si alzavano sopra il suo capo, due si stendevano a volare e due velavano tutto il corpo. A quella vista si stupì fortemente, mentre gioia e tristezza gli inondavano il cuore. Provava letizia per l'atteggiamento gentile, con il quale si vedeva guardato da Cristo, sotto la figura del serafino. Ma il vederlo confitto in croce gli trapassava l'anima con la spada dolorosa della compassione. Fissava, pieno di stupore, quella visione così misteriosa, conscio che l'infermità della passione non poteva assolutamente coesistere con la natura spirituale e immortale del serafino. Ma da qui comprese, finalmente, per divina rivelazione, lo scopo per cui la divina provvidenza aveva mostrato al suo sguardo quella visione, cioè quello di fargli conoscere anticipatamente che lui, l'amico di Cristo, stava per essere trasformato tutto nel ritratto visibile di Cristo Gesù crocifisso, non mediante il martirio della carne, ma mediante l'incendio dello spirito.

²³TOMMASO DA CELANO, *Vita Seconda ...*, op. cit., parte II (CIII, 726), in FF, 1902.



Fig. 26 - A. Mozzillo e aiuti, XV lunetta, *Scena non interpretabile*.



Fig. 27 - A. Mozzillo e aiuti, XXI lunetta, *Scena non interpretabile*.



Fig. 28 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco incontra il contadino*.



Fig. 29 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco riceve le stimmate*.

Scomparendo, la visione gli lasciò nel cuore un ardore mirabile e segni altrettanto meravigliosi lasciò impressi nella sua carne. Subito, infatti, nelle sue mani e nei suoi piedi, incominciarono ad apparire segni di chiodi, come quelli che poco prima aveva osservato nell'immagine dell'uomo crocifisso.

Le mani e i piedi, proprio al centro, si vedevano confitte ai chiodi; le capocchie dei chiodi sporgevano nella parte interna delle mani e nella parte superiore dei piedi, mentre le punte sporgevano dalla parte opposta. Le capocchie nelle mani e nei piedi erano rotonde e nere; le punte, invece, erano allungate, piegate all'indietro e come ribattute, ed uscivano dalla carne stessa, sporgendo sul resto della carne. Il fianco destro era come trapassato da una lancia e coperto da una cicatrice rossa, che spesso emanava sacro sangue, imbevendo la tonaca e le mutande»²⁴.

La scena affrescata da Mozzillo riprende l'iconografia inventata dai pittori italiani nella prima metà del secolo XIII, tra cui quella di Bonaventura Berlinghieri per uno dei riquadri della tavola con *San Francesco e storie della sua vita* (1235), conservata a Pescia, la più antica, e quella di Giotto per l'analogo ciclo di affreschi ad Assisi, il modello più replicato in assoluto, ancora per tutto il Rinascimento e oltre.

Al tema delle stimmate sono legate anche la scena successiva e la ventottesima, l'ultima del ciclo: rispettivamente quella in cui *Francesco è osannato per le stimmate* (fig. 30) e quella, già citata, in cui si vede *Papa Alessandro IV che solleva il saio di Francesco per osservare le stimmate* (fig. 31), entrambe narrate da san Bonaventura in continuazione dell'episodio dell'*Impressione delle stimmate*.

Scriva il santo biografo: «Grande era la cura che egli metteva nel nascondere il tesoro scoperto nel campo; ma non poté impedire che alcuni vedessero le stimmate delle mani e dei piedi, benché tenesse le mani quasi sempre coperte e, da allora, andasse con i piedi calzati. Videro, durante la sua vita, molti frati: uomini già per sé stessi in tutto e per tutto degni di fede a causa della loro santità eccelsa, essi vollero tuttavia confermare con giuramento, fatto sopra i libri sacri, che così era e che così avevano visto. Videro anche, stante la loro familiarità con il Santo alcuni cardinali e resero testimonianza alla verità sia con la parola sia con gli scritti, intessendo veridicamente le lodi delle sacre stimmate in prose rimate, inni ed antifone, che pubblicarono in suo onore. Anche il sommo pontefice, papa Alessandro IV, predicando al popolo, in presenza di molti frati, fra cui c'ero anch'io affermò di aver potuto osservare quelle stimmate sacre con i propri occhi, mentre il Santo era in vita»²⁵.

La venticinquesima scena raffigura *Francesco che ascolta un angelo suonare la cetra* (fig. 32). Racconta Tommaso da Celano che al tempo in cui Francesco era a Rieti per curarsi gli occhi pregò un confratello, che era stato suonatore di cedro, di procurarsi di nascosto uno strumento e confortarlo con il suo suono e «qualche buon verso».

²⁴ SAN BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Leggenda ...*, op. cit. (XIII,3), in FF, 1225-1226.

²⁵ Ivi (XIII, 8). In proposito Alessandro IV, facendo seguito alla costituzione *Confessor Domini* data in Viterbo il 31 marzo del 1237 da Gregorio IX, con la bolla *Benigno operatio*, data in Anagni il 29 ottobre 1254, certificò le stimmate di san Francesco prescrivendo allo stesso tempo la celebrazione della memoria e la scomunica per chi ne negasse la veridicità.



Fig. 30 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco è osannato per le stimmate*.



Fig. 31 - A. Mozzillo e aiuti, *Alessandro IV osserva le stimmate di Francesco*.

Ma il buon frate, adducendo a motivo di non volersi macchiarsi di tale «leggerezza», si rifiutò e Francesco convenne.

La notte mentre il santo, ancora sveglio, meditava su Dio, all'improvviso sentì il suono di una cetra che accompagnava una soave melodia. «Non si vedeva persona, ma proprio dal continuo variare del suono, vicino o lontano si capiva che il citaredo andava e ritornava. Con lo spirito rivolto a Dio, il Padre provò tanta soavità in quella melodia dolcissima, da credere di essere passato in un altro mondo».

Quando fu mattina, il Santo chiamò il confratello e dopo avergli raccontato tutto, aggiunse: «Il Signore che consola gli afflitti, non mi ha lasciato senza consolazione. Ed ecco che, mentre non mi è stato possibile udire le cetre degli uomini, ne ho sentita una più soave»²⁶.

La scena successiva raffigura *Francesco morente che si spoglia delle sue vesti* (fig. 33), ossia il momento in cui il santo, aderendo a un'usanza monastica messa in atto dai frati per i moribondi, e intendendo soprattutto unirsi con una azione scenico-simbolica a Cristo in croce e alla sua estrema povertà, «si fece deporre nudo» su un cilicio realizzato con un grossolano panno di pelo di capra cosparso di cenere a forma di croce.

«Collocato così sulla terra, spogliato dell'abito di sacco, alzò come di solito il viso al cielo e così rivolto con tutto lo spirito a quella gloria, con la sinistra coprì la ferita del lato destro, perché non si vedesse. E disse ai frati: "Io ho compiuto il mio dovere; Cristo v'insegna quanto resta da fare a voi"»²⁷.

Nessun biografo fornisce, invece, la descrizione esatta del momento della morte del Santo. Il solo Celano, laconicamente, scrive: «l'anno dunque milleducentoventisei dall'Incarnazione del Signore, (...) il quattro di ottobre, in domenica [cioè sabato 3 ottobre, verso il tramonto], nella città di Assisi dove era nato, presso Santa Maria di Porziuncola dove aveva fondato l'Ordine dei frati minori, il beatissimo padre nostro Francesco uscì dal carcere della carne, compiuti vent'anni dacché si era perfettamente unito a Cristo seguendo la vita e le orme degli apostoli»²⁸. È lo stesso Celano a illustrarci la penultima scena del ciclo: quella relativa ai *Funerali di Francesco* (fig. 34).

Narra dunque il biografo: «Accorse in massa tutta la città di Assisi e si affrettarono pure dalla zona adiacente per vedere le meraviglie, che il Signore aveva manifestato nel suo servo. I figli intanto effondevano in lacrime e sospiri il pio affetto del cuore, addolorati per essere rimasti orfani di tanto padre. Ma la singolarità del miracolo mutò il pianto in giubilo e il lutto in esplosione di gioia. Vedevano distintamente il corpo del beato padre ornato delle stimmate di Cristo e precisamente nel centro delle mani e dei piedi, non i fori dei chiodi, ma i chiodi stessi formati dalla sua carne, anzi cresciuti con la carne medesima, che mantenevano il colore oscuro proprio del ferro, e il costato destro arrossato di sangue.

²⁶ TOMMASO DA CELANO, *Vita Seconda ...*, op. cit., p. II, (LXXXIX, 126), in FF, 710.

²⁷ Ivi, parte II, (CLXII, 214-215), in FF 804.

²⁸ Ivi, parte II, (I, 88), in FF 473.



Fig. 32 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco ascolta l'Angelo che suona l'arpa.*



Fig. 33 - A. Mozzillo e aiuti, *Francesco morente è spogliato delle vesti.*



Fig. 34 - A. Mozzillo e aiuti, *I funerali di Francesco*.

La sua carne, prima oscura di natura, risplendendo di un intenso candore, preannunziava il premio della beata risurrezione. Infine, le sue membra divennero flessibili e molli, non rigide come avviene nei morti, ma rese simili a quelle di un fanciullo»²⁹.

Al Mozzillo sono attribuiti dal Barleri anche i due affreschi raffiguranti l'*Ultima Cena* e la *Crocifissione* portati alla luce alla fine degli anni '90 del secolo scorso da fra' Giorgio Ascione³⁰. Secondo un altro studioso locale, però, il professore Carlo Palermo, gli affreschi, in particolare l'*Ultima Cena*, risalirebbero, invece, a causa di alcune particolarità tecniche e iconografiche, alla fine del '500, datazione che, se venisse confermata potrebbe addirittura far retrodatare la fondazione della struttura religiosa³¹.

Franco Pezzella

²⁹ Ivi, parte II (CLXIII, 217 a), in FF 812.

³⁰ G. BARLERI, *op. cit.*, p. 58.

³¹ A supporto della fattura cinquecentesca di questo affresco lo studioso osserva che «la postura, la corpulenza ed il drappeggio dei personaggi, sono propri della scuola michelangiolesca» e che «la tavola circolare, invece che rettangolare», si trova raffigurata solo nella pittura medievale (anche piuttosto frequentemente) e in rare pitture cinquecentesche (cfr. C. PALERMO, *L'Ultima Cena, Convento di S. Maria degli Angeli, Marano di Napoli*).

Il Cimarosa che non ti aspetti di trovare

Nero su bianco, a. XIX, n. 13, 18 settembre 2016, pp. 58-59

L'iconografia cimarosiana vanta un considerevole numero di ritratti non ben conosciuti dal grande pubblico, e tuttavia di gran pregio, tra cui vanno sicuramente annoverati il pastello colorato e a biacca realizzato su carta da Pompeo Batoni, attualmente conservato a Ferrara in collezione Adriano Cavicchi, e l'incisione dello scultore inglese Henry Moses che si osserva a pagina 39 del quarto tomo de *Le Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, una raccolta di descrizioni delle opere dello scultore veneto scritte da Isabella Teotochi Albrizzi ed edite a Pisa tra il 1821 e il 1824 da Nicolò Capurro.



Ferrara, Coll. A. Cavicchi, P. Batoni,
Ritratto di D. Cimarosa.

Nel pastello di Batoni, che misura cm. 52,5 x 41, il musicista è raffigurato negli anni della sua prima maturità a mezzo busto di tre quarti, volto verso destra. Ha la testa coperta da una parrucca bianca con tre boccoli in corrispondenza delle orecchie. Indossa una marsina e la sottomarsina nera, da cui fuoriesce il colletto e una sciarpa bianca plissettata.

Il ritratto si ispira, con molta libertà, al ritratto del musicista conservato nel Museo storico del Conservatorio napoletano di San Pietro a Majella attribuito alla Vigée Le Brun e noto attraverso la vellutata incisione realizzata più tardi, nel 1818, da Giuseppe Asioli. Figlio di un orafo, Pompeo Batoni (Lucca 1708-1787), dopo una prima formazione, trascorsa per lo più a copiare le opere di Raffaello e Annibale Carracci e un periodo di attività dedito soprattutto alla realizzazione di pale d'altare, tra cui la prestigiosissima *Caduta di Simon Mago* per la basilica di San Pietro (oggi a Santa Maria degli Angeli), si specializzò nei ritratti, conquistandosi ben presto, con uno stile composto e tendente al neoclassicismo, la fama di miglior ritrattista italiano.

Tra i suoi effigiati si segnalano, tra gli altri, anche l'imperatore d'Austria Giuseppe II e papa Pio VI.



H. Moses, *Ritratto di D. Cimarosa*
(dal busto di A. Canova).

Al busto realizzato da Antonio Canova per il cardinale Ercole Consalvi, oggi nella Promoteka del Campidoglio, s'ispira invece l'incisione di Henry Moses con il ritratto di Cimarosa che arricchisce con numerose altre incisioni, parte realizzate da lui, parte da Giovanni Paolo Lasinio, la raccolta di *Opere di Canova* di Isabella Teotochi Albrizzi, una letterata di origine greca (era nata a Corfù nel 1760), animatrice a Venezia di un salotto letterario frequentato dai più grandi letterati e artisti del tempo, tra cui il giovane Foscolo che ne diventò l'amante.

Nella raccolta, che ebbe anche un'edizione in inglese, *The works of Antonio Canova, in sculpture and modelling*, la scrittrice greca annota, a proposito della scultura canoviana: «... Egregio n'è il lavoro; e ben t'avvedi celarsi sotto ai tratti della vivace fisionomia, uno di que' rari ingegni, nati a segnare di punti luminosi gli annali del mondo. La fronte è rivolta verso del Cielo, sicché sembra invocare la celeste armonia delle sfere: e celeste armonia pure ricordano i nesti, e a un tempo giocondi concetti delle sue numerosissime musiche ...».

Incisore e disegnatore tra i principali maestri della scuola inglese dell'inizio del XIX secolo, Henry Moses (Londra, 1782 ca. - Cowley, 1870) fu a lungo attivo per il British Museum di Londra, per il cui bollettino *Ancient Marbles in the British Museum*, edito dal 1812 al 1845, incise numerosi soggetti d'antichità. Nel 1828 pubblicò anche una *Selection of Ornamental Sculptures from the Museum of the Louvre*. Ebbe, altresì, una variegata produzione di paesaggi marini e collaborò con numerose illustrazioni al volume *A Picturesque Tour of Italy* di James Hakewill edito a Londra nel 1820.

Franco Pezzella

Un dipinto di Orazio de Garamo ad Aversa Nero su bianco, a. XIX, n. 14, 2 ottobre 2016, pp. 60-61

Il primo altare a sinistra della chiesa di san Pietro a Majella di Aversa accoglie una bella tavola, bisognevole di un ormai improcrastinabile restauro, che rappresenta il santo papa titolare, il famoso Celestino V di dantesca memoria, rivestito degli abiti pontificali con la tiara sul capo mentre siede in cattedra attorniato dai suoi monaci.



Pietro Angeleri, in seguito chiamato fra' Pietro da Morrone, poi divenuto papa col nome di Celestino V e infine canonizzato come san Pietro Celestino, nacque ad

Isernia nel 1215 (secondo altri a Raviscanina, nell'Alto casertano). Nel 1231 decise di vestire l'abito benedettino, ma poco dopo, deluso della vita spirituale dell'ordine, si ritirò da eremita in una grotta nei pressi di Palena, in Abruzzo.

Nel 1238 andò a Roma dove fu ordinato sacerdote nel 1241. Ritornato in Abruzzo, si stabilì alle falde del monte Morrone, conducendo vita da eremita e facendosi promotore dell'ordine monastico che porta il suo nome, istituito ufficialmente nel 1274 da Gregorio X e poi soppresso nel 1807.

Nel luglio del 1294, mentre era in ritiro presso l'eremo di Sant'Onofrio fu informato della sua avvenuta elezione a pontefice decisa nel conclave di Perugia. Il 29 agosto successivo fu incoronato nella basilica di Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila. Poi com'è noto dopo soli cinque mesi, e precisamente il 13 dicembre 1294, rinunciò al papato, guadagnandosi gli impropri di Dante. La fama di Celestino, tuttavia, non morì e nel maggio del 1313, fra' Pietro fu elevato agli onori degli altari col nome di san Pietro del Morrone.

Nei primi tempi dopo la canonizzazione, Celestino fu spesso rappresentato nell'atto di deporre la tiara, o addirittura con la palma del martirio, in allusione alla leggenda che lo vorrebbe ucciso da un agente del suo successore, Bonifacio VIII, nella rocca di Fumone, dov'era prigioniero. In seguito, prevalse l'accorgimento di rappresentarlo in cattedra e di chiamarlo san Pier Celestino e non san Pietro confessore, come prescritto dalla legge canonica dal momento che non era più papa.

A questa soluzione iconografica s'ispira, peraltro, il dipinto di Aversa, la cui storia s'intrecciò, per qualche momento, con la vita di Celestino, allorquando secondo una secolare e consolidata tradizione popolare, non suffragata però da alcuna fonte storica, egli in uno dei tanti spostamenti al seguito della corte napoletana cui era obbligato, avrebbe soggiornato in città celebrando messa all'altare posto a sinistra della cappella dell'Addolorata nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, altrimenti conosciuta dagli aversani come la «Parrocchiella».

A riprova di ciò la storiografia locale, rifacendosi ad antiche leggende orali, adduce la presenza, nel lato destro della cappellina che accoglie l'altare, di un antico affresco, databile tra la fine del XIV secolo e gli inizi di quello successivo, il quale sarebbe stato realizzato giustappunto per ricordare l'avvenimento, dove si osserva, raffigurato a figura terzina e impaludato da preziose vesti gialle e rosa, l'immagine di un prelado che, giacché ha sul capo la tiara pontificia e con la mano sinistra sostiene un libro con sovraccoperta verde, è stata ritenuta essere una raffigurazione del santo pontefice.

Circa l'autore della pala, invece, ritenuta dalla maggior parte degli studiosi d'arte che se ne sono occupati, «vicina ai modi di Francesco Imperato», una firma e la data poste in calce sul gradino di destra (*Oratius de garamo Theane(n)sis pingebat 1607*) scoperte da Giulio Santagata, ci permettono di attribuirle a Orazio de Garamo, un poco conosciuto pittore teatino, probabile collaboratore del pittore napoletano Belisario Corenzio nel periodo in cui questi fu attivo a Teano, vissuto tra la fine del XVI secolo e la prima metà del secolo successivo, la cui produzione, abbastanza documentata, è, però, scomparsa quasi del tutto.

Le prime notizie lo danno attivo, infatti, nel suo paese, fin dal 1597, quando gli fu commissionata una cona della *Natività* per la chiesa dell'Annunziata. Nel gennaio del 1603 furono gli economi della cappella del SS. mo Corpo di Cristo e di San

Leonardo, ubicata nella chiesa di Santa Caterina a Majella del Priorato dei Celestini, a commissionargli un polittico con l'immagine di *San Leonardo* nella cona centrale, attorniata da formelle con *Storie dei suoi miracoli*, e da due cimase l'una con la *Madonna degli Angeli*, l'altra, sovrastante, con la raffigurazione della *Pietà*.

Nello stesso anno fu chiamato dai governatori dell'Annunziata a realizzare per la loro chiesa un nuovo *architrave in legno* intagliato decorato con figure di *Angeli*, a restaurare un *Crocifisso*, e ad eseguire altri lavori di minor conto.

Nel 1606 oltre alla pala di Aversa, commissionatagli probabilmente dai padri celestini della città per tramite dei loro confratelli teanesi, dipinse per la chiesa di Santa Reparata, sempre di Teano, una cona con l'immagine della *Vergine Maria con i santi Reparata e Giovanni evangelista* sormontata da una cimasa con l'*Eterno Padre*. Dopo questa data non si conosce nulla altro del pittore se non che, nel 1629, pose un'epigrafe per il suo amico, il poeta Luigi Tansillo, sepolto nella chiesa dell'Annunziata.

Franco Pezzella

Le *silhouette* dei nostri musicisti del Settecento

Nero su bianco, a. XIX, n. 16, 30 ottobre 2016, pp. 60-61

Con il termine *silhouette* s'indica il modo di rappresentare sagome nere di oggetti o figure su un fondo bianco, come se si trattasse della loro ombra proiettata. Pur senza esserne l'inventore, il termine deriva da Etienne de Silhouette (Limoges 1709 – Bry-sur-Marne 1767) che fu ministro delle finanze al tempo di Luigi XV. In realtà, questo termine fu adottato solo per indicare qualcosa di sottile, di magro, giacché bene si addiceva alla parsimonia con cui Silhouette amministrava le finanze reali.

A partire dalla metà del XVIII secolo il termine passò a indicare i ritratti di profilo che si ottenevano proiettandoli a lume di candela su uno schermo opaco. I ritratti così ottenuti erano tuttavia sempre più grandi dell'originale sicché si pensò di ritagliare la *silhouette* su un cartoncino nero riprendendo il profilo dal vero nelle dimensioni volute per incollarlo poi su un foglio bianco, oppure, in altra evenienza, disegnando i contorni su un foglio, riempiendoli poi con inchiostro china.



Una delle testimonianze iconografiche più originali relative a Niccolò Jommelli, prodotte dagli artisti nel corso dei secoli, è giusto appunto quella che lo vede riprodotto, a *silhouette*, in un libro di Andrea Della Corte, *Satire e grotteschi di musiche e di musicisti d'ogni tempo*, edito a Torino nel 1946. L'opera, illustrata con

508 caricature antiche e moderne e disegni da Pier Antonio Gariazzo, è costituita da una ricca raccolta di articoli di piacevole lettura, frutto della grande competenza e passione dell'autore che fu critico musicale della *Stampa* di Torino e autore di numerosi libri.

Nella raccolta l'Autore pone la musica in rapporto con la letteratura, la poesia, l'arte teatrale, narrando, in tono satirico, di personaggi e curiosità dall'epoca romana al tempo in cui scrive.

La *silhouette* di Jommelli, illustra, unitamente a un bel disegno a matita di Cimarosa e a diverse caricature di Rossini, un articolo intitolato *Conversando con gli spiriti*, un pezzo che è in realtà una rivisitazione di alcuni scritti del compositore e musicologo marchigiano Francesco Vatielli (Pesaro 1877 - Portogruaro 1946), che fu a lungo insegnante di storia della musica e direttore della biblioteca del Liceo musicale di Bologna oltre che fondatore e direttore della prestigiosa rivista *La Cultura Musicale*.



Pittore, disegnatore, saggista e regista, Pier Antonio Gariazzo (Torino 1879 - 1964), realizzò numerose tavole e disegni per illustrare diversi libri, tra cui si ricordano *La passione di Cristo* di Cirillo Verschaev (Torino 1944) e *Il miracolo di S. Nicola* di Anatole France (Torino 1944). Prima ancora che pittore fu saggista (*Il Teatro muto Albori del cinema*, Firenze 1919), nonché regista e produttore (*La Bibbia*, 1920).

Franco Pezzella

Le tele aversane del '700 di Nicola Malinconico

Nero su bianco, a. XIX, n. 17, 13 novembre 2016, pp. 60-61

Tra le numerose e preziose opere d'arte alienate o sottratte per furti al patrimonio artistico cittadino di cui abbiamo già dato conto, peraltro, in diversi articoli apparsi negli anni scorsi su questa e altre riviste, vanno annoverate anche le quattro tele realizzate nella prima decade del XVIII secolo dal pittore napoletano Nicola Malinconico per l'abbazia benedettina di San Lorenzo, all'epoca ancora officiata dai Padri della Congregazione Cassinense, oggi sulle pareti laterali del coro dell'abbazia di Montecassino. I dipinti erano parte integrante di un vasto programma decorativo avviato alcuni secoli prima dai Cassinensi, subentrati agli abati commendatari dopo un lungo periodo di abbandono del complesso aversano, poi di nuovo abbandonato dagli stessi Cassinesi per le soppressioni napoleoniche del 1807.



Abbazia di Montecassino, N. Malinconico,
S. Benedetto che abbatte gli idoli a Montecassino.

L'intervento di Malinconico, firmato e datato 1708, interessò la volta dell'abside, sulla quale il pittore dipinse *Episodi della vita di S. Lorenzo martire*, e le lunette della navata centrale, nelle quali, contornandole di ricchi e fastosi fregi, dipinse i *Fasti dell'ordine Benedettino*. Non conosciamo, invece, la collocazione originaria dei quattro succitati dipinti che raffigurano rispettivamente, a destra, *S. Benedetto che abbatte gli idoli a Montecassino* e una *Visione di s. Benedetto*, a sinistra, *Consalvo di Cordova che riconosce all'abate di san Severino di Napoli l'abito col quale s. Benedetto gli è apparso in sogno* e *S. Benedetto che accoglie Mauro e Placido fanciulli offerti dai genitori Equizio e Tertullio*, quest'ultimo riprodotto dal medesimo soggetto di quello realizzato dal Solimena, andato perso durante i bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale ma noto, peraltro, da uno studio preparatorio conservato nel Museo di Belle Arti di Budapest.

Di certo sappiamo, però, che essi furono, già all'epoca, oggetto di grande ammirazione come testimonia una breve cronaca del tempo riportata sulla *Gazzetta*

Napoletana del 7 agosto 1708: «Sabato, nella strada di Toledo, si videro esposti tre nobili quadri dell'insigne pennello del Sig. Conte Nicolò Malinconico, uno dei quali era di 30 palmi, per la Chiesa di S. Lorenzo in Aversa, de' Padri Benedettini, che sono stati di ammirazione e di applauso di tutti».



Abbazia di Montecassino, N. Malinconico, *Consalvo di Cordova che riconosce all'abate di san Severino di Napoli l'abito col quale s. Benedetto gli è apparsi in sogno.*



Abbazia di Montecassino, N. Malinconico, *Visione di s. Benedetto.*

Circa il tempo in cui i quattro quadri furono trasferiti a Montecassino, un termine *post* può essere sicuramente fissato al 1953 quando lo storiografo della musica e critico d'arte, Ulisse Prota Giurleo nel suo interessante e documentato studio sui *Pittori Napoletani del Seicento*, edito a Napoli in quell'anno, alla pagina 39 registra: «Questi quadroni, benché sciupatissimi, decorano ancora, quasi per intero la chiesa di S. Lorenzo di Aversa, e ci rivelano l'intenzione del Sig. Conte Don Nicola di dimostrare

al pubblico che ormai lo scettro della Pittura napoletana da Luca Giordano era passato a lui».

Un'intenzione che Malinconico attuò, a ben vedere, rinnegando definitivamente lo stile barocco e i forti chiaroscuri propri della tavolozza del celebre maestro adottandone la sola potenza scenografica e la luminosità dei colori che, miscelati sapientemente con il temperato classicismo di marca solimenesca appreso in un viaggio in Spagna, daranno vita a una vena pittorica dai toni formali di bell'effetto, oltre che molto espressiva per l'uso di colori densi e brillanti.



Abbazia di Montecassino, N. Malinconico, *S. Benedetto che accoglie Mauro e Placido fanciulli offerti dai genitori Equizio e Tertullio.*

Figlio di Andrea, Nicola Malinconico (Napoli 1663-1726) fu dapprima allievo del padre e successivamente discepolo di Massimo Stanzione prima e di Andrea Belvedere poi, prima ancora di diventare fedele seguace di Luca Giordano, tanto da essere chiamato a sostituirlo - quando questi, nel 1693, andò in Spagna - per realizzare la pala raffigurante il *Martirio di sant'Alessandro* nel duomo di Bergamo e le dieci tele per la chiesa di S. Maria Maggiore, sempre a Bergamo. Artefice di affreschi e dipinti soprattutto di carattere religioso decorò, tra l'altro, con numerosi teloni, la cattedrale di Gallipoli, l'abside della chiesa di San Michele ad Anacapri, gli altari laterali della chiesa di Santa Maria della Mercede e sant'Alfonso Maria de' Liguori a Napoli, l'abside e il soffitto della chiesa di Santa Maria di Donnalbina, sempre a Napoli.

Fu molto attivo anche in diocesi di Aversa. Oltre che in San Lorenzo e nel duomo è documentato a Frattamaggiore, nella basilica dell'Immacolata, dove gli sono attribuite due dipinti, a Sant'Antimo (Basilica omonima e chiesa dello Spirito Santo), a Caivano (Oratorio dell'Addolorata in San Pietro).

Franco Pezzella

Il sarcofago romano di San Lorenzo

Nero su bianco, a. XIX, n. 18, 27 novembre 2016, p. 56

Da una necropoli atellana fu recuperato molto probabilmente il sarcofago romano con iscrizione funeraria dell'XI secolo che, proveniente dal giardino dell'ospizio di San Lorenzo di Aversa, già monastero dell'attigua basilica benedettina e ora sede della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli", si conserva dal 1870 nel Museo Provinciale Campano di Capua.

Il sarcofago, come si legge nel verbale della tornata del 12 ottobre 1870 degli *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti e oggetti di Antichità e Belle Arti della Provincia di Terra di Lavoro* - l'organismo che negli ultimi decenni dell'Ottocento fu incaricato di reperire per il costituendo museo capuano i reperti archeologici e artistici abbandonati esistenti nei diversi comuni della provincia - era stato richiesto dall'allora presidente della Commissione, Demetrio Salazar, al reggente dell'ospizio, che, senza alcun indugio e senza nemmeno porsi l'interrogativo se le autorità cittadine fossero interessate o no a un suo eventuale recupero, lo aveva frettolosamente messo a sua disposizione, privando, di fatto, la città di un'importante testimonianza storica - artistica.



Il manufatto, in marmo proconnesio, è costituito da una cassa parallelepipedica inquadrata alle estremità inferiore e superiore da un listello modanato e ai lati da due fiaccole. La fronte è decorata da una coppia di ittiocentauri, immaginarie creature con busto umano, zampe anteriori da cavallo e coda di pesce, che sostengono un clipeo, con inserito al centro una croce e, distribuita tra i bracci di essa, parte di un'iscrizione funeraria che si sviluppa per il resto sul lato destro di chi osserva, mentre con l'altra mano reggono rispettivamente un remo e una tromba.

Sui lati brevi sono raffigurate due ghirlande di frutta sorrette da fiaccole e al centro una rosetta a dieci petali. La dedica funeraria, preceduta dal cristogramma IHC XPC, una combinazione di lettere dell'alfabeto greco o latino che formano un'abbreviazione del nome di Gesù Cristo, utilizzata come simbolo cristiano nella decorazione di edifici, arredi e paramenti, recita: *Hoc D(omi)ni signo munitur ab*

hoste maligno quisq(ui)s in hoc tumulo / subreq(ui)escet homo, che tradotta in italiano diventa: *Con questo segno del Signore è protetto dal nemico maligno qualunque uomo riposi in questo sepolcro.*

Siamo, evidentemente di fronte ad un manufatto molto più antico della stessa iscrizione riutilizzato come sepoltura cristiana. Se gli elementi costitutivi dell'epigrafe dedicatoria sono, infatti, probativi di una datazione dello scritto entro la metà dell'XI secolo, la presenza degli ittiocentauri che sorreggono un clipeo e i motivi angolari della fiaccola consentono di attribuire la realizzazione del sarcofago a un'officina campana d'età antonina (96 a.C. - 192 d.C.), che rielabora più antichi schemi iconografici di tradizione anatolica.

D'altra parte, si sa bene, quanto i sarcofagi romani siano stati abbondantemente adattati per sepolture di personaggi di rango e come, parimenti, i soggetti marini siano stati altrettanto abbondantemente utilizzati dall'iconografia cristiana giacché ben si prestavano a una reinterpretazione in ambito sacrale. La presenza di un foro nella parte inferiore della fronte suggerisce, peraltro, un reimpiego del manufatto in un periodo ancora precedente e con un'altra finalità.

Il foro, indurrebbe, infatti, a sostenere che il sacello sia stato utilizzato come fontana secondo una pratica molto comune in età medievale. Un'ultima annotazione per ricordare che la decorazione della fronte è considerata una variante del motivo dei grifi o degli eroti che sorreggono indifferentemente una tabula ansata o una corona anepigrafa; tema che, prodotto frequentemente da maestranze campane a metà del II secolo d. C., troviamo, unitamente al motivo angolare della fiaccola, in un esemplare reimpiegato ad esempio - giusto per rimanere nei dintorni dell'*ager atellanus* - come sepolcro nella chiesetta di Montanaro Francolise, presso Capua, ma proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Dame Monache di quest'ultima località.

Franco Pezzella

L'arresto di Cimarosa in un dipinto di Emanuele Mollica

Nero su bianco, a. XIX, n. 19, 11 dicembre 2016, p. 56

Il ruolo avuto da Domenico Cimarosa negli avvenimenti che portarono nel 1799 prima all'avvento (22 gennaio) e poi alla caduta della Repubblica Napoletana (13 giugno) è tuttora controverso. L'unico fatto certo è che il musicista scrisse, come racconta Pietro Colletta nella sua *Storia del reame di Napoli dal 1734 al 1825*, un inno patriottico su versi del «noto cittadino e poeta Luigi Rossi».



Pertanto, quando, alla caduta della Repubblica, in seguito alla ferocissima e spietata reazione borbonica, fu mozzata la testa al povero Rossi, il Cimarosa pensò bene, credendo con ciò di far dimenticare il suo recente passato repubblicano, di musicare dapprima l'inno reazionario *Bella Italia* su versi di Vincenzo de Mattei, consigliere della Gran Corte della Vicaria, e poi una *Cantata a tre voci*, appositamente composta, come si legge sul frontespizio dell'opera, «... in occasione del bramato ritorno di Ferdinando nostro amatissimo Sovrano»; con l'inattesa conseguenza, però, di essere comunque arrestato, il 9 dicembre di quell'anno, su istigazione del card. Ruffo, per essersi impropriamente fregiato del titolo di maestro di cappella di sua Maestà sul suddetto frontespizio e, soprattutto, com'era emerso da un'indagine sul suo conto, per

essere stato membro della Commissione repubblicana dei teatri. Anche le fasi che portarono all'arresto del Cimarosa sono a tutt'oggi non molto chiare.

Secondo la versione più accreditata, quella di Carlo Botta, autore di una *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, il musicista fu arrestato nella sua abitazione di Napoli, subendo, per giunta, l'onta di vedere il suo clavicembalo, fonte di tante soavi melodie, scagliato dalla finestra direttamente sul sottostante selciato dalla furia devastatrice della soldataglia venuta a prelevarlo.

A questo episodio s'ispirò, verosimilmente, il pittore napoletano Emanuele Mollica nella realizzazione del dipinto *I Sanfedisti nel 1799 lacerano le carte di musica a Cimarosa*, con cui nel 1863 partecipò alla Promotrice di quell'anno, ora nella collezione del Comune di Napoli a Palazzo San Giacomo. L'autore ripropone con uno schema compositivo largamente debitore della *Furia iconoclasta* di Domenico Morelli, il momento immediatamente precedente all'episodio narrato dal Botta: quello in cui i soldati, invasa la casa del musicista, incominciano a saccheggiarla e a distruggere tutti gli spartiti del maestro.

Come riportano diverse fonti storiche, il musicista, dopo quattro mesi di detenzione nel carcere di Santa Maria Apparente, sarebbe stato liberato per intercessione del suo protettore, il potente cardinale Ercole Consalvi; ovvero, secondo Ulisse Prota Giurleo, per l'intervento del cav. Italinsky, ministro plenipotenziario della corte russa presso la Santa Sede; ovvero, secondo la versione del succitato Botta, per opera di alcuni musicanti di una banda russa, memori del soggiorno del maestro nel loro paese e ammiratori del suo genio musicale che lo avrebbero imbarcato su una loro nave per condurlo a Venezia, dove sarebbe poi morto, dopo pochi mesi, l'11 gennaio del 1801. In ogni caso anche di quest'episodio abbiamo una testimonianza iconografica: per la precisione in un dipinto di Raffaele Tancredi (Resina 1837 - Napoli, 1916), esposto a Torino nel 1888, ora a Firenze nella Galleria d'Arte Moderna.

Emanuele Mollica (Napoli 1820 ca. - dopo il 1877) ebbe una formazione neoclassica, seguendo gli insegnamenti di Costanzo Angelini all'Accademia di Belle Arti di Napoli fino al 1843. Partecipò alle biennali borboniche (1837 - 1859) con diversi ritratti e quadri di carattere sacro. Alle promotrici napoletane partecipò, invece, con quadri aventi a soggetto temi storici e letterari (oltre che con il nostro dipinto, con *Dante e Casella* nel 1866; con *La Pimentel* nel 1871). Negli anni '70 aderì alla pittura neopompeiana (*Suonatrice pompeiana*, *Concerto di musica in casa di Cicerone a Pompei*) presentati all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877.

Franco Pezzella

Il cippo marmoreo di Lucio Cesonio

Nero su bianco, a. XIX, n. 20, 24 dicembre 2016, p. 56

La veste che ancora oggi caratterizza il centro antico di Aversa è legata ai secoli finali del Medioevo: soprattutto nella pianta urbanistica, dove vie e vicoli dagli andamenti insoliti che talvolta seguono il percorso delle vecchie mura, intessono, come una ragnatela, percorsi impreveduti e collegano le varie arterie che si dipartono dal centro fino a darle un carattere radiocentrico. Ma anche le numerose chiese, i monasteri, i palazzi e i giardini che caratterizzano il nucleo antico della città, conservano, sebbene in misura minore, i segni di un passato che affonda le proprie origini nel Medio Evo.



Un passato, cui non fece specie, evidentemente, il ricorso ai materiali di spolio provenienti dalle antiche città vicine di *Atella* e *Liternum* a giudicare dai numerosi reperti d'epoca romana riutilizzati nelle fabbriche del tempo.

Se è vero, infatti, che l'impiego di questi elementi (colonne, capitelli, pietre lavorate ecc.) fu determinato, specie nei primi periodi, dagli esosi costi dei materiali da costruzione, dalla criticità dei trasporti, dalla mancanza di maestranze, e soprattutto dal facile reperimento di essi in loco, è pur vero che talvolta, particolarmente con la rinascita degli studi classici, questi materiali furono apprezzati anche per il loro valore estetico oltre che storico e simbolico, sebbene, il più delle volte sarebbero stati

accostati arbitrariamente, secondo le necessità pratiche degli edifici per cui erano riutilizzati.

Tra questi materiali va sicuramente annoverato il cippo marmoreo con un'iscrizione dedicata a tale Lucio Cesonio Ovinio Manlio Rufiniano Basso che, conservato in un deposito del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, era stato trovato, alcuni decenni fa, nel cortile del convento delle benedettine annesso alla chiesa di San Biagio. Rinvenuto in circostanze ignote e segnalato agli studiosi da uno studente napoletano, il cippo era stato trasformato, in epoca imprecisata, in vasca da abbeveraggio per le bestie, come denota la presenza di due fori, di cui quello nella parte superiore con tracce di ruggine, provocate senza dubbio dal tubo metallico della fontana e, ancor più, la presenza di consistenti segni di corrosione, sempre nella parte superiore, dovuti verosimilmente all'attrito esercitato dal muso degli animali che andavano ad abbeverarsi.

Circa la provenienza del cippo, alcuni studiosi - sulla scorta dell'identificazione del Lucio Cesonio Ovinio Manlio Rufiniano riportato nel dettato epigrafico con un omonimo ricordato in un'altra iscrizione, andata dispersa ma sicuramente proveniente da Pozzuoli - lo ritengono non atellano ma proveniente, giusto appunto, dalla città flegrea o, in altra ipotesi, da Napoli.

In quanto al personaggio celebrato dall'epigrafe ricaviamo che fu, tra l'altro, sommo triumviro, candidato alla questura, candidato alla pretura, sovrintendente del Tevere e delle cloache di Roma, curatore dell'amministrazione beneventana, legato della provincia dell'Africa cartaginese e tre volte sovrintendente della colonia di Cartagine, proconsole della provincia dell'Africa, giudice, prefetto di Roma e console suffetto (sostituto).

Ricoprì inoltre le cariche sacerdotali di salio, sommo sacerdote del Sole e pontefice massimo. Una carriera pubblica intensissima, a ben vedere. Anche da qui, dunque, l'importanza dell'epigrafe che riportando un *cursus honorum* fra i più ricchi finora conosciuti della seconda metà del II secolo, fornisce agli studiosi della materia elementi importanti per lo studio dell'amministrazione pubblica in età romana.

Franco Pezzella

ANNO 2017

Il ritratto di Cimarosa in Casa Verdi a Milano

Nero su bianco, a. XX, n. 2, 5 febbraio 2017, p. 56

Il 16 dicembre del 1899, in un palazzo di piazza Buonarroti a Milano fatto edificare di proposito, Giuseppe Verdi istituì una Casa di Riposo per Musicisti «*nella quale raccogliere e mantenere persone dell'uno o dell'altro sesso addette all'Arte Musicale, che siano cittadini italiani e si trovino in stato di povertà*».

Al progetto, che egli considerava, come scrive all'amico Giulio Monteverde, la sua «opera più bella», il maestro avrebbe dedicato gli ultimi due anni della sua vita, prima di morire nel 1901 a 88 anni. Cuore della Casa era, ed è, il Salone d'Onore, ovvero la splendida sala dei concerti impreziosita da ricchissimi decori e da otto grandi medaglioni con ritratti di altrettanti musicisti italiani, che, scelti personalmente da Verdi, ci restituiscono un'idea precisa delle preferenze musicali del maestro.

In ordine cronologico i musicisti raffigurati sono Giovanni Pierluigi da Palestrina, Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Alessandro Scarlatti, Benedetto Marcello, Giovanni Battista Pergolesi, il nostro Domenico Cimarosa e Gioacchino Rossini. Realizzati sulla falsariga di incisioni o dipinti già noti, i ritratti si svolgono all'interno di un fregio dipinto lungo il bordo superiore delle pareti, al di sotto del quale è illusionisticamente dipinta una serie di tendoni verdi, come si conviene a una sala di audizioni.

Autore degli affreschi fu lo scenografo e pittore milanese Angelo Comolli che, stando ai documenti di pagamento rintracciati nei faldoni *Origine e datazione* conservati dell'archivio della Casa, fu scelto dallo stesso Verdi e provvide, in un arco di tempo compreso tra il 1896 e il 1902, con l'ausilio delle maestranze di una cooperativa, la "Lega pittori e imbiancatori", a realizzare tutti gli apparati decorativi del palazzo, comprese le imbiancature, la posa dei marmi e, probabilmente, anche la realizzazione delle ringhiere delle scale interne, dei lampadari e delle *appliques*.

Per il ritratto di Cimarosa, il Comolli s'ispirò all'incisione apparsa alcuni decenni prima, a firma di Luigi Bridi (Milano 1793 - 1868), nel primo volume della raccolta denominata *Iconografia Italiana degli uomini e delle donne celebri. Dall'epoca del risorgimento delle scienze e delle arti fino ai nostri giorni* edita a Milano nel 1837 presso l'Editore Antonio Locatelli.

Per l'incisione il Bridi s'era ispirato, a sua volta, come recita un'iscrizione posta al piede di essa, al disegno dal vero realizzato da Costantina Coltellini, una pittrice attiva a Napoli nella seconda metà del XVIII secolo, sorella della più famosa Celeste, prima mezzo soprana e poi, cambiato registro, soprana. Amica di Cimarosa, proprio per lui, esordì la prima volta nella nuova veste di soprano a Vienna nell'anno 1785 su invito di Giuseppe II ne *La contadina di spirito*.

Come nell'incisione di Bridi, la prima rappresentazione, in ordine cronologico, delle fattezze del musicista, nell'affresco di Casa Verdi, Cimarosa è raffigurato a mezzo busto con le spalle tondeggianti e la testa grossa su un corto collo; il viso, rivolto di tre quarti verso sinistra, è ornato da una folta e ricciuta capigliatura.

Un tocco di briosa vivacità traspare dall'espressione del volto, dominato dalle guance paffute, che formano una leggera piega ai lati del naso, e della bocca carnosa in procinto di dischiudersi ad un mesto sorriso.



Figlio di Ambrogio, scenografo e pittore, Angelo Comolli (Milano 1863- Morimondo 1949), fu allievo di Giuseppe Bertini all'Accademia di Brera, dove trascorse, poi, come insegnante tutta la sua vita. Parallelamente all'Accademia continuò l'attività paterna affrescando a Milano il vestibolo e il palazzo della Borsa, il salone della Camera di Commercio, la Banca d'Italia. Trattò anche la ritrattistica esponendo diversi *Ritratti* alla Permanente del 1888 e del 1890 e alla Triennale del 1894. Fuori Milano affrescò il palazzo di Giustizia di Varese e le chiese di Tione e di Induno Olona.

Franco Pezzella

L'urna cineraria romana a S. Maria della Pietà

Nero su bianco, a. XX, n. 3, 19 febbraio 2017, p. 56

Le chiese di Aversa continuano a svelarci aspetti sconosciuti e sorprendenti della loro storia artistica. È di qualche mese fa l'attribuzione, da parte dello storico dell'arte Massimo Pulini, al famoso pittore centese Giovan Francesco Barbieri, soprannominato il Guercino, del dipinto dell'*Assunta* nella chiesa di San Francesco alle Monache, a lungo ritenuto dalla storiografia locale antica e moderna di un ignoto pittore napoletano del Seicento.

Ma quello di offrirci aspetti artistici sorprendenti non è la sola prerogativa delle nostre chiese che, talvolta, sia pure più raramente, ci regalano anche nuovi frammenti del passato remoto della nostra comunità. Indicativa in merito è la scoperta, avvenuta durante la compilazione dell'inventario dei beni culturali ecclesiastici della diocesi di Aversa, nell'ipogeo della chiesa di Santa Maria della Pietà, altrimenti conosciuta come cappella dell'Angelo Custode in piazza Vittorio Emanuele, di un'urna cineraria d'epoca romana.

Databile al I secolo d.C., in età flavia, l'antico manufatto si prefigura, per la presenza di un foro circolare con acclusa canalina di deflusso in stagno nella parte inferiore non pertinente, essere stato reimpiegato come serbatoio per un sottostante lavabo liturgico, secondo una pratica molto comune in epoca medievale e oltre. Il riutilizzo può essere datato tra la fine del XIV secolo (1382) e la prima metà del XV, quando nel cingere la città con nuove mura di cinta fu creata la cosiddetta "Portanova" sulla quale fu affrescata una sacra immagine, verosimilmente una *Pietà*, cui fu dedicata dai devoti una nuova cappella, costruita poco dopo, accosta alla Porta, corrispondente all'attuale chiesa.

In proposito nulla ci vieta di pensare che l'immagine in oggetto sia quella stessa che, già documentata dal Parente sull'unico altare della chiesa come un «*antica dipintura a fresco*» racchiusa all'interno di «*una grossa cornice di legno dorato fra due colonne ad intagli*», è venuta recentemente alla luce spostando un dipinto ottocentesco raffigurante lo stesso tema.

Più difficile, riesce, invece, ipotizzare il luogo di provenienza dell'urna che, verosimilmente, potrebbe essere stato un colombario, una sorta di camera ipogea o semi ipogea, composta da nicchie atte ad accogliere le urne, così denominata giacché le nicchie erano ricavate nella muratura con un'apertura anteriore che ricorda molto da vicino le nostre colombaie.

Questo genere di monumento funerario era molto diffuso a Roma e nelle altre città dell'impero, tra cui presumibilmente Atella, dalle cui rovine sembrerebbe pervenire l'urna aversana grazie, probabilmente, al solerte intervento di qualche prelado. Peraltro, due di questi colombari o presunti tali si osservano, tuttora, in ambienti ipogei sottostanti il romitorio di san Canione a Sant'Arpino e la chiesa di Santa Eufemia a Carinaro.

Scolpita in un unico blocco di marmo, l'urna, ancorché molto deteriorata, presenta ancora, agli angoli del fronte, due putti reggighirlanda abbastanza ben conservati, mentre la tabella che riportava il nome del defunto appare completamente abrasa e il

bordo superiore presenta frammentarie tracce di una linea di guida per l'incasso del coperchio. I putti reggighirlanda, una sorta di «spiriti che volano nell'aria sotto forma di fanciulli nudi, portando ghirlande variate di frutti», come scrive Ristoro d'Arezzo nel suo celebre *Libro della composizione del mondo* (1282), erano un motivo tipico delle sculture funerarie romane che si impose dall'epoca giulio-claudia sino all'età adrianea.

Numerose sono, infatti, le urne cinerarie di quell'epoca, il cui luogo di produzione è generalmente riconosciuto in Roma e ad Ostia, che presentano la stessa tipologia iconografica.

Franco Pezzella



San Biagio, i dipinti di Pietro Di Martino

Nero su bianco, a. XX, n. 4, 5 marzo 2017, p. 56

La visita guidata al complesso delle Monache Benedettine di San Biagio in compagnia di S. E. monsignor Angelo Spinillo organizzata dalla Consulta della Pastorale Universitaria nella serata di mercoledì 22 febbraio, mi offre l'occasione di trattare di un interessante ciclo di dipinti, realizzato dal pittore giuglianese Pietro Di Martino nel 1701, avente a tema la *Vita di San Benedetto*.

Si tratta di una delle più complete descrizioni della vita del santo in Campania: con dodici scene, il ciclo aversano è secondo, infatti, per numero di episodi narrati, solo a quello eseguito, nei primi decenni del XVI secolo, da Antonio Solario detto lo Zingaro per il chiostro del Platano nell'ex monastero dei santi Severino e Sossio di Napoli, ora sede dell'Archivio di Stato, e a quello realizzato, tra il 1738 e il 1746, da Francesco De Mura nell'attigua e omonima chiesa benedettina.



Uno degli episodi raffigurati: Il miracolo della roncola.

I dipinti della chiesa di San Biagio, inseriti all'interno di eleganti cornici modanate in stucco, si snodano tra la controfacciata e le finestre della navata, immediatamente al di sopra della trabeazione. Raffigurano, nell'ordine, da sinistra verso destra: *San Benedetto tra le spine*, *San Benedetto e il corvo*; *San Benedetto e i pastori al sacro Speco di Subiaco*; *la Nutrice di San Benedetto e il setaccio rotto*; *il Miracolo della roncola*, *il Miracolo del serpe sotto la pietra*, *l'Abbraccio tra San Benedetto e Totila* (con firma e data); *San Benedetto che punisce il servo infedele*, *la Conversione del re Totila*, *San Benedetto che risuscita il figlio del contadino*, *San Benedetto che profetizza a Totila la sua morte*, *San Benedetto e il re Totila*.

A ben vedere, nel ciclo, il Di Martino, nell'intento di dimostrare come il santo di Norcia fosse stato tanto ricco di virtù soprannaturali, autorevolezza e potenza sì da giustificare appieno la glorificazione della sua vita e dell'ordine da lui fondato, ripercorre con un'efficace sintesi gli avvenimenti fondamentali della sua vicenda

terrena: dai diversi episodi che lo videro interagire con Totila, a quelli in cui operò una serie di strepitosi miracoli, a quelli più propriamente legati alla sua scelta ascetica. Verosimilmente, però, nella stesura delle scene da rappresentare l'artista fu affiancato da un monaco del vicino monastero benedettino di San Lorenzo, che si avvale, a sua volta, per la scelta e la descrizione dei suddetti episodi del secondo libro dei *Dialoghi* di san Gregorio Magno, scritto tra il 593 e il 594: il primo e, tuttora, il più importante e veritiero resoconto biografico della vita di san Benedetto giacché, come scrive lo stesso san Gregorio nel Prologo, gli avvenimenti che riporta gli furono raccontati dalle persone che gli erano state più vicine: «Non potrei conoscere tutti i fatti rilevanti e le azioni della sua vita: ma quei pochi, che ho intenzione di riportare ora, li ho saputi grazie a quattro dei suoi discepoli; Costantino, un uomo piuttosto prezioso e rispettoso che fu abate dopo di lui; Valentiniano, che ebbe in carico per molti anni l'abbazia in Laterano; Simplicio, che era il terzo superiore del suo ordine; e infine Honorato, che è l'attuale abate del monastero in cui iniziò la sua santa vita».

Nativo di Giugliano, Pietro Di Martino, documentato dal 1691 al 1736, fu uno dei più fedeli e operosi discepoli di Luca Giordano che seguì, probabilmente, anche nel suo decennale soggiorno in Spagna, tra il 1692 e il 1702, come sembrerebbe confermare la mancanza di sue notizie in quel periodo a Napoli. Per il resto l'artista è ricordato da Bernardo De Dominicis, il settecentesco storiografo dell'arte napoletana, quale artefice di «molte opere grandiose in pubblico e privato» tra le quali vanno segnalate i perduti affreschi con *Fatti della Vita di sant'Antonio* nella chiesa napoletana dell'Ospedaletto (San Giuseppe Maggiore), alcuni dipinti nella chiesa dei SS. Apostoli e in quella della Pietrasanta, sempre a Napoli e, soprattutto, il *San Mauro in gloria* per la chiesa omonima di Casoria, stimata da De Dominicis «la migliore di tutte le sue opere». Nell'attigua arciconfraternita della Pietà affrescò con *Storie della vita di Gesù*, anche le pareti e la soffitta dell'oratorio e, forse, realizzò la *Pietà*, copia pregevolissima di quella del Ribera per la sagrestia della certosa di San Martino, che si osserva sull'altare.

Le altre uniche opere note dell'artista si riconducono alla pala d'altare raffigurante *l'Incoronazione di Maria Vergine* per la chiesa di Santa Maria Mater Christi di Cerreto Sannita e alla grande tela raffigurante le *Nozze di Cana*, firmata e datata 1707, che, proveniente dal refettorio dell'antico monastero di Sant'Antonello a Port'Alba di Napoli, è conservata in un grande ambiente (denominata *Sala Gioiosa*) del complesso, trasformato nel frattempo in sede della Biblioteca di ricerca dell'area umanistica dell'Università Federico II. Negli ultimi anni le ricerche archivistiche hanno permesso di restituire al pittore giuglianese anche gli affreschi con scene della *Vita di san Nicola da Bari* nella cappella dedicata al santo in Santa Teresa degli Scalzi a Napoli, precedentemente attribuiti a Nicola Malinconico. Il Di Martino morì nel mese di novembre del 1736 all'età di 78 anni.

Franco Pezzella

Gli affreschi di Santa Maria a Piazza tornano a casa?

Nero su bianco, a. XX, n. 5, 19 marzo 2017, p. 56

Nel corso di una recente visita ad Aversa, il Sovrintendente ai Beni Culturali ed Artistici di Caserta e Benevento, l'architetto Salvatore Buonomo, si è impegnato con il Sindaco a riportare in città le opere trasferite da lunghissimo tempo nei laboratori della Soprintendenza di Caserta per essere restaurate e non ancora restituite. In particolare, si è impegnato a restituire a breve i due affreschi provenienti dalla chiesa di Santa Maria a Piazza. Noi ricordiamo, però, che i dipinti dati in restauro sono tre e sono stati esposti, fin dal lontano 1995, nel Museo dell'Opera e del Territorio del capoluogo di Terra di Lavoro annesso alla reggia, chiuso da qualche anno ma prossimo alla riapertura.



Storie di san Nicola (XII secolo).

Si tratta, per andare subito nel merito, di un primo frammento, databile al XII secolo, dove sono riportati due episodi della *Vita di i San Nicola*, già trasportato a suo tempo a Capodimonte e successivamente a Caserta, di cui non si conosce l'originaria ubicazione all'interno del sacro recinto ma che, presumibilmente, faceva parte di un ciclo di affreschi dedicati al santo, il quale si sviluppava su due registri sovrapposti con un imprecisabile numero di episodi divisi da cornici dipinte in giallo-ocra e rosso, come ancora è dato vedere nel lacerto in oggetto. Nella prima scena, san Nicola è accanto ai tre fanciulli che, secondo la "Legenda aurea", il santo resuscitò, dopo che, nel corso di una carestia, un oste li aveva messi sotto sale per darli in pasto ai suoi clienti. Nell'altra parte del riquadro è narrato, invece, un miracolo «postumo»

di san Nicola, che, invocato da alcuni marinai la cui imbarcazione stava per affondare, apparve loro e calmò le acque. Questa seconda raffigurazione potrebbe, però, rappresentare anche la traslazione delle reliquie del santo da Mira a Bari, avvenuta nel 1087 ad opera di alcuni marinai baresi.

In ogni caso l'affresco sembra appartenere a una corrente stilistica di matrice greco-bizantina che documenta la circolazione, anche nell'agro aversano, degli esiti della cultura proveniente da quell'area, importata in Campania da san Nilo e dai suoi seguaci alla fine del Primo Millennio e che ebbe nel monastero di Valleluce, presso Sant'Elia Fiumerapido, a poca distanza da Montecassino (dove Nilo e seguaci si erano trasferiti, fin dal 975, dopo un breve soggiorno a Capua), un importante centro di irradiazione.



Santa Caterina orante (XIV secolo).

Il secondo affresco era posto sulla facciata, nella lunetta a destra, e rappresenta *Santa Caterina d'Alessandria*. Riconducibile al periodo immediatamente successivo al 1349, quando, dopo il terremoto che colpì la città in quell'anno, furono realizzate le due navate laterali, raffigura la santa nelle vesti di orante, con le braccia aperte a simboleggiare il desiderio dell'elevazione a ciò che è "altro", il capo coperto da una *paenula* rossa (una sorta di mantello molto ruvido), il mirto e la corona. Ai lati della santa s'intravedono due ruote dentate, simbolo del martirio cui fu sottoposta, e le vasche, utilizzate per raccogliere il suo sangue.

Il terzo affresco, sicuramente il più interessante, benché molto lacunoso, risale verosimilmente al quarto decennio del XIV secolo e fu staccato nei primi anni Novanta del secolo scorso da un muro sul lato destro del transetto, già parte dell'originaria abside romanica, per recuperare un affresco sottostante ancora più antico raffigurante una *Crocifissione*. Il dipinto raffigura, secondo una tradizione

iconografica che fa riferimento ai Vangeli apocrifi, i quali riportano che Maria non sarebbe morta, ma soltanto caduta in un sonno profondo per poi essere assunta in cielo, il cosiddetto episodio della *Dormitio Virginis*.



Dormitio Virginis (XIV secolo).

La raffigurazione rappresenta gli apostoli che assistono alla dormizione della Vergine e Gesù che ne raccoglie l'anima e il corpo per presentarli al Padre. L'affresco è attribuito a un artista giottesco convenzionalmente indicato come il Maestro di Giovanni Barrile (a ragione delle decorazioni realizzate nell'omonima cappella della chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli), uno dei maggiori esponenti della pittura trecentesca nell'Italia meridionale, attivo anche in Castel Nuovo, Santa Chiara e a San Pietro a Maiella, a cui si deve, tra l'altro, il bel *Crocifisso* del duomo di Teano. Allievo e collaboratore di Giotto nel cantiere assisiato di San Francesco, il Maestro si distinse all'interno della sua folta bottega perché seppe coniugare mirabilmente la saldezza dell'impianto spaziale e dei volumi assimilata da Giotto, con il gusto narrativo e cromatico propri della lezione dell'altro grande protagonista della pittura italiana dell'epoca, il senese Simone Martini.

Franco Pezzella

La pala della Concezione di Vincenzo Camardella nell'omonima chiesa di Aversa

Nero su bianco, a. XX, n. 6, 2 aprile 2017, pp. 60-61

Sabato 18 marzo, a cura delle Associazioni “In Octavo” e “Aversa il Tesoro Sepolto”, nell’ambito di un tour culturale che ha proposto, tra l’altro, una tappa sul luogo del primo scontro tra garibaldini e borbonici, la riscoperta del *Lazaretto extra portam San Nicolai* e una visita al Museo Diocesano, si è tenuta, nella cinquecentesca chiesa della Concezione, anche una visita guidata alla scoperta dei dipinti di Carlo Mercurio (un discreto artista del Seicento, originario di Maddaloni, ma aversano di adozione, tanto da essere più conosciuto come Carlo Mercurio Aversano) e del congiunto Nicola.

Al di là di questi dipinti la chiesa si qualifica per la bella tavola dell’*Immacolata Concezione*, già parte di una Cona smembrata in epoca imprecisabile, probabilmente in occasione della messa in opera del settecentesco altare maggiore, realizzato dal marmorario napoletano Aniello Gentile tra il 1739 e il 1742: un dipinto che già Gaetano Parente, attribuendolo a Bernardino Siciliano (Giovanni *Bernardino* Azzolino), aveva definito “pregevolissimo” e che una polizza dell’antico Banco dello Spirito Santo di Napoli, datata 28 settembre 1605 e resa nota dall’archivista napoletano Giovan Battista D’Addosio fin dal 1919, ha permesso di attribuire a tale Vincenzo Camardella, “pictore de Neapoli” (come è indicato in un altro documento d’archivio), altrimenti sconosciuto alla storia della pittura napoletana di quel secolo. Secondo la suddetta polizza questa tavola era, infatti, sormontata in alto da una cimasa con l’immagine de “lo Dio Padre” (ancora in loco), e arricchita, in basso, da due “scabelli” (predelle), con le immagini di *San Francesco d’Assisi* e di *Santa Caterina da Siena*, andate disperse.

L’Immacolata Concezione è uno dei temi prediletti della pittura napoletana dopo il Concilio di Trento; l’iconografia adottata nella rappresentazione di esso si stabilì poco alla volta, tra la fine del XVI secolo e l’inizio del successivo, secondo le formulazioni dottrinali post-tridentine e associa alla rappresentazione della Vergine attorniata dai simboli delle Litanie Mariane, l’immagine della Donna dell’Apocalisse (XII, I), ossia la visione della Donna “coronata di stelle, in piedi su una mezza luna e avvolta dalla Sulamita del Cantico dei Cantici”. Il Camardella, in piena adesione ai dettami iconografici post-tridentini, svolge il tema quasi come se avesse a fronte il testo delle “Litanie Lauretane”.

L’immagine è, infatti, letteralmente invasa dai simboli mariani con un risultato, che, almeno nella parte superiore e mediana del dipinto, non presenta nulla di originale rispetto ad analoghe e coeve rappresentazioni. Non altrettanto si può dire, invece, della parte inferiore, dove, con un’originale soluzione, la raffigurazione simbolica della “Domus aurea”, la “Casa d’oro” nella quale Dio ha stabilito la sua dimora in mezzo agli uomini, incarnata appunto dalla Vergine Maria, pur mantenendo il carattere metaforico intrinseco alla rappresentazione stessa, è presa a pretesto per raffigurare, sia pure con molti elementi di fantasia (come il doppio campanile della cattedrale), la città di Aversa; simbolicamente riprodotta con la sagoma del duomo racchiusa tra le mura, secondo una configurazione che, si può ipotizzare, corrisponde,

verosimilmente - laddove si tiene conto anche di alcune strutture architettoniche ancora visibili, come il tiburio, conservatosi pressoché inalterato nel tempo nonostante i numerosi terremoti che hanno scosso nei secoli la Campania - a quella dell'epoca in cui il dipinto fu realizzato.



L'ipotesi si rafforza, ancor più, se si confrontano analoghe rappresentazioni del duomo. Una prima, risalente alla seconda metà del XV secolo, che è visibile, unitamente a quella degli altri edifici civili e religiosi cittadini, nella famosa veduta di Aversa che fa da sfondo alla tavola col *Martirio di S. Sebastiano*, conservata nel Museo Diocesano; e una seconda, successiva alla raffigurazione del Camardella, che, come la prima, è anch'essa visibile all'interno di una veduta di Aversa che compare nella porzione inferiore di un dipinto con la *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo e il vescovo Carlo Carafa I orante*, databile alla prima metà del sec. XVII per la presenza del Carafa, che aveva lungamente governato la diocesi dal 1616 al 1644. Questo dipinto, conservato nella Cappella delle Reliquie del duomo, è attribuito al pittore siciliano Michele Regolia.

Un'altra raffigurazione del duomo, infine, è quella che, in forma di rilievo ligneo e coeva alla pala del Camardella, è incastonata nel bellissimo cassettonato che ricopre la volta della stessa chiesa della Concezione.

Franco Pezzella

Cimarosa è stato in Sicilia. Ecco le prove Nero su bianco, a. XX, n. 7, 16 aprile 2017, pp. 60-61

Tra le varie biografie di Cimarosa non c'è traccia di un suo soggiorno in Sicilia. Sappiamo, però, che nel maggio del 1795 si rappresentò per la prima volta, al Teatro delle Munizioni di Messina (cosiddetto perché ricavato nella prima metà del Settecento da un'ampia sala dove si conservavano le armi e le munizioni), una commedia semiseria in due atti, *Le nozze in garbuglio*, musicata dal compositore aversano su libretto di Giuseppe Maria Diodati.



Messina, Teatro Vittorio Emanuele II,
S. Zangari, Paisiello e Cimarosa
sui bassorilievi della facciata.

È pertanto ipotizzabile, un suo soggiorno nella città dello Stretto in quella occasione. Sappiamo ancora che Cimarosa intratteneva, grazie ai buoni uffici del principe di Biscari, contatti epistolari con la cappella musicale dei benedettini di San Nicolò all'Arena di Catania, dove convergevano, numerosi, da tutt'Italia, cantori e musicisti, attirati dalla magnificenza dell'organo di un altro nostro conterraneo, quel Donato del Piano da Nevano (oggi Grumo Nevano), che era a quel tempo il più grande strumento del genere in Europa; ma mai si fa cenno in queste missive a un suo viaggio nella città etnea.

In ogni caso il nome del nostro compositore è indissolubilmente legato all'isola per via di una forma musicale - "la siciliana" appunto - spesso inserita, già a partire dal periodo barocco, nelle arie delle opere e come movimento in lavori strumentali.

Derivata da una danza di origine popolare, di carattere pastorale, "la siciliana" è una forma musicale, ad andamento cantabile e moderato, contraddistinta da particolari figurazioni ritmiche puntate che la rendono subito riconoscibile. Cimarosa, alla pari di Scarlatti, Bach ed Haendel, l'adoperò, con estrema cura delle sue proprietà espressive, nel terzo movimento del suo *Concerto per oboe in Do maggiore*. Numerose sono state poi, nel corso dell'Ottocento e Novecento, le opere cimarosiane

rappresentate nei più importanti teatri siciliani, alcuni dei quali hanno inteso onorare il suo genio dedicandogli un busto sulla facciata.



Catania, Teatro Bellini, G. Moschetti, Busto di Cimarosa.

È il caso del Teatro Nazionale Vittorio Emanuele II di Messina, del Teatro Bellini di Catania e del Teatro Comunale di Vittoria, in provincia di Ragusa. Sulla facciata del primo, realizzata su progetto del napoletano Pietro Valente in stile neoclassico nel 1852, in uno dei sedici bassorilievi in pietra siracusana raffiguranti in coppia famosi musicisti e drammaturghi che, con scene della vita di Ercole, animano il prospetto, è rappresentato appunto il busto del musicista aversano, volto verso sinistra in contrapposizione a quello di Paisiello, quasi a ricordarne la rivalità dopo una lunga amicizia. Per il resto, sotto i due busti, accompagnati in alto da scritte identificative, si sviluppa una sorta di corona formata da due serti di alloro intrecciati aventi alla base una lira. I bassorilievi furono scolpiti dal maestro Saro Zangari (Messina 1821-1897), autore di numerosi monumenti in tutta la Sicilia.



Vittoria, Teatro Comunale, G. Mazzone, Cimarosa.

Sulla facciata del Massimo etneo, costruito su progetto dell'architetto milanese Carlo Sada nel 1890, il mezzo busto di Cimarosa lo ritroviamo, invece, a tutto tondo, affiancato da un genietto alato in altorilievo di grandi dimensioni e da un bassorilievo con strumenti musicali riuniti in una composizione, sul fianco destro del primo piano, in uno degli spazi creati tra gli archi dei finestroni e il cornicione. Gli fanno

compagnia altri dieci compositori: in posizione centrale tre catanesi (Pacini, Bellini e Coppola), sul lato sinistro Mercadante, Palestrina, Paisiello e Verdi, sul lato destro Rossini, Pergolesi e Donizetti. Tutte le decorazioni e le statue della facciata sono opera dello scultore Giulio Moschetti (Ascoli Piceno 1847-Catania 1909), artefice di alcune belle fontane monumentali di Catania e Agrigento.

Sulla facciata e nella volta del teatro di Vittoria, realizzato su progetto dall'architetto gelese Giuseppe di Bartolo Morselli tra il 1881 e il 1877, i busti dedicati a Cimarosa sono addirittura due: il primo, in forma di medaglione in bassorilievo è posto nella parete di fondo del portico superiore, sopra uno delle cinque porte-finestre che vi si aprono, unitamente a quelli di Dante, Vittoria Colonna, fondatrice della città, Verdi e Boccaccio, tutti opera dello scalpellino-scultore locale Giuseppe Sciocco; l'altro, invece, è dipinto, insieme ai busti di Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Paisiello, Marchetti, Metastasio, Goldoni e Mercadante, intercalati da decorazioni floreali, nel fregio che circonda il grande affresco posto al centro della volta della sala, raffigurante una danza di amorini intorno ad un rosone merlettato. Le rappresentazioni pittoriche, caratterizzate da un brillante cromatismo, furono eseguite nel 1877 da Giuseppe Mazzone (Vittoria 1838-1880).

Una fonte ottocentesca, infine, ci documenta la presenza di un ritratto a mezzo busto del maestro aversano, dipinto ad affresco, su una parete del teatro "Garibaldi" di Avola, in provincia di Siracusa, realizzato nel 1874, insieme ai busti di Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi e Petrella da Gregorio Scalia (S. Gregorio, Catania, 1842-Avola, Siracusa, dopo il 1912). Il teatro è in abbandono, in attesa dei lavori di restauro, e pertanto allo stato non si conoscono le condizioni in cui versano questi affreschi.

Franco Pezzella

Il *retablo* della chiesa di Santa Maria la Nova ad Aversa Nero su bianco, a. XX, n. 8, 30 aprile 2017, pp. 60-61

La chiesa di Santa Maria la Nova ad Aversa conserva sull'altare maggiore un prezioso *retablo* seicentesco costituito da una bella struttura architettonica in legno impreziosita da due colonne dipinte in verde e arricchita da una complessa decorazione ad arabesco in finto oro che, realizzato probabilmente dagli intagliatori napoletani Scipione Damiano, Giovanni Paolo di Martino e Francesco Spasiano, contiene al suo interno tre tavole che fanno, a loro volta, da singolare cornice a un piccolo affresco trecentesco con la raffigurazione della *Madonna delle Grazie*. I tre dipinti, già dubitativamente assegnati dal Parente all'attività congiunta dell'artista gaetano Scipione Pulzone (limitatamente al solo riquadro della *Visitazione*) e a un esponente della scuola di Giovan Bernardino Azzolino per i due riquadri laterali con le figure di *San Carlo Borromeo* e *Sant'Onofrio*, solo da qualche decennio sono stati accostati nelle guide locali - ancora, tuttavia, con l'errata attribuzione dei due riquadri laterali - all'attività di un misconosciuto pittore di nome Giovan Tommaso Montella. Ben pochi, sanno, invece, che dell'autore di questa cona se ne conosce l'identità fin dal 1913, quando nel corso di una ricerca archivistica intrapresa da Giovan Battista D'Addosio presso l'Archivio Storico dei Banco di Napoli, in un giornale copia polizze dell'antico Banco dell'A. G. P. del 1611, saltò fuori, come autore di una «Cona per servitio de la Chiesa di S.ta Maria la Nova de Aversa», il nome dell'allora ancora sconosciuto pittore, originario di Ima, una frazione di Lauro, capoluogo del Vallo omonimo.

L'autore del ritrovamento si affrettò a interessare l'avvocato Gabriele Amendola - all'epoca direttore della Casa Santa dell'Annunziata di Aversa - perché verificasse la presenza ancora in loco del dipinto, e ricevuta una positiva conferma, nel presentare il documento scriveva: «Mi afferma l'amico di essere bellissimo il Quadro del Montella (...) e ben conservato da formare l'ammirazione degli artisti che recansi ad osservarlo, e di essere molto superiore a quello che trovasi nell'Annunziata di Giugliano, indicato come modello all'artista». Infatti, nella succitata polizza, registrata al 6 maggio 1611, il notaio Nunzio Carotenuto, committente dell'opera per conto della chiesa, dopo aver corrisposto all'artista 20 ducati in conto di ducati 80 per «il preczo (...) agiustato de la pictura (...) da dare completa per tutto lo entrante mese di giugno» e, dopo aver ampiamente descritto il programma iconografico secondo cui doveva essere condotta la cona, non manca di avvertire che «tutte d.e picture han da essere di laudabile magisterio et con colori fini et il disegno della Visitazione si cava dalla pictura esiste nel Annunziata de Giugliano». Qui si allude al primo dei quattro pannelli - quello raffigurante appunto l'episodio della *Visitazione* - che costituiscono il *Polittico con Storie della Vergine*, attribuito recentemente ad Angiolillo Arcuccio, che si trovava sull'altare della seconda cappella di destra della chiesa giuglianese, ora collocato in una navatella laterale. Quanto al programma iconografico indicato dal Carotenuto l'impianto figurativo della cona prevedeva, oltre alla rappresentazione della Visitazione della Madonna «cioè S.to Gioseph, la Madonna, S.to Ioachim (sic), S.ta Elisabetta, et le due fantesche», la raffigurazione «con li Patriarchi sopra le testa»

e «nel Quadro (...) S.to Onofrio et S. Carlo Borromeo» con «ad alto nella Comase la Coronatione per la Madonna (...) et nel scabello di bascio (...) S.to Marco Evangelista e S.to Lonardo ...».

La descrizione nella polizza non trova, però, un puntuale riscontro nella cona realizzata, che si discosta dal preventivato impianto per l'assenza della cimasa con l'*Incoronazione della Vergine* e dei riquadri con le teste di *Profeti*, nonché per l'assenza della predella con le raffigurazioni dei *Santi Marco e Leonardo*, andati dispersi o forse mai realizzati per dissapori contrattuali.

Quanto all'artefice del dipinto, le scarse notizie sulla sua attività lo indicano, oltre che come autore di questa tavola, come esecutore di un dipinto con *Angeli* che si conserva nella chiesa della Sapienza a Napoli, mentre un altro documento cita come di sua mano una dispersa ancona dell'*Annunciazione*, commissionatagli da tale abate Lelio Palmieri. Qualcuno lo identifica con il Tommaso Montella autore di un'*Immacolata* firmata e datata 1606, che si conserva nei depositi del Museo Regionale di Messina e di una *Annunciazione*, anch'essa firmata e datata 1608 che si conserva, sempre a Messina, nella chiesa dell'Annunziata.

Franco Pezzella



Giuseppe Vitale, pittore carditese ad Aversa

Nero su bianco, a. XX, n. 9, 14 maggio 2017, pp. 60-61

Nel cosiddetto *Libro di esito* del monastero di San Biagio di Aversa troviamo citato quale autore dei «cinque quadri di pittura dentro la cappella di S. Biagio» dell'attigua chiesa, il pittore Giuseppe Vitale. Nel documento, databile tra il 1722 e il 1725, si fa riferimento, peraltro, alla cifra percepita per l'esecuzione dell'intero ciclo, ammontante a 63.3.7 ducati, e all'origine carditese dell'artista, laddove si precisa che egli è «fratello del nostro confessore Pietro Vitale di Cardito».



Le tele, inspiegabilmente ignorate dal Parente, sono tuttora in loco e si distribuiscono, inserite in una cornice mistilinea di stucco bianco e dorato, sulle pareti laterali e nella

volta della cappella, la quarta sulla sinistra. Raffigurano scene della *Vita del santo*, tratte verosimilmente dalla famosa *Narratione della vita e miracoli di S. Biagio Vescovo e Martire* di Camillo Tutini edita a Napoli nel 1637, e la sua *Gloria*.

In quest'ultimo riquadro, che occupa, inserito in una cornice ellittica, tutto il centro della volta, il santo è raffigurato vestito degli abiti vescovili, in una gloria di cherubini, seduto su un groppo di nuvole affiancato a destra da un angelo che sorregge il pastorale e a sinistra da due putti con la palma del martirio.

Nel primo riquadro della parete sinistra è raffigurata, invece, la *Decollazione del santo*, il quale, inginocchiato e con i polsi legati, attorniato dai simboli della sua dignità di vescovo (mitra, pastorale e un libro) è nell'attesa che il boia, alla sua sinistra, sferri il fendente per decapitarlo. Sulla linea d'imposta è la rappresentazione della *Scorticazione del santo*, che, coperto del solo perizoma, con le mani legate verso l'alto, è ripreso mentre viene torturato dai suoi aguzzini.

La scena si svolge alla presenza di donne e bambini nei pressi di un muro in cui si apre un tondo con inferriata. Sulla parete di fronte è la rappresentazione del noto *Miracolo del bambino*, con il quale san Biagio salvò un fanciullo che aveva ingoiato una spina di pesce.

La scena si svolge davanti a un edificio e raffigura il momento in cui i genitori del bambino presentano, avvolto in un panno rosso, il fanciullo agonizzante al santo, che è vestito con abiti vescovili secondo la consueta iconografia. Sulla linea d'imposta, infine, è la *Flagellazione del santo* che si svolge in un contesto urbano, con la sola figura di san Biagio, raffigurato in perizoma e con le mani legate verso l'alto, mentre viene flagellato dai suoi aguzzini.

Il santo ritorna, mentre in compagnia di san Tammaro è in adorazione della Vergine, in un altro dipinto del Vitale conservato nella Pinacoteca vescovile, ma forse proveniente dalla chiesa di S. Maria la Nova, già attribuito al pittore fiammingo Abraham Vinck e solo recentemente restituito al pittore carditese, dopo che il dottore Giulio Santagata, studioso del patrimonio artistico locale, ha scoperto che la firma apposta su di esso era stata erroneamente decifrata.

Nato probabilmente intorno alla metà del XVII secolo, Giuseppe Vitale è documentato per la prima volta nel santuario della Madonna di Campiglione a Caivano dove inspiegabilmente firma e data due volte, con i millesimi 1683 e 1686, la bella pala della *Madonna del Rosario* che orna l'altare dell'omonima cappella. Lo ritroviamo attivo alcuni decenni dopo, nel 1711, nella basilica di Santa Filomena a Mugnano del Cardinale, nell'Avellinese, dove realizza l'intera decorazione del soffitto della navata.

Nel 1715 è attivo nel suo paese natale per la cui chiesa di San Biagio esegue *Il Miracolo del bambino* e a Nola, dove firma e data una tela con l'immagine della *Vergine Assunta in cielo* per l'edicola che si trova nel locale monastero di Santa Chiara.

Nel 1717 lo troviamo nella vicina Marigliano, dove esegue la perduta tela raffigurante *La sepoltura di san Vito* per il soffitto cassettonato della navata centrale dell'omonima chiesa e, forse (la verifica stilistica e documentaria è ancora in corso), le cinque tele poste sugli altari della navata sinistra.

Nella stessa Marigliano, Giuseppe è ancora attivo, in seguito - questa volta in collaborazione con Flaminio Vitale, anch'egli «della Terra di Cardito» e, sicuramente, suo congiunto (forse un fratello?) - in un'analogha impresa per la congrega del Santissimo Sacramento (già chiesa di Montevergine).

L'analisi stilistica, suggerisce di assegnargli la realizzazione della grande tela raffigurante la *Madonna delle Grazie con i santi Guglielmo e Benedetto* che adorna il centro del maestoso cassettonato ligneo tardo seicentesco della chiesa, mentre le quattro tele sembrano di mano di Flaminio, ma di qualche anno successivo. Negli anni '30 è registrato, infine, a capo di una schiera di artisti per le decorazioni (ora perdute) della galleria del prestigioso palazzo Caracciolo ad Avellino.

Franco Pezzella

Giulio Bianco di Aversa.

Da calzolaio a decorato della Legion d'Onore

Nero su bianco, a. XX, n. 10, 28 maggio 2017, pp. 60-61

Più di un secolo e mezzo fa, tra il 1853 e il 1856, con la guerra di Crimea (all'epoca chiamata anche Guerra d'Oriente), si combattevano (per la prima volta dopo la campagna di Russia di Napoleone e per l'ultima volta prima della Grande Guerra) le principali potenze europee e l'impero zarista.

Il conflitto aveva avuto origine da una disputa fra Russia e Francia sul controllo dei luoghi santi della cristianità in territorio ottomano, ma in realtà, più che il controllo di Gerusalemme e della Terra Santa, alle potenze occidentali faceva paura il minaccioso expansionismo russo verso il Mediterraneo.



L'impresa di Giulio Bianco in una stampa ottocentesca (Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese)

Sicché quando nel luglio del 1853 la Russia attaccò l'Impero ottomano, Parigi e Londra coscienti dell'importanza strategica della Crimea decisero di entrare, in qualità di alleati, nel conflitto e giocando d'anticipo bloccarono la flotta russa a Sebastopoli. La battaglia di Malakoff, che si svolse il 7 settembre del 1855, fu uno degli episodi di rilievo della guerra di Crimea, nella fattispecie dell'assedio di Sebastopoli. Il risultato dello scontro fu una decisiva vittoria dei francesi al comando del generale Mac-Mahon, comandante del Corpo di spedizione.

In questo contesto, s'inquadra la vicenda di Giulio Bianco, un umile calzolaio di Aversa, che anni addietro, per procacciarsi da vivere, aveva lasciato la città natia e si

era trasferito in Algeria per arruolarsi negli zuavi, un corpo speciale di milizia, costituito da indigeni e da volontari di altre nazionalità, al servizio della Francia, che, unanimemente definito a lungo, nell'Ottocento, "la migliore fanteria leggera del mondo" fu tra i primi esempi di moderne truppe d'assalto.

Allo scoppio della Guerra di Crimea il giovane aversano aveva raggiunto con il suo reggimento, che intanto era stato incorporato da Napoleone III nella Guardia Imperiale, la zona del conflitto. Qui si distinse particolarmente nella presa, dopo un lungo assedio, del caposaldo Malakoff, che raggiunse per primo, piantandovi la bandiera francese, meritandosi per questo il grado di capitano e, onore ancora più grande, la croce della Legion d'Onore e quella dei Santi Maurizio e Lazzaro.



L'impresa di Giulio Bianco in un dipinto di Adolphe Yvon
(New York, asta Sotheby's del 30/1/2015).

La notizia fu riportata dal *Daily News*, un quotidiano inglese fondato nel 1846 da Charles Dickens e, opportunamente tradotta da un corrispondente, in un dispaccio telegrafico pubblicato da numerosi giornali italiani dell'epoca. Recitava dunque il comunicato: "I Napoletani si compiacciono molto d'un fatto posto in luce di recente. Pare che il soldato, il quale piantò la bandiera francese sulla torre Malakoff, sia stato Giulio Bianco, calzolaio d'Aversa, presso Napoli.

Egli aveva abbandonato la sua patria alcuni anni orsono, recandosi in Algeria, dove entrò in una compagnia di zuavi. S'imbarcò insieme a loro per la Crimea, e quivi compì quell'atto che gli procurò il grado di capitano, la croce della Legion d'Onore e l'ordine de' SS. Maurizio e Lazzaro". Per inciso la croce della Legion d'Onore era, ed è, il massimo riconoscimento di questo ordine cavalleresco istituito il 19 maggio

del 1802 da Napoleone Bonaparte. È, tuttora l'onorificenza più alta attribuita dalla Repubblica francese.

In epoca imperiale la decorazione era costituita da una stella a cinque raggi doppi, con un nastro rosso, con da una parte le parole: *Napoléon, empereur des Français*, e dall'altra: *Honneur et patrie*, accompagnate dalla figura dell'aquila imperiale. L'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro (detto anche Ordine mauriziano) è, invece, un ordine cavalleresco di Casa Savoia, tuttora operante, la cui decorazione consiste in una croce trifogliata d'oro, smaltata di bianco, accollata a una croce biforcata, smaltata di verde.

In seguito, l'episodio che aveva visto protagonista Giulio Bianco fu riportato e illustrato in quasi tutti i libri che narrano le vicende della Guerra di Crimea nonché in diversi dipinti di pittori francesi quali Horace Vernet (Parigi 1789-1863), Adolphe Yvon (Parigi 1817-1893) e Frederic Theodore Lix (Strasburgo 1830- Parigi 1897). Nonostante questi onori va purtroppo amaramente osservato che per la stragrande maggioranza degli aversani Giulio Bianco è ancora “un illustre sconosciuto”.

Franco Pezzella

Il trittico di San Michele nel deambulatorio del duomo di Aversa

Nero su bianco, a. XX, n. 11, 11 giugno 2017, pp. 60-61

Ricordata dal Parente come opera eseguita alla maniera del mitico Agnolo Franco - una singolare figura di architetto e pittore avvolto dalla leggenda che sarebbe vissuto nel '400 - la bellissima cona, che, in forma di trittico, si osserva su uno degli altari del deambulatorio del duomo di Aversa, è pittura ormai unanimemente ritenuta di mano di Cristofaro Faffeo dacché Francesco Abbate, già nel lontano 1984, ne ipotizzò l'autografia individuandone, nel contempo «... al di là del dato umbro-laziale», già presente nella prima produzione del pittore, «... anche i richiami a quel nodo di apporti ferraresi-urbinati-valenzani» che caratterizza buona parte della pittura napoletana dell'epoca. La cona è costituita da una tavola centrale raffigurante *San Michele tra i santi Giovanni Battista e Giacomo di Compostella*, dalla soprastante lunetta con la *Madonna con il Bambino tra i santi Matteo e Luca*, e da una sorta di predella, occupata da una lunga scritta in latino, aggiunta al trittico nel corso di un restauro settecentesco (1716), che ci permette di datare il dipinto al 1495 e di attribuirne la commessa alla locale corporazione dei calzolari (i "sutores").

Nella tavola, dove non mancano echi di cultura napoletana, come denota la visione diretta di un'analogia opera con lo stesso soggetto dipinta da Francesco Pagano per la congrega napoletana di Sant'Omobono e ora a Capodimonte, il santo è raffigurato con le ali e la cotta di maglia mentre con una lancia si accinge a uccidere Satana rappresentato nelle sembianze di un drago. Questa immagine, che ricorre molto frequentemente nell'iconografia micaelica, s'ispira a un passo del *Libro dell'Apocalisse* (12,7-9) laddove si legge: «Scoppiò quindi una guerra nel cielo: Michele e i suoi angeli combattevano contro il drago. Il grande drago, il serpente antico fu precipitato». Il santo è anche raffigurato nell'atto di pesare le anime dei morti (rese come minuscole figurine umane ignude) per stabilire la loro giusta ricompensa. La scena si svolge tra alcuni alberelli in un paesaggio nel quale, invero con molte difficoltà, s'intravedono, racchiusi in un luccicante fondo oro, i resti di un acquedotto (?), delle rocce e un'architettura classica.

Documentato presso la corte aragonese di Napoli nel 1489 e nel 1497, Cristofaro Faffeo, citato talvolta con il nome Cristiano, è un ancor enigmatico pittore, forse di origini salernitane, le cui uniche opere di sicura autografia sono l'*Adorazione dei pastori* della chiesa di Santa Maria dei Lombardi a Novi Velia, la *Madonna con il Bambino e santa Caterina* in San Francesco da Paola a Cosenza, la *Santa Barbara* del Museo Diocesano di Palermo, già ritenuta una *Santa Cecilia* e attribuita, per di più, a Riccardo Quartararo. Per il resto gli sono dubitativamente assegnati il *Polittico* del Museo di Vallo della Lucania, alcuni dipinti del Museo di Palazzo Abatellis di Palermo (*Pentecoste*, *Pietà*, *Visitazione*, *Disputa di san Tommaso*) e più recentemente l'affresco della *Natività* nell'altra chiesa aversana di Santa Maria a Piazza. Formatosi, probabilmente, sulla scia del Maestro di San Severino, in seguito subì l'influsso peruginesco e pinturicchiesco, per poi rivolgere le proprie attenzioni, diventandone un validissimo interprete, alla maniera di Antoniazio Romano, uno dei principali

artisti della scuola romana; non mancando, però, come evidenza l'Abbate, di nutrirsi di apporti stilistici mutuati dalla scuola ferrarese-urbinate e da quella valenzana.

Franco Pezzella



Padre Arcangelo Lamberti, un teatino aversano

Nero su bianco, a. XX, n. 12, 25 giugno 2017, pp. 60-61

Tra i numerosi religiosi italiani che nei secoli scorsi hanno scritto libri sui Paesi che visitavano nel corso delle missioni fornendoci preziose informazioni storiche, geografiche e sui costumi delle popolazioni che l'abitavano, una citazione a parte la merita senza dubbio anche il teatino aversano Arcangelo Lamberti.

Nella prima metà del Seicento, rientrato in patria dopo un lungo soggiorno in Asia Minore durato circa venti anni, dal 1630 al 1649, produsse due poderosi volumi sulla Colchide, un'antica regione di quella parte del continente asiatico altrimenti conosciuta come Mingrelia - attualmente incorporata nel territorio della Georgia - e già nota nella mitologia greca come la patria di Medea e della Amazzoni nonché come la destinazione degli Argonauti alla riconquista del vello d'oro.

I volumi in oggetto sono una "Relatione della Colchide, hoggi detta Mengrellia" e la "Colchide Sacra", edite entrambe a Napoli, per i tipi di Camillo Cavalli e degli eredi, rispettivamente nel 1654 e nel 1657.

Nato ad Aversa in un imprecisabile anno dell'ultima decade del Cinquecento, Arcangelo Lamberti, fu avviato alla vita religiosa presso la Casa dei Chierici Regolari (teatini) di Napoli nella cui chiesa dei Santi Apostoli pronunciò la professione di fede l'8 agosto del 1610.

Il 10 novembre del 1630, in seguito all'attività missionaria già intrapresa alcuni anni prima dal suo Ordine con il venerabile Pietro Avitabile, partì dal porto di Messina, con il confratello Giuseppe Giudici e padre Agostino Basrci, un domenicano armeno eletto successivamente arcivescovo di Mira in Turchia, alla volta di Gori in Georgia, sede della missione teatina in quel Paese, dove arrivò il 13 maggio dell'anno dopo.

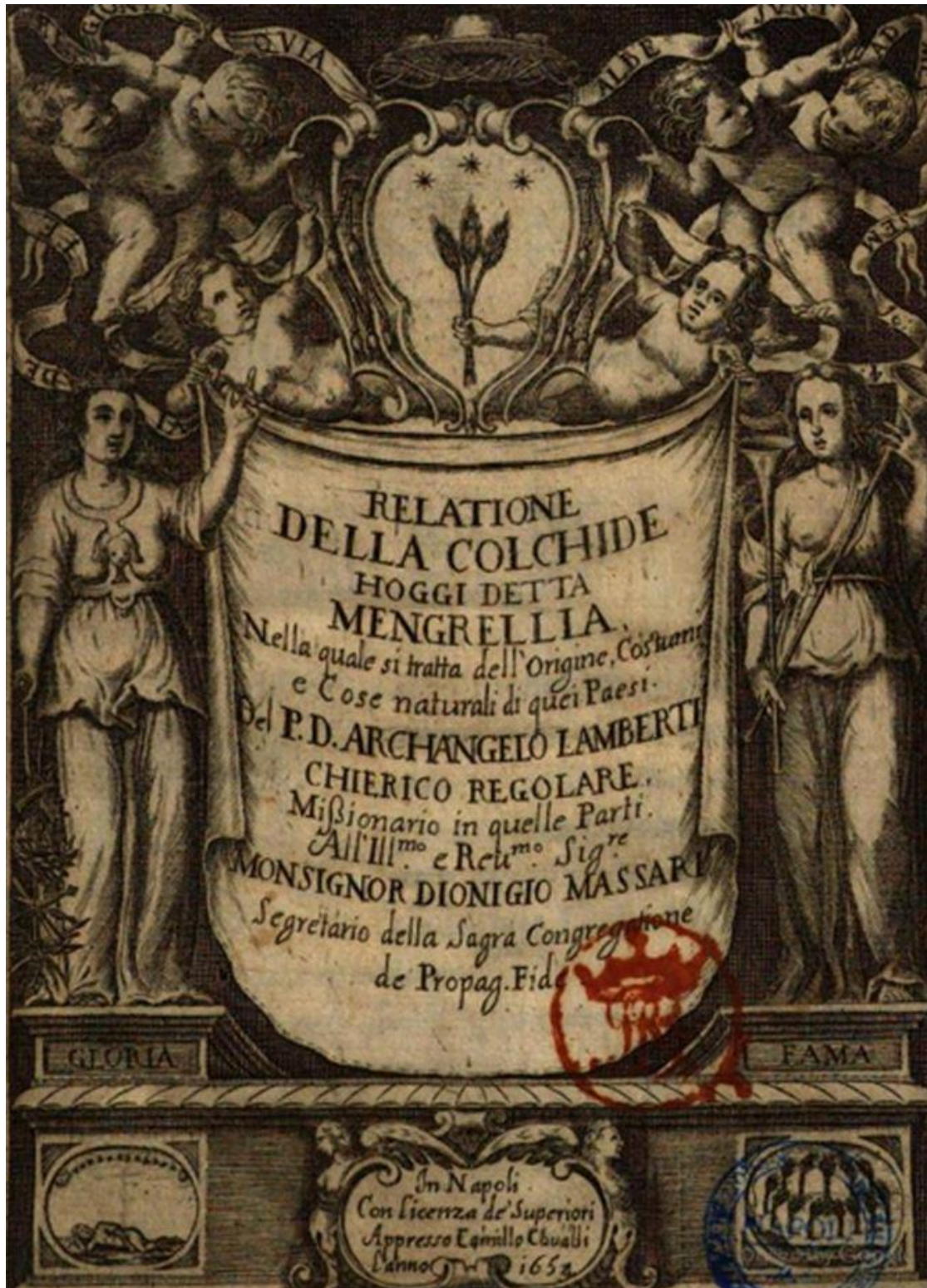
Negli anni successivi, in qualità di prefetto della missione, girò in lungo e largo la regione, visitandone più volte le città e i villaggi, studiandone la storia e raccogliendo notizie sugli usi, i costumi, le consuetudini e le pratiche religiose delle popolazioni: una fitta messe di appunti che costituiranno il nerbo intorno al quale strutturerà i due succitati volumi. Una curiosità: fra le varie materie prese in esame nella "Relatione" sono compresi i giochi, in particolare quello degli scacchi, cui Lamberti dedica addirittura l'intero capitolo XVIII, e la produzione del miele, «il migliore che si faccia nel mondo».

E dunque, il 18 ottobre del 1649 padre Lamberti partì per tornare nella Casa napoletana dei Santi Apostoli dove giunse nell'autunno dell'anno successivo, dopo essere sbarcato ad Ancona al termine di un periglioso e lungo viaggio, aver visitato la Santa Casa di Loreto e soggiornato a Roma per un breve periodo; giusto il tempo per incontrare e relazionare sulla sua attività di evangelizzatore in Georgia Monsignor Dionigio Massari, segretario di Propagande Fide, il dicastero pontificio nel quale si concentrava, e si concentra tuttora, la direzione e il governo generale dell'attività missionaria cattolica. Al prelado, grande estimatore dell'Ordine teatino, Lamberti avrebbe poi dedicato la sua "Relatione".

A Napoli lo aspettava il prestigioso incarico di Preposito e Visitatore, compito che egli assolse con diligenza e passione, non mancando, tuttavia, come si diceva, di

attendere alla stesura letteraria della sua pluriennale esperienza di viaggiatore e missionario in Georgia.

Franco Pezzella



Padre Francesco Castaldi, un Redentorista afragolese nella Sicilia del primo Ottocento

Archivio Afragolese, a. XVI, n. 31, giugno 2017, pp. 98-100

Inspiegabilmente nessuna delle diverse trattazioni su Afragola e i suoi uomini illustri messe in campo nel tempo dal compianto don Gaetano Capasso riporta il nome di Padre Francesco Castaldi, un redentorista vissuto tra la seconda metà del Settecento e i primi tre decenni del secolo successivo. Francesco Castaldi nacque ad Afragola il 21 settembre del 1765. All'età di 20 anni, su consiglio dei religiosi afragolesi del tempo, che ne avevano colto lo spirito evangelico, fu mandato a Scifelli, una frazione del comune di Veroli, in provincia di Frosinone, dove da qualche anno aveva sede, accanto alla chiesa dedicata alla Madonna del Buon Consiglio, il noviziato dei redentoristi; un complesso, originariamente composto da una cappella lignea dedicata a Santa Cecilia e da un piccolo edificio annesso, che, fondato dal sacerdote francese Luigi Arnaud, era stato donato alla congregazione fondata nel 1732 da Alfonso Maria de' Liguori, il futuro santo, su indicazione dei cistercensi della vicina abbazia di Casamari.

Qui l'8 marzo del 1785 Francesco emise la professione religiosa¹. Espletato diligentemente il percorso formativo, dopo tre anni, il 3 agosto del 1788, ricevette l'ordinazione sacerdotale e dopo qualche tempo fu assegnato alla casa di Girgenti (ora Agrigento). Nella città dei templi Francesco si fece ben presto apprezzare per le sue doti di educatore, sicché, in occasione della visita canonica fatta dal Superiore Generale della Congregazione Pietro Paolo Blasucci nel 1794, fu eletto prefetto degli studenti e consultore del rettore della casa. In questa veste portò nella Congregazione diversi valenti giovani tra cui Carmelo Valenti che sarebbe stato vescovo di Mazara del Vallo per lunghi anni.

I superiori lo stimavano molto, tanto che lo elessero rettore ripetutamente nelle tre case della Sicilia. Oltre che ad Agrigento fu infatti rettore a Sciacca e a Palermo. Morì a Uditore, la storica borgata di Palermo, il 15 novembre del 1829, all'età di 64 anni.

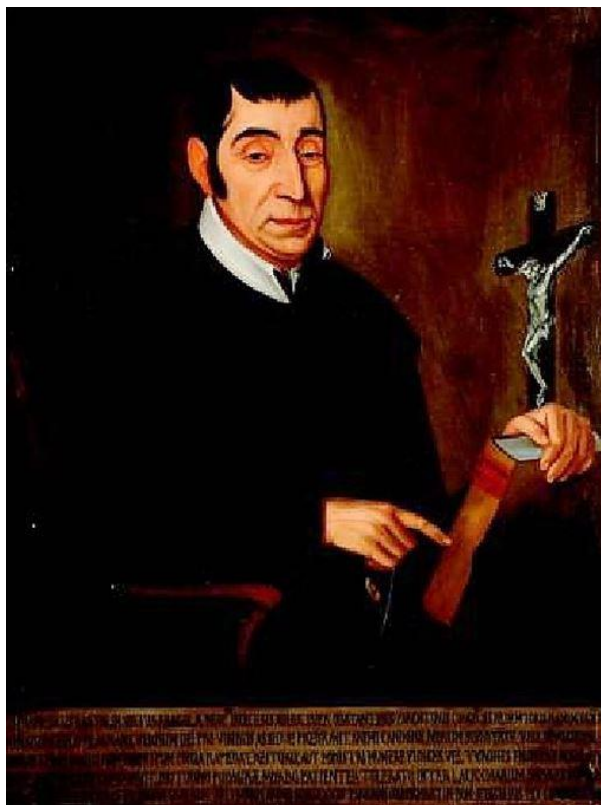
Il giorno 26 il governatore della Congregazione, Padre Celestino Cocle, in una missiva inviata da Napoli al Vicario Generale P. D. Giuseppe Costantino Passerat del SS.mo Redentore Vienna scriveva: «Vi partecipo ancora la gran perdita che abbiamo fatto di un zelante missionario ed operario indefesso in Sicilia nella persona del Padre D. Francesco Castaldi, olim compagno de' nostri Padri Hofbauer, Hübl, Eggert e Weichardt; la di cui preziosa morte è accaduta nella città di Palermo a' 15 dello scadente mese di Novembre dopo 29 giorni d'insidiosa malattia dell'umor podagrico, che dopo averlo tormentato tanti anni sull'esterno, si slanciò finalmente sull'interno e gli levò la vita. Prego quindi V. R. di comunicare anche ad altre coteste nostre case questa triste nuova, acciò da tutti si eseguiscono i soliti suffragj pel riposo dell'anima

¹ S. GIAMMUSSO, *Le Missioni dei Redentoristi in Sicilia dalle origini al 1860*, in *Spicilegium Historicum Congregationis Ssmi Redemptoris* 10 (1962), pp. 51-176, p. 70, nt. 39.

sua»².

Come si legge in calce ad una sua immagine, dipinta ad olio da un ignoto pittore siciliano degli inizi del XIX secolo, che si conserva presso la Casa dei Redentoristi di Agrigento, nella sua lunga permanenza in Sicilia Padre Castaldi «fu un vero operaio evangelico e rifulse specialmente nella direzione delle anime, chiamate a vita più perfetta»³.

Franco Pezzella



Agrigento, Casa dei Missionari Redentoristi,
Ignoto pittore siciliano del XIX secolo,
Ritratto di P. Francesco Castaldi.

² *Diario personale del Rev.mo P. Celestino Cocle*, ms. in APN (Rett. Magg., Code, C.M., 27), p. 313, pubblicata da A. SAMPERS, *Epistularum commercium inter RM Cocle et VG Passerat*, 1829, in *Spicilegium Historicum Congregationis Ssmi Redemptoris* 13 (1965), pp. 221-248, p. 245, nt. 6. Nella vecchia terminologia medica, con l'espressione «malattia dell'umor podagrico» s'indicava la gotta nella sua forma clinica più tipica.

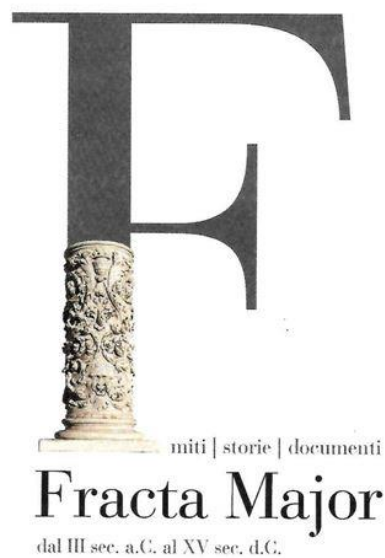
³ *Arredi e collezioni dei Padri Liguorini di Agrigento Tutela e conservazione*, Catalogo della mostra di Agrigento, Casa dei Missionari Redentoristi, giugno 2010, a cura di G. Costantino e G. Cipolla, Caltanissetta 2011, p. 78.

Recensione di *Fracta Major dal III a.C. al XV sec. d.C.*

(Franco Montanaro, Istituto di Studi Atellani, Frattamaggiore)

Archivio Afragolese, a. XVI, n. 31, giugno 2017, pp. 104-106

Venticinque anni dopo la seconda edizione della Storia di Frattamaggiore del compianto Preside Sosio Capasso, edita dall'Istituto di Studi Atellani nel 1992, ecco che il suo successore alla Presidenza del sodalizio, il dottore Francesco Montanaro, ritorna sullo stesso argomento con un'opera che si annuncia in più volumi. E lo fa con il piglio e l'acume dello studioso navigato, a giudicare da questo primo volume. Egli non si limita, infatti, a ripercorrere, pedissequamente, le piste a suo tempo aperte dal Preside, ma, attraverso nuove indagini, la lettura di documenti inediti, la formulazione di nuove ipotesi, le allarga e ne apre di nuove che diventano, a loro volta, foriere di altri futuri approfondimenti.



Istituto di Studi Atellani

Come avverte l'Autore nella Prefazione, questo volume e gli altri che lo seguiranno, sono largamente tributari delle trascrizioni operate alla fine dell'Ottocento dallo storico frattese Florindo Ferro (guarda caso anch'egli medico), il quale ricopiò integralmente, a mano, centinaia di documenti dalle fonti originali conservate nell'Archivio di Stato di Napoli, nell'Archivio Comunale di Frattamaggiore e nell'Archivio Diocesano di Aversa. Un lavoro certosino e di grande importanza, che dovette impegnare non poco il medico frattese, e che, se si tiene conto che molti di questi documenti sono andati perduti o distrutti per incuria, incendi e devastazioni belliche, assume oggi, a più di un secolo dalla sua realizzazione, una valenza ancora più grande.

E l'Autore attinge a piene mani dai manoscritti di Ferro, che gli sono stati donati con encomiabile liberalità dalla famiglia, soprattutto per riformulare i capitoli della storia

del casale di *Fracta Major* durante il periodo della dinastia angioina, dal 1266 al 1441. Integrando la documentazione già nota (quella dei *Regia Monumenta* e quella dei Registri della Cancelleria Angioina del Filangieri), con i documenti trascritti dal Ferro dai perduti Registri Angioini; integrando le ricerche precedenti di Antonio Giordano e Bartolommeo Capasso con quelle più recenti di Amedeo Feniello, egli elabora, infatti, una nuova sintesi che, se Sosio Capasso svolge in tre pagine, egli dipana in ben due capitoli per un totale di trenta pagine.

Ricchissimo di citazioni documentarie è anche il capitolo inerente ai primi documenti della *Fracta* atellana medievale e quello relativo ai toponimi medievali, il quale ci fa conoscere e ci ragguaglia sull'esistenza delle varie località che insistevano sul più esteso territorio medievale frattese, quello che, indicato con il nome di *Caucilione* si estendeva tra l'attuale abitato di Crispano e il cimitero di Frattamaggiore. All'interno di questo territorio i documenti riportano tra l'altro la località *Parietina* ovvero *Paritinule*, l'attuale *Pardinola*.

Ancorché non arricchiti da nuovi documenti, altrettanto interessanti si presentano i capitoli relativi ai periodi normanno e svevo, che l'Autore, per la scarsezza di fonti, prova a ricostruire soprattutto dal punto di vista socioeconomico con alcune interessanti annotazioni in merito.

Il mito misenate dell'origine di Frattamaggiore, tema molto caro alla tradizione popolare frattese, condivide con la descrizione del periodo angioino, il maggior numero di pagine del libro. In due capitoli l'Autore rappresenta prima la genesi del mito, che proprio in quanto tale non è supportata da fonti storiche, e poi, ponendosi la domanda se è ancora appropriato parlare di una men che probabile fondazione di Fratta da parte degli abitanti di Miseno in fuga dalla costa per le continue invasioni saracene, e della conseguente introduzione della coltura della canapa e del culto a san Sossio, arriva alla conclusione - non senza, tuttavia, aver analizzato le altre vicende storiche che interessarono il territorio in quegli anni - che, in realtà: i misenati ripopolarono il territorio dopo la distruzione di Atella e la successiva dispersione della popolazione superstite nei pagi circostanti, tra cui Fratta; che la cultura della canapa in zona, probabilmente già preesisteva e che, altrettanto probabilmente, vi preesisteva anche il culto di san Sossio, portati l'una e l'altro dai Benedettini del Monastero napoletano dei santi Severino e Sossio, possessori nella zona tra *Fracta* e *Afraola* di vasti appezzamenti di terreni.

Un'ultima annotazione riguarda, infine, l'elegante veste grafica del volume, curata dalla sig.ra Luisa Russo della "Aversano Allestimenti Grafici" di Gennaro Aversano, il quale, da «novello mecenate che crede fermamente nell'opera di recupero della memoria cittadina e nella necessità della sua divulgazione», come scrive l'Autore nell'Introduzione, ha economicamente sostenuto anche la realizzazione del libro.

Un'opera nuova e importante, dunque, che va letta e conservata per le generazioni future.

Franco Pezzella

Agnolo Conti, un musicista e madrigalista aversano nella Firenze dei Medici

Nero su bianco, a. XX, n. 13, 17 settembre 2017, pp. 60-61

Aversa è universalmente nota come la città dei musicisti: una notorietà che, incominciata nel Settecento con Niccolò Jommelli e Domenico Cimarosa, è proseguita nei secoli successivi con Gaetano Andreozzi, i fratelli Alfonso, Francescopaolo e Riccardo Ruta, Giovanni Lenzi, Domenico Parmeggiano, Paolo Rivero, Lennie Tristano (il quale ancorché fosse nato a Chicago era figlio di una coppia di aversani), e con i contemporanei, giusto per annotare solo quelli che non sono più tra noi, Vito Russo (napoletano di nascita ma aversano di adozione) e Antonio Balsamo.

Una tradizione musicale, dunque, di grande spessore che vanta origini ben più antiche di quel che si creda. Il primo musicista e compositore di madrigali aversano ad oggi noto ebbe i natali infatti - secondo François Joseph Fétis, autore tra il 1860 e il 1865, di un monumentale dizionario universale in otto volumi dei musicisti vissuti fino alla metà del XIX secolo - già nel 1603: si tratta di Agnolo Conti (altrimenti indicato in alcuni documenti coevi come Agnolo di Salvestro Conti). Le notizie relative ai primi vent'anni di vita, alla formazione e alla prima attività di questo musicista sono pressoché nulle; incerta è perfino la data di nascita (da anticipare di almeno una decina di anni), che il suddetto Fétis avrebbe tratto, forse, da una dedica apposta sulla sua opera prima, *Motetti a due, tre, quattro, cinque, sei e otto voci per concertarsi nell'Organo et altri strumenti*, edita a Venezia nel 1639, i cui due unici esemplari noti si conservano nella Biblioteca diocesana di Lucca e nella Biblioteca universitaria di Wroclaw, in Polonia. Di certo sappiamo, infatti, dalla documentazione pervenutaci, che, dal 1624 al 1640, per ben diciassette anni Conti occupò la carica di Maestro di Cappella presso la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala - la più importante congregazione laico religiosa di Firenze, sostenuta, peraltro, dall'aristocrazia cittadina e dalla Corte medicea - alla luce della quale appare estremamente improbabile che a soli ventuno anni egli occupasse un ruolo di tale prestigio. Precedentemente alcuni documenti lo dicono suonatore di tiorba, o chitarrone, una sorta di grande liuto basso che ebbe particolare fortuna sino ai primi decenni del Settecento, in particolare per l'accompagnamento della voce cantante e per la realizzazione del basso continuo. In ogni caso le commedie rappresentate nel periodo in cui Conti occupò il posto di Maestro di Cappella furono numerose e apprezzate. Sue furono, tra l'alto, le musiche per *Il trionfo di David* messo in scena nel carnevale del 1629 su testo di Jacopo Cicognini, a cui assistettero numerose personalità, fra cui Ferdinando II de' Medici con la madre Maria Maddalena d'Austria e tutti i principi suoi fratelli. Le cronache del tempo riportano che alla fine di questo spettacolo, interpretato da ben quaranta attori e ballerini, fra i quali i celebri pittori Lorenzo Lippi e Luigi Baccio del Bianco, che si occuparono anche delle scene, il granduca ebbe a dire: «Questa è stata una rappresentatione, che poteva per la sua perfectione, et bellezza et per la pompa con che è stata recitata, rappresentarsi innanzi ad un imperatore».

Per i meriti acquisiti, dal 1637 al 1642 Conti fu nominato responsabile del Guardaroba strumentale o Guardaroba della musica mediceo, un ufficio preposto oltre che alla conservazione del patrimonio di strumenti di proprietà granducale all'allestimento di opere teatrali e all'organizzazione di feste o altri eventi particolari a corte.



Torino, Galleria Sabauda, A.Gramatica, Suonatore di tiorba.

I contemporanei lo ebbero in gran conto. Scrive di lui Severo Bonini, musicista e musicologo benedettino: «Signor Agnolo Conti fù fra tutti tenuto sonatore raro e nelle sinfonie, e ne concerti, et in tutte l'opere sue», mentre più tardi, qualche decennio dopo la sua morte, Antonio Maria Biscione un letterato, filologo e bibliotecario italiano, canonico e bibliotecario regio della Laurenziana, riferisce autorevolmente che «stampò molte cose da chiesa, come messe, vespri, mottetti sacri, e veglie spirituali [...] et altri componimenti». Di questa produzione ci restano, però, i soli succitati *Motetti* mentre non si hanno più tracce alcune di un libro di messe a cinque voci e di altri tre libri di madrigali a quattro voci, stampati a Venezia tra il 1635 e il 1638, secondo le indicazioni di Fétis. Agnolo Conti morì a Firenze l'11 dicembre del 1641.

Franco Pezzella

Luigi Marta, drammaturgo e pittore dell'Ottocento

Nero su bianco, a. XX, n. 14, 1° ottobre 2017, pp. 60-61

Luigi Marta è un altro dei tanti aversani del passato che, pur distinguendosi nel campo delle arti e della letteratura, sono stati dimenticati dai loro concittadini. Nato ad Aversa nel 1790 e a lungo operoso, come drammaturgo e pittore, tra Napoli e Milano, dove poi morì nel 1885 alla veneranda età di 95 anni, Luigi Marta è sconosciuto, infatti, completamente - ancorché molto prodiga di titoli - alla stessa letteratura storica locale.

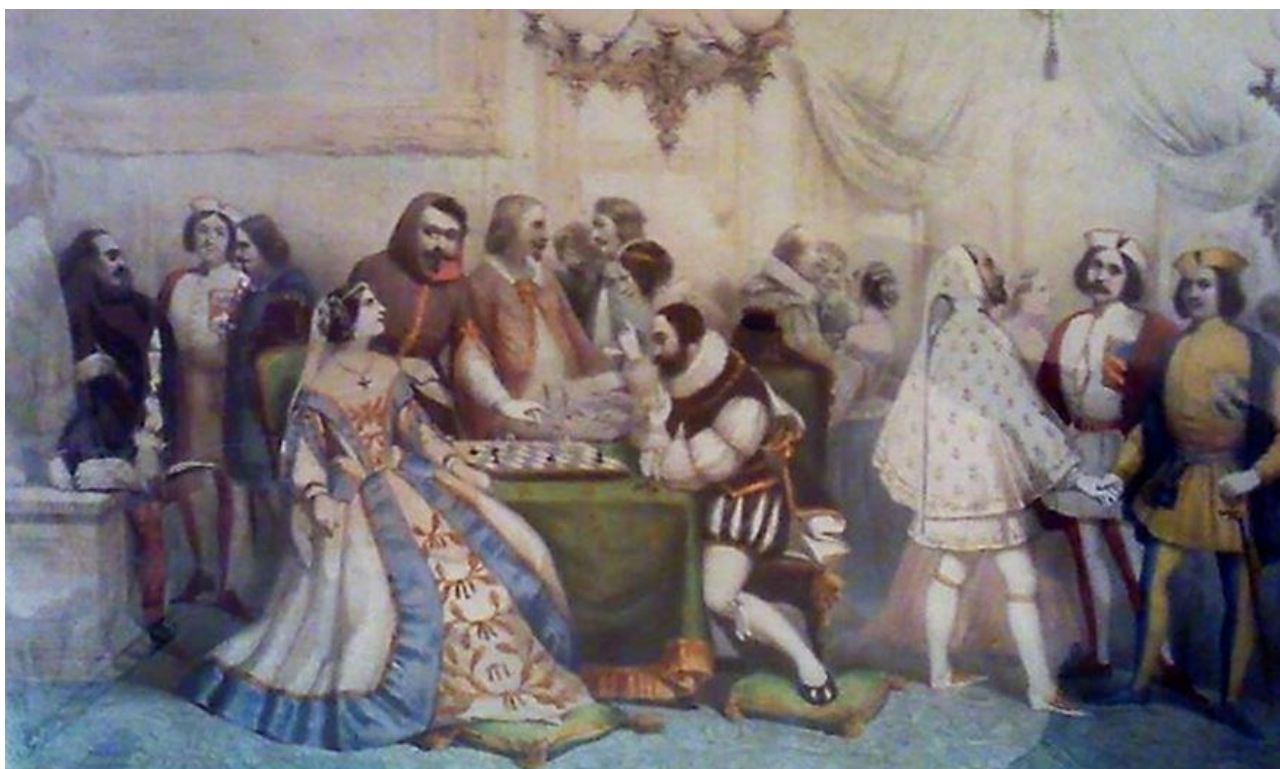
Eppure come drammaturgo la sua produzione vanta ben sedici titoli: *La dama pittrice*, Napoli 1832; *I fiori funebri*, Napoli 1832; *Il barone Tumski*, Napoli 1833; *Mia figlia e i suoi delitti*, Napoli 1832; *Giulia Malaspina*, Milano 1837; *La casa bianca*, Milano 1837; *Saint-Clair nel castello de' Roskelin*, Milano 1837; *Un solenne giuramento al letto di morte*, Milano 1837; *Il postiglione di Fondi*, Milano 1840; *I Sinibaldi e i Cusignani*, Milano 1844; *Geltrude Sinibaldi*, Milano 1845; *Michelangelo da Caravaggio*, Milano 1846; *Il Tintoretto e sua figlia*, Milano 1846; *Ostinazione ed amore*, Napoli 1853; *Passioni in conflitto*, Milano 1853; *L'incendiaria ossia La figlia del generale Ormolff*, Milano 1875.

Sebbene più contenuta, Luigi Marta ebbe anche una discreta produzione artistica che, accanto alla realizzazione di quel straordinario capolavoro dell'illustrazione italiana rappresentato dal volume dei *Costumi della festa data da sua Maestà il dì 20 febbraio 1854 nella reggia di Napoli*, impresso a Parigi dalla litografia Bertauts per conto dell'editore Simon Raçon, annovera: la *Via Crucis* donata, nel 1844, dalla contessa Giulia Von der Pahler in Sarnoyloff alla chiesa di Sant'Antonio a Casamicciola; diverse ritratti a disegno o ad olio e, soprattutto, una serie di miniature alcune delle quali, presentate all'Esposizione di Brera nel 1828, furono particolarmente elogiate dal *Giornale di lettere, arti e teatri La Farfalla* di Milano che, nel numero del 26 marzo 1829, dissertando delle opere esposte in quella occasione, ebbe a scrivere che esse «da tutte le altre spiccavano per certo fuoco di tinte e di composizione».

Collezionatissime dai privati per la loro raffinatezza, tra le poche miniature superstiti della sua produzione ancora in mani pubbliche va anzitutto annoverata quella che, raffigurante *Napoleone a cavallo*, si conserva al Metropolitan Museum di New York. Realizzata su avorio, si data intorno al 1830 e mostra l'imperatore con la divisa di colonello dei cacciatori a cavallo, la sua uniforme prediletta, tant'è che dopo il suo esilio all'isola di S. Elena, la indossava sempre e fu messa anche nella sua bara. La maggior parte dei ritratti realizzati dall'artista, noti dalle litografie che ne furono tratte, sono dedicati, invece, prevalentemente a protagonisti della musica e della lirica (Giuditta Pasta, Alberto Tessari, Giovanni Pacini, Antonio Giuglini).

Notevole è anche una ricostruzione di *Pompei*, disegnata a quattro mani con un tale Gaetano Prota, non altrimenti noto, incisa da Francesco Citterio per la *Nuovissima guida dei viaggiatori in Italia ...*, edita a Milano da Luigi Zucoli nel 1840. Laddove Luigi Marta raggiunse i risultati più alti della sua vena artistica fu, però, come si accennava, nelle 31 tavole acquarellate che rievocano la festa data al Palazzo reale di Napoli da Ferdinando II la sera tra il 20 ed il 21 febbraio del 1854 a conclusione delle

annuali manifestazioni carnevalesche. Quella sera, celato dietro una maschera, l'artista, su espresso e segreto mandato del re, desideroso di lasciare ai posteri una testimonianza che rievocasse gli splendori della sua vita di corte, si era aggirato tra gli invitati approntando bozzetti, studiando movenze ed espressioni d'ogni convitato e prendendo una gran mole di appunti per la compilazione di quello che sarebbe stato il succitato volume. Studio che continuò nei giorni seguenti come egli stesso riporta nella nota esplicativa anteposta ad esso: «Cercare, trovare, raffrontare, soli o in compagnia di eletti artisti, le fogge più pellegrine e piccanti fu lo studio e la cura de' primi giorni, onde nacque un movimento, un lavorio di artefici che durò settimane, occupò migliaia di mani».

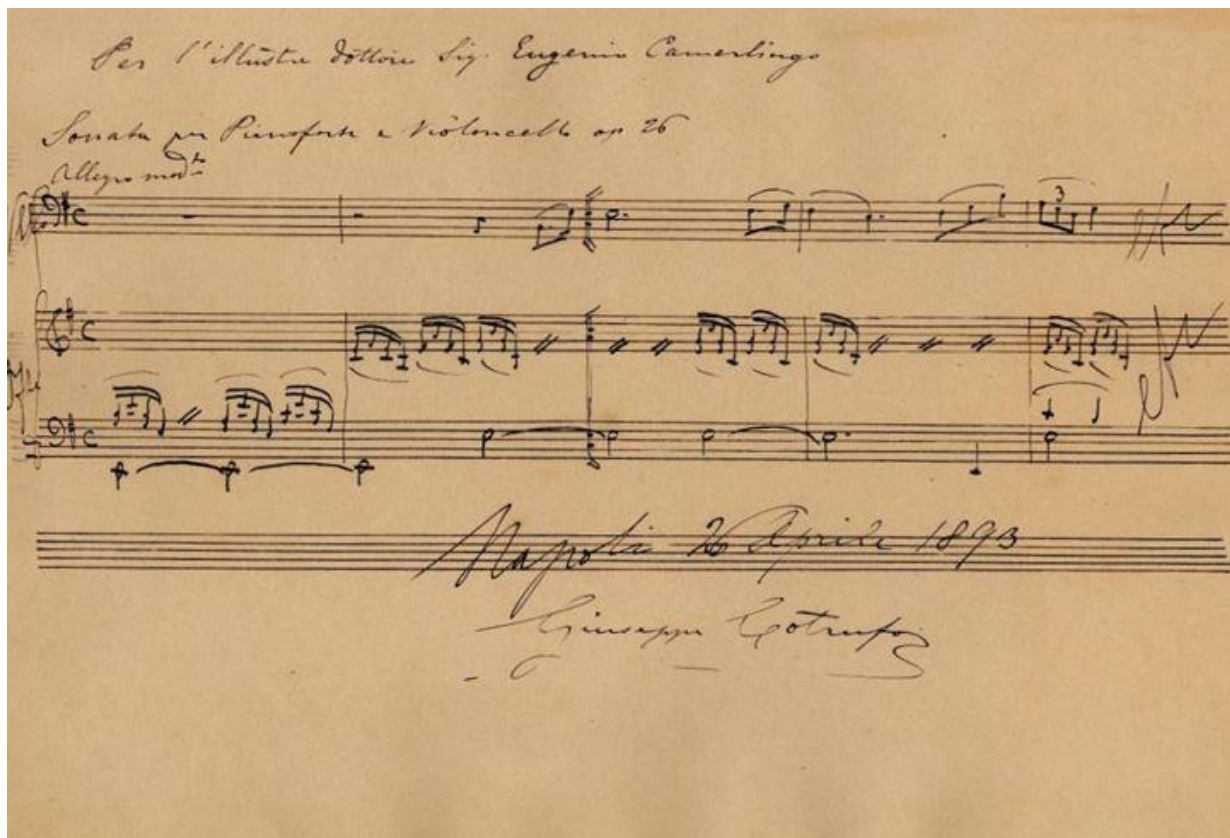


Mani e teste che appartenevano, tra gli altri, a Carlo Guillaume e Filippo Del Buono, due addetti al settore costumi dei «Reali Teatri», e a Pasquale Mattej, pittore e studioso di feste popolari. Le tavole - in una delle quali Marta si autoritrasse in disparte sul lato sinistro della scena e col pennello nella mano destra in compagnia di alcuni esponenti della nobiltà napoletana - una volta terminato questo «lavorio» preliminare, furono, invece, incise da Prévost, Alexandre Lacauchie, Gaston Condore, Gustave Donjean, Jean Pierre Lamy, Henry Emi, Antonio Greppi, Édouard Claude Grenier, Gustave Janet, Jean Baptiste Victor Loutrel, Charles Desirè Hue e Jules Didier, ossia il fior fiore degli incisori francesi dell'epoca.

Franco Pezzella

Il musicista Giuseppe Catrufo era aversano Nero su bianco, a. XX, n. 16, 29 ottobre 2017, pp. 58-59

Tutti i dizionari di musica, antichi e moderni - dalla monumentale *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* di François-Joseph Fétis edito in 8 volumi tra il 1860 e il 1865, al *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* diretto da Alberto Basso e pubblicato in 22 volumi nel 1985 - riportano che Giuseppe Antonio Salvatore Catrufo, un musicista italiano naturalizzato francese vissuto tra la seconda metà del Settecento e la prima metà del secolo successivo, era nato a Napoli il 19 aprile del 1771.



Uno spartito autografo di Catrufo.

L'occasionale lettura di un documento sul Bollettino delle Leggi del Regno di Francia contenente le ordinanze d'interesse locale o particolare pubblicato nel 1838 (p. 433) mi consente, invece, di affermare che Catrufo era nato sì il 19 aprile del 1771, ma ad Aversa. Recita, infatti, in un francese abbastanza comprensibile, l'ordinanza n. 11,157, emessa in risposta ad una richiesta del compositore di ottenere la cittadinanza francese: «... le sieur Catrufo (Joseph-Antoine-Sauveur), né à Aversa, royaume de Naples, le 19 avril 1771, compositeur de musique, demeurant à Paris, est admis à jouir des droits de citoyen française [...] Paris, 24 Janvier 1837».

Un documento, dunque, inoppugnabile, trattandosi di una concessione di cittadinanza, che smentisce tutte le biografie del musicista, restituendogli di fatto i veri natali aversani. Ma chi era Giuseppe Catrufo? Ripercorriamo brevemente le sue vicende biografiche e artistiche.

Figlio di un ufficiale spagnolo (da qui l'appellativo *lo Spagnoletto*, con cui è altrimenti noto) a dodici anni, fu ammesso al conservatorio della Pietà dei Turchini, dove compì gli studi musicali sotto la guida, tra gli altri, di Nicola Porpora e Giacomo Tritto. Nel 1792 esordì come compositore teatrale a Malta (Teatro Manoel di La Valletta) con due opere buffe: *Il Corriere* e *Cajacciello disertore*.

Ben presto, però, per le insistenze del padre, che aveva sognato e disegnato per lui la carriera militare, dovette arruolarsi nell'Armata francese con la quale partecipò prima alla campagna d'Italia, durante la quale si mise in luce organizzando la difesa di Diano Marina contro gli inglesi, e poi, nel 1799, alla conquista del regno di Napoli al seguito del generale Championnet.

Tuttavia, in questi anni, sia pure saltuariamente, continuò a occuparsi di musica e a comporre opere teatrali: si ha notizia che nel dicembre del 1798, fu rappresentata ad Arezzo una sua opera buffa intitolata *Il ciabattino ingentilito* e, ancora, che durante il brevissimo periodo della Repubblica Napoletana compose alcuni inni rivoluzionari.

Nel 1805, abbandonata la carriera militare ritornò definitivamente alla sua attività di compositore, stabilendosi a Ginevra, dove rimase fino al 1810 dedicandosi alla composizione di musiche sacre e di opere comiche, la prima delle quali, *Clarisse*, fu rappresentata nel 1806, accolta da un buon successo di pubblico, al Grand-Théâtre.

Nella città elvetica si dedicò anche all'insegnamento del canto adottando, per primo e con successo, il sistema d'insegnamento del pedagogista-pedagogo e filantropo inglese Joseph Lancaster anche in musica.

A questo periodo risale, altresì, la prima raccolta di solfeggi (*Solfèges progressifs*) che costituiranno la base del suo metodo didattico nonché di numerose scuole musicali allorquando nel 1820 saranno pubblicati da una casa editrice di Parigi, città nella quale si era trasferito una decina d'anni addietro. Nella capitale francese Catrufo esercitò lungamente la sua attività di compositore e insegnante di canto, prima di trasferirsi definitivamente, nel 1835, a Londra dove sarebbe morto il 19 agosto del 1851.

Della sua vasta produzione ricordiamo solo, per esigenze di sintesi, le opere comiche più importanti: *La Fée Urgèle*, *L'Aventurier* e *Félicie ou la jeune fille romanesque* rappresentate la prima volta all'Opéra-Comique di Parigi, rispettivamente nel 1805, nel 1813 e nel 1815. In particolare, *Félicie ou la jeune fille romanesque*, l'opera di maggior successo del Catrufo, fu rappresentata a Parigi fino al 1825 e poi, tradotta in molte lingue, nelle maggiori città europee, da Varsavia a San Pietroburgo, da Berna a Stoccolma.

Franco Pezzella

La memoria di pietra

Nuova Città, a. XXVIII, n. 33, 4 novembre 2017, p. 10

Nell'antichità, come accade peraltro tuttora, per tramandare la memoria di un evento storico, di un personaggio o di un qualsivoglia atto pubblico e, soprattutto, per contrassegnare un luogo di sepoltura, ci si affidava ad un'epigrafe ossia a un'iscrizione, realizzata in lettere maiuscole, apposta su un supporto costituito generalmente da marmo o pietra, più raramente da metallo. Del vastissimo numero di iscrizioni distribuite sul vasto territorio che fu dell'Impero Romano, stimato dagli studiosi in diversi milioni di esemplari, sono giunte a noi circa trecentomila iscrizioni.



Una di queste iscrizioni è stata trovata nel passato anche ad Afragola, il cui territorio - che gravitava, verosimilmente, in epoca romana, nell'area di Atella o in altra ipotesi di Acerra - ha restituito, peraltro, anche alcune necropoli e qualche tomba gentilizia con i relativi corredi funerari oggi conservati, con la stessa epigrafe, nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Sull'iscrizione si legge:

V A · VITELLIVS · Q · A · L / CHRESTVS [---] TROLIAE/ ANTHEMIO · MATRI · SVAE · ET/
VITELLIAE · PRIMAE LIBERT · SVAE / IN · FR · P · XII · IN · AGR · P · XII

che sciolta diventa:

V(ivit) A(ulus) Vitellius Q(uinti) A(uli) l(ibertus) / Chrestus [---] Troliae /Anthemio
matri svae et/ Vitelliae Primae libert(ae) svae / in fr(onte) p(edes) XII in agr(o)
p(edes) XII

E cioè, liberamente tradotta:

«In vita Aulo Vitellio liberto di Quinto Aulo, [eresse questo sacello per sé], Cresto (-- --), sua madre Troliae Anthemio e per la sua liberta Prima Vitellia. In facciata [sono] 12 piedi e 12 verso il retro».

Questa epigrafe era già nota, fin dal primo decennio del Seicento, a Giulio Cesare Capaccio, celebre erudito napoletano che la pubblicò nella sua *Historia Neapolitana* (Napoli 1607) con l'avvertenza che la stessa si trovava all'epoca presso l'abitazione napoletana di Giovan Battista Della Porta.

Qui la registra, sul finire dello stesso secolo, anche l'epigrafista tedesco Thomas Reinesius. È probabile, però, che sia l'uno sia l'altro si sbagliassero sull'esatta collocazione dell'iscrizione giacché più di un centinaio d'anni dopo, nel 1830, l'autorevole storico afragolese Giuseppe Castaldi, nel riportare che l'epigrafe era stata ritrovata in una «contrada denominata il Lallaro al settentrione di Afragola poco lungi dalla chiesetta di S. Maria la Nova», la dice, invece, conservata presso la propria abitazione.

Nella seconda metà dell'Ottocento l'epigrafe fu trasportata nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli come documenta nel suo catalogo il direttore dell'epoca, Giuseppe Fiorelli. Con la stessa collocazione è riportata nel monumentale "Corpus delle iscrizioni latine" che, stranamente, però, la inserisce tra le epigrafi puteolane.

Più recentemente alcuni studiosi, scettici sulla provenienza afragolese ma anche puteolana, ne ipotizzano un'origine napoletana. In ogni caso si tratta di un termine calcareo (cm. 29,5 x 49,7 x 6,5) appartenente al monumento sepolcrale di Aulo Vitellio Quinto, che, come indica l'epigrafe misurava *in fronte* (lunghezza) 12 piedi, *in agro* (profondità) 20 piedi, vale a dire circa 3,5 x 6 metri. Le misure *in fronte* comprese tra i 10 ed i 24 *pedes*, rispondenti con tutta probabilità ad una sorta di regolamentazione cimiteriale con canoni fissi per le costruzioni funerarie, sono da considerarsi dimensioni standard legate soprattutto a persone appartenenti al ceto medio.

Secondo la consuetudine, per motivi legati al costo dei terreni, l'area destinata alla tomba, era maggiormente sviluppata verso la campagna (*in agro*) rispetto alla fronte lungo la strada (*in fronte*). Questi cippi, collocati all'esterno del monumento funerario, oltre a ricordare il defunto e a tutelarne il rispetto avevano anche funzioni segnaletiche. Per la tipologia e il materiale utilizzato, per la mancata indicazione della tribù di appartenenza del defunto, che con il tempo si prese ad omettere, e per la forma delle lettere, la datazione dell'epigrafe afragolese si può porre, con buona approssimazione tra il 30 a.C. e il 20 d.C.

Franco Pezzella

**Capolavori d'arte minacciati:
il trittico marmoreo della Maddalena**
Nero su bianco, a. XX, n. 17, 12 novembre 2017, pp. 58-59

Mentre, per fortuna, non si è ancora del tutto spento l'interesse degli aversani intorno alla straordinaria scoperta di un dipinto del Guercino nella chiesa di San Francesco, continua, di contro, l'indifferenza, pressoché totale, dei cittadini e, soprattutto (cosa ancora più grave) delle autorità preposte alla sua conservazione e valorizzazione, nei confronti di una parte considerevole del restante patrimonio storico-artistico della città. Mi riferisco in particolare alla chiesa della Maddalena (chiusa da diversi decenni e ormai quasi in rovina) e alle preziose sculture marmoree che si conservano al suo interno tra le quali spicca per la sua sconvolgente bellezza il cinquecentesco trittico che sovrasta l'altare maggiore: uno straordinario manufatto, che, sicuramente, in un altro contesto, avrebbe goduto di ben altra sorte di quella dell'abbandono e della conseguente distruzione cui sembra destinato se non si attuano gli opportuni accorgimenti di salvaguardia, alla pari del sottostante altare realizzato dai Cimafonte nella seconda metà del XVIII secolo andato purtroppo già largamente perduto per i reiterati furti degli ultimi anni.

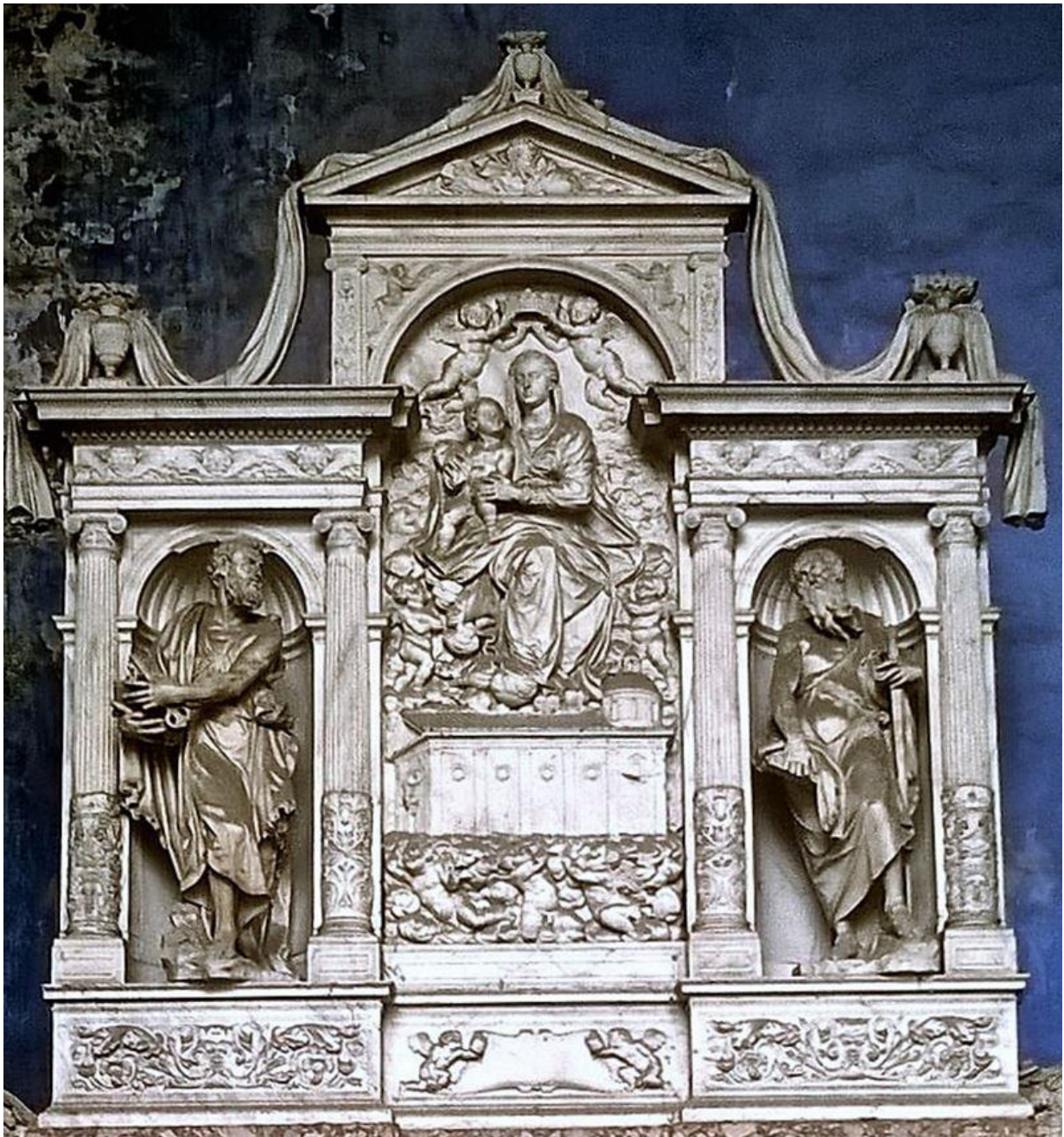
Il trittico è costituito da un altorilievo raffigurante gli *Angeli che offrono la chiesa della Maddalena alla Vergine* (e non già la *Traslazione della Santa Casa di Loreto*, come comunemente ritenuto) e da due statue laterali raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo*. Il maestoso manufatto, che poggia su una base decorata a grottesche e motivi vegetali in bassorilievo, è percorso al centro da quattro semicolonne ioniche, decorate nella parte inferiore con gli stessi motivi della base; in alto la composizione è conclusa da un timpano nel cui interno è contenuta la rappresentazione dell'*Eterno Padre*. Lungo le trabeazioni delle nicchie si svolge una ricca decorazione a grottesche. In alto, fanno da coronamento a tutta la composizione, tre anfore dalle quali fuoriescono lingue di fuoco con un drappo pendente ai lati. Secondo Gaetano Parente il trittico sarebbe opera di Giovanni Mirigliano da Nola, al quale tale Pirro Lamberti, antenato, forse, del famoso teatino Arcangelo Lamberti, l'avrebbe commissionato nel 1555, insieme al monumento sepolcrale del fratello Paolo, morto giusto appunto in quell'anno come si evince dall'epigrafe dedicatoria.

La monumentalità dell'impianto e una parziale ispirazione agli esempi di scultura quattrocentesca napoletana influenzata da quella fiorentina (Antonio Rossellino e Benedetto da Majano) hanno fatto lungamente ritenere possibile tale attribuzione, accolta, invero un po' pedissequamente, da tutti gli storici dell'arte; almeno fin quanto l'Abbate, qualche anno fa non ha avanzato l'ipotesi che possa trattarsi, invece, di un'opera di Salvatore Caccavello, elemento di spicco con l'altro Caccavello, Annibale, probabilmente suo congiunto (padre o fratello?) e sicuramente suo maestro, con Gian Domenico D'Auria e il figlio Geronimo, di un fiorentino sodalizio costituitosi nell'ambito della bottega di Giovanni da Nola. In che periodo poi, dell'attività del Caccavello, il trittico, definito dallo studioso «un capolavoro sconvolgente (...) certo tra le cose più alte della scultura napoletana in quel secolo», venisse a cadere, egli suggerisce «in una fase presumibilmente ancora giovanile (...) forse [subito dopo] il

primo dei possibili viaggi romani dello scultore, e le relative sconvolgenti impressioni» che ne ebbe.

In ogni caso Salvatore Caccavello resta ancora uno scultore dal profilo stilistico fumoso, documentato quasi sempre in opere di collaborazione (cappella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara a Napoli; sepolcri Caracciolo e Pignatelli e stalli del coro in sacrestia nella chiesa dell'Annunziata, sempre a Napoli). Sembrerebbero essere, invece, di sua mano, la *lastra tombale di Lope de Herrera* nell'Annunziata di Sessa Aurunca, l'*altare Lucarelli* nel transetto del duomo di Aversa e il già citato monumento sepolcrale di Paolo Lamberti nella stessa chiesa della Maddalena.

Franco Pezzella



Le *alluccate*, antichi canti di rottura aversani

Nero su bianco, a. XX, n. 18, 26 novembre 2017, pp. 60-61

Nei secoli scorsi e fino a non molti decenni fa, era in uso nelle campagne dell'agro aversano, ma anche in altre parti della Campania e d'Italia, che i braccianti, affrontassero il duro lavoro dei campi, in particolare la raccolta della canapa, la mietitura e la vendemmia, con le cosiddette *alluccate* (definite in altre parti d'Italia, ora *carella* in Abruzzo, ora *vucita* in Sicilia, ora *oclada* nel mantovano, ora, più diffusamente *incanata* nel resto d'Italia).

Si trattava di una sorta di versi gridati (il verbo meridionale *alluccare*, significa giusto appunto gridare in modo forte e scomposto) originariamente indirizzati solo alle ragazze, con cui era lecito, facendo ricorso ad un frasario vivace e frizzante infarcito di parolacce, lanciare epiteti e invettive, senza interdizione alcuna, nei riguardi dei proprietari e dei borghesi ma anche contro chiunque si trovasse a circolare nei paraggi.



Il busto di Pierre de Bourdeille a Brantôme.

Una volta all'anno, anzi - nel periodo che va da settembre, quando incominciava la vendemmia, ad ottobre inoltrato, quando si erano esaurite le varie fasi della produzione vinicola - questo turpiloquio era permesso vicendevolmente tra braccianti e padroni, e pertanto questi ultimi, ma anche i nobili, i cavalieri, i signori in genere, si

recavano, in compagnia delle proprie consorti, sui luoghi di lavoro per essere spettatori e al tempo stesso coprotagonisti di questa sorta di rito.

Era, come accade a Carnevale, un momento di liberazione dalle strutture sociali o, meglio, per dirla con Iader C. Silvana «un modo di divertirsi della classe egemone, un modo di rivalsa delle classi subalterne ... che realizzava, almeno una volta all'anno, un mondo capovolto o almeno di genti uguali, a prescindere dal censo e dalla cultura». Del resto, la mietitura e la vendemmia sono sempre state vissute anche come attività festose, un momento di gioia e di allegria, da condividere.

Un'usanza quella delle “*alluccate*” che evidentemente agli occhi o meglio alle orecchie di Pierre de Bourdeille il famoso scrittore francese più noto come Brantôme, capitato nel 1559 dalle nostre parti durante un suo viaggio nel Regno delle Due Sicilie, suonò, però, tanto strana che la riportò nelle sue “*Oeuvres complètes*”, edite a Parigi tra il 1864 e il 1882, annotando, peraltro, che «i termini pesanti» utilizzati dai braccianti destavano nelle cortigiane e nelle dame di Parigi un insano desiderio di indirizzarli ai propri mariti, agli amanti e finanche alle amiche.

La consuetudine di fare “*alluccate*”, per quanto diffusissima nel Settecento - tanto da far ipotizzare all'abate Ferdinando Galiani nel “*Vocabolario delle Parole Napoletane*”, pubblicato nel 1789, che l'introduzione della maschera di Pulcinella fosse dovuta ad “*un'alluccata*” di Acerra - nasce, probabilmente, già in epoca remota come sembrerebbe confermare un breve episodio che ricorda l'uso abruzzese delle “*incanate*” nella “*Passio S. Eusanii*” martirizzato sotto l'imperatore Massimiano.

D'altronde, a ben vedere, questi versi di rottura, alcuni dei quali sono stati raccolti e registrati non molti decenni fa nella piana del Clanio, tra Aversa e Marcianise, echeggiano forme linguistiche e caratterizzazioni assai prossime a quelle riscontrabili nei pochi frammenti delle “*fabulae atellane*” che ci sono pervenuti.

Quanto all'etimologia del termine esistono diverse ipotesi: da quella, più remota, del Galiani, che lo fa derivare da “*ulucus*”, il verso dell'uccello allocco, a quella più moderna, riportata nel “*Vocabolario etimologico napoletano - italiano*” di Dale Erwin e Piero Bello che lo fa derivare dal latino “*alloquor* = parlo, invoco, arringo”. Quest'ultima ipotesi sembra godere di più credito. Del resto, le arringhe stesse degli antichi avvocati romani non erano denominate allocuzioni?

Franco Pezzella

Luigi Maraffi, uno scultore di origini aversane a Filadelfia

Nero su bianco, a. XX, n. 19, 10 dicembre 2017, pp. 60-61

Nell'ambito di una ricerca sugli emigranti del primo Novecento che partirono dalle nostre contrade per le Americhe, un casuale e fortuito ritrovamento mi ha permesso di collegare ad Aversa il nome di uno scultore originario della città, naturalizzato americano, che merita di essere conosciuto dai suoi concittadini per i suoi importanti trascorsi artistici: si tratta di Luigi Maraffi, un nome che, se dice poco agli aversani è, viceversa, conosciutissimo negli ambienti artistici d'oltreoceano.



Ragazzo che cavalca una foca, 1927.

Il futuro scultore nasce ad Aversa il 4 dicembre del 1891 da Raffaele e Angelina Coscioni. Qui, dopo le scuole elementari, compie anche i primi studi artistici all'Istituto artistico meccanico di San Lorenzo. Ma siamo nei primi anni del Novecento: i paesi del nostro territorio sono ancora immersi in quell'ancestrale mondo contadino dove la vita della maggior parte delle persone è strettamente coniugata con il saltuario e amaro lavoro dei campi che lascia ben pochi margini ad un vivere dignitoso. Sicché, nel 1905, i genitori, e con loro Luigi, ormai adolescente, sono costretti ad emigrare negli Stati Uniti.

La famigliola si stabilisce a Filadelfia, dove Luigi continua gli studi intrapresi ad Aversa, prima nella Scuola della Madre del Buon Consiglio in Cristian Street - fondata dagli agostiniani italiani, fin dal secolo precedente, nel cuore della Little Italy - e poi presso la Scuola di Arte Industriale con annesso museo, nota anche come Scuola di Arte Applicata, oggi conosciuta come “Pennsylvania Academy of the Fine Arts” (PAFA) mentre il museo ha assunto il nome di “Philadelphia Museum of Art”.



Ritratto di Thomas Gamba.

All'Accademia Luigi studia sotto l'attenta guida di Charles Grafly, uno dei più quotati scultori americani dell'epoca, e i risultati non si fanno attendere. Nel 1914 e nel 1916, infatti, alle annuali esposizioni artistiche dell'Accademia, a cui l'artista parteciperà ininterrottamente dal 1914 al 1922 e dal 1927 al 1929, è vincitore con un *Ritratto del padre* e con *Madre e figlio* di due “Cresson Scholarships” (borse di studio), intitolate a William Cresson, alunno dell'Accademia morto nel 1868 all'età di 23 anni, e del “Edmund Stewardson Prize”, un riconoscimento istituito da questo famoso scultore americano in memoria del fratello Thomas, che premia la migliore scultura realizzata «a tutto tondo dal vivo».

All'esposizione del 1915 è presente, invece, con *Il tagliatore di pietre*, forse il suo capolavoro, particolarmente apprezzato perché, come scrive un critico del tempo, «evidenza alcuni notevoli dettagli anatomici nelle braccia e nel torso».

In seguito, diventa membro del "Graphic Sketch Club Philadelphia", il più antico sodalizio artistico d'America, che dal 1860 funge da luogo d'incontro, forum di idee e ponte vitale tra i creatori e sostenitori dell'arte.

La sua produzione, in gesso o bronzo, ad oggi nota, spazia dalla ritrattistica (*Busto di E. Stotesbury*, 1916; *Busto di Mr. Romano*, 1917; *Busto di T. Roosevelt*, 1920; *Busto di E. Caruso*, 1921; *Busto di Suor F. S. Cabrini*, 1946) alla scultura religiosa (*S. Cristoforo*, 1932; *Grotta della Madonna di Lourdes*, *S. Marta*, 1936; *S. Anna*, *Sacra Famiglia*, 1937; *S. Klaus*, 1952), alla scultura di genere (*Ragazzo che cavalca una foca*, 1927; *Ragazzo con foca*, 1929; *Cane dalmata*, *Cane Spanisch*, 1952). Luigi Maraffi muore a Filadelfia nel 1965.

Franco Pezzella

L'Adorazione dei Magi di Cornelis de Smet
Nero su bianco, a. XX, n. 20, 24 dicembre 2017, pp. 60-61

Domani è Natale e per adeguarci al clima delle festività, vi proponiamo una breve scheda su quella che, a nostro modesto parere, è la più bella opera d'arte dedicata alla nascita e all'adorazione di Gesù che si conserva ad Aversa: l'*Adorazione dei Magi*, attribuita, con parere pressoché unanime degli storici dell'arte, al pittore fiammingo Cornelis de Smet.



La tavola, proveniente dall'altare maggiore della demolita chiesa di S. Francesco di Paola, è attualmente visibile nella navata laterale destra della cattedrale.

Di indubbio spessore artistico, ha sempre destato, anche in passato, l'interesse degli studiosi. Il Parente, infatti, nel tracciare la lista del patrimonio artistico ancora presente nella chiesa di S. Francesco a metà Ottocento, quando prende a parlare del dipinto asserisce - non prima, tuttavia, di aver ricordato che «poco andò che [esso] non fosse venduto a vil prezzo [...] per frode, o imperizia, o ingordigia altrui nel 1847» - che lo stesso fu «giudicato di Scipion da Gaeta [Scipione Pulzone, n. d. R.] imitando Marcel Venusti»; per poi subito dopo aggiungere «Altri vorrebbe che la composizione, o l'architettura risentono del Cesare da Sesto (il Milanese), ma che il colorito sia sul fare dello Scipion da Gaeta».

Più tardi, un altro storico aversano, il Vitale, ricorda che «da competenti, mandati dalla Soprintendenza ai Monumenti di Napoli [il dipinto] fu dichiarato opera di Pittore manierista della Scuola Napoletana della metà del '500»; personalità che fu in un secondo tempo individuata, dalla maggior parte degli storici del tempo, nella figura di Marco Pino.

Tramandata pertanto come opera del senese, la tavola fu prima dirottata dalla Borea nell'area di Silvestro Buono, seguita in un primo tempo dal Previtali, e poi definitivamente assegnata dallo stesso Previtali a Cornelis Smet sulla scorta di stringenti analogie con la documentata cona del Rosario della cattedrale di Muro Lucano, in provincia di Potenza.

Nella composizione affiorano, infatti, con chiarezza le caratteristiche stilistiche del pittore fiammingo: dall'impianto compositivo, strutturato in profondità su tre diagonali, all'esecuzione calligrafica, precisa e diligente, dei volti; dalla resa cromatica ottenuta con un morbido impasto di colori, alle crepitanti sete e ai veli fruscianti che vestono le figure, le quali appaiono, come bene esplicita una felice espressione del Previtali, quasi «cristallizzate, congelate sotto una brinata di zucchero filato».

Originario di Malines, dove era nato in un imprecisabile anno della prima metà del secolo, Cornelis de Smet, dopo un lungo apprendistato fra Anversa e Amsterdam, approdò a Napoli, dove fu lungamente attivo tra il 1574 e il 1581, anno in cui morì. Purtroppo delle numerose opere realizzate nelle province meridionali e puntualmente registrate dalle fonti, ci resta la sola succitata pala di Muro, intorno alla quale il Previtali incominciò a ricostruire, fin dagli anni '70 del secolo scorso, il catalogo del pittore fiammingo: un catalogo tuttavia ancora scarno, che comprende, accanto all'altra cona del Rosario in S. Domenico Maggiore di Napoli e alla tavola aversana, l'*Inchiodamento alla Croce* dei SS. Severino e Sossio, la *Madonna della Pace con Trinità e Santi* in S. Maria della Pace, nonché due versioni molto simili dell'*Epifania*, copie dell'*Adorazione dei Magi* di Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama in S. Caterina a Formello, entrambe in collezioni private, l'una a Torella dei Lombardi, l'altra a Napoli.

Più recentemente la Barbone Pugliese ha riconosciuto come di mano dello Smet la *Madonna della Cintola* che, proveniente dalla chiesa di S. Giovanni a Carbonara, è attualmente conservata in deposito; e, ancora, la *Madonna e Santi* nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Talanico, presso Caserta, l'*Immacolata adorata dalle Sante Chiara e Caterina* nella chiesa dei Cappuccini a Solofra. Ritornando alla pala aversana, il confronto con il dipinto di Muro, realizzato fra il 1588 e il 1591, e con quanto resta

della *Madonna del Rosario* di S. Domenico Maggiore (da identificarsi, forse, nel quadro commissionato al pittore nel 1581 da Fra Michelangelo de Alberico) consentì al Previtali di ipotizzarne una datazione anteriore al 1590. Lo studioso riconobbe anzi l'*Adorazione dei Magi* aversana, dalla «esecuzione diligente, da piacere più agli adepti della corrente Buono-Lama che non agli <spirituali> alla Marco Pino», come un vero e proprio palinsesto smettiano.

Franco Pezzella

Angelo Mozzillo ritrattista

Archivio Afragolese, a. XVI, n. 32, dicembre 2017, pp. 33-50

Uno degli aspetti meno conosciuti dell'attività artistica di Angelo Mozzillo è la ritrattistica, che non essendo molto praticata dal pittore afragolese, dedito per lo più alla composizione di pale d'altare e alla realizzazione di cicli di affreschi per chiese e palazzi nobiliari, conta solo pochi risultati; tutti, però, di buon livello e capaci - fatta salva la serie dei ritratti dei vescovi di Calvi - di una rappresentazione degli effigiati non eccessivamente convenzionale ma attenta a metterne in evidenza "l'anima" (così come si conviene a un buon ritratto), piuttosto che la perfetta fisionomia.



Fig. 1 - Calvi Risorta, Cattedrale, A. Mozzillo e collaboratori,
Ritratto del vescovo G. M. Capece Zurlo.

Il primo ritratto noto di mano del Mozzillo è sicuramente quello del vescovo di Calvi Risorta, monsignor Giuseppe Maria Capece Zurlo (1756-1782) (fig. 1), eletto successivamente cardinale-arcivescovo di Napoli (1782-1801), realizzato nel 1778 nell'ambito dei lavori di restauro della sagrestia dell'antica cattedrale romanica di *Cales* commissionati dallo stesso vescovo¹. Il ritratto, come abbiamo già avuto modo di trattare sommariamente in uno dei numeri precedenti di questa stessa rivista, è parte di un ciclo di affreschi realizzati dal Mozzillo raffiguranti le effigie dei vescovi di questa antica diocesi di Terra di Lavoro, che si sviluppa lungo tutte e quattro le pareti della suddetta sagrestia². L'immagine del vescovo chiude la serie mozzilliana costituita da ben settantasei medaglioni (realizzati parte ad affresco, parte ad olio su tela) inseriti all'interno di una vivace decorazione floreale in stucco, ed è l'unica reale essendo tutte le altre, com'è ovvio, di fantasia e pertanto idealizzate e vacue. Rappresentato a mezza figura, col busto di tre quarti e il volto girato verso lo spettatore, il vescovo, che aveva da poco superato i settant'anni, è ritratto, infatti, con una decisa individuazione fisionomica e psicologica, con il viso sereno ma determinato, caratterizzato dal naso e dal mento pronunciati, le labbra carnose e le guance corrugate, contro uno sfondo scuro appena ravvivato da un tendaggio verde, che ne accentua la figura. Indossa una mozzetta rossa, la mantellina corta, chiusa sul petto da una serie di bottoni portata dagli alti ecclesiastici, sulla quale spicca una doppia fascia verde e sopra di essa un esile cordone con appesa la croce pastorale. La scritta sottostante, inserita in un elegante cartiglio, riporta che il prelado era stato eletto, settantaseiesimo della serie, prima vescovo di Calvi nel 1756 e poi arcivescovo di Napoli e cardinale nel 1872:

IOSEPH M. CAPECIVS ZVRLVS. CREAT. AN. MDCCLVI
OE. EXIMVS VIRTVT AD NEAPOLIT. CATEDRAM
ELECTVS
ROMANAQ. PVRPVRA DECORATVS AN. MDCCLXXXII
LXXVI

¹ Giuseppe Maria Capece Zurlo, discendente della nobile famiglia napoletana degli Zurlo era nato a Monteroni di Lecce nel 1711. Dopo un'educazione religiosa ricevuta prima presso la Casa dei Padri Teatini di Napoli e poi a Roma, dove studiò filosofia e teologia, fu ordinato sacerdote nel 1733. Rientrato a Napoli insegnò per qualche tempo presso i Teatini dei SS. Apostoli, nella cui congregazione era stato ammesso fin dal 1727, fino a che non ricevette da papa Benedetto XIV nel 1756 la nomina a vescovo di Calvi. Nel 1782 fu nominato prima arcivescovo di Napoli e poi cardinale presbitero di San Bernardo alle Terme Diocleziane. L'anno successivo Ferdinando IV lo insignì della Gran Croce dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio e nel 1790 del titolo di Gran Cavaliere dell'Ordine di San Gennaro. Nel 1799, accusato di giacobinismo per aver disapprovato la decisione del re di abbandonare la città per rifugiarsi a Palermo con la creazione della Repubblica napoletana e, soprattutto, di non aver usato il suo prestigio per screditare il nuovo regime, al ritorno dei Borbone fu costretto, ormai quasi nonagenario, a lasciare la carica e a partire alla volta di Montevergine dove morì il 31 dicembre del 1801 (cfr. E. CHIOSI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 18, Roma 1975).

² F. PEZZELLA, *Sulle tracce di Angelo Mozzillo in Terra di Lavoro*, in *Archivio Afragolese*, a. XIV, n. 27, giugno 2015, pp. 70-93, p. 74 con bibliografia precedente.

Di qualche anno successivo o al più della fine degli anni Ottanta del secolo, doveva essere, invece, il perduto ritratto del venerabile Padre Francesco da Lagonegro, uno “strepitoso” frate cappuccino - come lo definiva, a metà Ottocento, il futuro vescovo di Muro Lucano, Francesco Saverio D’Ambrosio, in una lettera al Postulatore Generale Padre Carlo Felice da Milano - vissuto e morto a Napoli in odore di santità nel 1804³.

Il dipinto, noto attraverso un’incisione di Giuseppe Aloja, un pittore e incisore in rame napoletano capostipite di una famiglia che ebbe un ruolo di grande rilievo nello svolgimento dell’attività incisoria napoletana dei sec. XVIII e XIX, era verosimilmente conservato nel castello mediceo di Ottaviano. Padre Francesco, infatti, fu amico e frequentatore, a Ottaviano, ma anche a Napoli - quando il principe Luigi de’ Medici vi si trasferì nel 1791 per assumere il prestigioso incarico di reggente del Tribunale della Vicaria - della casa del ramo cadetto partenopeo di questa nobile famiglia fiorentina.

Il frate aveva incominciato a godere di grande venerazione presso i Medici dacché il principe Michele, padre di Luigi, era miracolosamente guarito da un’insidiosa tubercolosi che lo stava portando alla tomba, grazie alle sue preghiere. Forse, fu proprio in quella contingenza che Padre Francesco conobbe Angelo Mozzillo, all’epoca impegnato con le sue maestranze ad affrescare e decorare diversi ambienti del castello di Ottaviano.

È altrettanto ipotizzabile che fu forse proprio per esternargli la propria riconoscenza che il principe Michele commissionò al pittore il ritratto del frate. Riconoscenza che diventò una vera e propria devozione allorquando, alcuni anni dopo, le sorelle di Luigi de’ Medici, avuto sentore che il loro congiunto, in concomitanza con gli eventi del 1799 e la successiva occupazione francese, per una macchinazione ordita dai nemici, rischiava di finire ghigliottinato, chiesero e ottennero l’intervento di Padre Francesco, il quale, dopo aver molto pregato e averle rassicurate che «nulla di male sarebbe successo a don Luigi», preconizzò, anzi, che, di lì a poco, i suoi nemici lo avrebbero visto Ministro di Stato; cosa che puntualmente avvenne con il ritorno della monarchia.

Una devozione, quella per il frate che i Medici non mancarono di esternare, ancor più, quando, il 2 gennaio del 1804, egli spirò nella sua cella del monastero della Concezione a Fonseca di Napoli, altrimenti conosciuto come monastero di Sant’Efrema Nuovo, per i postumi di un’ernia strozzata, inguaribile per quel tempo.

³ Padre Francesco da Lagonegro, al secolo Giacomo Antonio Scaldarone (o Scalterone o Scantrone), era nato nel 1717 a Lagonegro, vicino Potenza, ma ancora giovinetto si era trasferito a Napoli per studiare presso il collegio dei Gesuiti, dove il padre aveva trovato lavoro come contabile. Nel 1738, dopo un anno di noviziato a Caserta e tre anni di approfondimento sulla "vita cappuccina" a Pozzuoli, prese gli ordini minori. Ordinato sacerdote, a Nola, nel 1740, continuò a studiare teologia ancora per qualche anno. Successivamente fu nei conventi di Castellammare, Solofra, S. Efrema Vecchio, dove per molti anni insegnò ai ragazzi dell’annessa scuola pubblica, e, per un periodo, anche a Ventotene. Trascorse l’ultima parte della vita nel convento della Concezione in Napoli dove morì, in odore di santità, nel 1804 (cfr. F.S. TOPPI-F. F. MASTROIANNI, *Il Venerabile Padre Francesco Maria da Lagonegro (1717-1804) Vita virtù e miracoli*, Napoli 2008).

Le cronache dell'epoca narrano, infatti, che la salma del frate - dopo essere rimasta esposta ai fedeli nell'attigua chiesa conventuale per ben tre giorni, durante i quali «gli furono tagliuzzati tre abiti, strappata la barba e i capelli, mentre i più toccavano il cadavere con medaglie, corone, fazzoletti, ecc.» - fu tumolata nella cappella di San Francesco della stessa chiesa, in una tomba con relativa epigrafe fatta costruire appositamente dalla famiglia Medici che, in seguito, avrebbe altresì chiesto e ottenuto, che la sua cella in Sant'Efremo Nuovo diventasse un oratorio, con altare per la messa.

Allo stesso tempo i Medici fecero riprodurre su due rami, uno più grande e uno più piccolo, anche una fedele immagine del frate per contrastare le falsificazioni che «giravano indisturbate per Napoli in quei giorni». Era accaduto, infatti, subito dopo la sua morte, che sulle bancarelle cittadine fosse apparsa in vendita, come immagine di Padre Francesco, l'effigie di un eremita morto da tempo⁴.

Quasi sicuramente una delle due suddette immagini è la stessa che fu incisa da Giuseppe Aloja, di cui si diceva poc'anzi. Nel ritratto (fig. 2), a figura terzina, la testa quasi bloccata di Padre Francesco fuoriesce dal saio con una folta e lunga barba bianca che gli conferisce un piglio decisamente autoritario; un atteggiamento acuito ancor più dai tratti somatici caratterizzati da una fronte fortemente corruciata sotto cui si aprono gli occhi, grossi, appesantiti da grosse borse e sormontati da sopracciglia vistosamente inarcate.

Un lungo naso appuntito, cui fa quasi da pendant sulla sinistra un orecchio altrettanto lungo e appuntito, sovrasta la bocca, stretta e con le labbra all'ingiù; la mano destra stringe con fermezza un crocifisso in un gesto fortemente rivelatore dell'energia e della determinazione del personaggio. Ai piedi dell'incisione, una scritta recita:

FR. FRANCESCO DA LAGONEGRO SACERDOTE CAPPVCCINO
Morto a Napoli il dì 2. di gennaio del 1804
A Sua Eccellenza

Come si anticipava, del dipinto che aveva ispirato questa incisione si sono purtroppo perse le tracce. Un'unica labile traccia potrebbe essere rappresentata dalla testimonianza, rilasciata da tale Lucia Borrelli nel corso del dibattimento per la beatificazione di Padre Francesco, secondo la quale il padre, chirurgo, recatosi a

⁴ *Positio super introductione causae*, Roma 1872, p.76; *Summarium*, p. 222. In particolare in quest'ultimo scritto si legge che «la mattina seguente alla sera in cui morì, appena cominciò a far giorno, anche prima di calarsi il Cadavere in Chiesa, si videro innanzi la medesima e pei luoghi vicini molti che vendevano le immagini a stampa che spacciavano pel ritratto del detto Servo di Dio, ma che in realtà non era così, giacché non avrebbe potuto sicuramente in sì breve spazio di tempo far incidere il rame per trarre le figure, ma invece si servirono di un rame di eremita morto allora da pochi mesi, e non furono poche quelle che vendettero, ed a caro prezzo, giacché le vendevano due grana per ciascuna». Devo la citazione a Padre Fiorenzo Mastroianni che qui ringrazio per la cortese attenzione che ha prestato alle mie richieste di notizie in merito alla figura di Padre Francesco da Lagonegro.

Lagonegro per sottoporre la sorella del religioso a una visita vide appeso nella stanza della paziente un ritratto del fratello⁵.

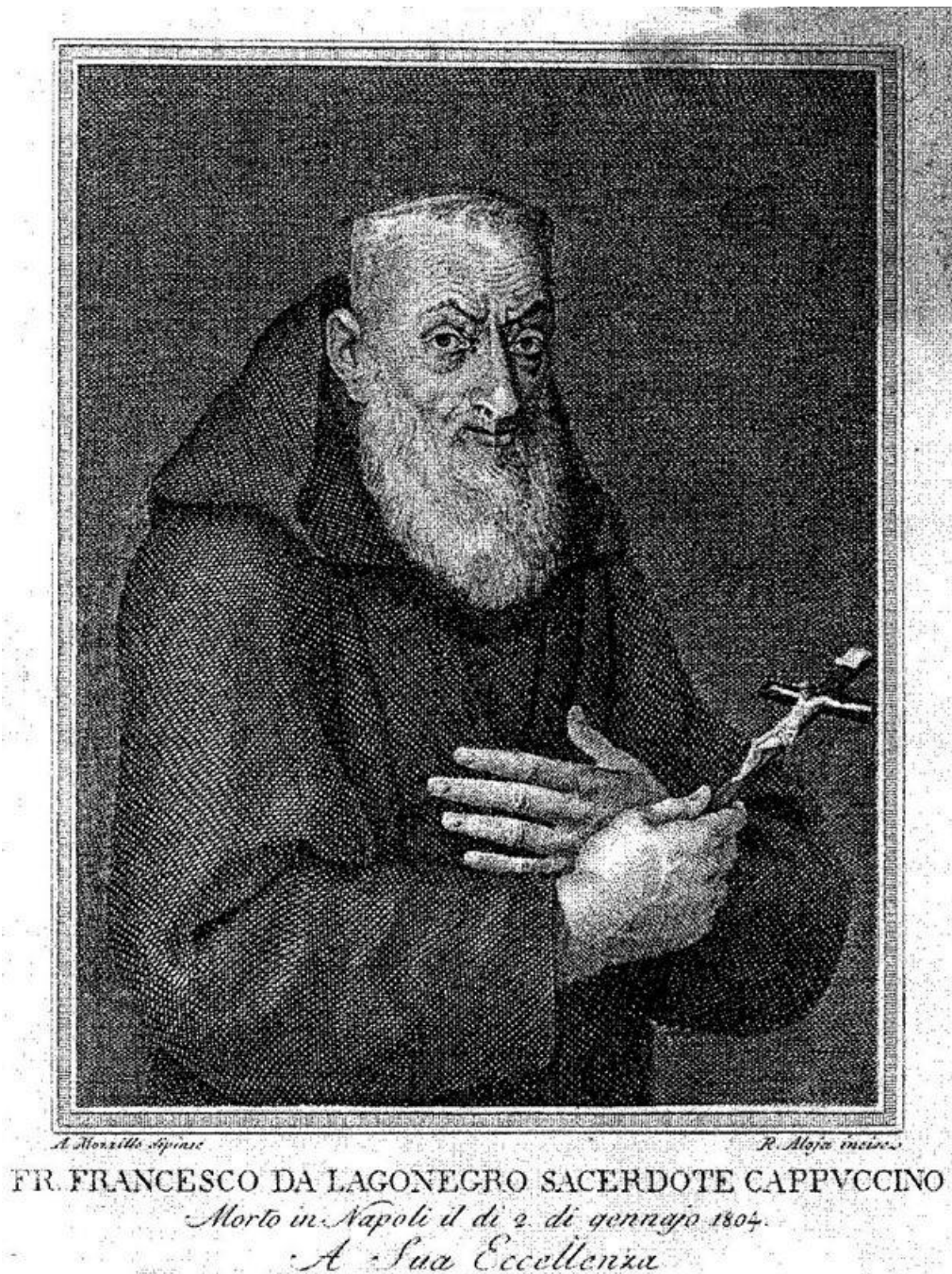


Fig. 2 - R. Aloja, *Ritratto di Fr. Francesco da Lagonegro* (da un dipinto di A. Mozzillo).

Due altri perduti, seppure ipotetici, ritratti di mano del Mozzillo erano quelli che, raffiguranti lo scienziato grumese Domenico Cirillo, erano conservati, secondo la testimonianza di Mariano D'Ayala, l'uno a Santa Maria Capua Vetere, in casa di Domenico Ricca, che li aveva avuto in eredità dallo zio Francesco, discepolo prediletto del grande scienziato, l'altro, in casa di tale Raffaele Pagano, un oscuro paesista dilettante di cui non si conosce null'altro, che, forse, se ne disfece,

⁵ *Summarium*, op. cit., fl. 478.

distruggendolo, per evitare guai, con il ritorno dei Borbone a Napoli dopo la sfortunata parentesi rivoluzionaria del 1799⁶.



Fig. 3 - Nola, Palazzo Vescovile, salone dei Medaglioni, A. Mozzillo e collaboratori (?), *Ritratti di vescovi nolani*.

Al Mozzillo, collaborato da Giuseppe d'Ajello, Saverio Mundo e altri, sono attribuiti, da Leonardo Avella, sia pure molto dubitativamente, anche alcuni ritratti dei vescovi nolani che si vedono affrescati per la prima e seconda fascia, nel Salone dei Medaglioni del Palazzo Vescovile di Nola⁷ (fig. 3). In merito la maggior parte degli studiosi, però, dissente; il solo Rosario Pinto, si dichiara possibilista circa l'autografia dell'artista afragolese⁸.

Laddove Mozzillo raggiunse il risultato più alto della sua attività di ritrattista, pur con le riserve dovute al mediocre stato conservativo, sembra essere nel ritratto, ritrovato da Rosario Pinto in una collezione privata napoletana, in cui è raffigurato monsignor *Filippo Lopez y Royo vescovo di Nola*⁹.

L'identità dell'effigiato è rivelata dall'iscrizione leggibile nella parte inferiore. Datato al 1798, il dipinto, di cui non ci è nota la provenienza, raffigura il presule con le insegne di cavaliere di Malta, onorificenza che, come riporta il marchese Vittorio Spreti, era stata accordata alla sua famiglia nel 1767¹⁰. Il Nostro era, infatti, rampollo di una nobile famiglia leccese di origine spagnola insignita nel 1692 del titolo di Duchi di Taurisano¹¹. Nel dipinto (fig. 4), il prelado, a figura quasi intera, è seduto su

⁶ M. D'AYALA, *Vita di Domenico Cirillo*, estratto da *Archivio Storico Italiano*, Serie III, tomo 11, parte II, Firenze 1870, pp. 52-53, nota 4.

⁷ L. AVELLA, *Fototeca nolana Archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, V. I, Nola 1996, p. 111.

⁸ R. PINTO, *Analisi storico-artistica dei medaglioni dei vescovi nella cattedrale di Nola*, in F. R. DE LUCA, *I vescovi di Nola nei medaglioni della cattedrale*, Napoli 2000, pp. 223-230, p. 226.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. governo d'Italia compresi: città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti*, Milano 1932, v. VI, p. 138.

¹¹ Sesto di otto figli, terzo dei maschi, Filippo Lopez y Royo era nato nel 1728 a Monteroni, presso Lecce, "terra" sottoposta da tempo alla giurisdizione feudale della sua famiglia. Ancora giovanissimo era stato avviato alla vita ecclesiastica prima presso i teatini di Lecce e poi presso la

una sontuosa poltrona in prossimità di una scrivania arredata con le insegne e i simboli dell'Ordine di Malta; ha l'indice della mano sinistra inserito in un libro a mo' di segnalibro e il braccio destro poggiato sul bracciolo. Indossa una mozzetta leggermente increspata su cui spiccano la croce pastorale e un collare con appese l'onorificenza dell'Ordine di Malta¹². Tuttavia, è nell'accuratezza con cui ne rappresenta il volto (fig. 5), al fine di riportare ogni più piccolo dettaglio fisionomico che possa servire a meglio mettere in evidenza quelle doti di intelligenza, abilità, ambizione e caparbia che gli avevano consentito di guadagnarsi la carica cardinalizia, prima, e di viceré poi, che il Mozzillo pone le maggiori attenzioni al suo ritratto. Non mancando, in ogni caso, pur restando aderente alle convenzioni imposte dalla ritrattistica ufficiale, di fondere il carattere franco ed energico del viceré con l'immagine del pastore affettuoso e dell'uomo di vasta cultura. Sicché, se lo sguardo lontano e penetrante, l'atteggiamento nobile e consapevole assunto nella posa evocano l'autorevolezza del personaggio - rinforzata

per di più da uno sfondo dove s'intravedono i palazzi del potere - è pur vero che alcuni particolari, come la soluzione dell'indice della mano sinistra che tiene il segno del piccolo libro, l'incarnato rubicondo, la larga fronte e, ancora, la lunga ciocca di capelli bianchi che scende sul collo, le sopracciglia leggermente mosse, gli zigomi accennati a un lieve sorriso e il doppio mento, ci restituiscono un'immagine del prelado come quella di una persona di pacata bonomia.

Del ritratto si conosce un'altra versione, molto simile, al di là di alcune differenze compositive e stilistiche, che, databile allo stesso torno di anni e attribuito a un anonimo pittore siciliano, si conserva presso la collezione dell'arcivescovado di Palermo (fig. 6).

casa teatina di S. Paolo Maggiore a Napoli. Nel 1752 fu ordinato sacerdote a Castellamare di Stabia. In seguito, fu docente presso numerosi seminari e collegi e fu procuratore generale del suo ordine. Nel 1768 fu eletto vescovo di Nola dove indisse alcuni Sinodi per riportare all'ordine il clero diocesano e curò il restauro materiale e culturale del Seminario e di molte chiese di Nola e del territorio come è ricordato, peraltro, nella lunga ma lacunosa epigrafe in calce al suddetto dipinto. Nel 1793 per volere di Ferdinando IV e previa approvazione di Pio VI si trasferì in Sicilia come arcivescovo di Palermo e Monreale. Dopo la morte improvvisa del viceré Francesco D'Aquino, principe di Caramanico, fu nominato governatore di Sicilia. Come tale si adoperò soprattutto di evitare il formarsi in Sicilia di un partito filofrancese e di rafforzare i poteri dell'aristocrazia per riavvicinarla alla Corona. Il suo mandato si concluse improvvisamente nel 1798 quando giunse a Palermo il nuovo viceré, Tommaso Firrao. Lopez y Royo tornò a Napoli ma conservò la carica di arcivescovo di Palermo e Monreale fino al 1801. Morì a Napoli il 1° maggio del 1811 (cfr. R. PITTELLA, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 65, Roma 2005).

¹² Anticamente l'insegna dei membri dell'Ordine era costituita da una semplice croce ottagonale bianca che veniva cucita direttamente sugli abiti. L'insegna fu sostituita in seguito, a partire dal XVI secolo, da decorazioni d'oro e smalto sospese al collo con collane o nastri diversi a seconda dei gradi e della dignità del membro.



Fig. 4 - Napoli, Collezione privata, A Mozzillo, *Ritratto di Filippo Lopez y Royo*.

L'anno successivo Mozzillo si sarebbe cimentato in quello che, secondo una tradizione popolare non ben controllabile e sia pure nel contesto di una composizione sacra, sarebbe il suo presunto autoritratto, vale a dire nella figura che compare nell'angolo sinistro dell'affresco, firmato e datato 1779, raffigurante la *Presentazione di Maria al Tempio* sotto la volta della chiesa dell'Immacolata di Nola. A voler dar credito a questa tradizione il Mozzillo avrebbe, tra l'altro, lavorato gratuitamente alla

sua realizzazione in quanto membro della Congregazione mariana degli artisti che stava costruendo la chiesa¹³.



Fig. 5 - A. Mozzillo, *Ritratto di Filippo Lopez y Royo*, particolare del volto.

Accennando a questo dipinto e alla suddetta tradizione scrive Rosario Pinto: «Il tema della *Purificazione della Vergine* offre il destro al Nostro [...] di prodursi in una minuziosa ricerca psicologica che mette capo ad alcune figure particolarmente significative per la propria pronunciata individualità. Non è un caso, ci pare, che per tradizione si voglia riconoscere in una di queste figure *l'autoritratto* stesso del Maestro»¹⁴.

In proposito, facendo nostra questa asserzione, osserveremo che il personaggio in oggetto, raffigurato a mezzobusto, pur vestito con un'elegante giubba rossa e con il capo coperto da una sorta di vistoso turbante, pare ostentare piuttosto che la propria condizione sociale, sicuramente elevata, un'incipiente vecchiaia, come denotano il volto senile, percorso dalle rughe e incorniciato da una folta barba grigia. Certamente non può trattarsi, dunque, del Nostro che all'epoca contava poco più di quarant'anni.

¹³ A. MINIERI, *Compendio della terra di Nola*, Ivi 1973, p. 70. La Congregazione fu fondata intorno al 1584 e aveva sede nella cappella di palazzo Orsino; in essa erano riuniti i cittadini nolani dediti a un'arte o un mestiere.

¹⁴ R. PINTO, *D. A. Vaccaro e A. Mozzillo nella pittura nolana del '700* in T. R. TOSCANO, *Nola e il suo territorio dal secolo XVIII al secolo XIX. Momenti di storia culturale ed artistica*, Napoli 1998, pp. 133-150, p. 148.

Sembra, invece, più plausibile, l'altra tradizione, anch'essa però non ben controllabile, che vuole il Mozzillo essersi autoritrattato nella *Madonna con le Anime purganti* della chiesa di San Gavino a Camposano (fig. 7).



Fig. 6 - Palermo, Arcivescovado, Ignoto pittore siciliano del XVIII secolo, *Ritratto di Filippo Lopez y de Royo*.



Fig. 7 - Camposano, Chiesa di San Gavino,
A. Mozzillo, *Madonna con le Anime purganti*.

Secondo questa tradizione l'artista si sarebbe rappresentato tra le anime del Purgatorio nella figura che reca in mano un cartiglio, sul quale trova accoglimento l'iscrizione «Miseremini mei, miseremini mei, saltem vos, amici mei», e cioè «Abbate pietà di me, abbate pietà di me, almeno voi, amici miei», il lamento rivolto dal patriarca Giobbe ai tre amici che, saputo di tutte le disgrazie che si erano abbattute su di lui, andarono a trovarlo (*Libro di Giobbe*, cap. 2, 11) (fig. 8).



Fig. 8 - Camposano, Chiesa di San Gavino, A. Mozzillo, *Madonna con le Anime purganti*, particolare con il presunto autoritratto dell'autore.

«Un gesto questo - per dirla con Domenico Natale - che ci pare di patita meditazione e che per la sua umanità ci fa persino dimenticare che si tratta solo di una tradizione orale»¹⁵.

Una «sofferenza morale», la sua, che gli veniva sì, come sostiene Natale, dall'uscita di scena dei suoi tradizionali protettori accusati di simpatie filoborboniche durante l'occupazione francese del 1799, o ancora dallo sconforto delle morti e delle distruzioni conseguenti all'incendio appiccato dalla truppe francesi all'abitato di Lauro per punire la posizione assunta dalla popolazione nei confronti della Repubblica Partenopea¹⁶, ma anche dalla consapevolezza che egli già avvertiva prossima dentro di sé la conclusione della sua fortunata stagione artistica, di quella fiorente attività portata avanti dalla sua bottega per un cinquantennio e più, che gli aveva dato la possibilità di vivere agiatamente in un'epoca ostile e difficile. Pare, infatti, che, negli ultimi anni della sua esistenza, ancorché gli avessero commesse diverse opere, l'artista fosse alle prese con difficoltà economiche per via di una famiglia piuttosto numerosa da sostenere.

¹⁵ D. NATALE, *Angelo Mozzillo ed i suoi rapporti con Nola*, in *Impegno e Dialogo*, 10, Marigliano 1994, pp. 369-383, p. 383.

¹⁶ P. MOSCHIANO, *1799 Saccheggio e incendio di Lauro*, Lauro 1979.

Indicativo in merito quanto riporta la supplica che egli, ricorrendo all'espedito della *captatio benevolentiae*, rivolse nel dicembre del 1807 all'Intendente della Provincia di Terra di Lavoro, don Lelio Parisi, per ottenere una remunerazione maggiore circa un dipinto che aveva eseguito su richiesta dell'Università di Palma Campania per la locale chiesa di San Michele Arcangelo. Nella «supplica» per sottolineare le sue precarie condizioni economiche non aveva esitato, infatti, ad affermare che «vive carico di famiglia composta di n° 13 individui, l'esistenza dei quali si mantiene sulle [sue] fatiche»¹⁷.

Franco Pezzella

¹⁷ Archivio di Stato di Caserta, *Fondo Intendenza Borbonica-Affari Comunali*, fascio n. 1338.

ANNO 2018

Un grande scienziato afragolese dimenticato:

Andrea Russo Spena

Nuova Città, a. XXVIII, n. 1, 13 gennaio 2018, p. 13

Andrea Russo Spena nasce ad Afragola il 1° febbraio del 1911. Nel 1934 consegue la laurea in Ingegneria civile presso la Scuola superiore di Ingegneria di Napoli con un progetto relativo ad un canale navigabile. Nello stesso anno intraprende la carriera universitaria, dapprima come assistente volontario, poi di ruolo, presso l'Istituto di Idraulica. Nel 1935, come premio per la collaborazione prestata a Guido Nebbia, la Fondazione Politecnica gli conferisce una borsa di studio. Negli anni accademici 1946-47 e 1954-55 riceve l'incarico per l'insegnamento di Idraulica, avendone conseguito nel 1951 la libera docenza. Nel 1956 è nominato ordinario per la suddetta disciplina presso la facoltà di Ingegneria dell'Università di Palermo, dove aveva svolta per incarico lo stesso insegnamento nell'anno accademico 1955-56.



UNIVERSITÀ DI NAPOLI

DIPARTIMENTO DI IDRAULICA
GESTIONE DELLE RISORSE IDRICHE
ED INGEGNERIA AMBIENTALE

ANDREA RUSSO SPENA

FLUIDI NON NEWTONIANI

Frontespizio di una pubblicazione
di A. Russo Spena.

Successivamente è incaricato presso la stessa Università anche per le discipline di Complementi di idraulica (1960-61) e di Costruzioni idrauliche (1961-62 e 1962-63). Nel capoluogo siciliano realizza i laboratori di idraulica e geotecnica le cui attività confluiranno poi nel Centro geotecnico della Sicilia. Nel 1962 è chiamato a Napoli a ricoprire la seconda cattedra di Idraulica presso la facoltà di Ingegneria. Nel 1965 assume il ruolo di direttore dell'Istituto di Fisica tecnica, incarico che mantiene fino al 1970. Alla facoltà di Architettura di Napoli insegna impianti tecnici dal 1952 al 1957 e dal 1965 al 1969; successivamente ricopre la cattedra di Fisica tecnica e Impianti - la nuova denominazione assunta dalla disciplina in seguito al riordinamento degli studi delle Facoltà - fino al 1981, quando per raggiunti limiti d'età va in pensione. Delle sue molteplici attività, il ruolo di docente costituisce

senz'altro il suo maggiore impegno legato alla formazione dei giovani. Per questo conduce continue ricerche presso gli istituti di Idraulica e di Costruzioni idrauliche della facoltà di Ingegneria di Napoli.

Il suo contributo di studioso e tecnico si estende inoltre ad altri incarichi che lo vedono relatore in numerosi convegni di studi inerenti all'idraulica. È poi membro del Consiglio superiore del Ministero dei Lavori Pubblici, componente delle commissioni interministeriali, tra cui le De Marchi (1966 e 1968), e collaboratore dei testi relativi alle normative sugli impianti di distribuzione interna, di fognature e di trattamento e sulla legge antinquinamento.

Per le sue capacità didattiche e scientifiche è nominato presidente dell'Associazione nazionale dei professori universitari fuori ruolo (1972), socio dell'Accademia Pontaniana ed è insignito della medaglia d'oro della Pubblica Istruzione. Nel campo teorico, cospicue sono le sue pubblicazioni, tra cui si citano, per esigenze di sintesi, solo alcune: *Sul tracciamento dei profili dei correnti in alvei cilindrici*; *Sull'efflusso da tubo addizionale cilindrico*; *Correnti di strato limite lungo lastre scabre*; *Sui moti di filtrazione e Fluidi non newtoniani* apparse su alcune riviste scientifiche o nei rendiconti di importanti convegni internazionali di idraulica.

Muore nella città natale nel 1984, ignorato dalla maggior parte dei suoi concittadini, ma non dal mondo accademico che l'anno dopo, il 28 giugno, gli dedica una giornata ricordo presso l'Aula Magna della facoltà di Ingegneria di Napoli.

Franco Pezzella

Le Storie di san Sebastiano di Carlo Mercurio nel duomo di Aversa

Nero su bianco, a. XXI, n. 1, 21 gennaio 2018, pp. 60-61

Il 20 gennaio, giorno del suo martirio, la Chiesa celebra la memoria liturgica di san Sebastiano. Da secoli, il santo è compatrono, con san Paolo e la Madonna di Casaluce, della città di Aversa. Come tale sono diversi i dipinti, gli affreschi e le statue (tra cui il busto in argento conservato in cattedrale) che lo raffigurano, quasi sempre nell'atto di essere martirizzato, nelle chiese cittadine. Le notizie storiche su san Sebastiano sono scarsissime e si basano soprattutto sulla "Depositio martyrum", il più antico calendario della Chiesa di Roma, risalente al 354, e su un breve passo nel "Commento al salmo 118" di sant'Ambrogio, di poco successivo, dove si dice che era nato e cresciuto a Milano nella prima metà del III secolo, da padre di Narbona, città della Francia meridionale, e da madre milanese e che, giovanissimo, si era trasferito a Roma.

Alle poche notizie storiche certe va aggiunta la leggendaria *Passio*, riportata da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea* (seconda metà del Trecento), scritta probabilmente nel V secolo dal monaco Arnobio il Giovane, che rappresenta anche la fonte iconografica cui hanno fatto prevalentemente riferimento gli artisti attraverso i secoli. Secondo questa *Passio*, Sebastiano, che era stato educato nella fede cristiana, una volta a Roma intraprese la carriera militare fino a diventare tribuno della prima coorte della guardia imperiale e guadagnarsi, per la sua lealtà e intelligenza, la stima dagli imperatori Massimiano e Diocleziano. In questo contesto, approfittando della propria carica, s'adoperò per la sepoltura dei martiri, a sostenere i cristiani incarcerati e a fare proseliti tra i commilitoni e i funzionari di corte.

Sicché quando Diocleziano, che odiava profondamente i fedeli a Cristo, scoprì che Sebastiano era cristiano lo fece condurre sul colle Palatino, dove denudato e legato ad un palo, fu fatto frecciare fino a quando gli arcieri, credutolo ormai morto, lo abbandonarono sul luogo lasciandolo in pasto alle fiere. Miracolosamente però sopravvisse e curato amorevolmente da una vedova di nome Irene, la futura santa, riuscì a guarire.

Ritornato da Diocleziano per rinnovare la sua professione di fede fu di nuovo imprigionato, flagellato a morte e gettato nella cloaca massima, la più grande fogna di Roma antica. Il corpo, recuperato, fu poi sepolto nelle catacombe che oggi vengono appunto denominate "di San Sebastiano".

Nella seconda metà del Seicento, verosimilmente dopo la peste del 1656 che in quell'anno colpì il Meridione d'Italia mietendo migliaia di vittime, nel transetto sinistro del duomo di Aversa, il pittore Carlo Mercurio da Maddaloni, titolare di una fiorente bottega familiare che operava prevalentemente in città, e che per questo è più noto come Mercurio d'Aversa, era chiamato ad affrescare sulla volta di quella che all'epoca era la sacrestia degli ebdomadari, un ciclo di affreschi avente a tema giusto appunto la vita del santo che, fin dal IV secolo, era invocato come potente protettore contro la peste.

Gli affreschi, tuttora in loco, inseriti in cornici di stucco modanate, riproducono nell'ordine: *Il santo che visita i carcerati*, *La condanna del santo* (firmato), *Il suo martirio*, *Il santo che viene gettato nella cloaca massima*, *Il santo curato da Irene*.



La produzione aversana del Mercurio si riconduce, oltre che a questo ciclo di affreschi, alle due versioni della *Conversione di Saulo* per la cattedrale e la chiesa di Sant'Audeno, al *Sant'Antonio abate* per la chiesa della Madonna di Casaluce, al *San Rocco* per la chiesa omonima, ad alcune tele per la chiesa della Concezione e della Maddalena e al perduto ciclo di affreschi per "il coro delle figliole" (l'attuale cappella Sant'Anna) nella chiesa dell'Annunziata.

Fu attivo anche a Napoli, dove si era probabilmente formato alla scuola di Battistello Caracciolo, nel monastero di San Pietro martire di Napoli, per il cui refettorio eseguì un ciclo di affreschi andato perduto e per la cui attigua chiesa realizzò anche quattro tele con episodi della *Vita del santo*, ancora visibili nel transetto destro. Sempre a Napoli dipinse un'altra tela, la *Nascita della Vergine*, per la chiesa di Monteverginella.

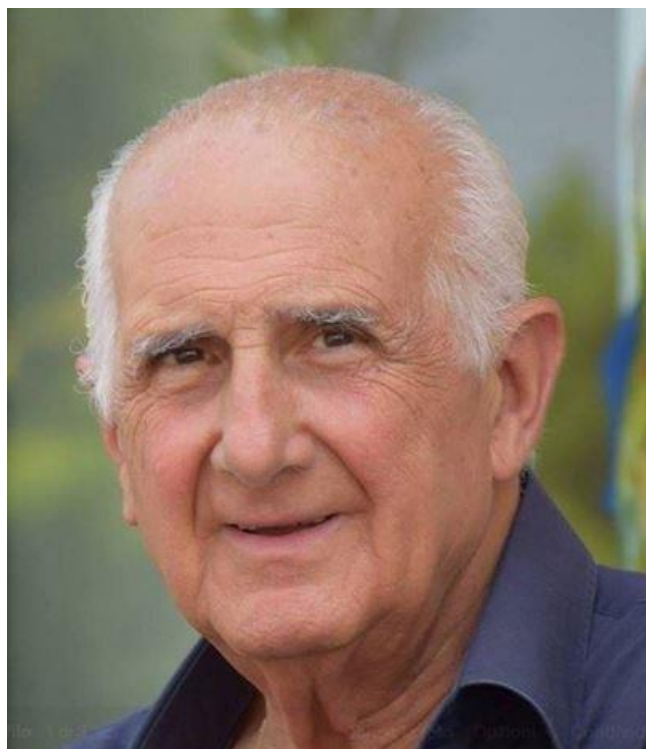
La sua presenza è registrata, altresì, nella vicina Giugliano, dove per la chiesa del Purgatorio realizzò una *Madonna della Purità con san Gregorio Magno e le anime purganti*, ora nella sala consiliare del comune.

Franco Pezzella

Raffaele Pisani, il nostalgico cantore di Afragola

Nuova Città, a. XXVIII, n. 3, 27 gennaio 2018, p. 13

Raffaele Pisani è un'importante figura di poeta dialettale afragolese quasi sconosciuto alla maggior parte dei suoi compaesani. Nasce a Napoli il 20 dicembre del 1940 (ma è dichiarato ad Afragola il 3 gennaio del 1941), quartogenito di Angelo, ingegnere all'ufficio tecnico del comune, e di Teresa Di Bello. Dopo la prima infanzia trascorsa a Napoli nella casa dei nonni materni in via Santa Monica, nel 1947 raggiunge i genitori ad Afragola dove frequenta le scuole elementari e medie fino al 1953 quando la famiglia Pisani si trasferisce definitivamente a Napoli alla Salita Tarsia.



Già l'anno dopo incomincia a comporre le sue prime poesie che invia al grande E. A. Mario, il celebre autore della popolare "Leggenda del Piave", ma anche di grandi successi musicali come "Santa Lucia luntana", "Tammurriata nera", "Balocchi e profumi". Una delle poesie del giovane Pisani, "Palomma 'e primmavera", colpisce particolarmente il grande poeta e compositore, che la musica e la inserisce nella "Piedigrotta E. A. Mario 1960".

È l'inizio di una lunga e affettuosa amicizia tra i due che cesserà solamente il 24 giugno del 1961, giorno in cui E.A. Mario muore. A suggello di questa amicizia, qualche mese prima di morire E. A. Mario aveva fatto dono a Pisani dell'autografo della "Leggenda del Piave" che nel 2000 il poeta donò a sua volta alla Biblioteca Nazionale di Napoli.

Raffaele Pisani è autore di una trentina di raccolte di poesie in dialetto napoletano, e della traduzione in napoletano dei "Promessi Sposi", e delle poesie di alcuni dei nostri massimi poeti dal '200 ad oggi (San Francesco, Federico II di Svevia, Leopardi, De Amicis, D'Annunzio Quasimodo, Montale, Pasolini), grazie alle quali è

stato insignito dell'onorificenza di commendatore dell'Ordine al merito della Repubblica Italiana. Attualmente vive a Catania, dove risiede ed opera da diversi anni dopo aver sposato una siciliana.

Nonostante questa lunga lontananza il poeta non ha mai smesso, però, di amare Afragola, a cui nel corso della sua vita ha dedicato tre bellissime nostalgiche poesie (*Turnarraggio*, *Afragola*, *Spazio stracciato*), le prime due delle quali si ripropongono qui in calce.

Franco Pezzella

TURNARRAGGIO

*Nu iurno o n'ato io pure turnarraggio
Anne, forse anne ancora passarranno
ccà, sott'a stu cielo
straniero e appagliaruto,
ma turnarraggio, llà:
'o paese mio
me sta aspettanno. Io sento ca pur isso
m'aspetta ancora, llà.
Forse nun truvarraggio 'e ccase vecchie,
'e ccase piccerelle,
e 'e curtile d'allora,
e cchilli spazie,
chilli profume.
Forse ciardine cchiù nun truvarraggio
né
cchiù me canusciarranno
'e gente d'o paese
ma i' dint' a ll'uocchie*

*mieie 'e guaglione,
dint'a cchill'uocchie io truvarraggio 'o core
ca ce lassaie
quanno partette,
chella matina ...
senza vutarme arreto...senza lacreme ...
ma c''o respiro
ca me stracciava 'o pietto.*

AFRAGOLA

*'A copp' 'a loggia 'e chistu sesto piano
st'uocchie se vanno a arricurda 'o curtile
d' 'a casa gialla d'Afragola. Maggio.
'E ssegge 'e paglia,
chi zoppa, chi sfunnata,
chi nova.
Chist'uocchie mieie mo tale e quale 'e
vvedono,
però nisciuno cchiù ce sta assettato.*

Padre Ambrogio Botromio, il domenicano aversano amico di San Tommaso d'Aquino

Nero su bianco, a. XXI, n. 2, 4 febbraio 2018, pp. 60-61

Nato ad Aversa in un imprecisabile anno del XIII secolo, presumibilmente nella seconda decade, Ambrogio Botromio, dopo gli studi compiuti presso il convento domenicano di San Luigi della sua città, fu mandato, per completare la formazione, in quello di Napoli, dove si guadagnò la stima e l'affetto di Tommaso d'Aquino, il futuro santo e Dottore della Chiesa, di cui sarebbe diventato "intimo e familiare" nel senso che ebbe con lui un rapporto strettamente confidenziale, nato, verosimilmente, già durante il comune discepolato presso la scuola di Teologia.



Aversa, Chiesa di S. Domenico (già chiesa di S. Luigi).

In Ambrogio, Tommaso aveva apprezzato, fin da subito, i "santissimi costumi" e soprattutto l'ardente carità verso il prossimo, la profonda conoscenza del messaggio divino, la compiuta e semplice obbedienza. Virtù alle quali sommava una spiccata propensione per la predicazione che non mancava di comprovare con la bontà di vita e la pratica delle Sacre Scritture, tant'è che si diceva di lui che "erat lucerna ardens et lucens" ossia "lucerna ardente e lucente". Lucerna per la conoscenza della legge divina; ardente per la sua gran carità; lucente per la specchiata condotta di vita tutta impernata sulle opere buone, la conversazione santa e il buon esempio.

A giudizio dei contemporanei le sue prediche erano sempre piacevoli, come docili erano i suoi insegnamenti e terribili le minacce verso chi offendeva Dio, la Madonna e i Santi. Sempre e comunque le sue azioni "facevano frutto mirabile nelle anime dei popoli". A proposito della compiuta obbedienza che tutti gli riconoscevano, si narra che una volta, essendo stato visto, per più giorni, davanti alla porta del convento con le bisacce al collo e con un bastone in mano, come di chi si accinge a partire, alla

domanda di cosa significasse lo stare così in quel modo, egli aveva candidamente risposto che giacché gli era stato riferito che i superiori lo volevano mandare altrove, si era già preparato per poter così prontamente obbedire.

Le scarse fonti sul suo conto, riconducibili agli storici dell'ordine (i Padri Stefano Tommaso Soveges, Andrea Baci, Teodoro Valle, Domenico Maria Marchese, Domenico Ponzi e Michele Piò), lo dicono Beato per aver operato in vita e morte numerosi miracoli, ma non ne abbiamo la certezza.

Di certo sappiamo che una sua immagine era affrescata, ancora nel Settecento, insieme a quelle di altri padri domenicani morti in odore di santità, sulle pareti di uno dei chiostri del convento domenicano di Napoli. Le stesse fonti ci informano che morì nel convento di San Luigi di Aversa nel 1281 ricevendo sepoltura nell'attigua chiesa. Nel *Sacro Diario Domenicano* di Domenico Maria Marchese, lettore di teologia nel collegio di San Tomaso di Napoli e poi vescovo di Pozzuoli, la sua memoria è riportata il 9 giugno.

Franco Pezzella

Padre Urbano de Stadio d'Aversa, un servo di Dio dimenticato

Nero su bianco, a. XXI, n. 3, 18 febbraio 2018, pp. 60-61

Il 22 aprile del 1628 moriva a Frasso Telesino, nel Beneventano, dove si era recato in qualità di predicatore quaresimale, Urbano de Stadio, un monaco virginiano avvolto da un'indiscussa fama di santità. All'indomani della sua dipartita, erano giunti a Frasso, numerosi, per onorarne le spoglie, i confratelli di Montevergine, Arienzo, Airola e Sant'Agata dei Goti, il clero della zona, la gente comune e il feudatario del luogo Scipione Gambacorta. Padre Pio Milone, abate della congregazione benedettina virginiana di Montevergine, nel tracciare un breve profilo del percorso terreno del frate, costellato di preghiere e predicazioni, ma anche di continue rinunce e sofferenze, aveva affermato, tra le altre cose, definendone il tratto caratteristico: «Ecco il bellissimo fine di un uomo che sempre aveva vissuto nei patimenti ed abbracciato ciò che i mondani rifiutano, pasciuto sempre per ordinario di pane, ed acqua, per dormire due nude tavole, e per delitie del suo corpo cilici e catene, travagliato nei molti viaggi che faceva per la santa predicazione in sovvenimento dei fedeli, in continuo combattimento con le furie dell'inferno».



Frasso Telesino, Chiesa di S. Giuliana, lapide
che ricordava il sepolcro di Urbano de Stadio.

Urbano, al secolo Francesco, era nato ad Aversa il 4 ottobre del 1592. Compiuti gli studi umanistici, a soli 17 anni era entrato a far parte dell'ordine della Congregazione benedettina di Montevergine dopo una fanciullezza vissuta all'insegna dei principi

della fede cristiana e ispirata soprattutto al ricordo di un prodigio che aveva visto la madre, appena morta, ritornare alla vita per il tempo necessario a confessarsi. Dopo un primo anno di noviziato a Casamarciano presso la Badia virginiana annessa alla chiesa di Santa Maria del Plesco, oggi castello Mercogliano, fu mandato a Roma per altri cinque anni per perfezionarsi in filosofia e imparare l'ebraico.

Al ritorno visse prima nel convento di Arienzo e poi in quello di Montevergine, dove lo raggiunse la nomina a maestro dei novizi, funzione che egli affiancò, con grande dedizione, finché visse, a quella di predicatore o, meglio, di "mercante spirituale", com'era solito affermare di sé.

Nei giorni seguenti alla sua morte il cadavere fu esposto alla venerazione dei fedeli per dieci giorni durante i quali i fedeli fecero a gara per toccare il corpo, baciarlo e cercare di procurarsi una reliquia, dai capelli ad un lembo del saio, dalle unghie ad un pezzetto di lino intriso del suo sangue, raccolto verosimilmente per un salasso. Trascorsi dieci giorni il corpo del frate fu poi sepolto in gran segreto, per paura di un eventuale furto, in un luogo di cui erano in conoscenza in pochi, ossia dietro l'altare maggiore della chiesa del Corpo di Cristo, a sei metri di profondità.

E giacché dopo il suo decesso Urbano opererà alcuni miracoli, soprattutto la liberazione, tramite l'imposizione delle sue vesti, di un bel po' di ossessi, qualche anno dopo fu aperto il processo di canonizzazione. Padre Urbano fu dichiarato Servo di Dio in attesa che il postulatore raccogliesse documenti e testimonianze per ricostruirne la vita e la santità, di verificarne, insomma, "l'eroicità delle virtù" come vuole la prassi canonica.

Urbano, tuttavia, non sarà mai canonizzato, né beatificato e il suo iter processuale si fermerà allo stato informativo: purtroppo, per lui, si era in un momento in cui la Chiesa aveva in corso una ridefinizione delle norme in materia di canonizzazioni che prevedevano controlli più complessi e minuziosi. In ogni caso, ciononostante, e pur non avendo ben presente la localizzazione del sepolcro, la comunità frassese continuò per decenni a riconoscere in questo luogo, sia pure solo presunto, una forte valenza identificativa e sacralizzante tant'è che, nel 1712, per voce degli Eletti, chiese ed ottenne dal vescovo del tempo, Filippo Albini, di traslare in un sacello, che fosse noto a tutti, il corpo del frate.

Sicché le ossa del Servo di Dio furono trasferite in una cappella laterale, su un muro della quale fu apposta una lapide marmorea di bella fattura, quella stessa che, abbattuta scelleratamente la chiesa del Corpo di Cristo negli anni '50 del secolo scorso e andati dispersi i resti del buon frate, è ora visibile, dopo un lungo abbandono, nella chiesa di Santa Giuliana sorta in luogo di essa. Con pari rammarico va anche osservato che nelle numerose pubblicazioni di storia aversana la vicenda umana di Padre De Stadio, come peraltro quella di Padre Ambrogio Botromio, non sia mai stata ricordata; vieppiù se si tiene conto che, tuttora, i due sono gli unici aversani che abbiano "sfiorato" gli onori dell'altare.

Franco Pezzella

Don Giovanni d'Anna, un illustre latinista afragolese

Nuova Città, a. XXVIII, n. 7, 24 febbraio 2018, p. 13

Tra i pochi uomini illustri di Afragola sfuggiti al vaglio del mai troppo compianto don Gaetano Capasso, autore di alcune fondamentali pubblicazioni sulla storia della città e dei suoi uomini celebri, un posto di sicuro rilievo è senza dubbio occupato da don Giovanni d'Anna, dotta figura di sacerdote e latinista vissuto tra la seconda metà del XVIII secolo e la prima metà del secolo successivo.



La chiesa di S. Maria della Colonna, già Seminario diocesano in cui studiò e insegnò Giovanni d'Anna.

Nato nel 1774 da poveri genitori, fin dalla tenera età di cinque anni, per la versatilità d'ingegno dimostrata, fu mandato a studiare nel Seminario diocesano di Napoli dove si mise subito in luce guadagnandosi la stima e l'affetto dei suoi professori. Sicché l'arcivescovo del tempo, il cardinale Giuseppe Capece Zurlo, informato dai docenti e favorevolmente impressionato dalle innate doti del giovinetto, lo iniziò, precocemente, in deroga ai canoni vigenti, al sacerdozio. Ricevuta l'ordinazione, il giovane sacerdote fu trattenuto presso lo stesso Seminario per l'insegnamento delle lettere latine.

E ancora, nel 1819, ritenuto degno di più alti incarichi, gli fu conferita la prestigiosa cattedra di eloquenza, insegnamento che mantenne per ben 21 anni, fino alla morte, alternando all'attività di professore, quella di prosatore, poeta e segretario della Giuria incaricata di esaminare la condotta del clero secolare; incarico che, conferitagli da re Ferdinando I nel 1821, condivideva con l'arcivescovo di Napoli don Luigi Ruffo di Scilla, l'arcivescovo di Bari mons. Nicola Coppola, il vescovo di Potenza mons. Giuseppe Maria Botticelli, il canonico della cattedrale don Antonio Febbraro, il professore di filosofia don Giuseppe Capocasale e il canonico don Nunzio Greco.

Nel Seminario, D'Anna fu maestro, tra gli altri, di Bernardo Quaranta, famoso papirologo, e di Angelo Antonio Scotti, precettore di Ferdinando II. Fu socio ordinario, peraltro, della prestigiosa Regale Accademia Ercolanese. Morì il 25 marzo del 1840, dopo una lunga e penosa malattia, nel Seminario all'età di 66 anni circa, ricevendo sepoltura nel cimitero del Pianto sulla collina di Poggioreale. Le sue esequie, come ricorda un necrologio apparso a firma di tale P. Belfiore sul settimanale "Il Lucifero Giornale scientifico, letterario, artistico, industriale", un importante foglio dell'epoca, furono particolarmente imponenti e registrarono la partecipazione dei maggiori letterati napoletani.

Altrettanto intensa fu la commemorazione che si tenne nel Palazzo arcivescovile. Pronunciò l'orazione funebre il canonico don Biagio Maresca, ispettore ecclesiastico e direttore spirituale del Real Istituto di Belle Arti, amico di vecchia data del defunto, mentre gli alunni onorarono la memoria del Maestro con un'applauditissima tornata accademica. Don Giovanni d'Anna lasciò parecchi manoscritti con orazioni, poesie ed iscrizioni latine, esercizio nel quale era particolarmente versato, oltre a una bella e pulita versione di vari libri delle Storie di Livio che stava completando sulle orme dell'opera già intrapresa dal Vecchioni.

Franco Pezzella

**È di Domenico Manzone il busto d'argento
di *S. Giuseppe con il Bambino Gesù* nel duomo di Aversa
Nero su bianco, a. XXI, n. 4, 4 marzo 2018, pp. 60-61**

Nel mese di maggio del 2016, in occasione del Giubileo della Misericordia, nell'antico deambulatorio del duomo di Aversa, sede del museo diocesano, si tenne una mostra sul tema, giustappunto intitolata "Misericordia Vultus La Bellezza della Misericordia in Terra di Lavoro" realizzata dall'Ufficio diocesano per i Beni Culturali ecclesiastici in collaborazione con la Soprintendenza alle Belle Arti e al Paesaggio per le Province di Caserta e Benevento e con quella per la Provincia di Napoli. Tra le numerose opere esposte, provenienti da varie chiese della diocesi, vi era anche un settecentesco busto in argento di *San Giuseppe con Gesù Bambino*, pertinente al duomo, attribuito nella scheda di catalogo ad un ignoto argentiere napoletano con la data di esecuzione 1765 espunta dal bollo camerale della Corporazione degli Orefici apposto alla base su cui si poggia il busto.



Invero si tratta di un manufatto di cui si potevano intuire l'autore e l'esatto anno di esecuzione già dal 2014 quando un'archivista dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, la dott.ssa Gloria Guida, pubblicò in un articolo apparso sul bollettino

annuale della benemerita istituzione (evidentemente sfuggito ai redattori del catalogo) la trascrizione, tratta da un giornale copia polizze dell'antico Banco del Salvatore, della quietanza con la quale era disposto il pagamento, in data 11 luglio 1736, di una partita di ducati 150 a favore dell'orefice Domenico Manzone «per la statua d'argento del glorioso S. Giuseppe» realizzata per l'omonima cappella del duomo di Aversa.

Nel busto, che poggia su una base realizzata evidentemente in un momento successivo, il santo è raffigurato, in ottemperanza all'iconografia tradizionale, con il bastone fiorito nella mano sinistra nell'atto di reggere il Bambino che, con un gesto di tenerezza, gli accarezza la barba.

L'iconografia non poteva, però, mancare di particolari oltremodo preziosi (come la ricca ornamentazione a fiori della tunica e del pallio, il quale, annodandosi, scivola lievemente sul basamento) che solo lo stile barocco, cui il busto è palesemente improntato, poteva esigere.

Esponente di spicco con i fratelli Domenico e Francesco e il figlio di questi, Saverio, di una famiglia di argentieri napoletani attiva per tutto il Settecento e oltre in Italia meridionale, Domenico Manzone, prima ancora che per questo busto, era già stato attivo ad Aversa nella chiesa di S. Biagio, per la quale aveva modellato, nel 1733 - giusto quanto si legge in una convenzione redatta dal notaio aversano Nicola Melorio in quell'anno - degli ornamenti di rame per l'altare maggiore, e per la quale realizzerà qualche anno dopo, nel 1742, un busto in argento del santo titolare della chiesa di cui s'ignora l'attuale ubicazione.

Della sua produzione si conoscono, oltre alle opere aversane, il *reliquario* con il dito di S. Stefano Minicillo della cattedrale di Caiazzo, recante il bollo camerale 1735; un *Busto di San Pietro vescovo di Anagni*, realizzato, nel 1739, in collaborazione con Filippo D'Urso per la cattedrale di Salerno unitamente ad un altro *reliquario*; un *ostensorio* conservato nella chiesa di S. Flaviano a Giulianova (1744); una *coppia di lampade pensili* nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Guglionesi, in Abruzzo (1747); una *Croce* nel Museo d'Arte sacra "S. Nicolò" di Militello in Val di Catania (1753); un *ostensorio* nel santuario della Madonna Nera del Sacro Monte di Viggiano, in provincia di Potenza (1757), la *corona* della Madonna Addolorata nel santuario di Castel Petroso, presso Isernia, e uno *sportello di tabernacolo* nella chiesa dei SS. Andrea e Marco a Nilo di Napoli.

Gli sono inoltre attribuiti un *calice* nella chiesa di S. Agostino a Naro, in provincia di Siracusa (1749) e il *reliquario di S. Luigi Gonzaga* della cattedrale di Gerace (Reggio Calabria).

È superfluo sottolineare che si tratta di tutti manufatti d'argento. Il Manzone ebbe anche una discreta produzione di oggetti profani, tra i quali si segnalano un'*alzata*, una sorta di vassoio a più ripiani per frutta o dolci (1744), e una *teiera*, entrambe in collezioni private.

Franco Pezzella

Afragola nell'arte di Gianni Pisani

Nuova Città, a. XXVIII, n. 10, 17 marzo 2018, p. 11

Docente all'Accademia di Brera a Milano dal 1980 al 1982, direttore per quattordici anni, dal 1994 al 1998, dell'Accademia napoletana di Belle Arti, autore di una notevole ed effervescente produzione artistica che gli valse, nei primi anni '60, la definizione da parte della critica d'arte Lea Vergine, di "portatore di traumi" ovvero di "enfant terrible" della pittura italiana contemporanea, Gianni Pisani nasce a Napoli il 20 marzo del 1935. Figlio di un ingegnere del Genio Civile, vive la sua fanciullezza ad Afragola in compagnia di numerosi fratelli, tra cui Raffaele, poeta dialettale di altrettanto notevole spessore, di cui abbiamo dettato qualche breve nota, in questa stessa sede, in uno dei numeri scorsi.



Il maestro davanti alla sua opera

Ad Afragola, Gianni Pisani, dipinge anche i suoi primi quadri. Siamo nell'inverno del 1944. Il mondo è ancora in guerra, ma l'Italia meridionale è libera dall'occupazione nazi-fascista già da un anno anche se Napoli subisce ancora qualche bombardamento da parte dell'aviazione tedesca. Gianni, tralasciando lo studio, passa la maggior parte dei pomeriggi chiuso in casa a giocare con i pennelli, le tempere e i colori di uno dei suoi fratelli maggiori appassionato di pittura.

Un giorno, però, il padre, esasperato dai pessimi voti riportati a scuola, gli sequestra i pennelli. Gianni non si arrende. Come egli stesso racconta pur di continuare a dipingere s'inventa un pennello utilizzando una sua ciocca di capelli e con la complicità della mamma, desiderosa di lasciare libero sfogo alla sua passione, si

mette a dipingere nel chiuso del bagno di casa. All'ignaro marito la donna racconta che il figlio si attarda perché, poveretto, soffre di fastidiosi e lancinanti mal di pancia. Quando finalmente, dopo alcuni anni trascorsi con scarsi risultati sia alle scuole medie che al liceo classico il papà capisce che la vita scolastica del figlio deve prendere un'altra piega, Gianni, si trasferisce a Napoli, dove s'iscrive prima al liceo artistico e poi all'Accademia di Belle Arti, e dove conosce, tra gli altri, il grande Emilio Notte, che diverrà il suo maestro. Come il fratello Raffaele, anche Gianni non dimentica il paese della sua fanciullezza, ma contrariamente al poeta «non si lascia travolgere dalla dolcezza della nostalgia».

Emblematica la realizzazione del ciclo che ha per titolo "Il sangue del mio paese", una serie di trenta dipinti costituita da storie di morte e sopraffazioni, dove il sangue, che la fa da padrone, è quello visto fin da piccolo, giusto appunto, sulle strade e i marciapiedi di Afragola. Al periodo afragolese si ricollega, però, anche - come l'artista stesso afferma - l'opera più rappresentativa, del suo modo d'essere: *Il Letto*, una composizione attualmente conservata nella Pinacoteca di Capodimonte, realizzata nel 1963 utilizzando il letto che per anni aveva condiviso ad Afragola con i suoi fratelli.

Sventrato, e con l'aggiunta di un lenzuolo, un cuscino e lo scialle della madre, il letto è inscatolato in una bacheca. In una intervista concessa all'associazione "Oltre il Chiostro" a proposito di quest'opera ebbe ad affermare: «Il letto è divenuto un'opera che mi rappresenta e che è chiaramente legata alle origini, alla memoria.

Nacque senz'altro da un'attenta riflessione: il letto è il luogo dove trascorriamo metà della nostra vita e il cuscino è il primo oggetto che ci offre la sensazione della morbidezza. Questi elementi mi affascinavano. Quanto all'involucro, pensavo a Pompei. In quella città della memoria le forme umane, impresse nella lava e ricreate con i calchi in gesso, sono state conservate in bacheche di vetro, e così anch'io ho deciso di racchiudere in un contenitore il mio letto, per preservarlo dal tempo ...».

Franco Pezzella

Nel 1454 un aversano sulla cattedra di Sant' Ambrogio

Nero su bianco, a. XXI, n. 5, 18 marzo 2018, pp. 60-61

Gabriele (Carlo) Sforza nacque il 15 giugno del 1423 nel castello di Aversa, dove il padre Giacomo, un capitano di ventura più noto con il suo vero nome di Muzio Attendolo, e la sua terza moglie, Maria Marziani dei duchi di Sessa, contessa di Celano, erano riparati al seguito della regina di Napoli Giovanni II durante una delle concitate fasi della contesa fra angioini ed aragonesi per il possesso del regno di Napoli.

Carlo (come era stato battezzato per volontà della regina Giovanna in memoria di suo padre Carlo III di Durazzo), rimasto nello stesso anno orfano del padre - morto affogato durante il passaggio del fiume Pescara mentre si recava con il suo esercito a soccorrere L'Aquila ribellatasi a Braccio di Montone che l'aveva occupata - appena adolescente fu arruolato, in ossequio alla tradizione familiare, nelle milizie paterne; salvo abbracciare, in seguito, la vita monastica facendosi frate dell'Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino.



Gabriele Sforza raffigurato come Beato nell'affresco della chiesa di S. Maria delle Grazie a Gravedona ed Uniti (Co).

Dopo diversi anni trascorsi, in qualità di maestro dei novizi, nello stesso monastero di Lecceto, presso Siena, dove nel 1443 aveva professato i voti nelle mani del futuro beato Girolamo Bonsignori, il Nostro fu successivamente trasferito nel monastero milanese di San Celso. Qui, il 20 giugno del 1454, dopo la rinuncia di Timoteo Maffei - il grande oratore e predicatore che più di ogni altri incarnò lo spirito del

religioso umanista italiano - lo raggiunse, su pressione del fratellastro Francesco, duca di Milano, la nomina ad arcivescovo della città da parte di Niccolò V.

Consacrato come tale il 28 luglio, appena asceso alla cattedra che fu di sant'Ambrogio, Carlo Sforza, che intanto aveva mutato il proprio nome in Gabriele, si fece promotore dell'edificazione dell'Ospedale Maggiore (Ca'Granda), già tentato, ma senza successo, dai suoi predecessori; non mancando - mentre la fabbrica era ancora in corso d'opera su progetto di Antonio di Pietro Averlino (o Averulino), detto il Filarete - di dotarlo di adeguate rendite e di una efficiente amministrazione costituita da 18 membri dell'aristocrazia milanese. Allo stesso tempo chiese ed ottenne da papa Pio II, con la promulgazione di una bolla pontificia, che tutte gli ospizi ospedalieri laici di Milano confluissero nella nuova istituzione.

Tra il 1454 e il 1455, sulla scia del predecessore, compì una lunga serie di visite pastorali in tutta l'arcidiocesi redigendo uno dei primi *Stati diocesani*, mentre negli anni seguenti s'adoperò soprattutto per sanare la grave crisi interna che aveva investito il ramo femminile del suo Ordine, diviso tra chi voleva il mantenimento della regola vigente e chi, invece, propugnava il rinvigorimento di essa con l'adozione della regola francescana.

Nonostante gli impegni pastorali lo Sforza non mancò di attendere ai suoi studi di teologia, materia in cui fu particolarmente versato: in «*scientiae, et professionis Theologicae eruditissimus*» scrive di lui lo storico settecentesco Nicola Ratti in una storia della famiglia Sforza. Nel 1455 fu tra i maggiori fautori della crociata contro i turchi indetta da Callisto III, poi disattesa a causa delle controversie tra i principi europei.

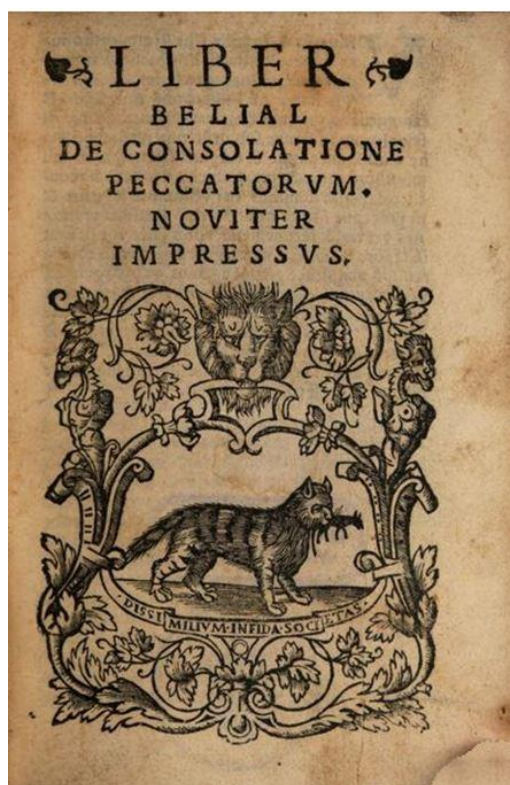
Gabriele Sforza morì il 12 settembre del 1457, alla giovane età di 34 anni, nel convento di Santa Maria Incoronata di Milano, ove risiedeva, ricevendo sepoltura nell'attigua omonima chiesa fatta erigere dal fratello e che egli stesso aveva consacrato. Una lastra funeraria, con la sua immagine a figura intera, attribuita allo scultore milanese Francesco Solari ne ricorda ancora oggi il sacello.

Benché già subito dopo la morte i confratelli del suo Ordine lo celebrassero Beato per la sua attività di benefattore, così come testimonia, peraltro, l'affresco attribuito a Battista Malacride che si osserva nella loro chiesa di Santa Maria delle Grazie a Gravedona ed Uniti, in provincia di Como, e un suo discendente, il duca Filippo Sforza Cesarini, s'adoperasse oltremodo per ottenere l'avvio della causa di beatificazione, il relativo processo di canonizzazione non fu mai celebrato; sicché Gabriele Sforza, alla pari degli altri due religiosi aversani morti in odore di santità, Ambrogio Botromio e Urbano de Stadio, è rimasto un Beato «mancato».

Franco Pezzella

Il *Liber Belial*, si è perso il manoscritto originale

Nero su bianco, a. XXI, n. 6, 1° aprile 2018, p. 54



Frontespizio della 2^a edizione italiana del *Liber Belial*, Venezia 1533.

Nell'autunno del 1383 papa Urbano VI si era recato ad Aversa per comporre i suoi contrasti con Carlo III di Durazzo e in quella contingenza è presumibile che sia venuto a conoscenza e abbia visitato, nonostante il difficile momento, anche lo *studiorum* che, fin dai tempi del poeta Alfano di Salerno - il quale non a caso aveva dato alla città, proprio per la presenza di questo importante cenobio il titolo di *Athenae studiorum* - svolgeva un ruolo di primo piano nello studio delle tre arti liberali (Grammatica, ovvero studio del latino e della letteratura classica e medievale, Retorica e Dialettica, ovvero Filosofia), nonché nello studio della Teologia, e, più in generale, nella diffusione della cultura. Qui operava, tra gli altri, Jacopo Palladino, noto anche come Giacomo da Teramo, rampollo di una nobile famiglia della città abruzzese che, dopo aver studiato diritto a Padova, aveva preso i voti religiosi e che, ricevuto un canonicato, si era poi trasferito ad Aversa, per assolvere, in veste di arcidiacono, giusto appunto la funzione di canonico presso la cattedrale. In origine i canonici adempivano a uffici molto complessi, tra cui quelli di assicurare le celebrazioni delle funzioni liturgiche nella chiesa cattedrale con solennità e continuità e quelli di portare a compimento gli incarichi che erano loro affidati dal vescovo, funzioni per le quali erano garantiti dei benefici ecclesiastici assai generosi. L'anno precedente alla visita di Urbano VI il Palladino aveva portato a termine, come certifica l'*explicit* "Datum Aversae ... anno domini MCCCLXXXII" apposto sull'ultima pagina di alcune copie del manoscritto pervenuteci, la sua opera più

famosa, il *Liber Belial* o *Consolatio peccatorum*, che non aveva mancato in quella occasione di offrire al pontefice, il quale, evidentemente l'aveva apprezzata molto se di lì a poco lo nominò *cubicularius*, ovvero suo cameriere segreto, ma anche scrittore della penitenzieria e registratore dei brevii presso la curia romana; cariche che il Palladino tenne fino all'11 ottobre del 1391 quando il suo successore, Bonifacio IX, lo nominò vescovo di Monopoli. Fu l'inizio di una folgorante carriera che lo mise in luce, durante la fase centrale del Grande Scisma d'Occidente, come una delle figure di rilievo più vicine alla curia romana. In seguito, Bonifacio IX lo nominò prima vescovo di Taranto, il 24 marzo del 1400, e poi vescovo di Firenze, il 16 novembre del 1401.

Nel testo, l'autore, prendendo le mosse dalla discesa di Gesù agli inferi per liberare le anime dei patriarchi, immagina che i diavoli non accettino la "sottrazione" subita e decidano di intraprendere un'azione giudiziaria nei confronti di Gesù. Satana, conferita la procura a Belial, una potente figura mitologica demoniaca della Bibbia, identificata, talvolta, con il serpente che tentò Eva, si appella alla giustizia divina ed ottiene la possibilità di avviare un giudizio che il Palladino segue in tutte le sue fasi: dal giudizio di primo grado, in cui la giuria è presieduta da Salomone, a quello di secondo grado, che si tiene davanti al patriarca Giuseppe, per arrivare, infine, all'esame della controversia davanti a un collegio arbitrale composto da Isaia, Geremia, Ottaviano e Aristotele.

Il *Liber Belial* che, al di là della forma romanzata, si configura come un vero e proprio trattato di procedura giudiziaria «con l'evidente finalità di offrire ai lettori una chiara esposizione del processo civile in tutte le sue fasi», è uno dei manoscritti medievali più stampati e diffusi tra il XV e il XVI secolo ancorché agli inizi fosse stato ipotizzato, da una commissione di *magistri in Romana curia*, avere un contenuto eretico, prontamente vanificato poi dall'assoluzione di Giovanni XXIII (l'antipapa). Il catalogo degli incunaboli della "British Library" enumera, infatti - relativamente alla sola seconda metà del secolo XV - ben trentotto edizioni a stampa, di cui dieci in lingua latina e ventotto in tedesco, francese e fiammingo.

Degli inizi del secolo XVI sono, invece le prime due edizioni italiane conosciute, entrambe in latino: l'una, stampata a Vicenza nel 1506, presso il tipografo Enrico Ca' Zeno da Santorso; l'altra a Venezia nel 1533 per conto dell'editore Melchiorre Sessa dal tipografo Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio (ripubblicata nel 1985 a cura di A. Lettieri). A queste edizioni va aggiunta una terza, in volgare italiano, stampata a Venezia nel 1544 - sempre per conto di Melchiorre Sessa - dalla Società tipografica di Bartolomeo "l'Imperatore" e del genero Francesco. Per quanto concerne i manoscritti, solo in lingua tedesca ne sono stati censiti novantanove.

In Italia ne risultano censiti, invece, quattro, naturalmente in latino, databili intorno alla metà del XV secolo, due presso la Biblioteca apostolica Vaticana, uno presso la Biblioteca del Sacro Convento di Assisi e l'altro presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Non si ha notizia, invece, del manoscritto originale, redatto ad Aversa. Chissà che non si celi tra i manoscritti ancora non catalogati di qualche antica biblioteca italiana o europea.

Franco Pezzella

Il monumento ai caduti afragolesi della Prima Guerra Mondiale

Nuova Città, a. XXVIII, n. 13, 7 aprile 2018, p. 13

Le imminenti celebrazioni, il 4 novembre prossimo, del centenario della fine della I guerra mondiale, ci offrono l'occasione per dettare qualche nota sul monumento ai caduti che Afragola, fin dagli anni Venti del secolo scorso, volle erigere sulla facciata del Municipio, a sinistra del portale d'ingresso, per onorare i suoi trecento figli morti nel sanguinoso conflitto. Nella sua essenzialità il monumento, sagomato in forma di T, è costituito da un altorilievo in bronzo con una raffigurazione allegorica della Patria, rappresentata da una figura femminile, vestita all'antica, che stringe tra le mani un serto di palma. Sormontata da un festone di alloro, la figura, che si caratterizza per il volto dalla spiccata connotazione ritrattistica secondo una tipologia decisamente insolita per questa categoria di scultura, spartisce due fitti elenchi con i nomi dei caduti afragolesi della Grande Guerra.

Al di sotto di essa è un'iscrizione commemorativa, seguita da rilievi con lo stemma cittadino in bronzo, costituito da una mano che impugna quattro fragole fogliate, affiancato da due elmetti. L'iscrizione recita:

QUI
FRENETICA E FIERA S'ADUNÒ
IL XXIV MAGGIO MCMXV
LA BALDA GIOVENTÙ AFRAGOLESE
ED ESULTANTE MOSSE
ALL'ULTIMO RISCATTO
ED ALLA GLORIA IMPERITURA

L'iter progettuale dell'opera prese le mosse, come si legge nel relativo verbale, dalla riunione del consiglio comunale del 21 giugno 1921, allorquando fu deliberata la nascita di un comitato pro-monumento cui affidare la raccolta dei fondi. A realizzare il monumento fu chiamato lo scultore pugliese Raffaele Ferrara che, in breve tempo e con una spesa relativamente modesta, mantenendo "scrupolosamente l'impegno assunto", all'inizio dell'estate di due anni dopo portava a compimento l'opera.

Come testimonia la delibera del Consiglio comunale del 9 settembre 1923, la commissione dichiarava, infatti, di aver finalmente sciolto, il 29 luglio di quell'anno, il suo "uopo" (bisogno) di onorare i caduti, mentre la successiva seduta consiliare del 16 settembre fa riferimento alla conclusione dei lavori eseguiti per il restauro della facciata del palazzo comunale dopo la collocazione del monumento.

Alunno dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, Raffaele Ferrara, originario di Foggia, dov'era nato nel 1889, dopo aver frequentato il corso speciale di scultura, si dedicò prevalentemente alla realizzazione di monumenti celebrativi della Grande Guerra, molto richiesti dalle municipalità dell'epoca. Dopo il monumento di Afragola, fu artefice, infatti, nel 1926, dei monumenti ai caduti di Secondigliano e Pescopagano, in provincia di Potenza, e, nel 1928, del monumento di Barletta, particolarmente elogiato dalla critica artistica del tempo; giudizi che non furono

tuttavia sufficienti a salvaguardare questo monumento dalle devastazioni del regime fascista quando nel 1938 fu privato dei quattro pannelli in bronzo che lo circondavano, staccati per essere fusi al fine di produrre armi. Di Ferrara non abbiamo purtroppo più notizie dopo la realizzazione del monumento di Barletta se non che, il 26 dicembre del 1928, mentre era a Rosario, in Argentina, per motivi che ci sfuggono, visionò un ritratto di *Giovinetta*, del pittore veneziano Luigi Nono, già nella collezione di Matilde Serao e oggi conservato in collezione Grieco nella Pinacoteca Provinciale di Bari, apponendovi la propria firma accompagnata dalla qualifica di “scultore ed esperto”.

Franco Pezzella



Scheda su Pasquale Senzapaura*

Ancorché in questa Platea venga indicato con la qualifica di pittore, le fonti documentarie disponibili su Pasquale Senzapaura, questa misconosciuta figura di artista napoletano, talvolta curiosamente definito “il Filosofo”, lo indicano, piuttosto che come pittore, quale preparatore di tele per dipinti di altri artisti, tra cui il famoso Francesco De Mura. In una polizza di pagamento del 1776 relativa alla realizzazione su commissione del duca di San Vito da parte del De Mura di una tela avente a soggetto l'immagine di Santa Maria degli Incurabili leggiamo, infatti: «*Alli Governatori della Casa degli Incurabili, ducati 5 a Pascale Senzapaura detto il Filosofo, per il prezzo di una tela lunga palmi 8, di larghezza palmi 11, la medesima servita per dipingere l'immagine della Vergine Santissima di Santa Maria degli Incurabili*». E, ancora, in un'altra polizza (Archivio Storico Banco di Napoli, Banco del Popolo, giornale di cassa, matr. 2194, pag. 1044), alla data del 7 luglio 1779, leggiamo che Pascale Senzapaura riceve, dai frati dell'attiguo monastero, per i lavori effettuati nella chiesa napoletana di Santa Maria Regina Coeli, ducati 40 «... *in conto di tutti li quadri stirati sopra tela nuova negli Angeli della loro Chiesa e fattelli anche rappezzare*». Altri 30 ducati per lo stesso incarico gli sono corrisposti il 13 marzo dell'anno successivo (Archivio Storico Banco di Napoli, Banco del Popolo, giornale copia polizza, matr. 2222). Un'analogica ricompensa gli viene corrisposta qualche tempo dopo, nel 1781, da parte di tale Francesco Durante, per alcune tele «... *fatte e da farsi per uso di pitture che si stanno facendo per trasportarsi in Arazzi e da collocarsi nella Stanza della Tavola nel Nuovo Palazzo Reale di Caserta*» (Archivio Storico Banco di Napoli, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 2208, 28 maggio 1781, p.59). Il Durante in oggetto era probabilmente congiunto di Pietro Durante (Duranti), il famoso arazziere romano a lungo attivo nella realizzazione di arazzi per la Reggia di Caserta: una prima volta tra il 1767 e il 1787 per realizzare tredici arazzi aventi a tema le *Storie di don Chisciotte* (1767 -1779), ora variamente disseminati tra la il Museo di Capodimonte e il Palazzo del Quirinale; una seconda volta tra il 1783 e il 1787 quando porta a compimento una serie di dieci arazzi di grande formato aventi a soggetto episodi tratti dalla *Favola di Amore e Psiche*, poi spostati al Palazzo Reale di Napoli. Dal 1784 al 1786 Pasquale Senzapaura è documentato, accanto a Pasquale Meldolla, quale fornitore e artefice della posa in opera della «tela di canavo (canapa)», occorrente per i dipinti da realizzarsi nel Palazzo del Marchese del Tito e nella Villa dei Doria D'Angri. Per gli ambienti dei due palazzi, i due effettuarono anche numerosi «accomodi», non meglio precisati dai numerosi documenti rintracciati, i cui estremi non li riporto in questa sede per esigenze di spazio.

Franco Pezzella

* N. RUSCIANO - F. IORIO, *Casoria nel tempo L'antiquissima Parrocchia di San Benedetto Il territorio e lo sviluppo abitativo Ricerca statistica sulle variazioni demografiche*, Napoli 2018, pp. 257-258.

Orazio Giaccio, cantore e compositore aversano del Seicento

Nero su bianco, a. XXI, n. 7, 15 aprile 2018, p. 54

Negli ultimi scorci del XVI secolo - presumibilmente intorno al 1590 secondo due dei più accreditati lessici musicali (l'inglese *The new Grove dictionary of music and musicians* e l'italiano *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* diretto da Alberto Basso) - e dunque qualche anno prima di Agnolo Conti che in un numero precedente di *Nero su bianco* avevamo indicato come il primo musicista illustre nato ad Aversa, veniva alla luce nella nostra città, Orazio Giaccio, passato alla storia della musica come valente cantore e compositore di canzoni sacre e profane.

Ancora giovanissimo, il Nostro si trasferì, però, ben presto a Napoli dove, nel 1614, s'impiegò come cantore di voce di basso presso la chiesa dell'Annunziata, incarico che mantenne ininterrottamente fino al 1632 benché nel 1620 avesse improvvisamente abbracciato la vita monastica nel vicino convento celestino di San Pietro a Maiella. Di questo repentino cambiamento di rotta nella sua vita v'è traccia, peraltro, anche nella sua produzione musicale.

Se, infatti, nel primo periodo del suo soggiorno a Napoli la sua produzione è caratterizzata, prevalentemente, da una serie di componimenti di carattere profano, soprattutto canzonette in aria spagnola, dopo la sua ordinazione Giaccio si dedicò esclusivamente alla musica sacra.

La sua produzione profana conosciuta annovera a tutt'oggi solo tre raccolte: le *Armoniose voci, Canzonette in Aria spagnola, et italiana. A tre voci*, edita a Napoli la prima volta nel 1613 da Giovanni Giacomo Carlino, e poi in due edizioni successive, nel 1618 e 1620, da Giovanni Battista Gargano e Matteo Nucci; il *Laberinto amoroso Canzonette a tre voci*, edita a Napoli sempre per i tipi di Giovanni Battista Gargano e Matteo Nucci nel 1618 e i *Fiori Amorosi Canzonette a tre voci*, edita tra il 1613 e il 1618.

Esemplari delle prime due raccolte si conservano presso il "Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna" mentre della terza raccolta si conosce, invece, una sola edizione postuma stampata a Lucca nel 1871 da Luigi Guidotti.

Si tratta, per lo più, di componimenti musicali, la cui esecuzione è stata accostata da alcuni autori ai cosiddetti "Spassi di Posillipo", ossia agli affollati e festosi corteggi di feluche e gondole che fin dai primi del '600 l'aristocrazia napoletana organizzava con l'arrivo dell'estate, tra il Castel dell'Ovo e punta Posillipo per «porre fine agli affanni» quotidiani, e durante i quali ogni natante imbarcava, oltre ai servi in livrea con le luci le vettovaglie e le cibarie per pantagruelici pranzi e cene, anche un certo numero di suonatori per l'esecuzione di concerti di musica con gli strumenti più vari, come liuti, cetere, arpe, tammorre, tamburelli, cornetti, chitarre alla spagnola, chitarrini alla napoletana e sordelline, una sorta di zampogna inventata a Napoli.

Peraltro, le tre raccolte si qualificano per essere tra i primi testi a stampa pubblicati a Napoli che adottano il cosiddetto "alfabeto per chitarra", un nuovo sistema grafico "inventato" nel 1606 dal chitarrista Girolamo Melcarne, detto il Montesardo dalla località presso Lecce dove era nato, in cui, allo scopo di semplificare l'individuazione

degli accordi, si fa ricorso ad una lettera per indicare la posizione della mano sinistra da assumere sulla tastiera della chitarra. Nel 1621, Giaccio pubblicò le sue prime composizioni sacre in una raccolta di inni, frottole (canti che s'intonavano per lo più durante le processioni) e canzoncine sacre di genere popolareggiante giustappunto intitolata *Inni e frottole a tre et quattro voci opera 4*.

h o d g	a b	gh m	hm	Nesente il pesto mio quel primo foco
Non state più in pensier Anima mia				Ch' in zotini sospir tene il mio core
B. m ss.	a	b	h b	c ad h b g
				Pafsò la gelosia pafsò l'ardore.
Che si affanni per voi questo mio core				
2. S. d. p. g.				Libero, e lieto sò fuor d'ogn'impaccio
Pafsò la				E cantando ne vado a tutte l'ore
B. g f s.	cb	h	a b h g o	c a
				Pafsò, &c.
Pafsò la gelosia pafsò pafsò l'ardore				Diique obna crudel godi a tua voglia
o d h b g				Che p me nò sei più ne più ti bramo,
Pafsò l'ardore.				Anzi ti sdegno, spreggio, odio, e dif-
				famo.



Arm. Voci del Giaccio.

C 2

O. Giaccio, Non state più in pensier Anima mia, dalla raccolta Armoniose voci, Napoli 1613, una delle prime composizioni corredate da "l'alfabeto per chitarra".

La sua raccolta più importante e nota è, però, *Canzone sacre in musica ad una, a due, et a tre voci*, pubblicata a Napoli da Ottavio Beltrano nel 1645, il cui unico esemplare è nella "British Library" e che, recando come sotto titolo la dizione *Opera sesta*, lascia presupporre una raccolta precedente dello stesso tenore, ad oggi, purtroppo ancora mancante all'appello. Le composizioni sacre di Giaccio sono costituite prevalentemente da *Pastorali*, termine con cui nell'arte musicale sono indicate tutte quelle composizioni strumentali o vocali che, nelle scelte metodiche e nel tipico andamento ritmico cullante (a mo' di ninna - nanna), s'ispirano giustappunto alle melodie dei pastori e alle atmosfere idilliache della vita pastorale, soprattutto a quelle che si ricreano nel periodo natalizio con la messa in scena del Presepe.

La più famosa di queste composizioni del Giaccio è la *Pastorale sulla ciaccona a due voci* (tenori), dove il termine *ciaccona* indica una forma musicale derivata dall'omonima danza cinquecentesca di origini spagnole o latino-americane caratterizzata da un ritmo ternario o, più raramente, binario, ossia dalla

scomposizione della musica in tre o due tempi, uno forte e due deboli nel primo caso, uno forte e uno debole nel secondo.

A Giaccio sono attribuiti anche i testi e le melodie di quattro dei 65 componimenti che si trovano in una raccolta di manoscritti assemblati da Michele Pario, datata Parma 1610 e conservata alla Biblioteca Queriniana di Brescia, intitolata *Canzonette e madrigaletti spirituali a due e tre voci d'auttori diversi*. Le quattro composizioni, se confermate autografe, farebbero peraltro ipotizzare - per il loro afflato spirituale - che già prima ancora della sua monacazione Giaccio era dedito alla scrittura di brani di musica sacra.

Il musicista morì probabilmente a Napoli dopo il 1660.

Franco Pezzella

**26 ottobre 1843: Aversa è la quarta città italiana ad ospitare
l'esecuzione dello *Stabat Mater* di Gioacchino Rossini**
Nero su bianco, a. XXI, n. 8, 29 aprile 2018, p. 60

Lo *Stabat Mater* (*dolorosa*) [la Madre (dolorosa) stava] è una sequenza cattolica del XIII secolo, ispirata al Vangelo di Giovanni (19, 25), che prende il nome dalle prime parole di una composizione tradizionalmente attribuita al Beato Jacopone da Todi, nella quale è descritta la sofferenza della Vergine ai piedi della croce. Il canto fu presto adottato, con notazioni musicali, per accompagnare il rito della Via Crucis e la processione del Venerdì Santo nel periodo pasquale, diventando subito molto popolare tra i fedeli non meno che presso intere generazioni di musicisti colti. Basti pensare che la più antica attestazione del testo con notazione musicale si trova già in un codice di fine Duecento del monastero femminile domenicano di Santa Maria Maddalena a Bologna.



Gioacchino Rossini.

Nonostante fosse stata abrogata dal Concilio di Trento per poi essere reintrodotta nella liturgia solo nel 1727 da papa Benedetto XIII, la sequenza ebbe una notevole risonanza anche durante il lungo periodo di abrogazione. Prova ne è che in questo lasso di tempo alcuni importanti musicisti italiani ed europei si cimentarono nel dargli forma ed espressione diversa: da Giovanni Pierluigi da Palestrina (1590 ca.) ad Antonio Vivaldi (1712), da Domenico Scarlatti (tra il 1715 e il 1719) a Nicola Fago (1719 ca.), da Alessandro Scarlatti (1724) ad Antonio Caldara (1725 ca.), giusto per citare solo alcuni musicisti italiani dell'epoca.

È notizia recente, peraltro (*Avvenire* 2/3/2018), che pare sia stato ritrovato nella biblioteca personale di Johann Simon Mayr - il compositore tedesco che fu maestro di Gaetano Donizetti - un adattamento dello *Stabat Mater* anche del nostro Niccolò Jommelli.

I più celebri *Stabat* sono però immediatamente precedenti o successivi a questo periodo e si riconducono alla vena musicale del compositore franco-fiammingo Josquin Desprez (1521), di Giovan Battista Pergolesi (1734) e di Gioacchino Rossini (1832 e 1841).

Sorprendentemente, e con grande compiacimento, bisogna registrare che una delle prime località italiane in cui fu eseguito lo *Stabat* di quest'ultimo compositore, subito dopo la prima esecuzione, che avvenne il 7 gennaio del 1842 nella Salle Ventadour di Parigi, fu Aversa. La mattina del 26 ottobre dell'anno successivo, infatti, dopo l'esecuzione del 18 marzo del 1842 all'Archiginnasio di Bologna, quella del 26 giugno al Teatro La Fenice di Venezia, del 1° luglio al Teatro Regio di Parma, del 26 aprile del 1843 al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona, e quasi diciotto anni prima che al San Carlo di Napoli, lo *Stabat Mater* di Rossini fu eseguito presso il Real Ospizio di San Lorenzo della nostra città.

Un primato culturale che va riconosciuto anzitutto - come scrisse un anonimo articolista de "Il Lucifero", un giornale letterario dell'epoca - ad una «operosa paziente ed infaticabile» coppia di intellettuali del tempo costituita dal futuro sindaco e storico della città, Gaetano Parente, e dal maestro di cappella Tommaso Consalvo.

I due, alla cui determinazione di portare ad Aversa l'opera del Rossini non era evidentemente mancata la consapevolezza di come il grande pesarese fosse stato, peraltro, un fervente ammiratore del loro concittadino Domenico Cimarosa, riuscirono ad allestire ed amalgamare, alacramente, un'orchestra di ben 150 elementi, associando ai musicisti della locale Società Filarmonica, fondata qualche anno prima dallo stesso Parente, alcuni dilettanti e professori di Napoli, Aversa, Caserta e Frignano, e i migliori alunni dell'Ospizio, che, come si legge in uno *Stato discusso delle rendite e delle spese dal 1833 al 1837* (Archivio Storico di Napoli, Archivio Borbone, fs.3), già dagli anni Trenta di quel secolo, prevedeva classi di violino e di strumenti a fiato, oltre a un insegnate di solfeggio.

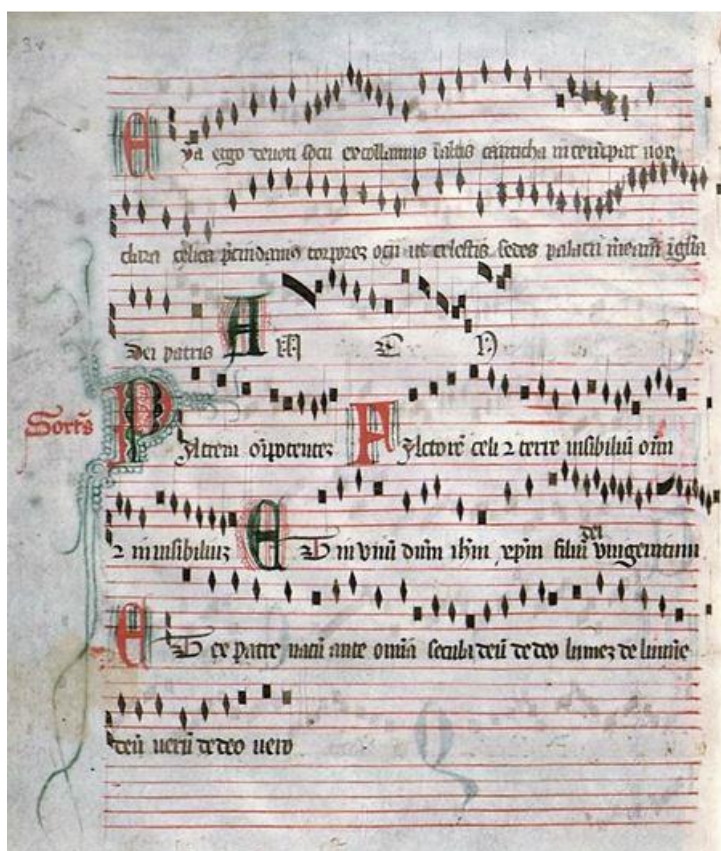
L'esito, come commentò il suddetto articolista, «superò ogni aspettativa, soprattutto nella *introduzione*, nell'aria del *tenore*, ne' due *pezzi* alla *Palestrina*, e nella *fuga*». Intervenero all'esecuzione, che si tenne in un vasto salone dell'Ospizio messo a disposizione con grande liberalità dagli amministratori, il canonico Dente e il comandante Aveta, circa trecento spettatori che pagarono per assistervi la modica cifra di tre carlini, una cui parte fu generosamente devoluta in un fondo per opere di carità.

Franco Pezzella

Nicola d'Aversa, inedito compositore del Duecento

Nero su bianco, a. XXI, n. 9, 13 maggio 2018, p. 60

Già impropriamente ritenuto redatto, tra il 1260 e il 1280, dal teorico tedesco Francone da Colonia nell'ambito dell'*ars antiqua* - il termine convenzionale con cui s'indica nella storia della musica il periodo anteriore alla riforma musicale dell'*ars nova*, iniziata nel XIV secolo da Philippe de Vitry e da Marchetto da Padova con l'introduzione di nuove misure per corrispondere alle mutate esigenze ritmiche della musica polifonica - l'*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* è l'unico trattato che menziona il monaco celestino *Nicholaus de Aversa* come compositore e probabile teorico di musica sacra.



Uno spartito in notazione antica.

Pubblicato da Edmond de Coussemaker come opera del cosiddetto Anonimo V nel terzo volume del suo *Scriptores de musica medii aevi* edito a Parigi tra il 1874 e il 1876, il trattato ci è stato trasmesso attraverso tre redazioni del XV secolo conservate rispettivamente a Firenze, nella Biblioteca Medicea Laurenziana e nella Biblioteca Riccardiana, e a Parigi, nella Biblioteca Nazionale di Francia. Studiato per la prima volta, nel 1994, dal professore statunitense Matthew Balensuela della DePauw University di Greencastle (Indiana), il trattato è stato da questi ritenuto, sulla scorta di alcune considerazioni stilistiche, e pur riconoscendone le radici nell'arte musicale francese del XIII secolo, scritto in Italia, per la precisione a Firenze, in un periodo di poco successivo al 1375.

Più recentemente, però, una musicologa italiana, Carla Vivarelli, pur confermandone la datazione e l'originaria matrice francese, ha avanzato l'ipotesi di Napoli quale luogo di composizione del trattato proprio adducendo, tra gli altri motivi, che Nicola d'Aversa è, con il fiorentino Francesco Landini e il francese Reaney Perinetus, uno dei soli tre autori citati (per di più ampiamente) dall'Anonimo V; non mancando, peraltro, di evidenziare come la scoperta della compresenza a Napoli, nel 1318, di due rappresentanti della nascente *ars nova* nell'accezione francese e italiana, quali Petrus de Sancto Dionysio e il già citato Marchetto da Padova, qualificano la città dell'epoca come un importante *topos* musicale, luogo d'incontro e scambio di idee in materia.

Nel trattato l'anonimo autore descrive e cita alcuni passi musicali da opere, uno dei quali, tratto in modo frammentario da un *Credo* di Nicola d'Aversa, si ritrova identico nel *rondeau* a quattro voci *Fortune, faulee, parverse* di Matheus de Sancto Iohanne riportato nel Chantilly Codex. Peraltro, la presenza, nel testo corrispondente, delle parole *parverse adverse* e *traverse*, ossia di tre lemmi dal rimema *erse* potrebbe interpretarsi, secondo Daniel Leech-Wilkinson, autore di un interessante articolo in proposito apparso nel 1997 sull'importante rivista americana di musica «Plainsong and Medieval Music» e significativamente intitolato *Aversa parverse?*, come un richiamo al toponimo di provenienza di Nicola: Aversa, per l'appunto.

Nicola d'Aversa non dovette dedicarsi solo alle composizioni sacre ma anche a quelle profane; come anche potrebbe essere stato non solo un compositore ma anche un teorico. In un passo del suo trattato, infatti, l'Anonimo V, parlando dell'uso della semibreve puntata in luogo di quella minore adottata anche dal Perinetus scrive: «Così [fa] anche Frate Nicola de Aversa nelle sue cantilene, sebbene nella teoria sostiene il contrario» lasciando prefigurare, giustappunto, sia un impegno del frate aversano come autore di composizioni polifoniche profane (tali erano considerate le cantilene nel XIV secolo), sia come teorico, in quanto, egli pur adottando l'uso della semibreve puntata nelle sue cantilene, ne contesta l'utilizzo, come se altrove (in un trattato?) avesse elaborato in proposito una diversa teoria.

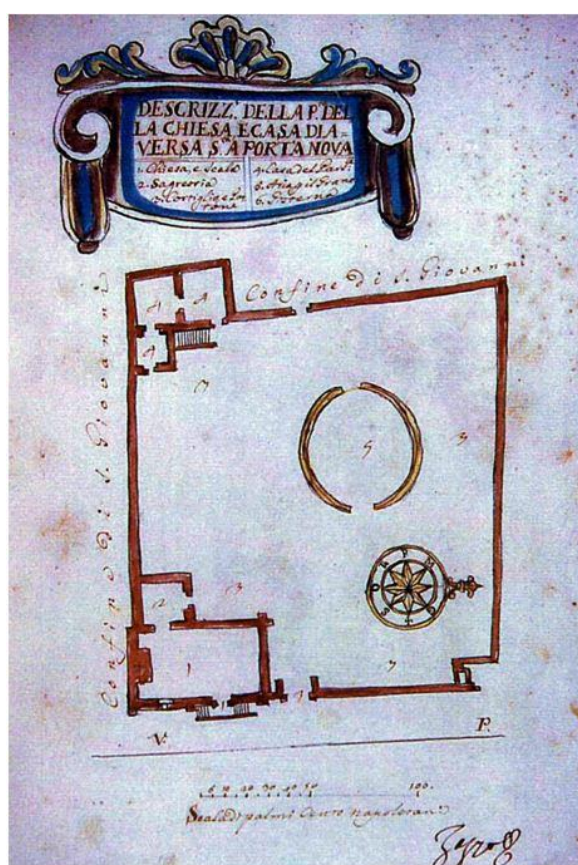
Del resto, in un altro passo del suo scritto l'Anonimo V fa riferimento a un contenzioso verbale (o forse ad una polemica contenuta nel suddetto ipotetico trattato?), imbastita da Nicola contro Francesco Landini circa l'uso del *color*, ossia la forma poetica, in una ballata.

Circa l'identità di Nicola da Aversa un'ipotesi ancora non sufficientemente dimostrata lo collega alla figura di un nobile, tale Nicola d'Adenulfo, già priore, tra l'altro, del monastero aversano di San Pietro a Maiella e abate generale dell'Ordine Celestino, particolarmente apprezzato per la sua cultura e il suo sapere negli ambienti di corte, in modo particolare dallo stesso re Ladislao III.

Franco Pezzella

La commenda dell'Ordine di Malta ad Aversa Nero su bianco, a. XXI, n. 10, 27 maggio 2018, p. 60

Il Sovrano militare ordine ospedaliero di San Giovanni di Gerusalemme, di Rodi e di Malta, comunemente più noto come Ordine di Malta, trae le sue origini da un'antica confraternita di monaci che, intorno al 1050, guidata da Gerardo Sasso di Scala, costruì a Gerusalemme un ospizio per ospitare e curare i fedeli che vi giungevano per il pellegrinaggio in Terra Santa. Costituitisi in un Ordine, ben presto i cavalieri giovanniti o gerosolimitani, come altrimenti erano chiamati i suoi membri, cominciarono ad aprire commende (complessi edilizi dotati di chiese, ospizi e taverne) in tutta l'Europa, nelle città portuali e lungo le principali vie di pellegrinaggio.



P. Zazzo, Planimetria della Commenda di Aversa,
1742 (Napoli, Archivio Storico).

In origine le commende, che afferivano a un baliaggio o a un priorato in una sorta di suddivisione amministrativa che faceva capo a sua volta a una delle otto nazioni o “lingue” in cui era diviso l'Ordine, erano delle residenze fortificate, ma col passare del tempo divennero delle vere e proprie aziende agricole al cui interno, oltre agli edifici residenziali e alla chiesa, erano presenti stalle, mulini e granai con il risultato che la maggior parte degli adepti, abbandonata la pratica militare, si dedicò alla gestione del patrimonio economico e immobiliare dell'Ordine.

Tali furono probabilmente anche la genesi e gli sviluppi successivi della commenda di Aversa, che già attiva nel XIII secolo come «hospitalis S. Iohannis Ierosolomitani»

giusto quanto si legge in un documento della Cancelleria angioina del 1271, sorgeva in luogo dell'attuale Palazzo Pirozzi in via di Santa Maria di Costantinopoli, poco distante dall'antica Porta Nova.

Oggi a testimonianza di essa resta, seppure ricostruita in età moderna, la cappella, dedicata a San Giovanni Battista ma più nota come San Giovanniello, tra le pochissime chiese campane dell'Ordine sopravvissute alla cancellazione della memoria ma non alle demolizioni o alla trasformazione in abitazione come è avvenuto, peraltro, per la restante parte della commenda aversana; la quale, alla pari delle altre commende del Gran Priorato giovannita di Capua da cui dipendeva, era costituita, come si può evidenziare osservando una planimetria disegnata dal notaio e agrimensore don Paolo Zazzo riportata in un cabreo del 1742 - una sorta di registro patrimoniale che veniva compilato periodicamente dai commendatori - da un grande spazio adibito parte a *cortiglio* (cortile), parte ad *Aria per il grano*, sottostante al quale c'era una cisterna per la raccolta delle acque e alle cui estremità erano poste, rispettivamente, la casa del procuratore e la cappella.

Alla masseria, circondata da alte mura e da una vasta estensione di terreno, vi si accedeva attraverso un unico portone che dava sulla pubblica strada, mentre l'ingresso alla cappella era assicurato, in accordo con i dettami del Concilio tridentino, sia dall'interno della masseria che dall'esterno (da qui mediante una scala a doppia rampa, per superare il dislivello con la sottostante sacrestia).

Nell'impianto originario, la cappella era disposta, infatti, come si legge in un precedente cabreo del 1679, conservato come l'altro presso l'Archivio Storico di Napoli, su due piani, con la chiesa sopra e gli ambienti di servizio sotto. Recita il suddetto documento, molto accurato nella descrizione e corredato per di più da un disegno del tavolario (ingegnere) Giovan Battista Manni: «In presente [l'Ordine dei cavalieri gerosolomitani] tiene e possiede una chiesa nominata di S. Giovanniello fora la porta Nova della detta città di Aversa accosto della quale chiesa viè l'infrascritta massaria con quattro membri di casa due superiori coperti a tetti e due inferiori con cortiglio aia astracata et altre comodità ...».

L'interno della cappella, il cui ingresso principale non era in asse con l'altare maggiore, si sviluppava con un impianto longitudinale a navata unica, coperta a volta, con cappelle laterali, secondo un modello mutuato dalla chiesa priorale di Capua e dalla chiesa principale dell'Ordine, quella di San Giovanni a La Valletta. Nella conformazione attuale, la cappella, frutto di un rifacimento ottocentesco in chiave neoclassica realizzato nel 1855 su disegno del Moschetti dopo che essa, appena un decennio prima, era stata acquistata ed inglobata nel nuovo palazzo da tale Antonio Tirozzi, dovrebbe ancora conservare un antico affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino* giudicato, però, dal Parente di «poco merito».

Franco Pezzella

Sulle tracce di Angelo Mozzillo e della sua bottega nel Vallo di Lauro: i dipinti di Taurano

Archivio Afragolese, a. XVII, n. 33, giugno 2018, pp. 102-118

Taurano è un grazioso paese collinare della provincia di Avellino, incastonato su una prominenza del costone del monte Pietra Maula, laddove la pianura campana cede il posto ai primi rilievi preappenninici. Il centro urbano, molto piccolo, si presenta, ai rari visitatori, con delle caratteristiche architettonico-ambientali semplici e severi, dominato da edifici quasi sempre bassi, molto ben amalgamato con il verde circostante, costituito prevalentemente da uliveti, querceti e noccioleti.



Fig. 1 - Taurano, Chiesa del Rosario, A. Mozzillo, *Madonna del Rosario e Santi*.

Antico *oppidum* sannita dall'etimo incerto, fu distrutto da Silla nel corso della guerra sociale. In epoca romana fu rinomato luogo di villeggiatura anche per la presenza di alcune sorgenti di acqua minerali. Ne sono ancora testimonianza i resti di alcune ville venute alla luce nel territorio. Nel Medio Evo, dopo le invasioni barbariche, durante le quali offrì rifugio alle popolazioni della sottostante vallata, entrò a far parte del feudo di Lauro. In seguito, condivise le sorti del Regno di Napoli.

Aggregata alla provincia di Terra del Lavoro nell'ambito della divisione amministrativa operata durante il decennio francese dei primi dell'Ottocento durante la cospirazione antiborbonica, offrì ospitalità, tra gli altri, al brigante Michele Pezza, il famigerato fra Diavolo.

All'interno del suo abitato e negli immediati dintorni conserva alcune notevoli emergenze storiche e architettoniche, tra cui il trecentesco convento di San Giovanni del Palco, appartenente ai frati francescani, sorto sulle rovine di una villa romana, la millenaria abbazia di Sant'Angelo, appartenuta ai benedettini, e la cinquecentesca chiesa del Rosario.

In quest'ultima chiesa, che sorge nella centrale piazza Freconia, alla quale è collegata mediante una scala a doppia rampa con gradini in pietra calcarea, si ammirano, tra le altre, numerose opere firmate o attribuite al pittore afragolese Angelo Mozzillo e alla sua bottega¹. Si tratta della tela per il soffitto e di ben cinque tele per gli altari laterali. I dipinti furono verosimilmente commissionati, in tempi diversi, dalla confraternita del SS. Rosario, che, fondata il 27 ottobre del 1576, andò ad allocarsi, fin dalle origini, nella chiesa, all'epoca intitolata a San Leonardo².

La più antica delle tele è senza dubbio quella che, inserita in una decorazione di Pasquale Vecchione che le fa da cornice³, occupa buona parte del soffitto e raffigura la *Madonna del Rosario con San Domenico, Santa Caterina da Siena e altri santi* (domenicani e non) (figg. 1 e 2), tra cui si riconoscono per i rispettivi attributi iconografici santa Caterina d'Alessandria (il giglio), santa Rosa (le rose), san Tommaso d'Aquino (il sole) e san Leonardo (le catene) Ancorché non firmata l'opera

¹ Tra le altre opere degne di ammirazione, si annoverano: l'altare maggiore barocco in marmo policromo, un settecentesco imponente organo, in legno dorato di gusto vaccariano, e, soprattutto, una splendida cona lignea tardo cinquecentesca, di autore ignoto, ma vicina, nei modi alla scuola di Francesco Curia, che rappresenta la *Madonna del Rosario col Bambino e Santi*, cui facevano da cornice, in origine, i *Quindici misteri*, andati probabilmente distrutti o dispersi nel corso della ristrutturazione settecentesca. In sagrestia si può ammirare, ancora, una splendida *boserie*, in legno di noce intagliato, di gusto neoclassico.

² Archivio Diocesano Nola (d'ora in poi A.D.N.), *Santa Visita Mons. Giambattista Lancellotti, 1615*, f. 246r.; la chiesa cambiò titolo nel corso del 1700 (A.D.N., *Santa Visita, Mons. Vincenzo Torrusio, 1817*, v. XVIII, f. 130).

³ Si tratta di un notevole esempio di quadraturismo, ovvero di quel genere pittorico consistente nella realizzazione di finte architetture in prospettiva, con lo scopo di creare effetti illusionistici di profondità spaziali sulle pareti e sui soffitti di palazzi gentilizi, edifici pubblici, chiese ed oratori. L'opera più conosciuta di questo genere di pittura è la *Gloria di sant'Ignazio* realizzata da Andrea Pozzo sulla volta della chiesa omonima di Roma. Pasquale Vecchione, quadraturista nolano, è conosciuto, al momento, unicamente per aver firmato quest'opera e per aver contribuito nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli di Avellino alle decorazioni della volta con il fratello Antonio, pittore ornamentista abbastanza noto, documentato a Napoli nel 1740 quale artefice delle decorazioni del Palazzo del marchese don Giuseppe Brunasso e di quello di suo figlio don Lorenzo; a Macerata Campania nelle decorazioni del casino e della cappella della vila del marchese don Giuseppe Sessa (1745); a Nola, nelle decorazioni di moltissime sale del Seminario vescovile; a Mercogliano, nelle decorazioni di alcuni ambienti del Palazzo abbaziale (1750); a Formicola, nel casertano, come collaboratore di Gerolamo Starace nel grande affresco raffigurante *San Guglielmo che riceve la regola dell'ordine dei Virginiani da san Benedetto*, che si svolge sotto la volta della locale chiesa dello Spirito Santo (1765).

è attribuibile ad Angelo Mozzillo che l'avrebbe realizzata nella prima metà degli anni Sessanta del XVIII secolo: strette sono, infatti, le analogie con i dipinti del primo periodo di attività del pittore (la sesta decade del secolo), in particolare con la *Trinità e Santi* (fig. 3) della chiesa del monastero di San Francesco detta del Carcere nella vicina Lauro, la sua prima opera certa fin qui nota, firmata e datata 1766.



Fig. 2 - Taurano, Chiesa del Rosario, A. Mozzillo, *Madonna del Rosario e Santi*.

La datazione sembrerebbe confermata, peraltro, dalla data 1763 che si legge, con la firma “Paschalis Vecchione”, su uno dei festoni (fig. 4) della decorazione; il che potrebbe, far ipotizzare, per di più, che si tratta della sua prima opera: stilisticamente sono, infatti, ancora vive le reminiscenze dell'accademismo napoletano del primo '700 alla cui fonte il Mozzillo s'era a lungo abbeverato in fase di formazione, e che vedremo poi superate, in direzione neoclassica nella produzione successiva rifacendosi, come riporta il Dalbono, prima ai modi del De Matteis e poi a quelli del Mengs⁴. Nella Santa Visita effettuata da mons. Nicola Capuano nel 1824 è riportato

⁴ C. T. DALBONO, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Napoli 1859, p. 157.

che la tela aveva bisogno di risarciture - presumibilmente per delle fenditure - quelle stesse che tuttora s'intravedono nella parte mediana del dipinto⁵. È ipotizzabile che le stesse fossero state procurate da qualche sconsiderato durante la dura rappresaglia delle truppe francesi conseguente alle sommosse popolari scoppiate nel Vallo di Lauro contro le municipalità repubblicane nel mese di aprile del 1799⁶.



Fig. 3 - Lauro, Chiesa di Francesco, A. Mozzillo, *Trinità e Santi*.

⁵A.D.N., *Santa Visita mons. Nicola Coppola, 1824*.

⁶P. MOSCHIANO, *1799-Saccheggio e incendio di Lauro*, Lauro 1979; G. BUONFIGLIO, *L'antica terra di Lauro tra leggenda e storia: i piccoli eventi che hanno fatto grande la storia del Vallo di Lauro*, Domicella (AV) 2010, pp. 109-111.

A quasi un ventennio dopo la tela del Rosario risalgono, invece, tre delle cinque tele poste sugli altari laterali, e cioè l'*Annunciazione*, il *San Guglielmo in atto di venerare la Madonna di Montevergine* e la *Maria Vergine bambina con Sant'Anna e San Gioacchino*.

Nella tela raffigurante l'*Annunciazione* (fig. 5), l'unica firmata e datata 1781⁷, la scena, in linea con i modelli correnti, che avevano semplificato molto il carattere intimistico delle raffigurazioni precedenti, si svolge nell'atmosfera mistica e serena di un ambiente senza architetture, saturo di nubi vaporose, dove gli unici testimoni della sacra conversazione che si svolge tra l'arcangelo Gabriele e Maria sotto la visione dell'Eterno Padre e della colomba dello Spirito Santo, sono i quattro cherubini che a coppia affiancano la Vergine e l'Eterno Padre. Per il resto va evidenziato, come, dal punto di vista stilistico, il dipinto, vuoi per il tipo di pennellata, poco pastosa, vuoi per le forme, piuttosto manierate, già risente della nuova cultura neoclassica che incomincia a far breccia nella mente dell'artista afragolese.



Fig. 4 - Taurano, Chiesa del Rosario, P. Vecchione, Festone con firma.

Per attinenze stilistiche e tipologiche con altre sue opere, e nonostante denoti nella resa qualche incertezza formale, è ritenuta autografa del Mozzillo anche l'altra tela con *San Guglielmo in atto di venerare la Madonna di Montevergine*, che si conserva nella seconda cappella sinistra (fig. 6). La differenza di stile che si avverte tra la figura della Vergine e il resto dell'opera è dovuta, per lo più, alla necessità di riprodurre nel modo più fedele possibile la venerata immagine della "Mamma Schiavona", dipinta, probabilmente, da Montano d'Arezzo nel lontano 1310⁸. Nel

⁷ G. TOSCANO, *Il patrimonio storico-artistico delle chiese di Roccarainola*, in «Studi in onore di Pietro Manzi - Atti del Circolo Culturale G. B. Scoto», Roccarainola 1983, pp. 155-312, p. 124.

⁸ La storia di questa icona è incerta: secondo un'antica leggenda, la testa della Vergine sarebbe stata dipinta, dal vivo, niente di meno che da san Luca a Gerusalemme quando Cristo era ancora

2012 del dipinto è stata realizzata una copia, su commissione del locale “Comitato Maria SS. del Rosario”, per sostituire l’originale esposto alla mostra “Pellegrini e pellegrinaggio a Montevergine. Arte, storia e devozione a *Mamma Schiavona*” allestita presso il Museo abbaziale di Montevergine dal luglio 2012 al giugno dell’anno successivo. La tela assume infatti, al di là della non eccelsa fattura artistica, un’importante valenza devozionale in quanto celebra contemporaneamente la Vergine del Partenio e la figura di san Guglielmo da Vercelli, fondatore del monastero, che nel 1942, anno dell’VIII centenario della morte, fu proclamato Santo Patrono dell’Irpinia da Pio XII. Il dipinto raffigura in alto la Madonna di Montevergine tra due angioletti, in basso a sinistra san Guglielmo e un lupo con il basto. Quest’animale è il protagonista di uno dei più noti miracoli del santo: quello che - come narra Tommaso Costo - vide il santo rivolgersi ad un lupo che aveva sbranato l’asinello di cui si serviva per trainare le sue cose, per intimargli di indossare il basto e di prestarsi, al suo posto, in tutte le mansioni svolte dalla povera bestia. Il lupo - continua il racconto - sarebbe divenuto mansueto suscitando grande meraviglia tra la gente che il santo incontrava⁹. Da allora quest’animale è il suo precipuo attributo iconografico vieppiù perché san Guglielmo, durante la sua permanenza sul monte Cognato, ebbe modo di fare amicizia con dei lupi che accorsero per aiutarlo a proteggere l’orto da un selvaggio e feroce cinghiale.

Sembra invece impostata dal maestro, ma probabilmente eseguita in larga parte dai suoi collaboratori la tela raffigurante *Maria Vergine bambina con Sant’Anna e San Gioacchino* (fig. 7) che, in ossequio ad una consolidata iconografia mostra al centro della composizione la figura della Vergine fanciulla tra i genitori, ormai anziani¹⁰. La piccola figura della Vergine, manine incrociate sul petto come gesto inconscio e anticipatorio dell’accettazione della volontà di Dio, è illuminata dalla luce che proviene dallo Spirito Santo, rappresentato come di consueto, in alto, e in forma di colomba. Gli occhi di Sant’Anna sono rivolti verso il cielo, a ringraziare Dio che le aveva offerto il dono della maternità mentre san Giuseppe ha il capo e lo sguardo abbassato rivolto verso la piccola Maria. Sullo sfondo, a destra, si sviluppa il tipico motivo settecentesco delle colonne col drappo rosso. La tela si caratterizza per un solido rigore strutturale delle figure che si scioglie tuttavia in parte grazie agli accenti di dolce e soffusa espressività dei personaggi e, soprattutto, grazie alla resa volumetrica, significativamente corposa, degli avvolgenti panneggi, disegnati, verosimilmente dal maestro, con tratti fluidi e vibranti.

fanciullo. Trasportata ad Antiochia scomparve con l’affermarsi dell’eresia ariana. Ritrovata dall’imperatrice Eudocia fu portata a Costantinopoli. Passata successivamente all’imperatrice Pulcheria era stata da questa esposta al culto nella cappella degli Odeghi. Durante il periodo iconoclasta il re Baldovino II in fuga recise il capo della Madonna dal quadro per salvarlo. Il clipeo dopo qualche tempo sarebbe pervenuto a Caterina II di Valois, sposa di Filippo II, forse come dono di nozze da parte di Carlo II e della regina Maria d’Ungheria. Caterina II di Valois, l’avrebbe fatta integrare da Montano d’Arezzo, per poi donarla ai monaci di Montevergine nel 1310, esponendola nella cappella gentilizia dei D’Angiò.

⁹ T. COSTO, *Istoria dell’origine del Sagratissimo luogo di Montevergine*, Venezia 1591, p. 9.

¹⁰ Come narrano i Vangeli apocrifi Anna e Gioacchino non avevano figli e data l’età avanzata non ne avrebbero più avuti, quando apparve loro un angelo che gli annunciava la prossima nascita di una bambina alla quale avrebbero imposto il nome Maria che vuol dire «amata da Dio».



Fig. 5 - Taurano, Chiesa del Rosario, A. Mozzillo, *Annunciazione*.



Fig. 6 - Taurano, Chiesa del Rosario, A. Mozzillo,
San Guglielmo in atto di venerare la Madonna di Montevergine.

Sono quasi sicuramente dovute in larga parte alle mani dei collaboratori ma più tarde, anche le restanti due tele della *Madonna col Bambino adorata dai santi Biagio e Lucia* e il *San Nicola da Tolentino che intercede presso la Madonna Addolorata per le anime del Purgatorio*. Ce lo dicono una certa staticità delle forme dei vari personaggi e una maggiore freddezza cromatica nelle lumeggiature delle vesti che indossano.



Fig. 7 - Taurano, Chiesa del Rosario, A. Mozzillo e bottega,
Maria Vergine bambina con Sant'Anna e San Giocchino.



Fig. 8 - Taurano Chiesa del Rosario, A. Mozzillo e bottega,
Madonna col Bambino adorata dai santi Biagio e Lucia.

La prima composizione (fig. 8) è ricalcata su uno schema abbastanza tradizionale per simili rappresentazioni, con la Madonna assisa su una nube ai cui piedi sono posti i due santi in adorazione, riconoscibili per i rispettivi attributi iconografici, le vesti da vescovo, un pettine di ferro che si usa per cardare la lana e un bambino per san Biagio, un vassoio con gli occhi e una palma per santa Lucia¹¹. Pur tuttavia lo schema semplificato conferisce una certa vivacità all'opera, apprezzabile per il resto nella resa dei panneggi, che assumono toni di discreta valenza nelle vesti dei due santi nonostante la tela si presenti in più punti spatinata¹².

Alla pari del *San Guglielmo in atto di venerare la Madonna di Montevergine*, anche l'altro dipinto, il *San Nicola da Tolentino che intercede presso la Madonna Addolorata per le anime del Purgatorio* (fig. 9), ancorché di scarso merito artistico, si qualifica quale eloquente espressione di una verace e "sanguigna" religiosità popolare, tipica delle popolazioni meridionali del tempo, San Nicola da Tolentino era infatti, nei secoli passati, uno dei santi più invocati per la liberazione delle anime dal Purgatorio perché si racconta che celebrasse ogni giorno, con grande fervore, una messa in loro suffragio.

In questa pia pratica il Santo era stato spinto soprattutto dal fatto che una notte gli era apparsa una povera anima, poi rivelatasi essere quella del suo defunto confratello fra Pellegrino da Osimo, che lo aveva scongiurato di celebrare la domenica seguente la messa in suffragio dell'anima sua e di quelle delle altre anime che soffrivano in Purgatorio. Il Santo, sconvolto dalla visione, celebrò la messa dedicandola alle povere anime, non solo quella domenica, ma anche per i quindici giorni successivi. E ancora, affinché queste messe fossero più gradite a Dio osservò in quei giorni anche una rigorosa penitenza accompagnandola con la preghiera. Finite le due settimane fra Pellegrino apparve di nuovo, circondato da una meravigliosa luce e da un gran numero di anime per annunciargli che era stato liberato dalle pene del Purgatorio¹³. Per questo motivo ben due pontefici, Bonifacio IX e Leone XIII, lo dichiararono patrono delle povere anime del Purgatorio e l'iconografia cristiana lo ha spesso rappresentato, come nel dipinto in esame, insieme ad esse. Nel dipinto tauranese, infatti, San Nicola, vestito del saio nero con il sole raggianti sul petto dell'ordine di

¹¹ Attributi che per san Biagio fanno riferimento alla modalità del suo martirio, avvenuto per decapitazione dopo che il suo corpo era stato straziato su pettini di ferro, e alla prodigiosa guarigione di un bambino al quale gli si era confitta una spina nella gola; mentre per santa Lucia fanno riferimento ad una famosa leggenda secondo cui la santa, esasperata dalle incessanti lodi alla bellezza dei suoi occhi da parte del suo promesso sposo, se li cavò e glieli fece recapitare, o, stando ad un'altra leggenda, perché durante il martirio gli occhi le vennero cavati su ordine di Pascasio.

¹² La tela probabilmente non è stata mai più restaurata dal 1824 quando nella Santa Visita effettuata in quell'anno dal vescovo dell'epoca, monsignor Nicola Coppola, troviamo annotato, «in Altari S. Luciae iconem juxta effigiem B.M.V. restauratam voluit».

¹³ L'intervento di san Nicola da Tolentino in suffragio delle anime del Purgatorio è registrato per la prima volta nella vita del Santo scritta in latino intorno al 1326 dal frate agostiniano PIETRO DA MONTERUBBIANO, *Historia Beati Nicolai de Tolentino ordinis fratrum heremtanum Sancti Augustini*, in AASS, Sept. III, pp. 644-664. Il racconto fu riportato in seguito da diversi agiografi agostiniani tra cui P. F. Giordano di Sassonia (1585), P. F. Ambrogio Frigerio e P. F. Iacopo Alberici da Sarnico (1610), P. F. Ludovico Zaccone (1624), P. F. Andrea da S. Tomaso (1644), Giovan Battista Grappelli (1714), P. Filippo Giorgi (1858) e altri.

Sant'Agostino¹⁴, è raffigurato, seduto su una nuvola, nell'atto di chiedere alla Madonna Addolorata, anch'ella seduta su una nuvola, e riconoscibile come tale per via delle sette spade che le trafiggono il cuore, la liberazione di alcune anime del Purgatorio che si agitano tra le fiamme ai loro piedi.



Fig. 9 - Taurano, Chiesa del Rosario, A. Mozzillo e bottega, *San Nicola da Tolentino che intercede presso la Madonna Addolorata per le anime del Purgatorio.*

¹⁴ M. GIANNATIEMPO LOPEZ, *Immagini e mistero. Il sole, il libro, il giglio. Iconografia di san Nicola da Tolentino nell'arte italiana dal XIV al XX secolo*, Milano 2005.



Fig. 10 - Taurano, Abbazia S. Angelo, A. Mozzillo, Decorazione.

Nella vicina abbazia di Sant'Angelo, la produzione mozzilliana conta - o sarebbe meglio dire contava, perché abbiamo motivo di ritenere sia andata persa a ragione del grave stato di fatiscenza in cui ha versato per decenni, e tuttora versa, il complesso - un'altra importante testimonianza consistente in una decorazione a motivi architettonici classicheggianti ed elementi naturalistici di stampo rococò che abbelliva uno degli ambienti dell'abbazia (figg. 10 e 11).

Come scrive il Catalani in nota ai lavori eseguiti da Mozzillo nella chiesa di San Diego all'Ospedaletto di Napoli «Egli era valente anche nel dipingere rabeschi, fiori e specialmente gli uccelli»¹⁵.

Franco Pezzella



Fig. 11 - Taurano, Abbazia S. Angelo, A. Mozzillo, Decorazione.

¹⁵ L. CATALANI, *Le chiese di Napoli*, Napoli 1845-53, II, p. 138.

Casa Cimarosa, il meglio della mostra di Viti

Nero su bianco, a. XXI, n. 11, 10 giugno 2018, p. 60

L'apertura, domenica 27 maggio, della casa dove ebbe i natali Domenico Cimarosa è stata accompagnata dall'esposizione di una raccolta di documenti originali (incisioni, stampe, spartiti d'epoca, libretti, francobolli, medaglie, giornali d'epoca etc.) legati all'attività e alla fama del musicista aversano.

I cimeli, provenienti dalla collezione del maestro Piero Viti, che ne è stato anche il curatore in collaborazione con l'“Associazione Accademia Mediterranea Arte & Musica” e con alcuni alunni del locale Liceo classico e musicale “D. Cirillo”, sono stati l'occasione, per numerosi cittadini, di “toccar con mano” la gloria e la fortuna (mai parola ci sembrò più appropriata per sfatare l'impietosa fama di menagramo che ha accompagnato, specialmente in passato, la figura di Cimarosa) che arrise al grande musicista aversano.

Tra i pezzi presentati, circostanziando il discorso alle sole testimonianze iconografiche, spiccava per importanza, soprattutto, la medaglia coniata nel 1834 dall'incisore francese Jean Jacques Barre, pertinente alla prestigiosa *Series numismatica universalis Virorum Illustrium* - una raccolta di medaglie prodotte da Amedèe Pierre Durand tra il 1818 e il 1846 in virtù della quale, l'autore fu, peraltro, insignito, nel 1842, del prestigioso titolo di Cavaliere della Legion d'onore - che celebra tra gli altri, Mozart, Hydin, Bacon, Newton, Lutero, Calvino, Michelangelo, Linneo, Copernico, Shakespeare, Cervantes, Dante, lo zar Pietro il Grande e l'imperatore Carlo V.

Duole constatare, però, che nell'epigrafe che accompagna sul verso della medaglia l'immagine del musicista sia riportato, erroneamente, come suo luogo di nascita Napoli e non Aversa. Nato a Parigi nel 1793, dopo un breve periodo di apprendistato presso Nicolas Pierre Thiolier, Jean Jacques Barre si affermò rapidamente come uno dei più bravi medaglisti francesi meritandosi l'incarico di incisore generale presso la zecca, compito che assolse, con grande professionalità dal 1842 fino al 1855, anno della sua morte.

In questa veste, infatti, incise e disegnò numerose medaglie, monete, banconote e *il Gran sigillo di Francia*, il sigillo ufficiale della Repubblica francese. Sue sono anche le due prime serie di francobolli francesi: la cosiddetta serie di “Ceres”, pubblicata nel 1849, e quella di Napoleone III. I suoi due figli, Albert Désiré e Jean Auguste gli succedettero nell'incarico di incisori generali.

Accanto alla medaglia vanno segnalate alcune incisioni note e meno note, tra le quali una citazione particolare la merita sicuramente quella che, realizzata da Luigi Bridi (Milano 1793-1868), riproduce il primo e, forse, il più veritiero ritratto del maestro. L'incisione (cm. 11.5 x 11) è tratta, come recita l'epigrafe sottostante al ritratto, da un disegno realizzato dal vero da Costantina Coltellini, una pittrice miniaturista attiva a Napoli nella seconda metà del XVIII secolo, sorella della più famosa Celeste, soprana e grande amica di Cimarosa.

Il musicista vi è raffigurato a mezzo busto, spalle tondeggianti e testa grossa su un corto collo; il viso rivolto di tre quarti verso sinistra è ornato da una folta e ricciuta

capigliatura. Un tocco di briosa vivacità traspare dall'espressione del volto, dominato dalle guance paffute che formano una leggera piega ai lati del naso e della bocca carnosa in procinto di dischiudersi ad un mesto sorriso. L'incisione apparve nel I volume della raccolta denominata *Iconografia Italiana degli uomini e delle donne celebri. Dall'epoca del risorgimento delle scienze e delle arti fino ai nostri giorni* edita a Milano nel 1837 presso l'Editore Antonio Locatelli, e precede le sette pagine, contrassegnate da numeri romani, delle brevi note biografiche dettate da Isidoro Cambiasi.

Professore all'Accademia di Belle Arti di Milano, Luigi Bridi è conosciuto per le numerose incisioni che realizzò con altri incisori per il catalogo della *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e della Arti* di Milano di Robustiero Gironi edito nel capoluogo lombardo nel 1812. Realizzò anche quattro litografie per il catalogo della *Real Galleria di Torino* di Massimo D'Azeglio, Torino 1836-46 e *della Real Galleria Pitti di Firenze*, Firenze 1837-42. Alcune sue litografie tratte da originali di Raffaello furono utilizzate da Francesco Longhena per illustrare la sua *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino* edito a Milano nel 1829.

Franco Pezzella



La medaglia di J. J. Barre.

Un miracolo del Beato Benedetto da Cremona ad Afragola

Nuova Città, a. XXIX, n. 24, 23 giugno 2018, p. 11

Nei primi anni del XVIII secolo, Afragola fu teatro di un episodio miracoloso sfuggito alle cronache dei religiosi locali ma non a quella dello storico dell'ordine dei Francescani, Padre Pietro Angelo da Venezia, continuatore del *Leggendario Franceseano*, una sorta di martirologio o calendario delle vite dei santi francescani scritto e stampato in quattro tomi per la prima volta a Venezia nel 1676-80 da Padre Benedetto Mazzara e poi, successivamente, ampliato e riordinato in 12 tomi, nel 1721-22, giusto appunto da Padre Pietro Angelo. E proprio nel sesto tomo di quest'ultima edizione che l'autore riporta il suddetto miracolo allorché prende a narrare della vita del Beato Benedetto da Cremona.



Agnone (IS), Convento di S. Bernardino,
Il Beato in un ritratto del Cinquecento.

Originario della città lombarda, questi entrò giovanissimo tra i frati minori della sua città distinguendosi subito per santità di vita. Più volte fu visto dai confratelli levitare al termine di asprissime penitenze e prolungati digiuni. Grazie alle sue orazioni operò alcune guarigioni e liberò diversi indemoniati; un'altra volta “*fece col segno della croce scaturire acque vive in vuote cisterne*”, come recitava una leggenda in calce ad un suo ritratto nel convento di S. Angelo della sua città; un'altra volta ancora scacciò le locuste che infestavano un campo.

Morto, la sua fama di taumaturgo s'accrebbe maggiormente grazie, soprattutto, alla pia pratica, invalsa tra i devoti, di cucire frammenti del suo saio sui propri abiti per proteggersi dalle disgrazie. E tanta era la richiesta di queste reliquie che, nel 1704, il pontefice Clemente XI, dovette intervenire con un apposito decreto di scomunica affinché fosse posto fine all'ignobile commercio, anche di falsi, che si era generato intorno alla salma del Beato che si conservava e si conserva tuttora nella chiesa conventuale di san Bernardino ad Agnone, in Molise.

La pia pratica, era iniziata, invero, già subito dopo la morte del Beato, intervenuta, dopo una penosa malattia, proprio nel convento di San Bernardino, il 24 giugno del 1537, ma aveva incominciato a trovare vasta eco durante la rivoluzione di Masaniello del 1647 allorquando Ferrante Caracciolo, principe di San Buono, che portava sempre addosso un pezzetto del saio del Beato grazie al quale, a dir suo, rimaneva illeso passando tra i nemici, rimase vittima di un colpo mortale di arma da fuoco alla tempia proprio l'unica volta, durante la presa di Tufino, che, per una distrazione aveva dimenticato di indossarlo.

E ancora, nel 1732, fra Arcangelo di Montesarchio in una cronistoria della provincia monastica di Sant' Angelo di Puglia riporta che lo stesso cardinale Orsini, arcivescovo di Benevento, il futuro papa Benedetto XIII, fu guarito da una fastidiosa ernia inguinale, allorché applicò un pezzetto del saio del frate sulla parte. Ma veniamo al racconto che ci interessa più da vicino.

Narra, dunque, Padre Pietro Angelo da Venezia, che tale Alessandro Corione (o molto più verosimilmente Corcione) "*del Casale detto della Fragola*" mentre ritornava una notte da Sant'Antimo, dove si era recato per alcuni sue faccende, arrivato nei pressi dell'abitato, fu assalito da due persone, forse per derubarlo, una delle quali, armato di un affilatissimo coltello, dopo che l'altro lo ebbe percosso con due bastonate per tramortirlo, gli rifilò quattro fendenti, che pur avendo trapassato i vestiti che indossava, non lo ferirono affatto, men che meno, lo graffiarono.

Raggiunta indenne la propria abitazione l'uomo riferì che in quel momento s'era raccomandato al Beato, di cui portava sempre addosso una reliquia del mantello, dichiarazione che il 10 marzo 1706 sottoscrisse, peraltro, davanti al pubblico notaio Nicolò Vecoraro.

Franco Pezzella

Il cardinale d'Aste nacque ad Aversa **Nero su bianco, a. XXI, n. 12, 24 giugno 2018, p. 60**

Tra i personaggi famosi, nati ad Aversa e sfuggiti alle trattazioni degli storici locali antichi e moderni, un posto di sicuro rilievo è occupato, senza dubbio, da Marcello d'Aste, cardinale di Santa Romana Chiesa, nato il 21 luglio del 1657 nella nostra città, dove la famiglia si era rifugiata per sfuggire alla peste che dall'anno precedente flagellava Roma. Figlio di Maurizio, barone di Acerno, e di Vincenza Carafa, il 26 dello stesso mese, era stato battezzato nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.

Dopo qualche tempo, cessata l'epidemia, il futuro cardinale aveva fatto ritorno con la famiglia a Roma dove, avendo fin da fanciullo, come scrive l'abate Maria Ludovico Pandolfini suo biografo, «un'indole tutta inclinata alla devozione [...] la sua principale occupazione era il pensare a frequentare gli Oratorj ritirati, il sovvenire, per quanto potea, colle limosine i Poveri, e fortificare spesso lo spirito colla frequenza de' Sacramenti».



Il card. Marcello d'Aste in un ritratto d'epoca
Ancona, Pinacoteca civica.

Alla tenera età di dieci anni, pertanto, era stato mandato a studiare presso il collegio Clementino di Roma, retto dai chierici regolari della congregazione di Somasca, dove restò fino al 1675. Presi gli ordini minori, continuò gli studi alla Sapienza, addottorandosi in diritto civile e canonico. Nel 1682, Innocenzo XI gli assegnò le

cariche di giudice della “Fabbrica di San Pietro” e di presidente della congregazione di Sant’Ivo, l’ufficio di “Referendario delle Due Segnature” e un canonicato in San Lorenzo in Damaso. Ancora più prodigo di cariche nei suoi confronti fu il suo successore, papa Alessandro VIII, il quale, tra il 1689 e il 1691, lo nominò prima uditore di camera, poi gli concesse un canonicato nella basilica di San Pietro in sostituzione di quello in San Lorenzo in Damaso, e, infine, lo creò consultore del Sant’Uffizio nonché membro di varie congregazioni.

Non bastasse, nel 1692, due giorni dopo che era stato ordinato sacerdote, il 13 gennaio, lo nominò, prima, vescovo assistente al soglio pontificio, e poi arcivescovo *in partibus* (titolo onorifico che si dava ai vescovi la cui diocesi aveva sede nei paesi in cui non era tollerato il culto cattolico) di Atene, destinandolo, allo stesso tempo, alla nunziatura apostolica di Lucerna. Nei tre anni in cui resse la nunziatura svizzera, Marcello d’Aste si adoperò soprattutto a contrastare l’azione dei riformati specialmente in occasione del tentativo, da parte della dieta dei Grigioni, di espellere i cappuccini dal cantone.

Richiamato a Roma, il pontefice lo nominò segretario della congregazione dei vescovi e tre anni dopo, nel giugno del 1698, gli affidò la legazione di Urbino al posto del cardinale Lorenzo Altieri. Il 14 novembre dell’anno successivo fu assunto alla porpora cardinalizia col titolo di presbitero dei Santi Silvestro e Martino ai Monti e inviato al vescovato di Ancona, di cui avrebbe retto la diocesi fino al principio del 1709. Morto Innocenzo XII, ebbe incarichi provvisori nel governo della Chiesa per circa due mesi finché non fu eletto Clemente XI.

Nel conclave per l’elezione di questi fece parte, peraltro, del gruppo dei cosiddetti “cardinali zelanti”, ossia dei prelati che si proponevano di scegliere il nuovo pontefice secondo gli interessi della Chiesa e non già secondo quelli delle potenze europee. Nei primi mesi del 1709, raggiunta Bologna al termine della sua missione pastorale, fu ospitato nel convento di San Domenico, dove morì l’11 giugno dello stesso anno.

Franco Pezzella

Un dipinto di Angelo Mozzillo a Pozzuoli

Nuova Città, a. XXIX, n. 26, 14 luglio 2018, p. 13

A pochi passi dal Rione Terra, in via Marconi, immediatamente a ridosso del centro storico cittadino di Pozzuoli, si erge maestosa, con una movimentata facciata curvilinea che s'ispira alle architetture borrominiane, la chiesa di San Raffaele Arcangelo, un vero gioiello dell'architettura barocca riportato all'antico splendore da recenti lavori di restauro.

Edificata a metà del diciottesimo secolo in luogo di una cappella dedicata a Santa Caterina di Alessandria, la chiesa conserva al suo interno, articolato su una pianta centrale di forma ottagonale sulla quale si proiettano quattro altari simmetrici e una profonda abside che accoglie l'altare maggiore, numerose opere d'arte, sì da farne un piccolo "scrigno" d'arte barocca. Tra queste va pure annoverata, insieme ai diversi dipinti del famoso pittore puteolano Giacinto Diano (1731-1803), sul primo altare di sinistra, una pala d'altare del nostro Angelo Mozzillo, ovvero, *L'incoronazione di Maria con gli angeli custodi e gli arcangeli Gabriele, Michele e Raffaele*.

Nella parte alta della composizione vi è la Trinità, poco più in basso *l'Immacolata, con la luna ai suoi piedi, incoronata da Cristo e attorniata da santi, tra i quali si distingue sulla destra il solo san Gennaro, affiancato da un prelado che potrebbe essere Nicola de Rosa, vescovo della città dal 1733 al 1774*. In basso, in primo piano, disposti l'uno accanto all'altro, sono raffigurati i tre arcangeli. Al centro è Michele, l'arcangelo guerriero, capo dell'esercito di Dio che sconfisse Lucifero, in atto di abbracciare la croce.

È affiancato a sinistra da Gabriele, che tiene in mano il giglio, simbolo della Vergine, allusione all'Annunciazione: Gabriele, com'è noto, è l'arcangelo che annunciò alla Madonna la nascita di Cristo. A destra è Raffaele, nelle vesti di pellegrino (riconoscibile come tale per la presenza di una conchiglia simbolo dei viaggiatori, sulla veste) affiancato da Tobio, il bambino, che, come narra il *Libro di Tobia*, fu mandato dal padre, povero e cieco, a recuperare del denaro che gli era dovuto, in un luogo lontano, accompagnato dall'arcangelo Raffaele; il quale, in incognito, assumendo sembianze umane, gli farà da angelo custode e, una volta giunti sul fiume Tigre, gli suggerirà di uccidere il grande pesce che fornirà il fiele per guarire il padre dalla cecità.

Alle estremità del dipinto si individuano altri due angeli che, per la presenza di un bimbo (tenuto per mano dall'uno) e di una giovinetta (affiancata dall'altro), si prefigurano come due angeli custodi. Quella della Madonna in presenza dei tre arcangeli è, a differenza di quella in cui la Vergine compare singolarmente con uno o talvolta con due arcangeli, da soli o con altri santi, un'iconografia abbastanza rara.

A nostra modesta conoscenza sono note, infatti, solo una tavola quattrocentesca - attribuita ora ad Olivuccio di Ciccarelli, ora a Carlo da Camerino - conservata nel "Museum of Art" di Cleveland (Stati Uniti) ma proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino di Fermo, e una pala d'altare cinquecentesca di Felice Brusasorci che si conserva nella chiesa veronese di San Giorgio in Braida.

Alla pari di numerose pale d'altare dell'artista afragolese, anche la pala puteolana trova nelle raffigurazioni degli angeli il risultato più alto; sicché ancora una volta dobbiamo ricordare, con Carlo Tito Dalbono, che Mozzillo: «Angelo di nome, dipin(se) angeli con grazia e con freschezza di colorito».

Franco Pezzella



Pozzuoli, Chiesa di San Raffaele, A. Mozzillo, L'incoronazione di Maria con gli angeli custodi e gli arcangeli Gabriele, Michele e Raffaele.

**Fra Tommaso d'Aversa,
un famigerato inquisitore domenicano
Nero su bianco, a. XXI, n. 13, 16 settembre 2018, p. 60**

Nato presumibilmente intorno alla metà del XIII secolo, fra Tommaso d'Aversa è una controversa figura di domenicano passato alla storia del monachesimo medievale per aver negato l'autenticità delle stimmate di san Francesco, ma anche, e soprattutto, per essere stato un implacabile inquisitore, in particolare un accanito persecutore dei frati francescani detti prima *Zelanti*, poi trasformatosi in *Poveri eremiti di papa Celestino* e quindi in *Spirituali*, prima di essere soppressi nel 1318 come *Fratricelli*.

Questi frati, costituitisi in movimento a metà del XIII secolo nell'ambito degli eremi dispersi tra le montagne dell'Italia centrale, ambivano, in contrapposizione con l'ala meno rigorista dell'Ordine, a mantenersi strettamente fedeli all'esempio di san Francesco, vivendo in assoluta povertà e rinunciando alle dispense, spesso concesse dal pontefice circa l'osservanza letterale della Regola. Allo scopo avevano chiesto la necessaria approvazione ecclesiastica ma il divieto emesso, nel 1274, dal II Concilio di Lione di dare vita a nuove congregazioni religiose in deroga a quelle già autorizzate dal Lateranense IV, paralizzò di fatto il movimento, provocandone l'immediata reazione.

Il loro rifiuto di allinearsi alle disposizioni conciliari che prevedevano il rientro sotto la disciplina di un Ordine già esistente, ebbe, però, solo l'effetto di scatenare nei loro confronti l'attuazione di una serie di procedure repressive, culminate nella carcerazione degli adepti. E tra gli artefici principali di questa repressione, troviamo giusto appunto fra Tommaso d'Aversa.

Ma chi era questo famigerato frate domenicano? La prima documentazione sul suo conto risale al 20 novembre del 1291 quando fu raggiunto, in un non meglio precisato convento della provincia di Toscana dove svolgeva l'ufficio di lettore, dal decreto *Cum ad Aures*, con il quale il pontefice dell'epoca, il francescano Niccolò IV, lo puniva, con la sospensione dell'incarico di lettore e con il divieto di predicare per sette anni, per aver sostenuto in un panegirico recitato a lode del beato Pietro martire «che questo aveva ricevuto le stimmate da Dio vivo, e S. Francesco da Dio morto». Scontata la punizione, nel 1298, lo ritroviamo, come priore, nel convento salernitano di Santa Maria della Porta.

La sua ascesa comincia, però, qualche anno dopo, nel 1303, quando il nuovo pontefice Benedetto XI lo invia nel regno di Trinacria, come inquisitore, insieme ad altri domenicani, «per estirpare le pullulanti eresie e ristabilire lo splendore del culto divino» (M. Coniglione). Non sappiamo l'azione esercitata da Tommaso d'Aversa in quella contingenza, né quanti mesi durò. Di certo sappiamo, invece, che l'anno dopo anche il re di Napoli, Carlo II d'Angiò, per guadagnarsi la benevolenza di Benedetto XI, chiese al pontefice di inviargli un inquisitore apostolico, nello specifico proprio il frate aversano a ragione della sua severità, per contrastare lo stesso fenomeno nel suo regno.

E infatti, tenendo fede alla sua fama, fra Tommaso, appena insediatosi, convocò nel castello di Frosolone, presso Isernia, con la falsa promessa di un loro imminente

riconoscimento nel seno della Chiesa, un gruppo di 42 monaci minoriti, per così dire “dissidenti”, denominatosi “*fraticelli dell’opinione*” e di stanza nel vicino convento di S. Onofrio, facendoli arrestare unitamente ad una ventina di paesani accusati di averli sfamati e protetti.

Processati e condannati i prigionieri furono tradotti in catene prima a Napoli in Castel Capuano, poi a Trivento, e infine a Roccamandolfi, già teatro alcuni anni prima di episodi di repressione eretica, dove furono rinchiusi in una cisterna e sottoposti alle torture più atroci per diversi mesi fino a quando il re di Napoli li espulse dal regno non prima, però, di averli fatti flagellare, segnare sul corpo con una croce, e averli costretti a sfilare nudi per le strade di Napoli.

Nel frattempo, Tommaso d’Aversa veniva colpito da una grave infermità che, interpretata come una sorta di punizione per le sue eccessive e crudeli azioni repressive, lo convinse a chiedere per i pochi sopravvissuti il reintegro dei possessi di Sant’Onofrio e la restituzione del maltolto. Ma ormai, fiaccati dalla dura repressione, i poveri fraticelli, erano ormai in via di estinzione.

Franco Pezzella



Il castello di Frosolone.

Afragola 1710: San Ciro, evocato da Francesco de Geronimo, guarisce una donna affetta da poliabortività

Nuova Città, a. XXIX, n. 27, 29 settembre 2018, p. 13

San Ciro è uno dei santi più venerati in Campania tant'è che circa il settanta per cento degli italiani che ne portano il nome risiede nella regione. Nato nel III secolo ad Alessandria d'Egitto, dove svolgeva la professione di medico in una sorta di ambulatorio accogliendo e curando malati soprattutto poveri, al tempo dell'imperatore Diocleziano per non incappare nelle persecuzioni contro i cristiani ordinate da questi, si rifugiò nel deserto arabico dove condusse vita eremitica dando origine, ancor prima di sant'Antonio abate, al monachesimo.



S. Francesco de Geronimo
in un dipinto di Ludovico Mazzante.

Ciò non gli impedì di continuare ad accogliere malati che curava più con la preghiera. Diffusasi ben presto in tutto l'Egitto la sua fama di taumaturgo fece ritorno ad Alessandria rimanendo vittima, con il discepolo Giovanni, delle persecuzioni di Diocleziano che li fece torturare e decapitare.

Agli inizi del Seicento, le reliquie dei due santi, conservati originariamente nella chiesa di San Marco ad Alessandria, dopo una serie di vicissitudini furono traslate a

Napoli a opera del cardinale Francesco Sforza e collocate nella chiesa del Gesù Nuovo. Qui, e nell'intera area napoletana, tra fine del secolo e l'inizio di quello successivo la diffusione del culto di San Ciro trovò un terreno particolarmente fertile grazie a un divulgatore d'eccezione: il padre gesuita Francesco de Geronimo (1642-1716), divenuto poi santo e patrono di Grottaglie, un paese presso Taranto, dov'era nato.

Predicatore di gran fama, Francesco De Geronimo, era solito portare con sé nelle missioni una reliquia di san Ciro ed una sua veste attribuendo ad esse tutti i prodigi che si manifestavano durante le sue prediche. Oltre alla reliquia e alla veste adoperava «l'olio della sua lampada; l'acqua benedetta colla sua reliquia; i fiori polverizzati; le sue figure». Numerose sarebbero state le guarigioni verificatesi con questa pratica che avrebbero contribuito a diffondere la devozione del santo alessandrino presso il popolo napoletano, ma anche la fama di Francesco de Geronimo.

A narrarle, in tre distinte biografie, sono i suoi stessi confratelli Carlo Stradiotti (1719), Simone Bagnati (1725) e Carlo De Bonis (1747). In particolare, quest'ultimo riporta che nel febbraio del 1710, de Geronimo, recatosi ad Afragola, ospite di tale Leonardo Orefice «dottor di Legge», appreso che la moglie di questi, Anna Maria Sanguigno, aveva abortito spontaneamente per ben nove volte le aveva detto: «Bastano già gli Aborti: state di buon animo: recate solamente sopra di voi questa veste di S. Ciro: così darete alla luce in avvenire maturi i Portati (i bimbi concepiti, n. d. R.)».

E ancora, qualche mese dopo, ritornato ad Afragola su invito del cardinale di Napoli Francesco Pignatelli per una missione, rincontrata la signora le predisse che presto le sarebbe nato un maschio: cosa che puntualmente si verificò con grande gioia dei parenti «che portarono a Napoli la loro prole per fare ossequio a San Ciro» mentre «non pochi testimoni del prospero successo lo manifestarono poi con pubbliche attenzioni».

Franco Pezzella

Un altro dipinto di Orazio de Garamo ad Aversa

Nero su bianco, a. XXI, n. 14, 30 settembre 2018, p. 58

La Madonna del Rosario, un titolo originato dall'usanza medioevale di adornare le statue della Vergine con una corona di rose, simbolo delle preghiere "belle e profumate", sostituita in seguito dalla recita delle preghiere stesse (denominata giusto appunto Rosario), è una delle più frequenti raffigurazioni con le quali la Chiesa venera Maria. Di solito la Vergine con questo titolo è rappresentata mentre, seduta in trono con il Bambino Gesù in braccio, è in atto di porgere, unitamente al Bambino, la corona del Rosario, costituita da una serie di grani (tanti quante sono le preghiere da recitare), a san Domenico di Guzman e a santa Caterina da Siena, inventore della pia pratica l'uno, accanita propugnatrice del culto a Maria l'altra.

Intorno a questa immagine sono spesso presenti, in numero di quindici, il più delle volte raffigurati in cerchi, i cosiddetti *Misteri del Rosario*, ossia una *serie di rappresentazioni degli episodi più significativi della vita di Gesù e di Maria*. Talvolta a far da corona alla Vergine, insieme a san Domenico e a santa Caterina, compaiono altre figure di santi e sante, in genere appartenenti all'Ordine domenicano, ma anche di santi e sante legati al culto dei luoghi per i quali furono prodotti i dipinti; altre volte ancora, assieme a loro compaiono le figure dei personaggi legati alla vittoria ottenuta dai cristiani sui musulmani nella storica battaglia di Lepanto del 1571, che la tradizione attribuisce appunto all'intervento della Vergine, e cioè Pio V, don Giovanni d'Austria, Filippo II, Anna ed Eleonora d'Austria, i quali avevano caldeggiato e finanziata la spedizione.

Non mancano, tuttavia, raffigurazioni che sfuggono a queste "regole" iconografiche: è il caso, ad esempio, della bella pala che sovrasta l'altare della seconda cappella di sinistra della chiesa di San Biagio ad Aversa, dove la Madonna del Rosario e il Bambino distribuiscono il Rosario, rispettivamente a san Giovanni Evangelista e a san Luca, raffigurati l'uno, in primo piano sulla sinistra mentre scrive il libro dell'Apocalisse sull'isola di Patmos, che fa da sfondo a tutta la composizione; l'altro, in lontananza, mentre dipinge il quadro della Vergine, secondo una leggenda tramandata dal monaco Gregorio del monastero di Kykkos, dove si narra che Maria, desiderosa di lasciare un'immagine di sé, consapevole del talento artistico di san Luca, gli chiese di farle un ritratto.

A ben vedere l'opera è un *unicum*, dal momento che gli unici altri dipinti in cui la Vergine del Rosario compare con uno dei due santi, nella fattispecie san Giovanni, si riferiscono ad una pala tardo cinquecentesca conservata nella chiesa di San Martino a Gargano sul Garda, di mano di Francesco Giugno, pittore attivo prevalentemente a Brescia e Mantova, dove, però, l'evangelista è in compagnia di san Domenico, e alla seicentesca pala della chiesa parrocchiale di Ferrari, una frazione di Serino, nell'Avellinese, di mano del pittore pugliese Carlo Rosa.

Già ricondotta dal Parente alla scuola di Bernardino Siciliano e successivamente attribuita a un manierista napoletano seguace di Giovan Bernardo Lama e Girolamo Imperato, la pala aversana appartiene, in realtà, alla rara produzione del pittore teanese Orazio de Garamo, che la realizzò nel 1623 come testimonia l'epigrafe in

basso a destra, dove la scritta «OR.GA.TE.», erroneamente riportata dal Parente come «RO.GA.TE.», è stata da me sciolta in *OR(ratius) (de) GA(aramo) T(h)E(anensis)*; così come appare, del resto, per esteso, nell'altra tavola realizzata dal pittore per la chiesa di San Pietro a Majella, sempre ad Aversa, scoperta da Giulio Santagata e già oggetto di un mio precedente articolo su questa stessa rivista (a. XIX, n.14 del 2 ottobre 2016, pp.60-61), a cui si rimanda anche per i pochi dati biografici sul pittore a tutt'oggi disponibili che dettai in quella occasione.

Franco Pezzella



La Mater Purissima capolavoro dei Sarnelli

Nero su bianco, a. XXI, n. 15, 14 ottobre 2018, p. 58

Sulla mensa dell'altar maggiore della chiesa dell'abbazia di Montecassino è collocata una piccola immagine della Vergine, venerata sotto il titolo di *Mater Purissima*, oggetto di una diffusa devozione da parte dei fedeli provenienti dal cassinese e dal frusinate.



La Mater Purissima dei Sarnelli

L'iconografia si ricollega a uno degli appellativi della Vergine contenuti nelle cosiddette "Litanie lauretane", una serie di invocazioni che si cantavano o recitavano (e si recitano tuttora), alla fine del Rosario, già fin dalla prima metà del XVI secolo; inizialmente solo presso la Santa Casa del Santuario di Loreto, da cui hanno preso il nome, e poi, successivamente, anche nelle altre chiese.

L'appellativo riporta, in nome di Maria, a un concetto di purezza che la cultura cattolica, da sempre, predica come doveroso, in modo particolare per la donna. Secondo la fede della Chiesa, infatti, Maria, vergine e madre di Cristo, vero uomo e

vero Dio, pur appartenendo al genere umano, era stata concepita ed era nata senza traccia alcuna di peccato originale; era apparsa in questo mondo *purissima*.

L'opera, che replica con minime varianti un analogo dipinto, firmato e datato «Paulus De Mattheis F. 1722 (o 1724)» andato distrutto durante i violenti bombardamenti del 15 febbraio 1944, ma noto da una vecchia foto in bianco e nero che si conserva presso la biblioteca conventuale, proviene dal monastero di San Biagio di Aversa, da dove fu trasferita nella sede attuale agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso giusto appunto in sostituzione della distrutta tela.

Pur essendo stata riprodotta numerose volte in figurine devozionali, la piccola tela non mai beneficiato in passato di soverchie attenzioni da parte della critica, almeno fino al 2007, quando nell'ambito di uno studio sull'attività dei Sarnelli, una prolifica bottega familiare di pittori napoletani del Settecento, non ne trattò Ugo Di Furia in un articolo apparso sulla nota rivista "Napoli Nobilissima".

Le uniche citazioni precedenti si riconducono, infatti, a quelle rispettivamente presenti in una guida del Santuario edita nel 1998 a cura dell'abate dell'epoca, Fabio Bernardo D'Onorio, dove è attribuita, senza datazione, a Giovanni Sarnelli, e nella Guida del Lazio del Touring Club Italiano, nella quale è assegnata, invece, al fratello Antonio Sarnelli con l'indicazione corretta della data.

Nello studio in oggetto, il Di Furia, avendo avuto modo, grazie a una visione diretta dell'opera, di leggere sul retro la firma e la data «Sarnelli 1737» l'attribuisce, invece, pertinentemente, come tutte le opere sarnelliane firmate con il solo cognome, alla "bottega", o al più, alla collaborazione fra Antonio e Giovanni; non mancando di evidenziare, nel contempo, che «Queste operette, volutamente ammiccanti e spesso caratterizzate da spiccata leziosità, erano destinate al mercato privato, atte a soddisfare esigenze di tipo prettamente devozionale; esse dovettero godere di un'ampia diffusione e popolarità specialmente in un pubblico "borghese", ed il loro successo spinse anche autori particolarmente affermati a continuarle, in una sorta di mercato parallelo, unitamente alle ben più importanti committenze nobiliari ed ecclesiastiche».

I due pittori, personalità di punta della famiglia che contava ben altri quattro esponenti, sono ricordati dal settecentesco storiografo dell'arte napoletano Bernardo De Dominicis, che li ritenne tra i migliori allievi del pittore cilentano Paolo de Matteis. Scrive, infatti, nelle sue celebri "Vite" che i Sarnelli «vivono oggidì e fanno onore al maestro ed a loro medesimi nelle opere che dipingono con studio e con amore». Opere dei due pittori e della loro bottega, specialmente pale d'altare, sono presenti in diverse chiese di Napoli, del Mezzogiorno e anche nella vicino Giugliano. Qui, in particolare, nella cappella della Madonna della Pace, si conserva, di Giovanni, il suo capolavoro, la *Madonna del Rosario*.

Franco Pezzella

**Don Cesario Ciaramella, Generale
dei monaci Vallombrosiani:
un altro illustre afragolese dimenticato.
Nuova Città, a. XXIX, n. 30, 20 ottobre 2018, p. 13**

In occasione del grande Giubileo del 2000, la Chiesa cattolica, in risposta alla lettera apostolica *Tertio millennio adveniente* di papa Giovanni Paolo II, s'adoperò affinché gli storici della materia dedicassero maggiore attenzione ai campioni della fede del XX secolo per sottrarli all'oblio. Riemersero così figure dimenticate di martiri, missionari e religiosi distintosi quali testimoni della fede nei vari suoi aspetti ma, non purtroppo, quella di un monaco afragolese, don Cesario Ciaramella, che dal 1889 al 1908 era stato Generale della Congregazione vallombrosiana, una comunità di monaci benedettini fondata da san Giovanni Gualberto nel 1039, che prende il nome dalla località di Vallombrosa, oggi in provincia di Firenze.



Don Cesario Ciaramella



Chiesa e monastero di S. Prassede in una stampa d'epoca

Nato ad Afragola il 7 gennaio del 1843 da umili ed onesti genitori, al fonte battesimale gli era stato imposto il nome Onofrio, onomastico che in seguito lascerà per assumere quello di Cesario in onore, forse, del monaco, poi vescovo di Arles e santo, autore, alla pari di san Benedetto, di una Regola, cui pare avesse attinto lo stesso santo di Norcia. Avviato alla carriera ecclesiastica, Onofrio più tardi raggiunse Roma con l'intenzione di farsi carmelitano come il fratello maggiore, Provinciale di quell'Ordine, il quale, invece, lo consigliò diversamente, indirizzandolo ai Padri Vallombrosiani di Santa Prassede.

Qui attese allo studio e ben presto ottenne il baccalaureato in Teologia presso l'Università Gregoriana. Ordinato sacerdote nel 1867, affiancò alla sua missione quella di professore in discipline filosofiche e teologiche, incarico che svolse con modestia ed equilibrio e con animo grande e generoso, anche se a voler tener conto dell'imponenza della sua figura, alta e dal portamento decoroso e nobile, e della predilezione per le discipline serie, si sarebbe giudicato superbo e duro.

Egli era, invece, mito e tenero, e amava conversare con i contadini e gli artigiani piuttosto che con i suoi pari. In seguito, trascorse un decennio circa nel monastero francese di Loriol, nel dipartimento della Drôme, facendo ritorno in Italia solo nel 1880. Qui, dopo cinque anni, fu eletto abate del monastero della SS. Trinità di Firenze, che condusse con grande impegno fino al 1889 quando nel monastero di San Giuseppe a Pescia, vicino Pistoia, fu eletto Abate Generale dell'Ordine.

La congregazione viveva in quella contingenza, per via delle soppressioni, un momento di grande difficoltà economica, ma Padre Ciaramella con grande spirito di abnegazione e rinnovata forza, facendo ricorso alle sue grandi capacità in agricoltura che aveva acquisito durante il soggiorno in Francia seppe pian piano raddrizzare le sorti economiche dell'Ordine.

Allo stesso tempo, dopo aver trasferito la sede del Generalato a Roma, con una parte dei proventi che venivano dagli abbondanti raccolti riacquistò il Santuario di Galloro, presso Albano Laziale, già dell'Ordine prima delle soppressioni napoleoniche, e fece rifiorire il Noviziato, mandando i giovani più promettenti alle università romane.

Tali virtù fecero da viatico alla sua seconda rielezione a Generale nel 1905 ancorché qualche anno prima avesse subito un difficile intervento chirurgico per una grave malattia che ne aveva minato fortemente la fibra e che di lì a qualche anno, il 9 agosto del 1908, lo avrebbe condotto alla tomba.

Alle esequie, imponenti, che si tennero in Santa Prassede presero parte tutte le Congregazioni religiose e numerosi alti prelati. Poco prima della morte papa Leone XIII, a testimonianza dell'affetto che gli portava lo aveva decorato con *motu proprio* dello zucchetto paonazzo indossato dagli abati vescovi, dagli abati *nullius* (parificati dal diritto canonico al vescovo ordinario) o, ancora dagli abati ordinari territoriali con giurisdizione su alcune parrocchie.

Franco Pezzella

**Michele Tinto, un valente compositore
e pianista aversano dell'Ottocento**
Nero su bianco, a. XXI, n. 16, 28 ottobre 2018, p. 56

Michele Tinto nasce ad Aversa il 10 febbraio del 1822. Per le sue innate doti musicali è avviato prestissimo allo studio della musica, e nello specifico alla formazione pianistica, trovando accoglienza prima nell'*entourage* di Francesco Lanza, rientrato a Napoli nel 1817 dopo un lungo soggiorno a Londra e dal 1830 professore presso il Conservatorio di san Pietro a Majella, e poi in quello di Nicola Nacciarone, noto maestro di musica nell'ambiente napoletano del suo tempo. I due contribuiranno a formare intere generazioni di musicisti, tra i quali figurano, oltre al Nostro, Michelangelo Russo, Giuseppe Lillo, Michele Ruta, Costantino Palumbo, Guglielmo Nacciarone, figlio di Nicola, e molti altri protagonisti del rinnovamento della cultura musicale napoletana della seconda metà del secolo.



Per poco tempo Michele Tinto fu allievo anche di Nicola Zingarelli e di Saverio Mercadante. Emancipatosi, si stabilì definitivamente in Largo San Domenico Maggiore a Napoli, dove incominciò ad esibirsi nei salotti borghesi della vecchia élite borbonica sotto l'ala protettiva dei maestri Fernando Bonamici, Ernesto Coop, Ferdinando Tagliani e del giornalista Luigi Mazzante. In seguito, il musicista aversano si consacrò all'insegnamento del pianoforte formando parecchi e bravi

allievi, tra cui quel Michele Carlo Caputo, brillante e poliedrica figura di pianista, compositore, critico musicale, letterato e bibliotecario. Nel 1863 Tinto entrò a far parte del Circolo Bonamici, fondato e guidato dal suo mentore con lo scopo di promuovere il culto dell'arte musicale e che ebbe, peraltro, tra i suoi meriti, quello di organizzare a Napoli il primo convegno internazionale di musica.

Nella sua lunga attività di pianista, il musicista aversano pubblicò un centinaio di composizioni circa ("pezzi brillanti e di prima forza" come si legge in un catalogo musicale del tempo), parte originali, parte rielaborate su arie da opere (le cosiddette parafrasi musicali), alcune delle quali ripubblicate in *Oeuvres pour piano*, una raccolta edita a Napoli nel 1847 dagli eredi di Bernard Girard. La raccolta comprende: *Caprice sur l'opéra de Mercadante "Orazi e Curiazi": op.7*; *Fantaisie sur deux motifs favoris de l'opéra "La Vestale": op.21*, dello stesso Mercadante, composta e dedicata a Mademoiselle Melina dei baroni Cosenza; *Fantasia sopra due motivi della "Notti estive a Posillipo" di Donizetti*, composta e dedicata a Giuseppe Lillo; *Mazurka: op. 42* e *Valse favorite de P. Savoja: op. 9*, arrangiata a quattro mani. Diverse furono le parafrasi pianistiche sulle opere verdiane, tra le quali si ricordano: *Fantasia* su "Ernani": op.6 (1846-47); *Divertimento* su "Rigoletto" (1852); *Capriccio e Rimembranze* sul "Trovatore" (1853); *Mélange*, a quattro mani, su "I due Foscari" (1853); *Petite Fantaisie* su "La Battaglia di Legnano (1853); *Fantasia di concerto* sul "Trovatore": op.46 (1854); *Divertimento*, a quattro mani, sul "Trovatore" (1889); *Fantaisie*, a quattro mani, su "Nabucodonosor" (senza data). Altre due interessanti parafrasi da ricordare sono *Bagattelle* su "Elena da Tolosa" di Enrico Petrella (1852), e una composizione ispirata a "Morceau de concert": op.41 (Pezzo di concerto) di Camille Saint-Saëns (senza data).

Tra le partiture rimaste manoscritte, conservate nella Biblioteca del Conservatorio di musica di S. Pietro a Majella di Napoli vanno, invece, ricordate: un *Concertino* costituito da 40 fascicoli per complessive 105 carte, una *Sinfonia per violino primo* in 44 fascicoli (161carte), una *Sinfonia per orchestra in re maggiore* (21cc.), una *Sinfonia per orchestra in la maggiore* (25 cc.) e una *Sinfonia per Grand'Orchestra* (30 cc.) realizzate tra il 1861e il 1890. Nel 1858 il maestro napoletano Carlo Errico gli dedicò la *Sinfonia a grande orchestra* composta e diretta nella chiesa di S. Maria la Nova di Napoli in occasione della festa di S. Giacomo della Marca il 30 novembre di quell'anno. Il compositore morì a Napoli nel mese di gennaio del 1899.

Franco Pezzella

Un interessante dipinto di Angelo Mozzillo a Casoria

Nuova Città, a. XXIX, n. 32, 3 novembre 2018, p. 13

Preceduta da un'elegante balaustra in marmo con un artistico cancello in ottone, la seconda cappella destra della monumentale basilica di San Mauro a Casoria, la più grande e frequentata dai fedeli del posto essendo dedicata al santo protettore, conserva oltre alla seicentesca statua lignea del santo nella nicchia di fondo e ai monumenti sepolcrali del cardinale Luigi Maglione, segretario di stato di Pio XII, dell'arcivescovo Antonio Del Giudice, nunzio apostolico in Iraq e Kuwait, e del preposito Domenico Maglione, una bella tela ad olio raffigurante *S. Anna con la Madonna Bambina e i santi Emidio e Filippo Neri*. Come ci informa una lunga epigrafe in calce al dipinto, che misura cm. 272 x 150, la pala fu fatta realizzare da don Paolo Rossi, rettore della chiesa di San Benedetto nella stessa Casoria, in devozione dei santi Filippo Neri ed Emidio per il proprio altare dedicato alla madre della Vergine Maria, sant'Anna. A realizzarlo, furono il pittore afragolese Angelo Mozzillo e i suoi collaboratori. Recita infatti la suddetta epigrafe:

D. PAULUS ROSSI REC.T CUR.TUS
ECCTA S. BENEDICTI CASORIA EX DEVOTIONE IN SS PHILIPPUM NERIUM ET
[AEMI]DIUM ET IN S. ANNAM B.M.A VIRGINIS GENITRICEM PROPRIO ARE
DONI CURAVIT A.D. 1805
ANG.U MOZZILLO
ET DIP.

In contrasto con la scritta, che lascia ipotizzare trattarsi della solita pala a carattere devozionale molto comune sugli altari delle nostre chiese, il dipinto, per la presenza, tra i due santi e ai piedi di sant'Anna e della Vergine, di una città in rovina e di un uomo dal volto terrorizzato che cerca di liberarsi dalle macerie, si prefigura, piuttosto, come una sorta di ex voto realizzato in ringraziamento di uno scansato pericolo nel corso di un evento tellurico. Ci fanno persuasi di questo convincimento, oltre alla rappresentazione di una città in rovina e alla presenza di due santi da sempre invocati come protettori contro i terremoti, anche la figura di Sant'Anna e la datazione 1805 del dipinto.

Si dà il caso, infatti, che il 26 luglio di quell'anno, giorno dedicato alla festività della santa, un forte terremoto con epicentro nel Molise interessò gran parte dell'Italia centro-meridionale, da Spoleto a Cosenza, provocando circa 5000 vittime e ingenti danni. Non sappiamo se il buon don Paolo Rossi, per qualche ragione che ci sfugge, si trovasse nella zona dell'epicentro, di sicuro, però, si avverte, nel dipinto, un'intensa componente evocativa che lo lascia prevedere.

Detto ciò, va anche ricordato che le tradizioni secondo le quali s. Filippo Neri s. Emidio sono considerati protettori dai terremoti risalgono a due ben definiti episodi storici. Nel primo caso, alla fine del XVII secolo, allorquando il cardinale Vincenzo Maria Orsini (poi Papa Benedetto XIII), all'epoca arcivescovo di Benevento - essendo sopravvissuto al crollo del palazzo arcivescovile durante il terremoto del 5 giugno 1688 - attribuì la propria salvezza ad un armadio nel cui interno era affissa

un'immagine cartacea di S. Filippo Neri rappresentato con la visione della Vergine nell'atto di sostenere il tetto della chiesa di S. Maria in Vallicella, che secondo lui lo aveva protetto, a mo' di capanna, nella caduta di pietre e calcinacci; nel secondo caso, agli inizi del secolo successivo, allorquando le fonti riportano notizie di un terribile sisma che distrusse numerose città del centro-sud, risparmiando il solo territorio di Ascoli Piceno, di cui sant'Emidio era ed è tuttora santo Patrono.

Franco Pezzella



Casoria, Basilica di S. Mauro, A. Mozzillo, S. Anna con la Madonna Bambina e i santi Emidio e Filippo Neri.

Due eunuchi destinati a diventare famosi cantanti

Nero su bianco, a. XXI, n. 17, 11 novembre 2018, p. 56

I documenti antichi dell'Archivio Nazionale di Napoli e quelli dell'Archivio Storico della Real Cappella del Tesoro di San Gennaro ci hanno restituito, seppure frammentariamente, l'identità di due finora sconosciuti cantori aversani: Giovanni Battista Maffeo e Giuseppe de Fulgore, accumulati, oltre che dagli stessi natali e dalla dignità ecclesiastica, dall'identica condizione di eunuchi cui erano stati destinati da bambini nella speranza che divenissero cantanti famosi o, in altra evenienza, trovassero impiego nei cori di voci bianche delle grandi cattedrali o delle più importanti chiese conventuali o, ancora, in qualcuna delle varie corti reali e principesche del tempo.

Nel Seicento, secolo in cui i due nacquero e vissero, infatti, moltissimi bambini, proveniente in genere da famiglie povere, venivano evirati per preservarne la voce infantile e "ceduti" a una sorta di imprenditori, i quali provvedevano poi a pagarne una scuola dalla durata di 6-7 anni, nel corso della quale ricevevano un'adeguata formazione musicale, che li preparava per la professione di *musicisti scogliati* (senza coglie = testicoli, in dialetto napoletano) termine con cui erano definiti nel passato i cantanti castrati.

In vero la castrazione dei bambini al fine di utilizzarli da adulti come cantanti o nei cori - attuata peraltro con un intervento chirurgico non privo di rischi e complicazioni per la salute e per la stessa vita - era già praticata fin dal V secolo nell'Impero bizantino ma divenne quasi una moda giustappunto tra il XV e il XVII secolo quando, dopo un lungo periodo di stasi, la richiesta di cantanti eunuchi si fece più pressante e a molti di essi arrivò la celebrità.

Emblematica a questo proposito la vicenda di Farinelli, nome d'arte di Carlo Broschi, una vera e propria star del tempo che visse una splendida epopea musicale fra Italia, Francia, Inghilterra e Spagna, dove svolse, tra l'altro, il ruolo di cantante privato di re Filippo V. Con questa speranza, dunque, ma non con uguale fortuna, furono evirati, verosimilmente, anche i nostri due conterranei il primo dei quali, Giovanni Battista Maffeo, sappiamo che era nato il 2 agosto del 1626 e che nel 1651, dopo aver ottenuto la dispensa papale che lo abilitava al sacerdozio nonostante fosse eunuco, aveva preso gli ordini sacri ottenendo più tardi di essere ammesso fra gli Ebdomadari dell'arcivescovo di Napoli dopo la rinuncia di tale don Ottavio Gaudio.

Per inciso la castrazione non era mai stata approvata dalla Chiesa, che la prevedeva soltanto in pericolo di vita, ma ciononostante essa fu anche l'ultima istituzione che si avvale dell'impiego di castrati nei suoi cori. Don Titta, come affettuosamente era chiamato il Maffeo, morì il 5 dicembre del 1685 per un colpo apoplettico.

Dell'altro, don Giuseppe de Fulgore, sappiamo, invece, che era figlio di tale Tommaso, dal quale, nel 1634, era stato messo a scuola e a servizio di Francesco Lambardi, un famoso musicista e organista di corte napoletano del tempo, col quale era restato fino al 1640, e che era cognato dell'altrettanto famoso tenore puteolano Agostino Marzano detto *Austeniello* che aveva sposato la sorella Antonia.

Tra il 1663 e il 1680, anno della sua morte, De Fulgore fu al servizio come contralto e soprano della Cappella del Tesoro di San Gennaro. Qualche anno prima che morisse, il cantore era stato involontario testimone, tra l'altro, in un oscuro episodio (che oggi diremmo di intimidazione camorristica) accaduto nella notte tra il 19 e il 20 settembre del 1673, allorquando - come racconta Vincenzo D'Onofrio (più noto come Innocenzo Fuidoro) in uno dei suoi noti *Giornali*, una raccolta che riporta, giorno per giorno, i fatti e le notizie riferite alla città di Napoli dal 1660 al 1680 - mentre era di ritorno con il calesse, alle tre di notte, in compagnia di Francesco Masullo, Maestro di Cappella della cattedrale di Acquaviva delle Fonti, dalla Guglia di San Gennaro, sita nello slargo retrostante la Cattedrale, dove i due avevano cantato per la festa del santo Patrono, il Masullo era stato affrontato da uno sconosciuto, verosimilmente su mandato di qualche maestro rivale, che lo aveva sfregiato con una coltellata.

Franco Pezzella



Un coro di cantori religiosi in un dipinto di L. Van den Berghe.

Era un bimbo di Aversa uno dei primi miracolati dalla manna di sant'Andrea

Nero su bianco, a. XXI, n. 18, 25 novembre 2018, p. 56

Venerdì prossimo, 30 novembre, la liturgia della Chiesa celebra sant'Andrea, il primo apostolo che s'incontra nei Vangeli, fratello di Simon Pietro.

Il culto per il santo patrono dei pescatori, nonché dei macellai, dei pescivendoli e dei cordai, vanta ad Aversa una devozione antica e di rilievo. Dal "Codice di San Biagio", una sorta di registro pergamenaceo compilato tra la seconda metà del XII secolo e gli inizi del secolo successivo, con l'annotazione di tutte le proprietà appartenenti alle monache dell'omonima chiesa aversana, ora alla Biblioteca Vaticana, abbiamo, infatti, notizia della presenza di una chiesa dedicata all'apostolo (quella che, demolita nel secolo scorso in occasione dello sventramento attuato per la costruzione del manicomio giudiziario, si ergeva nell'attuale omonima strada, adiacente allo storico palazzo Monticelli - Della Valle dei Duchi di Ventignano) fin dal 1154, laddove nella pergamena contrassegnata col numero 17 leggiamo di un territorio attiguo alla «terra ecclesiae s.ti Andreae».



Amalfi, Cattedrale, *Il miracolo della manna di s. Andrea*
in un affresco del '600.

Oggi di quella antica chiesa ci restano solo alcuni arredi sacri e qualche dipinto, tra i quali si segnala la bella tavola tardo cinquecentesca, attualmente nella chiesa di Sant'Antonio, attribuita al pittore siciliano Giovan Bernardo Azzolino, dove il santo è raffigurato con san Pietro nell'atto di adorare la Madonna in gloria tra angeli.

Al nome di sant'Andrea, era intitolato, peraltro, il borgo circostante, la porta che ne delimitava l'ingresso e il cosiddetto sedile, ovvero la sede degli Eletti, i rappresentanti delle istituzioni amministrative che avevano giurisdizione sul quartiere.

Da questo quartiere partì, verosimilmente, la donna aversana, forse di origine amalfitana, di cui la storia non ci ha tramandato purtroppo il nome, che, nel novembre del 1304, in compagnia del figlio, affetto dal «mal caduco» (l'epilessia), raggiunse Amalfi per partecipare alla Messa solenne della vigilia di Sant'Andrea che si teneva ogni anno presso la venerata tomba del santo nella cattedrale della città da quanto, l'8 maggio del 1208, vi erano state deposte le sue spoglie, qui fatte traslare da Costantinopoli dal cardinale Pietro Capuano, che le aveva raccolte, unitamente ad altri «tesori celesti», durante la sua legazione in Turchia, Siria e Romania.

Raccontano, dunque, le cronache del tempo, che il 29 novembre del 1304, vigilia della festività del santo, mentre nella cripta della cattedrale, gremita di fedeli, si celebrava la Messa, un anziano e barbuto fedele (che una pia leggenda popolare ha voluto identificare nello stesso sant'Andrea) se ne stava inchinato e in atteggiamento devoto presso una delle *fenestellae confessionis*, un'apertura che veniva praticata nelle tombe dei santi per permettere ai fedeli di vedere e di avvicinarsi il più possibile ai loro corpi senza venirne a contatto, all'improvviso si alzò di scatto e chiese ad un chierico che gli era a fianco, tale Pierantonio Suraldi, cosa avvenisse in quel vassoio d'argento lì riposto.

Il chierico in un primo momento non prestò molta attenzione alla richiesta, ma quando alla fine del rito, l'anziano pellegrino si fu allontanato, constatò con grande meraviglia che la superficie del vassoio, misteriosamente apparso nel sacello, appariva cosparsa di bollicine liquide e gommose, la cosiddetta manna, termine con cui era e viene tuttora indicato qualsiasi nutrimento divino o spirituale.

Subito gridò al miracolo e raccolto il liquido cominciò a cospargere gli occhi e le membra inferme dei presenti, tra cui quelle del bimbo di Aversa, che guarì dall'epilessia, come anche riacquistò la vista un uomo di Tramonti, cieco da sette anni. Da allora le reliquie furono sistemate in modo che la manna, cui si attribuiscono tuttora miracolosi poteri taumaturgici, potesse essere raccolta mediante un canaletto in occasioni delle sue frequenti emanazioni.

Franco Pezzella

Padre Cherubino d'Afragola, un «modello di carità e virtù» nella storia del francescanesimo di fine Ottocento

Nuova Città, a. XXIX, n. 36, 1° dicembre 2018, p. 11

Nell'autunno del 1890, Aleppo, la più popolosa città della Siria (all'epoca contava poco più di 100.000 abitanti), fu sconvolta da una violenta epidemia di colera. Giusto per citare qualche dato al riguardo della virulenza del morbo, le fonti giornalistiche del tempo riportano che nella sola giornata del 3 novembre si registrarono ben 40 nuovi casi con 28 decessi.



La chiesa di S. Francesco ad Aleppo.

Tra i numerosi religiosi occidentali presenti in zona che si attivarono per aiutare le persone colpite dal morbo, ritroviamo anche Padre Cherubino di Afragola, un francescano che due anni dopo avrebbe coperto l'incarico di Guardiano e Parroco latino del Monastero e della Chiesa di San Francesco ad Aleppo, sede del vicariato apostolico di Siria, ma che è più noto, negli annali dell'Ordine, per aver compilato, nel 1894, uno *Schema Cronologico de' RR.PP. Commissarij Apostolici della Siria e Superiori del Convento Collegio di Aleppo* dall'anno 1560 al 1894.

Prodigandosi oltremodo, unitamente a Padre Filippo di Nazaret, nella cura dei malati, padre Cherubino si guadagnò, tra l'altro un attestato di gratitudine ed affetto da parte dei cristiani di Aleppo, i quali, in una lettera indirizzata a Padre Giacomo di Castel Madama, custode della Terra Santa dell'epoca, pubblicata a stampa negli *Annales Catholique* del 17 gennaio 1891, scrissero (riporto la traduzione dal francese):

Padre Reverendissimo

Noi sottoscritti vostri confratelli viventi ad Aleppo sotto la vostra protezione, abbiamo l'onore di indirizzarvi la presente lettera per comunicarvi quanto segue:

È noto pubblicamente che, da alcuni mesi, il flagello del colera ha attacca la nostra città con un rigore inaudito.

In questa occasione ci sentiamo obbligati in coscienza, davanti a Dio, davanti a Vostra Paternità reverendissima e davanti al mondo intero di far conoscere lo zelo dimostrato cui hanno dato prova, alle migliaia di cure le più devote, i reverendissimi padri Filippo di Nazareth e Cherubino d'Afragola [... e qui la lettera prosegue con gli elogi a Padre Filippo ...]. Per quanto riguarda il reverendo Padre Cherubino d'Afragola, suo coadiutore, teniamo ad assicurare la Vostra Paternità Reverendissima che qualsiasi elogio che noi possiamo indirizzare a lui, resteremo sempre sotto il nostro dovere.

Egli è, in effetti d'una generosità e di una accuratezza a compiere i suoi doveri che noi ammiriamo tutti.

Non ho mai visto uno zelo simile a quello che hanno dimostrato i detti Padri durante tutto il tempo della terribile malattia. Essi si sono sacrificati con un disinteresse e abnegazione ammirabili al servizio di quelli che l'epidemia aveva colpiti; giorno e notte essi compivano i loro doveri e prestavano la loro assistenza con una puntualità e una fedeltà rimarchevoli; essi hanno somministrato con una sollecitudine e una carità indescrivibili ogni sorta di rimedi e di cure, non solo ai malati latini, ma anche a quelli delle altre nazioni cattoliche della città, il tutto con un coraggio e uno spirito veramente cristiano. Così noi preghiamo Vostra Paternità reverendissima di accettare i nostri luminosi e sinceri ringraziamenti. La ringraziamo d'aver voluto designare per la nostra parrocchia questi due venerabili padri, veri modelli di carità e di virtù. Noi la preghiamo di prendere in considerazione la presente lettera, che le indirizziamo con disinteresse e per amore della verità. Le presentiamo i nostri sinceri rispetti, e le domandiamo la sua benedizione paterna, dichiarandoci

Suoi figli molto umili, molto devoti e molto obbedienti. (Seguono numerose firme)

Purtroppo, le scarse fonti ad oggi disponibili sulla presenza francescana in Siria non ci permettono di aggiungere ulteriori notizie a quanto riportato, motivo per cui, come non ci è dato sapere quando Padre Cherubino era nato, non ci è dato neanche sapere se tornò in Patria e quando morì.

Franco Pezzella

Le grandi “Natività” nelle chiese aversane

Nero su bianco, a. XXI, n. 20, 23 dicembre 2018, pp. 60-61

Uno dei soggetti più raffigurati dai pittori di tutte le epoche è la Natività, ovvero la rappresentazione della nascita di Gesù, con la Sacra Famiglia riunita nella grotta di Betlemme, in compagnia del bue e dell'asinello, talvolta con l'aggiunta dei pastori e dei re magi: in quest'ultimo caso, però, più correttamente, si parla di Adorazioni. Ad Aversa, come nelle più importanti città d'arte, le raffigurazioni che narrano la nascita di Gesù sono numerose, quasi tutte di buona qualità pittorica e ben conservate, fatto salvo le due tempere con la raffigurazione della *Natività* e dell'*Adorazione dei Magi* o *Epifania*, risalenti al XIV secolo, che si conservano, lacunose e sbiadite, insieme ad altri deperite tempere, sulle pareti di un piccolo ambiente della chiesa di S. Maria a Piazza.

Su una parete laterale della chiesa si conserva un altro affresco, raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, di fine Quattrocento - inizio Cinquecento, già impropriamente attribuito in passato dal Parente a uno sconosciuto pittore di nome Gaspare Ferrata, verosimilmente confuso con l'omonimo architetto militare capuano, ma che in realtà è opera di un ignoto seguace del Pinturicchio, probabilmente napoletano, forse quel Cristofaro Faffeo, autore del trittico di S. Michele nel deambulatorio del Duomo.

Decisamente cinquecentesche sono le opere successive: dalla stupenda *Adorazione dei Magi*, di ignoto miniatore campano contenuta in un graduale conservato nell'Archivio storico diocesano, alla *Natività*, firmata e datata 1540 dal pittore cosentino Pietro Negroni e da tale Girolamo Cardillo, forse aversano, non altrimenti noto alla storia dell'arte, già nella chiesa di S. Domenico, ora al museo diocesano; dall'*Adorazione dei Magi*, sempre di Pietro Negroni, della chiesa della Maddalena all'analogo tavola della chiesa di S. Biagio attribuita a Fabrizio Santafede per i stringenti confronti con l'*Epifania* della chiesa napoletana di S. Antonello ai Vergini; dalla scintillante e cangiante *Adorazione dei Magi* di Cornelis de Smet che, proveniente dall'altare maggiore della demolita chiesa di S. Francesco di Paola si conserva nella navata laterale destra del duomo, alla *Natività* di Girolamo Imperato, già nella chiesa dello Spirito Santo ora in deposito.

Duole constatare che manca all'appello in questo gruppo il *Polittico della Natività*, firmata e datata 1545 da Giovan Filippo Criscuolo, già nella chiesa della Casa Santa dell'Annunziata, ora a Napoli nel Museo di Capodimonte, cui fu stolidamente ceduto nell'Ottocento dai governatori dell'epoca. Il XVI secolo è ben rappresentato, invece, da una *Natività* di Giovan Vincenzo Forli della prima metà del secolo, visibile nella chiesa di S. Lucia, dalle decorazioni ad affresco, del 1630 circa, di un anonimo decoratore campano appartenente alla scuola di Belisario Corenzio nella sala capitolare del duomo e dalla *Natività* di un ancor anonimo seguace di Federico Barocci posta di fronte alla tomba del cardinale Innico Caracciolo nella cappella del Sacramento dello stesso duomo.

Ma il Seicento è ben rappresentato soprattutto da due capolavori assoluti: l'*Adorazione dei pastori* di Pietro Berrettino da Cortona, del 1650 circa, nella

chiesa di S. Francesco e l'Adorazione dei pastori di Francesco Solimena, del 1698, nella chiesa dell'Annunziata. Al Settecento appartengono, infine, l'Adorazione dei pastori, parte di un ciclo di affreschi raffiguranti *Fatti della Vita della Vergine e di Gesù* attribuibile al pittore puteolano Giacinto Diano che si svolge, in ragione di due riquadri per ogni cappella, sugli intradossi degli archi di accesso ad esse nella chiesa di S. Francesco, il tondo con l'Adorazione dei Magi firmato dal raro pittore napoletano Aniello Rossi, seguace del Giordano, nella chiesa di S. Marta Maggiore e l'Adorazione dei Magi, firmata e datata 1767, nella chiesa di S. Biagio, dall'altrettanto raro ma eccezionale pittore Antimo Starace, seguace di Nicola Vaccaro, forse originario della vicina Sant'Antimo.

Franco Pezzella



P. Negroni - G. Cardillo, *Natività*, Aversa, Museo Diocesano.

ANNO 2019

Ad Aversa un organo di Fabrizio Cimmino **Nero su bianco, a. XXII, n. 1, 20 gennaio 2019, p. 56**

La chiesa aversana della Concezione, già oggetto nel 2017, su questo stesso quindicinale, di due interessanti articoli a firma di Giusy Cirillo che ne mettevano in luce alcune straordinarie testimonianze storiche e artistiche, quali il contenuto di alcune epigrafi e l'altare maggiore (prezioso manufatto nato dalla collaborazione tra lo scultore Aniello Gentile e l'argentiere Carlo Schisano), conserva al suo interno, assieme a queste testimonianze, un altro cospicuo nucleo di opere d'arte, costituito prevalentemente da dipinti (alcuni dei quali di autori locali, i Mercurio), ma anche da arredi sacri e manufatti ornamentali di gran pregio.



È il caso del grazioso organo, che, situato nella cantoria che sovrasta l'unico portale d'ingresso della chiesa, per quanto devastato negli anni passati dai guasti dell'abbandono, ancora si impone, dal punto di vista estetico, all'attenzione dei rari visitatori, per via delle decorazioni della cassa e della mostra della facciata, animate oltremodo da intagli di legno, da dorature e decorazioni pittoriche di prim'ordine che rilevano, ancora una volta, ove ce ne fosse stato bisogno, il talento di una grande famiglia di organari originari della vicina Giugliano: i Cimmino o Cimino, come altrimenti vengono citati in documenti dell'epoca.

Tale è, peraltro, quest'ultima denominazione del cognome anche nella polizza registrata in un giornale di cassa dell'antico Banco del SS. Salvatore di Napoli, il 22 ottobre del 1737, che documenta la paternità del nostro strumento, laddove leggiamo che tale Giuseppe Mozzillo rimette «D.60 a Fabrizio Cimino Maestro Organaro a compimento di ducati 100, prezzo d'un Organo che deve fare per la Chiesa e confraternita della Santissima Concezione di Maria della città di Aversa, a sette registri, et ucelliera, indorato e depinto».

Della meccanica dell'organo, a parte i pochi dati che si ricavano dalla lettura della polizza, non ci è dato purtroppo discorrere dettagliatamente per le pessime condizioni in cui esso si trova. Da una vecchia foto d'archivio, si ricava solo che lo strumento si presentava con un prospetto di facciata composto da 25 canne suddivise in tre campate in ragione di 7 per quella centrale e 9 per quelle laterali, con bocche non allineate (più alte quelle delle campate laterali) e labbro superiore a mitria.

Quanto all'autore, Fabrizio Cimmino, figlio di Felice, capostipite della dinastia, padre di Francesco e nonno di Alessandro e Antonio, tutti organari, un censimento delle sue opere superstiti ci consente di affermare che, oltre alla prestigiosa collaborazione data, con il padre, alla realizzazione del grandioso e monumentale strumento della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri di Pisa, costruito a più mani nel 1733 dal famoso organaro senese Azzolino Bernardino della Ciaja, egli fu pressoché attivo in gran parte dell'Italia meridionale sin dal 1715, quando intervenne per realizzare un organo nella chiesa del SS. Sacramento a Castel di Sangro, e fino al 1769, quando realizzò due strumenti rispettivamente per la chiesa napoletana di S. Maria Regina Coeli e per quella della Madonna del Soccorso a Palmi Calabro.

Tra le due date Fabrizio Cimmino realizzò organi in numerose chiese e monasteri di Napoli (S. Maria di Donnalbina, Purgatorio ad Arco; S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone, S. Maria di Piedigrotta, S. Giorgio dei Genovesi, Gesù Nuovo) e degli immediati dintorni (Giugliano, Ch. di S. Sofia; Procida, Ch. di S. Antonio abate; Somma Vesuviana, Ch di S. Domenico; Liveri, Ch. di S. Antonio abate, Torre del Greco, Basilica di Santa Croce), nonché in Abruzzo (Gagliano Aterno, Ch. di S. Martino), in Calabria (Fiumefreddo, Ch. di S. Francesco), in Puglia (Barletta, Ch. del Monte di Pietà, Ch. di San Ruggero; Foggia, Ch. di Maria Santissima della Misericordia o dei Morti), nel Lazio (Maranola, Ch. di S. Maria dei Martiri) e in Sardegna (Oristano, Arcivescovado). È documentato anche l'invio di uno strumento a Londra. Recentemente (2014) un suo piccolo organo è stato recuperato e collocato nella Basilica di S. Marco a Venezia accanto all'altare della Madonna Nicopeia.

Franco Pezzella

Un'antica tradizione afragolese: l'arte dei cappellai

Nuova Città, a. XXIX, n. 2, 2 febbraio 2019, p. 13

Alla fine del Settecento, uno dei settori trainanti dell'economia afragolese era quello dedito alla produzione dei cappelli, un'attività già impiantata in paese da qualche secolo. Come ci informa un documento dell'Ufficio del *Cappellano Maggiore*, l'alto ecclesiastico del regno di Napoli che, oltre a provvedere alla cura spirituale del re e della famiglia reale, esprimeva, tra l'altro, anche pareri sugli statuti delle congregazioni laicali che chiedevano il regio assenso, nel 1608 fu fondata ad Afragola una corporazione di addetti alla produzione di cappelli che «per loro propria, et privata utilità» concordarono anche «de voler costruire una nova confraternita, Monte, Cappella, et Conservatorio» sotto il titolo di San Giacomo.



F. Catozzi, *Cappellaro di Afragola*.

A giudicare dalla consistente somma di 100 ducati previsti per le figlie degli adepti desiderose di monacarsi nel costituendo conservatorio o in qualche monastero della zona o, ancora, per quelle che, in età di marito volevano accasarsi, la corporazione, costituita da ben 228 cappellai, godeva di un soddisfacente grado di benessere. A

ulteriore riprova di ciò va infatti sottolineato come la capitolazione, ovvero i privilegi che venivano accordati alle aspiranti suore, prevedessero per loro il vitto e i vestimenti gratuiti, mentre per le figlie dei *cappellari* che volevano solo «addottrinarsi, et ammaestrarsi» era prevista il pagamento di una modica retta di 15 carlini al mese per la somministrazione di vitto, letto e vestiti.

Per i figli dei *cappellari* che desideravano prendere i voti o addottorarsi era invece previsto l'erogazione di un premio, rispettivamente di 25 o 100 ducati per il conseguimento del dottorato o dell'ordine sacerdotale. E ancora, era prevista l'apertura del conservatorio anche alle vedove degli artieri, che vi si potevano trattenere fino alle eventuali nuove nozze.

Le fonti ad oggi disponibili non ci danno, purtroppo, notizie certe sull'effettiva costituzione di questa confraternita laicale. Certo è, invece, che, ancora nel Settecento, i cappelli venivano prodotti ad Afragola su vasta scala, ed erano esportati, insieme alle scarpe, addirittura nelle lontane Americhe.

In un esposto al Soprintendente Generale della Reale Azienda, datato 15 novembre 1782, con il quale tali don Antonio Cesali e don Tomaso de Martino domandano la franchigia sui generi che devono imbarcare per l'America con la nave polacca «La Madonna delle Grazie e le Anime del Purgatorio», figurano, infatti, anche 400 paia di scarpe e 500 cappelli prodotti ad Afragola, unitamente alla pasta di Torre Annunziata, al vino di Pozzuoli, alle castagne e alla nocelle di Nola, ai canovacci di Casoria e alla candele di Aversa.

Alla fabbricazione dei cappelli è collegata, peraltro, una tempera, raffigurante il *Cappellaro di Afragola* realizzata da Francesco Catozzi, noto figurista dei teatri reali napoletani, in un non meglio precisato anno compreso tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, nella quale il protagonista è raffigurato con in testa una pila di cinque cappelli mentre ne porge degli altri a un possibile acquirente che li sta provando.

Franco Pezzella

Matteo d'Aversa, abate olivetano ed eretico

Nero su bianco, a. XXII, n. 2, 3 febbraio 2019, p. 56

Giovanni Matteo Cristiani o Cristiano, più noto come Matteo d'Aversa, è uno dei personaggi più controversi del composito universo monastico aversano. Se la maggior parte dei suoi concittadini, infatti, sulla falsariga di una talvolta fuorviante storiografia locale, lo conosce esclusivamente per essere stato un valente ed erudito abate generale dell'ordine olivetano, dagli studiosi del Cinquecento egli è noto, soprattutto, per essere stato uno di più famosi eretici napoletani dell'epoca.



Monaco olivetano.

Matteo nacque ad Aversa, in un non meglio precisato anno della fine del XV secolo, da Oliviero e Beatrice Barbacellia, due poveri ma onesti genitori. «Dotato dalla Natura di felicissimo ingegno», scrive di lui Cesare Orlandi, *Delle Città d'Italia ...*, Perugia 1772, «non seppe soggettarsi alle fatiche dell'agricoltura, a cui lo aveva destinato il Padre, e col piccolo soccorso che somministravagli una caritatevole persona, si applicò allo studio delle Lettere, nelle quali fece straordinarj progressi»; tant'è che, avviato giovanissimo alla vita monacale presso il monastero napoletano di Monteoliveto, si addottorò in ebraico, latino e greco, lingua quest'ultima che parlava

e scriveva eloquente-mente, come testimonia l'abate Secondo Lancellotti nelle sue *Historiæ Olivetanæ* pubblicate a Venezia nel 1623.

Un altro storiografo olivetano, il perugino Michelangelo Belforti, nella *Cronologia brevis ...*, Milano 1720, un repertorio degli uomini illustri della congregazione, riporta che egli aveva tradotto, tra l'altro, pubblicandolo a Venezia, il trattato *Contro i detrattori della vita monastica* di san Giovanni Crisostomo.

In ogni caso, nel 1538-39 lo ritroviamo prima abate ordinario nel monastero siciliano di Santa Maria del Bosco, in tenimento di Contessa Entellina, nei pressi di Palermo e poi, nel triennio 1544-46, abate generale dell'Ordine. Nel frattempo, tra i due incarichi, aveva redatto il *Constitutionum ordinis olivetani liber*, edito a Venezia nel 1541. Durante il suo generalato, invece, chiamò il pittore Giorgio Vasari a decorare la sacrestia della chiesa di S. Anna dei Lombardi nel monastero napoletano di Monteoliveto e ottenne, tra l'altro, da papa Paolo III, che gli abati assumessero il titolo di don anziché quello di frate.

Nonostante il prestigioso incarico ricevuto, Matteo non riuscì, però, a liberarsi, in quegli anni, dell'adesione allo spiritualismo valdesiano o valdesianesimo (così definito perché professato da Juan de Valdés, cavaliere e filosofo spagnolo), di quella corrente di pensiero cioè, che riesaminando le Sacre Scritture con una visione non più conforme a quella prettamente dogmatica della Chiesa (ritenuta peraltro un'istituzione *diabolica et antechristiana*), era giunta a mettere in predicato i sacramenti e finanche la verginità di Maria e la duplice natura umana e divina di Cristo; un'adesione che Matteo, aveva maturato a Napoli sotto l'influsso del confratello Lorenzo Tizzano, uno dei discepoli del circolo valdesiano locale guidato dallo spagnolo Juan de Villafranca.

Qualche anno dopo, travolto dalla delazione di Marcantonio Villamarina, un altro membro del circolo napoletano, che con un memorandum aveva reso noto tutti coloro che professavano dottrine radicali di sua conoscenza, Matteo fu arrestato e condotto a Roma dove, imprigionato e sottoposto a tortura, il 3 luglio del 1553 rese una serie di ammissioni davanti al tribunale dell'Inquisizione del Sant'Uffizio.

Gli esiti dell'interrogatorio furono, in seguito, inviati da Roma a Venezia come prove per il processo contro Tizzano. L'anno successivo, il 16 marzo del 1554, Matteo abiurò. Dispensato dal portare l'*abitello*, la veste penitenziale indossata dai condannati per eresia, raggiunse un monastero olivetano, rimasto sconosciuto, dove visse il resto della sua vita dedito allo studio.

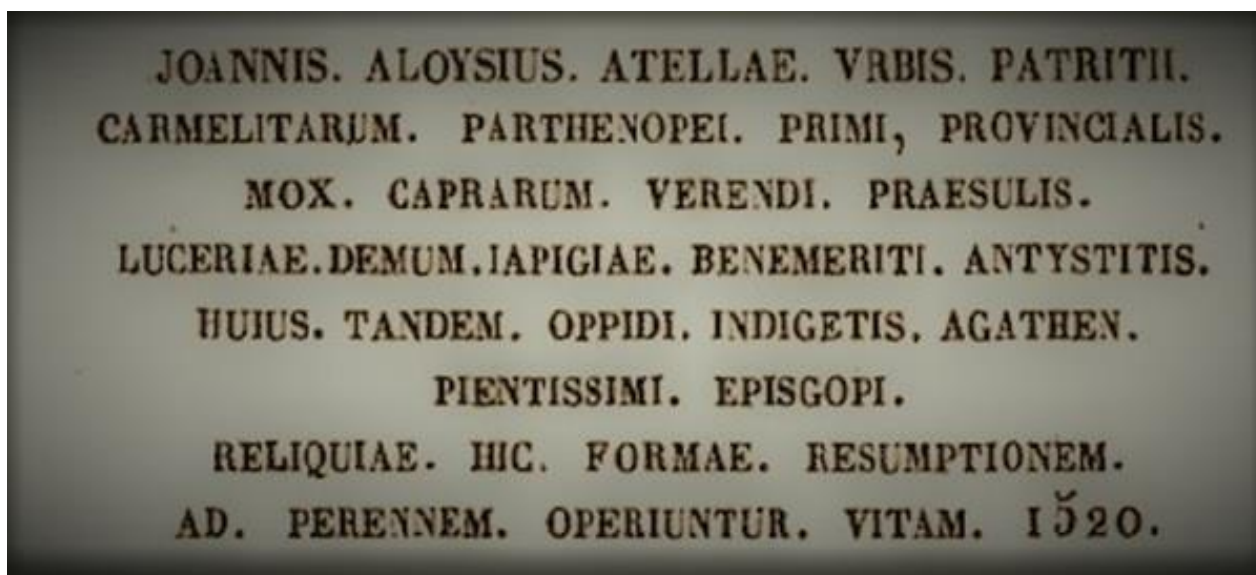
Franco Pezzella

Giovanni Aloisio, un aversano dimenticato

Nero su bianco, a. XXII, n. 3, 17 febbraio 2019, p. 56

Nel 1470, per i tipi di Vindolino da Spira, il famoso tipografo tedesco artefice con il fratello Giovanni dell'introduzione della stampa a caratteri mobili a Venezia, veniva pubblicato nella città veneta *l'editio princeps*, ossia la prima edizione a stampa, del *Rerum vulgarium fragmenta* ("Frammenti di cose volgari") di Francesco Petrarca, meglio conosciuto come il *Canzoniere*; la storia, raccontata attraverso una successione di poesie, della vita interiore del poeta aretino, in particolare del suo amore per Laura, ma anche, benché in misura minore, dei suoi tormenti morali, religiosi e politici. Composto a più riprese tra il 1336 (ma forse anche prima) e il 1374, il *Canzoniere* comprende 366 componimenti in versi italiani ed è considerata la prima raccolta lirica della poesia "moderna".

Seppure con ritardo, infatti, molti poeti dei due secoli successivi, soprattutto nel Cinquecento, individuarono nel *Canzoniere* il modello di lingua e di stile che cercavano per soddisfare le loro brame compositive sicché la lingua petrarchesca, così come quella di Boccaccio lo era stato per la prosa, diventò l'esempio da imitare, mentre lo stile divenne fonte di ispirazione dando vita a un ricchissimo filone di poesia, non a caso definita "petrarchista", i cui esponenti di primo piano furono, nel Cinquecento, Pietro Bembo e Ludovico Ariosto. E dunque, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, fioriscono, in Italia e nel resto d'Europa, i *Canzonieri* in cui i petrarchisti raccolgono le loro poesie per raccontare le personali storie di anime tormentate.



L'epigrafe che ricordava la sepoltura di Giovanni Aloisio nel duomo di S. Agata dei Goti.

Nell'area napoletana il padre del "petrarchismo" fu, per ragioni anagrafiche, ma anche e soprattutto per la capacità di adottare e rielaborare il modello del *Rerum vulgarium fragmenta*, il poeta aversano Giovanni Aloisio, autore del *Naufragio*, un canzoniere che, pervenutoci in forma di manoscritto, è conservato con numero 3220 nella "Nationalbibliothek" di Vienna, dove, dopo essere stato per secoli ignorato, fu

riscoperto, una prima volta, nell'Ottocento, dal filologo Adolfo Mussafia, e poi negli anni '70 del secolo scorso da Marco Santagata, uno dei massimi esperti di lirica classica italiana, che lo studiò pubblicandone ampi stralci, seguito in seguito da Marina Milella che lo ha edito, nel 2007, corredandolo di un prezioso commento.

Scandito da 82 sonetti, 7 canzoni, 6 sestine, 4 madrigali e 3 ballate il canzoniere di Aloisio, composto qualche anno prima che prendesse i voti, è ispirato all'amore di una fanciulla, tale Carina Misallia, morta diciottenne nel 1469-70.

Le pochissime informazioni biografiche sul poeta lo indicano appartenente alla nobiltà di Aversa, dove era nato intorno al 1450 circa, e dove, nel 1473, dopo aver conseguito presso il Carmine Maggiore di Napoli la laurea in teologia, fu nominato priore del locale convento carmelitano.

Un decennio dopo lo ritroviamo Provinciale del suo ordine a Napoli, e negli anni successivi, dopo un periodo trascorso a Nocera, dove aveva fondato il locale monastero, lo raggiunge, prima la nomina a vescovo di Capri (15 luglio del 1491), poi di Lucera (25 ottobre del 1500) e infine di S. Agata dei Goti, (27 agosto 1512), dove morirà il 29 agosto del 1519, dopo aver rinunciato all'episcopato, ricevendo sepoltura accanto all'altare maggiore della cattedrale.

Successivamente, su disposizione di un suo successore, mons. Filippo Albini, le sue ceneri furono collocate nei pressi del fonte battesimale, come ancora ricordava, a metà Ottocento, un'epigrafe riportata in un libro di memorie storiche della città. Durante l'episcopato caprese Giovanni Aloisio aveva assistito, tra l'altro, all'incoronazione di Alfonso II, celebrata il 2 maggio del 1494, mentre i suoi anni di episcopato a Sant'Agata dei Goti sono ricordati oltre che per la fama di Pastore buono e dotto, per aver indetto il sinodo diocesano, di cui restano frammenti di costituzione pubblicati da Eugenio Tirone nel 1978.

Franco Pezzella

**L'Addolorata di Angelo Mozzillo
nella chiesa di S. Lorenzo ad Ottaviano
Nuova Città, a. XXIX, n. 6, 2 marzo 2019, p. 13**

Dopo Napoli e Nola, Ottaviano conserva il più cospicuo nucleo di dipinti realizzati da Angelo Mozzillo e dalla sua bottega. La cittadina vesuviana custodisce, infatti, del pittore afragolese, non solo il vasto ciclo di affreschi con decorazioni naturalistiche e in stile pompeiano antico che si distribuisce in vari ambienti del castello mediceo, ma anche alcuni interessanti dipinti sacri, due dei quali, la *Gloria di San Felice* e *San Michele che scaccia i diavoli* si osservano nella chiesa di San Michele, mentre l'*Annunciazione* e la *Madonna che consegna lo scapolare a san Simone Stock* si conservano rispettivamente nella chiesa dell'Annunziata e nella chiesa del Carmine.



Ottaviano, Chiesa di S. Lorenzo, *L'Addolorata e i Sette santi fondatori*.

Il dipinto più interessante del nucleo è, tuttavia, il tondo di circa 8 metri di diametro, costituito da una tela raffigurante la *Madonna Addolorata e i Sette Santi fondatori*

dell'Ordine dei Servi di Maria inserita in una fascia perimetrale decorata con Angeli e motivi architettonici e fitomorfi, che Mozzillo dipinse nel 1777 per la chiesa di San Lorenzo annessa al monastero fatto edificare dai Medici, fin dalla seconda metà del XVI secolo, per ospitare la congregazione dei Serviti come altrimenti erano indicati i Servi di Maria. Quest'Ordine era stato fondato nel 1233, secondo la regola di s. Agostino, da sette mercanti fiorentini: Bonfiglio Monaldi, Buonagiunta Manetti, Manetto dell'Antella, Amideo degli Amidei, Ugucione degli Uguccioni, Sostegno dei Sostegni e Alessio Falconieri con lo scopo di diffondere, attraverso lo studio e la predicazione, la devozione verso la Madonna Addolorata.

Definito da Bruno Molajoli, storico dell'arte e museologo di lungo corso del Novecento, «uno dei complessi decorativi settecenteschi più importanti della provincia di Napoli», il tondo, cui fa da pendant al centro del sottostante pavimento in cotto una analoga decorazione su ceramica smaltata di fattura vietrese, trascrive pittoricamente uno degli episodi salienti della *Legenda de origine*, il più antico e autorevole documento narrativo sull'*origine* dei Serviti, ossia il momento in cui la Vergine, apparsa in sogno al beato Pietro, invitò i sette santi fondatori a rivestire l'abito nero in memoria dei dolori da lei sofferti per la passione di figlio.

Nella parte centrale del dipinto la Vergine, assisa su una nuvola e circondata dagli angeli, è raffigurata nell'atto di stendere sulle spalle di Pietro, come segno di impostazione dell'abito, il proprio velo di colore nero mentre pronuncia le parole trascritte anche sulla tela: *Filii doloris mei, accipite vestem meam* (Figli del mio dolore, prendete le mie vesti). Intorno gli altri sei confratelli, genuflessi, la guardano, chi con le mani congiunte, chi con le braccia allargate, con grande devozione.

Danneggiata dalla violenta scossa di terremoto che colpì l'Italia meridionale il 23 novembre del 1980, vieppiù per le pessime condizioni di conservazioni, la tela fu qualche tempo dopo smontata e trasportata per essere restaurata, a ragione delle sue notevoli dimensioni, nel magazzino di una vicina industria, per poi essere risistemata, a restauri ultimati, alla base della cupola, dove è tuttora data ammirala.

Franco Pezzella

Una serata musicale nell'Aversa di metà Ottocento

Nero su bianco, a. XXII, n. 4, 3 marzo 2019, p. 56

Nell'Ottocento la musica, coltivata non solo in ambito pubblico con la frequentazione dei concerti pubblici ma anche nel privato con l'organizzazione di serate musicali in salotto, dove con musicisti professionisti si esibivano per diletto gli stessi padroni di casa e i loro ospiti, rappresentò per il ceto borghese, che aspirava a diventare classe egemone, uno strumento indispensabile per affermare il proprio prestigio. Protagonista incontrastato di questa pratica musicale fu, per la sua versatilità, il pianoforte, che, anche per l'opinione corrente che l'insegnamento di esso e quello del canto fossero necessari nell'educazione delle ragazze di buona famiglia, diventò un arredo pressoché irrinunciabile del salotto borghese.



Una serata musicale in un dipinto di C. Saccaggi (Trieste, Museo Revoltella).

A questa pratica non furono estranee alcune delle famiglie borghesi più in vista nell'Aversa dell'epoca, fra le quali quella del cavaliere Carlo de Ferrariis, che, già versatile organizzatore di serate musicali nella sua casa di Napoli, ne organizzò

qualcuna anche ad Aversa, come documenta una breve corrispondenza apparsa nell'estate del 1869 sulla nota rivista musicale napoletana "Napoli Musicale" di Luigi Mazzante, ripresa di sana pianta sul n. 30 del 5 agosto 1869 dall'altrettanta nota rivista musicale milanese "Euterpe". Peraltro, Carlo de Ferrariis, singolare figura di patriota, scrittore e poeta, nonché preside del liceo Cirillo e amministratore della Casa Santa dell'Annunziata, era egli stesso autore di testi per musica, tra i quali si ricorda un inno musicato da Pasquale Lozzi.

Riferisce, dunque, la succitata corrispondenza che a questa "scelta serata" si esibirono con il noto maestro Michele Ruta e sua figlia Gilda, il padrone di casa e la consorte, il loro nipote Gennaro Fiordaliso, violinista dilettante, la giovane moglie di questi Macrina Parente, e le signorine Enrichetta e Diana dei baroni Scoppa. Originario di Caserta, dove era nato nel 1826, Michele Ruta, dopo gli studi al Conservatorio di San Pietro a Majella con Lanza, Ruggi, Conte e Mercadante, e l'esperienza risorgimentale come volontario sui campi di battaglia lombardi, fu, negli anni Settanta, con la giovanissima figlia Gilda, un importante promotore della vita culturale napoletana, distinguendosi quale direttore del periodico napoletano "La Musica" e, soprattutto, quale organizzatore e animatore di numerosi eventi musicali.

In particolare, nella suddetta serata aversana il maestro intonò dei stornelli, poesie d'argomento amoroso o satirico affine alla filastrocca, composte e cantate dal de Ferrariis, mentre la figlia Gilda, dopo aver suonato al pianoforte una variazione tratta da "La sonnambula" di Vincenzo Bellini, "maestrevolmente eseguita", si esibì in un duetto di pianoforte ed arpa, con la padrona di casa signora de Ferrariis; la quale per canto, interpretò l'aria finale della *Merope* musicata da Giovanni Pacini su libretto di Salvatore Cammarano, lo stornello "*Nuvoletta d'oro*" del maestro Ruta e un non meglio specificato duetto per camera del Donizetti con lo stesso maestro Ruta. Macrina Parente, invece, eseguì un pezzo a quattro mani con Gilda Ruta mentre il marito, anch'egli accompagnato da Gilda, suonò al violino un pezzo tratto dall'opera verdiana, *I due Foscari* che il maestro di Busseto aveva composto nel 1844 su libretto di Francesco Maria Piave, ispirandosi all'omonima opera in versi di Lord Byron del 1821.

A conclusione della serata, durante la quale "non si si peccò né di lunghezza, né di cattiva esecuzione, né di eletti spettatori, né di monotonia", come scrisse l'anonimo estensore della corrispondenza, le signorine Enrichetta e Diana dei baroni Scoppa si esibirono in un pezzo di pianoforte (*I sospiri*) e la Macrina Parente nella declamazione del *Perdono*, una delle più celebri poesie del sacerdote irpino Pietro Paolo Parzanese.

Franco Pezzella

L'Immacolata di Ruggi in San Francesco ad Aversa

Nero su bianco, a. XXII, n. 5, 17 marzo 2019, p. 56

Qualche anno fa, la chiesa aversana di San Francesco delle Monache, è prepotentemente balzata agli onori della cronaca artistica nazionale per la “scoperta”, tra le sue mura, di un dipinto, già attribuito in passato a Bernardo Cavallino, del pittore emiliano Jacopo Barbieri più noto come il Guercino. Un dipinto che ha conferito sicuramente ancora più lustro a questa antica fabbrica francescana già ricca di per sé di dipinti di pittori di fama quali Jusepe de Ribera, Pietro Berrettini da Cortona, Francesco De Mura, oltre che di pittori meno noti, ma comunque di discreto merito, come Leonardo Olivieri, Giustino Lombardi, e di altri ancora, ignoti o poco noti, quando non noti unicamente per qualche documento d'archivio o per una firma apparsa in occasione di restauri. Fra questi ultimi ci piace annoverare quel Lorenzo Ruggi che in San Francesco appose il proprio nome e la data 1671, all'interno di un cartiglio, sulla tela dell'*Immacolata* che campeggia sull'altare della quarta cappella di destra; un'opera che, nelle brillanti vesti della Vergine - raffigurata mentre, ispirata da Dio, schiaccia con un piede la testa del serpente avvinghiato alla falce lunare - nella luce dorata che irrompe prepotentemente fra le nuvole e nel tenero incarnato degli angioletti, denuncia una manifesta dipendenza da modelli giordaneschi, sia nella resa coloristica che in quella formale, ancorché, relativamente a quest'ultimo aspetto, va osservato che nelle mani di qualche angioletto permangono alcuni degli attributi enunciati dalla litanie lauretane, ormai estranei alle composizioni del maestro: ci riferiamo in particolare all'*Immacolata* del “Museo de Arte” di Ponce e all'analoga composizione di “Palazzo Pitti” a Firenze, entrambe databili intorno al 1680 per le aperture classiciste.

È pertanto verosimile, come d'altra parte aveva già colto Gaetano Parente, che l'artista fosse uno dei tanti allievi del Giordano, benché il De Dominicis, nella sua biografia, non ne faccia menzione. Una perplessità riguarda al più la datazione della tela (forse frutto di un improprio aggiustamento apportato in un restauro del secolo scorso) che va sicuramente posticipata di un decennio circa, poco prima della sua morte, dal momento che, se così non fosse, il Ruggi si prefigurerebbe, nella formulazione iconografica del tema mariano dell'*Immacolata*, come un anticipatore del fortunato modello giordanesco.

Le uniche altre notizie al momento disponibili sull'attività dell'artista ci vengono fornite da Giuseppe Ceci, Gérard Labrot ed Eduardo Nappi. Il primo, come rilevò in un saggio scritto nel lontano 1891 dopo aver consultato l'unico registro scampato all'incendio dell'Archivio della Corporazione dei pittori napoletani, ci informa che il Ruggi fu accettato nel sodalizio sin dal 1672 restandovi iscritto fino al 6 maggio del 1681, giorno in cui sarebbe morto. Qualche anno fa, Labrot, in un fondamentale studio sui collezionisti d'arte nella Napoli dei secoli XVII-XVIII, cita, facendo riferimento a documenti d'archivio, opere dell'artista negli inventari di due collezioni napoletane: quella del dottore Antonio Lauro, suo cognato, e quella del principe di Montefalcone, Andrea Coppola. Il Ruggi, che lo studioso francese, sulla scorta di questi documenti, vuole morto nel 1687, avrebbe eseguito in prevalenza soggetti

sacri, ma anche paesaggi di cui però non rimane traccia. Labrot ipotizza che sia morto in piena attività, poiché alla sua scomparsa risultano esservi molti quadri invenduti nella sua bottega, tra cui una *Natività di Gesù*, sei quadretti con figure di *Santi* e due bozzetti (*Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* e *Rachele a cavallo*). Più recentemente, Eduardo Nappi, direttore per più di mezzo secolo dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, ha pubblicato due nuovi documenti sul Ruggi che lo indicano quale autore di un dipinto raffigurante *S. Antonio in gloria* per la chiesa napoletana di S. Maria della Misericordia ai Vergini (1675), attualmente in un deposito della Curia arcivescovile, e di diverse pitture su 218 cristalli "per servizio di scrittory" (1677).

Franco Pezzella



Aversa, Chiesa di San Francesco delle Monache,
L. Ruggi, *L'Immacolata Concezione*.

Andrea De Rosa, un ricco e spregiudicato impresario afrafilese nella Napoli borbonica di metà Ottocento

Nuova Città, a. XXIX, n. 9, 23 marzo 2019, p. 13

Durante il regno borbonico, poiché era rigorosamente proibito al Banco di Napoli possedere immobili, gli stabili dei debitori morosi nei confronti dell'istituto erano venduti all'asta pubblica. Non sempre, però, queste vendite erano aggiudicate al giusto prezzo. Diversi stabili furono acquistati, infatti, con discutibili modalità - non ultima, forse, l'elargizione di consistenti somme di denaro, le cosiddette "mazzette", ancora tanto in voga nei nostri tempi - da tale Antonio Monaco, un danaroso scrivano pubblico, amico del reggente, che fu anche impresario del San Carlo, e dall'afrafilese Andrea De Rosa, un ricco assuntore di opere pubbliche, sul cui conto già correavano poco edificanti dicerie.



Napoli, via Toledo, Palazzo De Rosa.

Da pettinatore di canape rozzo e quasi analfabeta qual era stato in gioventù, si era, infatti, trasformato in appaltatore riuscendo ad ottenere - si raccontava - con molti sotterfugi e grazie anche alle "simpatie" di una principessa molto autorevole presso la Corte, degli importanti appalti pubblici e privati che in poco tempo lo avevano fatto arricchire oltremodo e gli avevano consentito di "aggiudicarsi" anche il titolo di barone.

In particolare, si vociferava che, essendo creditore di una consistente somma di denaro dal governo e non riuscendo ad ottenerla per l'opposizione del ministro

competente e del sovrano, era riuscito a vincere le “fastidiose” resistenze facendo trovare loro, nelle rispettive scuderie, una pariglia di cavalli.

Il nome di De Rosa è, però, legato, anche all'imponente omonimo palazzo (detto in seguito anche palazzo de Gemmis dal nome dei successivi acquirenti) ubicato all'inizio di via Toledo, nel cuore di Napoli. Il palazzo fu costruito tra il 1826 e il 1834, in prossimità della Porta dello Spirito Santo, abbattuta per l'allargare la strada, in luogo di un più piccolo fabbricato rimasto incompiuto, commissionato dal principe Pignatelli di Monteleone all'architetto Pietro Valente, il quale, su incarico di un figlio di Andrea De Rosa, Francesco - che nel frattempo, ancora fresco del titolo di duca di Carosino acquisito grazie alle nozze con la sesta figlia del duca d'Ascoli, lo aveva rilevato - lo completò negli anni successivi.

Il 15 maggio del 1848, il palazzo fu teatro, peraltro, di un drammatico avvenimento, allorquando sospettato di ospitare un covo di liberali fu invaso da un reggimento di granatieri nel corso delle repressioni che quel giorno - subito dopo lo scioglimento del Parlamento appena eletto in virtù della concessione della Costituzione firmata da Ferdinando II il 10 febbraio di quello stesso anno e poi rinnegato - insanguinarono le strade della capitale borbonica.

Lampante esempio di architettura neoclassica, il palazzo si articola su quattro piani con una facciata a bugnato nella quale si aprono due ampi portali d'accesso. Da qui si accede a un doppio cortile sui cui convergono due scaloni che portano ai piani superiori. La scalinata principale, di grande effetto scenografico, è ellittica, mentre l'altra, di pianta rettangolare, è decorata con stucchi e affreschi alle pareti. Nel secolo scorso il palazzo ospitò anche la redazione del “Pungolo”, un noto e storico giornale politico dell'epoca.

Franco Pezzella

Eduardo Saccone, grande critico della letteratura

Nero su bianco, a. XXII, n. 6, 31 marzo 2019, p. 56

Tanto apprezzato e noto all'estero, quanto completamente sconosciuto dai più ad Aversa, dov'era nato il 4 dicembre del 1938, Eduardo Saccone, è stato uno dei più eminenti critici non solo della letteratura italiana rinascimentale, ma anche e soprattutto, di quella ottocentesca e novecentesca. Non è un caso che alla sua morte - avvenuta il 2 dicembre del 2008 a Cork, in Irlanda, dove per lunghi anni, dal 1994 al 2003, aveva diretto il dipartimento italiano presso l'"University College" - la nota rivista letteraria statunitense "Modern Language Notes", edita dalla "Johns Hopkins University" di Baltimora, di cui era Saccone era stato redattore per buona parte del periodo in cui vi aveva insegnato nonché curatore dell'edizione italiana, gli dedicò un supplemento "in memoriam".



Eduardo Saccone

L'importanza della sua produzione sulla poesia e la prosa rinascimentale, che annovera decine di saggi, tra cui *Il soggetto del Furioso* e altri saggi tra Quattrocento e Cinquecento, Napoli, 1974; *Le buone e le cattive maniere. Letteratura e galateo nel Cinquecento*, Bologna 1992, solo per citare i più noti, unitamente agli studi su Italo Svevo (*Commento a Zeno*, Bologna 1973; *Il poeta travestito*, Pisa 1977), su Beppe Fenoglio (*Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino 1988), su Aldo Palazzeschi (*Figurazioni del personaggio incendiario: Marinetti e Palazzeschi* (1994), poi in «La trincea avanzata» e «La città dei conquistatori», *Futurismo e modernità*, Napoli 2000, su Federigo Tozzi (*Allegoria e sospetto. Come leggere Tozzi*, Napoli, 2000), su Carlo Emilio Gadda (*Conclusioni anticipate*, Napoli 1988) e altri, è stata riconosciuta non solo in Italia, ma anche dagli studiosi del Rinascimento e del romanzo italiano

dell'Ottocento e Novecento di Gran Bretagna, Irlanda, Stati Uniti, Australia, Nuova Zelanda e Germania.

Dopo la laurea in Lettere e la Licenza di Letteratura Italiana conseguite rispettivamente presso l'Università di Pisa e presso la Scuola Normale della stessa città, nel 1962 Saccone si trasferì prima in Germania, per insegnare all'Università di Heidelberg, e poi negli Stati Uniti, per insegnare al "Vassar College" di Poughkeepsie, nei pressi di New York. Successivamente, nel 1966 assunse l'incarico di Assistant Professor presso la "Johns Hopkins University", dove divenne professore ordinario e diresse il Dipartimento di Studi ispanici e italiani dal 1992 al 1994, anno in cui si trasferì in qualità di professore e presidente del Dipartimento di italiano all'"University College" di Cork in Irlanda, incaricò che conservò fino al 2003, anno del suo pensionamento.

All'attività ordinaria, Saccone affiancò quella di Visiting professor in numerose istituzioni accademiche, dall'Università della California di Los Angeles al "Middlebury College", nel Vermont, dall'Università della Pennsylvania a quella di Melbourne. Nell'anno accademico 1979-80, fu anche fellow, ovvero socio collaboratore, di "Villa I Tatti", il Centro universitario di Harvard per gli studi sul Rinascimento italiano a Firenze, nonché direttore del Seminario di studi italiani presso il "Charles S. Singleton Center" della stessa città, molto frequentato dai suoi ex studenti della "Johns Hopkins University".

Nel 2005, a coronamento della sua lunga e prestigiosa carriera di promotore della letteratura italiana nel mondo, l'allora presidente della Repubblica, Carlo Azeglio Ciampi, gli conferì il titolo di Commendatore dell'Ordine della Stella della solidarietà italiana che, istituito fin dal 1948, è concesso come «particolare attestato a favore di tutti coloro, italiani all'estero o stranieri, che abbiano specialmente contribuito alla ricostruzione dell'Italia».

Franco Pezzella

Il San Michele Arcangelo di Angelo Mozzillo per la collegiata di San Mauro a Casoria Nuova Città, a. XXIX, n. 11, 13 aprile 2019, p. 13

In virtù delle sue diverse funzioni, san Michele Arcangelo è stato rappresentato, in ogni tempo e luogo della cristianità, da un immenso numero di dipinti e statue paragonabile, per quantità, forse, solo a quello prodotto per raffigurare la Vergine Maria.

Generalmente è rappresentato come un combattente con la spada o la lancia nella mano - talvolta anche con la bilancia in quanto pesatore di anime come accenna un'antica saga norvegese "Il sogno di Astenson" che narra di un viaggio nell'aldilà – il quale sottomette ai suoi piedi Satana, raffigurato come dragone o mostro, sconfitto in combattimento. Una variante a questo schema è rappresentata da Satana e altri diavoli, raffigurati con fattezze umane ed ali di drago, caduti tra le fiamme.

La battaglia in oggetto, cui fa riferimento la suddetta iconografia è quella che, riportata nel "Libro dell'Apocalisse" è descritta con queste parole: "*E in cielo scoppiò una guerra: Michele e i suoi Angeli combattevano contro il drago e gli Angeli suoi, ma non prevalsero e nel cielo non vi fu più posto per loro. E il grande drago, l'antico serpente, che chiamiamo Diavolo o Satana e che seduce il mondo intero, fu precipitato sulla terra con tutti gli angeli suoi*" (Apocalisse 12, 7-9).

Tale è anche l'iconografia cui fece riferimento il nostro conterraneo Angelo Mozzillo per la pala che realizzò nel 1796 per la collegiata di San Mauro a Casoria. Tuttavia, l'iconografia adottata dal pittore afragolese presenta un'altra particolarità: l'arma che l'arcangelo usa per abbattere Satana è una spada fiammeggiante. Si tratta della "fiamma della spada folgorante" posta, nella "Genesi", a guardia dell'Eden, e che il grande letterato inglese John Milton, nel suo poema "Il Paradiso perduto", un'ampia e approfondita analisi della cristianità, identifica giusto appunto con san Michele.

Per il resto l'arcangelo indossa un elmo piumato, da cui fuoriescono vistose trecce di capelli biondi, e veste una corazza sulla quale è inciso il motto *Quis ut Deus?*, una locuzione latina che tradotta letteralmente significa "Chi è come Dio?": domanda che egli avrebbe pronunciato scagliandosi contro Lucifero quando questi mise in discussione il potere di Dio. Una semplice tunica e uno svolazzante mantello completano il suo abbigliamento da capo della milizia celeste.

Il dipinto casoriano, firmato e datato in alto a sinistra (A. Mozzillo/1796/D.28 Feb), già un tempo nella cappella dedicata al santo, ora in quella intitolata al Sacro Cuore, è impostato su due diagonali, individuate dalle figure dei due personaggi principali che, incrociandosi, danno corpo a una composizione complessa ma allo stesso tempo equilibrata, dove alla grazia e alla bellezza di san Michele, fanno da contrappunto la bruttezza e l'aria sofferta di Satana; caratterizzazioni fisionomiche che Mozzillo ottenne mediante la stesura di delicatissimi toni intermedi e tenui vibrazioni di gamme coloristiche che spaziano dal rosa al rosso.

Sicché la scena esalta, sapientemente, le figure dei due antagonisti in lotta che emergono prepotentemente dal fondo - anche esso giocato su toni rossastri - facendone risaltare, oltremodo, l'anatomia dei corpi.



Casoria, Collegiata di san Mauro, A. Mozzillo, *San Michele Arcangelo*.

La storia poco nota di Padre Antonio Aversana

Nero su bianco, a. XXII, n. 7, 14 aprile 2019, p. 56

Nato ad Aversa l'11 febbraio del 1639 e avviato prestissimo alla vita monastica, Antonio Aversana (o Aversani), subito dopo aver "compiuto in breve tempo il primo corso di Studj, e conseguita la Laura Magistrale" fu destinato per la sua scienza e le sue indubbie capacità organizzative a dirigere - come riporta fra Vincenzo Maria Coronelli nella sua *Biblioteca Universale Sacro-Profana*, una delle prime enciclopedie universali organizzate in ordine alfabetico edita incompiuta a Venezia nel 1703 in soli 7 dei 45 volumi preventivati - alcune delle scuole primarie e dei collegi più importanti dell'Ordine.

Incarico che condusse diligentemente tant'è che fu premiato con la concessione della *Paternità* (una sorta di elogio che si riconosceva, alla pari del Padre fondatore san Francesco, a chi aveva riservato molte attenzioni ai suoi "figli spirituali") e, ancora, con l'incarico di Definitore perpetuo della Provincia Napoletana (negli ordini religiosi i definitori erano e sono coloro che assistono il proprio superiore nel governo dell'ordine stesso). Anche in queste funzioni Padre Aversana seppe subito farsi valere, per cui qualche anno dopo fu eletto, in primis, Ministro della provincia di Terra di Lavoro e poi, nel Capitolo Generale del 1677, Compagno e Assistente dell'Ordine, con il gravoso compito di guidare e organizzare, con il Ministro generale eletto, fra Giuseppe Amati, la vita della Fraternità per un triennio; al termine del quale poté finalmente ritirarsi nel convento di Sant'Antonio della sua città natale per svolgere appieno anche il ministero francescano dell'umiltà e della povertà cui si era votato.

Ma la parentesi sarebbe durata ben poco: nel 1683 riunitosi il Capitolo Generale dei Minori Conventuali a Roma per l'elezione del nuovo Ministro generale, papa Innocenzo XI, avuto sentore di aspri dissensi tra gli elettori per la scelta, aveva presentato, di sua iniziativa, sette candidati, tra i quali Padre Aversana che, inaspettatamente e a grande maggioranza, fu eletto 75° successore di san Francesco. Nei sei anni in cui esercitò la carica di Ministro generale, Aversana si fece promotore di alcune importanti iniziative portando a compimento anzitutto i lavori di restauro, già avviati da fra' Michelangelo Catalani, del monastero di Rivotorto, presso Assisi, che era stato il primo rifugio di san Francesco.

Subito dopo patrocinò la pubblicazione del *Compendio di Teologia* di Bartolomeo Mastrio (Ravenna 1686) sul cui frontespizio fece imprimere il proprio stemma e, nel contempo, impetrò dalla Sacra Congregazione dei Riti il messale e il breviario per l'Ordine dei Minori Conventuali distinto da quello degli altri minoriti inserendovi, peraltro, l'*Uffizio* (insieme di preghiere) per ricordare l'anniversario della Dedicazione della basilica di Assisi (25 maggio 1253) e quello in onore di tutti i santi francescani da celebrarsi il 29 novembre. Resta negli annali dell'Ordine poi, la lettera con cui faceva monito ai superiori dei vari monasteri «... che la sacra supellettile, benché povera, sia sempre monda ... si lavino, e mutino spesso i corporali, Camisi, Purificatorii, Cotte, Tovaglie d'Altari et altri lini, quali servono al tremendo sacrificio, e sappiano che con mio rossore da'Prelati amorevoli mi è stato rimproverato l'immondezza de' nostri Altari, e Sacrestia».

Giunto al termine del suo mandato, condotto con oculata prudenza e giustizia, Padre Aversana fece ritorno al convento di Aversa, che non aveva mancato nel frattempo di ampliare, abbellire e dotare di copiose rendite, vivendo il resto della sua vita in letture, meditazioni e preghiera. I confratelli, grati per le attenzioni ricevute, alla sua morte, intervenuta nel mese di febbraio del 1702, gli riservarono la sepoltura nel pavimento del coro della chiesa, da lui resa una delle più belle di Aversa, sacello ancora oggi identificabile per una lapide in marmo policromo sulla quale, insieme all'epigrafe che ne ricorda le virtù e la scienza (*in virtutibus et scientiis omnigenus*), spicca lo stemma costituito da uno scudo, sormontato da un cappello vescovile (ancorché non godesse di questa dignità), la cui unica partitura, divisa in due fasce da tre stelle, accoglie nella porzione superiore lo stemma dell'Ordine, e in quella inferiore un cavallo inalberato.

Franco Pezzella



Particolare dello stemma di Padre Aversana nella lapide di Sant'Antonio.

Presenze artistiche giuglianesi a Cerreto Sannita

AbbiAbbè, a. XXII, n. 2, 20 aprile 2019, p. 22

Per una singolare coincidenza, in alcune chiese di Cerreto Sannita, nel Beneventano, sono presenti diverse opere di artisti originari di Giugliano in Campania. Si tratta di lavori dovuti alle mani dell'organaro Felice Cimmino (o Cimino) e dei pittori Luigi Cacciapuoti e Pietro Di Martino, vissuti, tutti e tre, tra la seconda metà del XVII secolo e i primi decenni del secolo successivo.

Felice Cimmino

Il primo, capostipite di una delle più importanti dinastie di organari del regno di Napoli, attestata con il figlio Fabrizio, i nipoti Francesco, Antonio ed Alessandro fin oltre la metà dell'Ottocento, è presente nella chiesa di Santa Maria dei Morti con un organo (fig. 1), purtroppo in pessime condizioni di conservazione, della fine del XVII secolo. Alla fine dello stesso secolo (1696) risale anche lo strumento della Collegiata di San Martino, che già nel lontano 1870, fu sostituito con l'organo attuale, realizzato da Domenico Perillo in quell'anno e recentemente restaurato (2007), riutilizzando la balaustra, il baldacchino, la cassa e le decorazioni esterne dell'antico organo della chiesa di Sant'Antonio, rimasto danneggiato dal terremoto del 26 luglio 1805. Documentato la prima volta nel 1670 per il restauro di uno strumento nella chiesa del Conservatorio di Sant'Onofrio di Napoli, Felice Cimmino nel 1693 ricoprì la carica di organaro della Cappella del Tesoro a Napoli.



Fig. 1 - Cerreto Sannita (BN), Chiesa di Santa Maria dei Morti, F. Cimmino, Organo e cantoria.

Solo o in collaborazione con il figlio Fabrizio e il nipote Francesco, realizzò un gran numero di strumenti che, contrassegnati genericamente dalle iniziali "FC" e in assenza di documenti utili, riesce difficile attribuire all'uno o agli altri; di certo si sa che, in autonomia, nel 1698, costruì un organo per la chiesa di Santo Spirito di Palazzo, sempre a Napoli; nel 1711 un organo per l'imperatore di Vienna; nel 1713 uno strumento per l'Oratorio dei Santi Girolamo e Maddalena dei Pazzi nella villa del Parugiano a Montemurlo, presso Prato; l'anno successivo un organo per la chiesa dell'Orazione e Morte di Gesù a Castel di Sangro e per la chiesa del Carmine di

Napoli; e ancora, nel 1717 e nel 1720, altri due strumenti a Barletta, per la chiesa di San Ruggero e per quella della Real Morte di Pietà. Altri strumenti li costruì in anni non meglio definibili nella chiesa di San Gregorio Armeno di Napoli e nella chiesa di Sant'Orsola a San Giovanni Rotondo. Dal 1716 fu al servizio del duomo di Napoli dopo esserlo stato nel 1711 per la cappella di Palazzo Reale. La sua fama è legata, però, soprattutto alla realizzazione, nel 1738, assieme al figlio Fabrizio e in società con il grande musicista Azzolino della Ciaia, dell'organo monumentale per la chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri di Pisa.

Luigi Cacciapuoti

Congiunto forse dei più noti Nicola ed Antonio, Luigi Cacciapuoti, visse ed ebbe una vita artistica piuttosto breve dal momento che, abbandonato ben presto tele e pennelli, si dedicò alla professione di notaio. La maggior parte delle sue opere si trovano nelle due più importanti chiese del suo paese natale: il santuario dell'Annunziata e la chiesa collegiata di Santa Sofia.

Per il primo realizzò nel 1711 un ciclo di dipinti aventi a tema le *Storie della vita di Giacobbe* che si articola su tre episodi: il *Sogno di Giacobbe*, *Giacobbe e Rachele al pozzo* e *Giacobbe che lotta con l'Angelo*, tratti dal libro vetero-testamentario della Genesi (ora in sacrestia), il *San Nicola in gloria* e l'*Adorazione dei magi*. Per la seconda realizzò, invece, sei ovali, quattro con gli *Evangelisti* e due con *Angeli che recano i simboli della passione*.



Fig. 2 - Cerreto Sannita (BN), ex chiesa di San Gennaro, L. Cacciapuoti, *San Gennaro fra i diaconi Festo e Desiderio*.

A Cerreto Sannita, Cacciapuoti fu attivo nella chiesa di San Gennaro, ora adibita a sezione di arte sacra del “Museo civico e della ceramica cerretese”, per la quale dipinse la pala dell’altare maggiore che, evidenziata da una fastosa cornice, raffigura *San Gennaro fra i diaconi Festo e Desiderio* (fig. 2).

Il santo, vestito dei paramenti vescovili, è circondato dai due giovani diaconi inginocchiati ai suoi piedi; a terra è un giogo, cui i tre furono assoggettati per trascinare il carro di Timoteo, governatore romano della Campania, nell’anfiteatro di Nola, che fa da sfondo alla scena, dove li attendeva l’esposizione alle fiere. Era accaduto, infatti, che i tre, recatisi a visitare il diacono Sossio nel carcere dell’anfiteatro di Pozzuoli, erano stati catturati e, accusati come questi di essere cristiani, condannati a morte.

Se non ch , inspiegabilmente, le fiere li avevano risparmiati e pertanto unitamente a Sossio, Acuzio ed Eutichete erano stati, in un secondo momento, decapitati nel Campo Marciano a Pozzuoli. A ricordo del martirio e del sangue di san Gennaro raccolto in quella contingenza con una spugna da una pia donna, diventato poi oggetto del famoso e secolare miracolo della liquefazione, nella parte alta del dipinto   giusto appunto raffigurato un angelo che regge l’ampolla con il prodigioso liquido organico. Nelle cappelle laterali della chiesa si custodiscono altri due dipinti attribuiti al Cacciapuoti: una delicata *Nativit *, a destra, e la *Madonna del Rosario* sul lato opposto.

Pietro Di Martino

Documentato dal 1691 al 1736, Pietro Di Martino, nato a met  del XVII secolo, fu uno dei pi  fedeli e operosi discepoli di Luca Giordano che segu , probabilmente, anche nel suo decennale soggiorno in Spagna, tra il 1692 e il 1702, come sembrerebbe confermare la mancanza di sue notizie in quel periodo a Napoli.

Per il resto l’artista, che mor  a Napoli nel mese di novembre del 1736 all’et  di 78 anni,   ricordato da Bernardo De Dominicis, il settecentesco storiografo dell’arte napoletana, quale artefice di “molte opere grandiose in pubblico e privato” tra le quali vanno segnalate i perduti affreschi con *Fatti della vita di sant’Antonio* nella chiesa napoletana dell’Ospedaletto (San Giuseppe Maggiore), alcuni dipinti nella chiesa dei Santissimi Apostoli e in quella della Pietrasanta, sempre a Napoli e, soprattutto, il *San Mauro in gloria* per la chiesa omonima di Casoria, stimata da De Dominicis “la migliore di tutte le sue opere”.

Nell’attigua arciconfraternita della Piet  affresc  con *Storie della vita di Ges *, anche le pareti e la soffitta dell’oratorio e, forse, realizz  la *Piet *, copia pregevolissima di quella del Ribera per la sagrestia della certosa di San Martino, che si osserva sull’altare. Le altre uniche opere note dell’artista si riconducono alle dodici tele con *Fatti della vita di san Benedetto* realizzati nel 1701 per la chiesa di San Biagio di Aversa e alla grande tela raffigurante le *Nozze di Cana*, firmata e datata 1707, che, proveniente dal refettorio dell’antico monastero di Sant’Antoniello a Port’Alba di Napoli,   conservata in un grande ambiente (denominata Sala Gioiosa) del complesso, trasformato nel frattempo in sede della “Biblioteca di ricerca dell’area umanistica” dell’Universit  Federico II.

Negli ultimi anni le ricerche archivistiche hanno permesso di restituire al pittore giuglianese, con certezza, anche gli affreschi con scene della *Vita di san Nicola da Bari* nella cappella dedicata al santo in Santa Teresa degli Scalzi a Napoli, precedentemente attribuiti a Nicola Malinconico.



Fig. 3 - Cerreto Sannita (BN), Chiesa dello Spirito Santo e Santa Maria Mater Christi, P. Di Martino, *Assunzione di Maria Vergine*, 1706.

Per la chiesa dello Spirito Santo e Santa Maria Mater Christi di Cerreto Sannita, Di Martino realizzò, invece, la pala d'altare raffigurante l'*Assunzione di Maria Vergine*, (fig. 3) firmata e datata 1706, contrassegnata in basso dallo stemma gentilizio della

famiglia de Nigris, dalla quale proveniva la badessa Anna Lucia, committente dell'opera.

L'iconografia adottata dal pittore giuglianese nella raffigurazione del tema privilegia l'aspetto dell'ascesa gloriosa della Madonna verso il cielo, ma non manca di collegarla anche al tema dell'incoronazione: la Vergine, fasciata in una vaporosa veste blu, appare, infatti, seduta sulle nubi, con un piccolo scettro nella mano destra, mentre, circondata dalla luce e da un nugolo di angeli, è nell'atto di essere incoronata da due di loro.

Al pittore giuglianese vengono attribuite dubitativamente, nella stessa chiesa, anche l'*Adorazione dei Magi* e l'*Immacolata Concezione tra i santi Gregorio e Vincenzo de' Paoli* poste sugli altari laterali, nonché la *Pentecoste* che sovrasta, invece, l'altare maggiore.

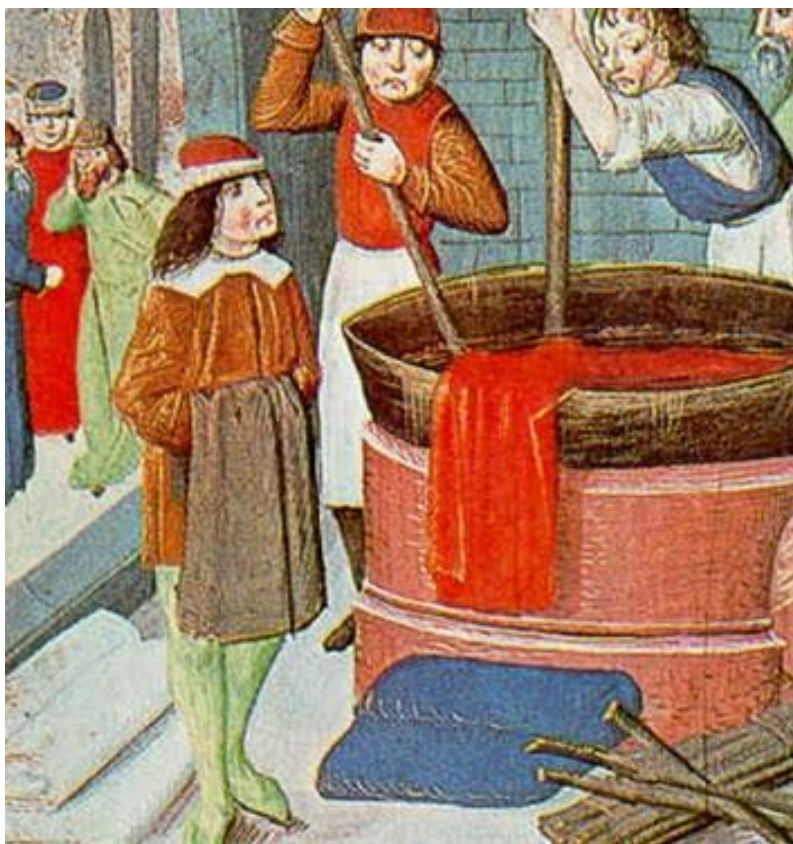
Franco Pezzella

Presenze giudaiche ad Aversa nel Medioevo

Nero su bianco, a. XXII, prima parte, n. 8, 28 aprile 2019, p. 54;

seconda parte, n. 9, 12 maggio 2019, p. 54

Il primo documento, a tutt'oggi noto, che attesta la presenza di una comunità giudaica ad Aversa è la transizione - pubblicata da Alfonso Gallo nel I volume del *Codice Diplomatico Normanno di Aversa* (doc. CXXXVIII), edito a Napoli nel lontano 1926 - con cui, nel 1189, Guglielmo di Comite de Aversa, arcivescovo di Otranto, diede in permuta al clero della chiesa di San Paolo un appezzamento di terreno sito *in ruga Castelli, ubi olim fuit Iudaica, non longe ab ipso Episcopio* cioè “nella via del Castello, dove c'era una volta la Giudecca, non lontano dall'Episcopio”.



Bottega di tintori.

La presenza di una colonia israelita ad Aversa deve essere stata, pertanto, quasi contemporanea alla fondazione della città e verosimilmente era costituita da ebrei dediti, come gran parte dei correligionari dell'epoca, alla tintura delle stoffe. In un successivo documento del 1221, infatti, Federico II di Svevia confermò la concessione che sua madre, Costanza d'Altavilla, morta nel 1198, aveva fatto al vescovo della città della *tinctam Averse cum domo que est in suburbio S. Mariae*, e cioè della “tintoria e della casa posta nel quartiere di Santa Maria”; un'ubicazione che, secondo Raphael Straus, noto storiografo dell'ebraismo, coincide, anche se non menzionata esplicitamente, con quella della “Iudaica” della testimonianza precedente. La conferma di Federico II fu rinnovata poi, come ci informa un altro documento, nel 1259 dal figlio Manfredi. Anche se è ipotizzabile che nel tempo parecchi ebrei si

siano convertiti al cristianesimo, con l'avvento degli angioini, Aversa continuò ad ospitare una consistente comunità giudaica, che, per di più, doveva godere, evidentemente, di una condizione economica piuttosto agiata dal momento che due dei suoi membri compaiono, nel 1278, tra gli abitanti più facoltosi ai quali la curia aveva imposto, in virtù della riforma monetaria di Carlo I che annullava la precedente monetazione sveva, di anticipare la somma chiesta alla città per l'immissione in circolazione della nuova moneta.

Gli ebrei in oggetto si chiamavano, come si legge in uno dei registri della cancelleria angioina, *Zacharias*, che aveva anticipato un'oncia, 20 tari e 15 grana, e *Liczarculus*, erede di *Coczio*, che aveva, invece, versato, un'oncia, 3 tari e 16 grani.



Auguste Charpentier, *L'usuraio ebreo*.

Gli stessi registri angioini registrano, quasi un ventennio dopo, nel 1294, una parziale disgregazione di questa comunità per gli effetti dell'azione di proselitismo introdotta dagli ordini religiosi ma anche della stessa corte con la concessione di benefici fiscali a chi abiurava: in quell'anno risulta, infatti, che ben sessanta ebrei dimoranti ad Aversa accettarono il battesimo cristiano in cambio dell'esenzione da qualsiasi contributo fiscale.

Con l'arrivo, nel 1442, degli aragonesi, la comunità ebraica di Aversa, come nel resto del Mezzogiorno, si rivitalizzò, anche perché, nel 1452, in cambio di un donativo di 1000 ducati, Alfonso I d'Aragona aveva confermato agli ebrei il privilegio di prestare denaro a interesse: una pratica che, unitamente a quella del commercio, aveva

completamente soppiantato, nel tempo, la loro tradizionale attività di tintori. Ebbene tra gli ebrei che in cambio del privilegio contribuirono con l'offerta di mille ducati ciascuno, e con l'impegno di far partecipare alle spese dello Stato quanti intendessero espletare siffatta pratica, il documento cita pure un tale Manuele di Aversa. Congiunto o quanto meno discendente di questi era probabilmente anche quel mastro Guglielmo de Manuele di Aversa che alcuni decenni dopo, nel 1483, levò una protesta notarile contro i suoi due soci in un banco di prestito, tali *Perna* e *Salamone de Lustri*, suoi correligionari, rei di non avergli inviato per tempo gli utili e il rendiconto dell'attività.



Interno di una sinagoga ebraica in un'antica miniatura medievale.

Nel mese di aprile di quello stesso anno a Napoli il notaio Francesco Pappacoda redigeva l'atto di scioglimento di un'altra società bancaria costituita molti anni prima dai fratelli *Moises* e *Angelo di Abram* di Sermoneta con sede in città e filiali ad Aversa, Capua, Marigliano e Sermoneta, in occasione del quale, i nipoti *Iacob* di Napoli e *Raffaele de Perusio* de Aversa presenti in qualità di arbitri, dichiaravano che il banco di Aversa "lo quale exercita Abram de Moyse" figlio del Moises, possedeva un capitale di ben 1157 ducati con "tucti pigni, denari et lucri spectanti et pertinenti ad quilli".

Il *Raffaele de Perusio* in oggetto doveva essere una personalità di rilievo nella comunità ebraica di Aversa, dal momento che in un documento dell'anno successivo risulta aver fatto dono ai suoi correligionari di una sinagoga. In quell'anno - recita il

documento - alcuni uomini della città “non contenti de farse li facti loro [cercarono] di guastare la moscheta de li iudei facta per Raphaele Perosino”. A mettere fine all’intemperanza di questi cittadini intervenne il sovrano stesso, il quale chiamato in causa dai giudei, redarguì i facinorosi, invitandoli a più miti consigli e li minacciò di una multa di mille ducati se avessero dato seguito ai loro propositi.

Il provvedimento faceva seguito ad un analogo episodio di intolleranza di trent’anni prima, però di natura economica, allorquando colpiti dalla vigesima, un’imposta pontificia sui beni degli ebrei, alle minacce di questi di abbandonare il regno e al fine di scongiurare tale eventualità, che avrebbe provocato gravi danni a tutti, era intervenuto personalmente a dirimere la controversia il sovrano stesso, Ferrante I, ordinando di trattarli *humanamente*.

Fin lì gli ebrei aversani si erano difesi bene grazie a un forte senso di appartenenza che si coagulava soprattutto intorno alla sinagoga e a un luogo di ritrovo di cui purtroppo non abbiamo finora nessuno indizio circa la loro ubicazione.

È verosimile, infatti, che come in altre località del Regno, anche ad Aversa, accanto alla sinagoga, esistesse una sorta di università ebraica (università intesa nell’accezione medievale di “unione dei cittadini”), con una specifica organizzazione civile e religiosa all’interno della quale vi erano deputati, tesorieri, protti, procuratori e sindaci, per quanto concerneva l’apparato civile, e i sacerdoti ed i rabbini per quello religioso.

I deputati erano incaricati di specifici compiti come, ad esempio, l’esazione e la ripartizione delle imposte mentre ai tesorieri spettava conservare le somme raccolte per le tasse e consegnarle; i protti, designati in numero di due o tre tra i più ragguardevoli membri della comunità per autorità, erano designati, invece, a conservare gli atti pubblici, impedire ingerenze esterne nelle vicende interne alla Giudecca e controllare il rispetto delle leggi anche se, in ogni caso, per quanto riguarda gli aspetti giudiziari, gli ebrei erano sottoposti *civiliter et criminaliter* alla Regia Camera della Sommaria.

I procuratori e i sindaci svolgevano, infine, una funzione di collegamento di tipo fiscale tra la comunità ebraica e le autorità civili cristiane nel senso che si incaricavano di ricevere dalla Regia Camera gli ordini di pagamento e di trasmetterli ai tesorieri, di dare voce ai reclami e di controllare l’operato dei deputati e dei tesorieri, quanto non anche di far fronte con le proprie risorse economiche a qualsiasi ammanco di denaro.

Ma dopo appena un decennio dagli accadimenti del 1483 altre nubi si addensavano all’orizzonte. Nel 1494, infatti, gli ebrei aversani ebbero problemi con il capitano locale e le altre autorità cittadine, le quali, sull’esempio di quanto andava accadendo nelle città di Capua e Lecce, avanzarono loro, minacciosi, la richiesta di una “certa quantità de dinari senza pigno et senza interesse per certo tempo per bisogno della città”. Stavolta a difendere gli israeliti intervenne la Camera della Sommaria, che, giudicata ingiusta la richiesta, ordinò di lasciarli “in loro libertà de prestarli o non prestarli”, conformemente ai privilegi già loro concessi.

È ipotizzabile, però, che, in quella occasione, ma anche negli anni immediatamente successivi in seguito agli sconvolgimenti che accompagnarono e seguirono la conquista di Napoli da parte dei francesi prima, nel 1495, e degli spagnoli poi, nel

1503, la colonia ebraica di Aversa si sia fortemente depauperata nel numero. Indicativa in proposito, dopo questi avvenimenti, la presenza di un nutrito gruppo di ebrei aversani nel vicino Lazio, a Roma, Terracina, Tivoli e a Palestrina ma anche a Firenze dove, nel 1514, nel gruppo di ebrei che a Firenze abiurarono per abbracciare la fede cristiana è segnalata la presenza di una coppia di coniugi indicati *de Aversa de regno Neapolitano*, tali *Salones e Raphael Dauro*, che, con il battesimo assunsero, rispettivamente, i nomi di Pietro Paolo e Maddalena.

Franco Pezzella

Un dipinto di Antonio Gamba ad Afragola

Nuova Città, a. XXIX, n. 15, 11 maggio 2019, p. 13

Uno dei motivi per cui san Gaetano da Thiene è venerato in modo particolare a Napoli e nel Napoletano è quello di aver liberato, il 7 agosto del 1656, giorno anniversario della sua morte, la città e i dintorni dalla lunga e terribile epidemia di peste scoppiata nei primi mesi di quell'anno. Fu così, allora, che l'anno dopo, i Padri teatini della chiesa di San Paolo Maggiore, per riconoscenza verso il santo, decisero di innalzargli una statua, quella stessa che, sostituita in seguito da una copia settecentesca, ancora oggi domina la piccola piazza antistante la chiesa. Ad Afragola, invece, che eppure aveva duramente pagato, con alcune migliaia di vittime, i nefasti esiti del morbo, il culto per il "Santo della Provvidenza", com'era altrimenti indicato san Gaetano per la sua illimitata fiducia in Dio, fu caldeggiato dalle autorità religiose del tempo, forse per impetrarsi la sua protezione da epidemie future, solo dopo il 1702, in concomitanza con l'intitolazione al santo dell'altare nel cappellone destro del transetto della nuova chiesa di san Giorgio, eretta in sostituzione della precedente andata in rovina per il terremoto del 5 giugno 1688. Con questo titolo l'altare fu officiato fino al 1926 quando, su disposizione dell'arcivescovo di Napoli, il cappellone fu intitolato al Sacro Cuore di Gesù, la cui statua lignea, inserita in una nicchia appositamente scavata nella parete, prese il posto di un dipinto raffigurante *San Gaetano nell'atto di ricevere il Bambino Gesù e il latte dalla Madonna* che fu spostato sulla porta della sacrestia dove, inserito in una cornice in stucco, tuttora è dato vederlo.

Nella stesura del dipinto, caratterizzato da una complessa iconografia frutto dell'accostamento di due distinti episodi della vita del santo, l'autore, Antonio Gamba, che lo firmò in basso a destra sul primo scalino, si ispirò a due distinti eventi: ad un primo, narrato dallo stesso san Gaetano in una lettera indirizzata a Laura Mignani, una religiosa agostiniana del monastero di Santa Croce a Brescia, nel quale racconta di come, nel 1516, durante il periodo natalizio, mentre celebrava la sua prima Messa presso l'altare del Presepe nella basilica romana di Santa Maria Maggiore, fu rapito in estasi e gli comparve la Vergine deponendogli il Bambino Gesù tra le braccia; nell'altro, ad un episodio narrato da un suo biografo, Padre Stefano Pepe, secondo cui la Vergine comparso al santo per annunciargli di volerlo adottare quale suo figlio, ad un suo prossimo mancamento per la forte gioia provata, spremette il suo seno e gli spruzzò del latte sulla bocca perché si riprendesse ma anche perché potesse così meglio nutrire il suo spirito.

Nella scena, cui fa da quinta, animata da un nugolo di angioletti svolazzanti, un'architettura chiesastica che vuole ricordare quella della succitata basilica romana, ritroviamo anche, di rincontro alla figura di san Gaetano, quella di sant'Andrea Avellino, che fu suo seguace presso il convento di San Paolo Maggiore, dove ricoprì, peraltro, più volte, il ruolo di preposito. Alla pari di san Gaetano, sia pure per altri motivi, sant'Andrea diventò subito molto popolare a Napoli, dal momento che, dopo la morte, intercorsa per un colpo apoplettico mentre celebrava Messa, prese ad essere invocato dai fedeli giustappunto quale protettore contro la morte improvvisa.

Quanto all'autore del dipinto, Antonio Gamba, documentato in Campania tra il 1724 e il 1755, congiunto, forse dei più famosi Crescenzo e Paolo, in questa sede ricorderemo solo che fu attivo nel Bergamasco e a Napoli, dove realizzò opere nelle chiese di Santa Caterina a Formiello, di Santa Teresa degli Scalzi, di Santa Maria la Nova e restaurò diversi affreschi e decorazioni in quelle di Santa Chiara e di Santa Maria di Costantinopoli, nonché gli affreschi di Andrea Solario nel chiostro benedettino dei Santi Severino e Sossio. Ma l'attività del pittore fu legata soprattutto alla realizzazione degli apparati liturgici per le feste religiose e per le beatificazioni di santi che si celebravano, numerose, in quell'epoca a Napoli e dintorni.

Franco Pezzella



Afragola, Chiesa di san Giorgio, Antonio Gamba, San Gaetano nell'atto di ricevere il Bambino Gesù e il latte dalla Madonna.

La Natività di Maria di Angelo Mozzillo
nella chiesa di San Nicola dei Latini a Polla
Nuova Città, a. XXIX, n. 17, 25 maggio 2019, p. 13

La nascita di Maria è descritta nell'antica letteratura apocrifia, in particolare nel cosiddetto Protovangelo di Giacomo, il quale, narrando del parto di Anna, riporta: «E i suoi mesi si compirono e nel nono mese Anna partorì. E disse alla levatrice: “Cosa ho partorito?” E questa rispose: “Una femmina”. E Anna disse: “La mia anima è magnifica in questo giorno”, e si distese». Lo stesso Giacomo aggiunge che la nascita della Vergine avvenne in una casa che si trovava presso la piscina probatica, a Gerusalemme, laddove, nel V secolo, fu poi eretta una chiesa la cui dedicazione diede origine alla festa liturgica dell'8 settembre, attestata una prima volta nel 556, in un inno di Romano il Melode. Le testimonianze iconografiche più antiche che trattano questo soggetto risalgono, invece, al secolo successivo e si riferiscono a un dittico conservato a San Pietroburgo e ad un affresco della chiesa di Santa Maria Antiqua nel Foro Romano. Sviluppando una forte tendenza alla narrazione, alcuni secoli dopo, il tardo Medioevo, avrebbe prodotto molti cicli dedicati alla vita di Maria, nell'ambito dei quali spesso sarebbe stata rappresentata la natività della Vergine, tema che sarebbe diventato poi, come avvenne nella pittura senese, anche uno dei soggetti prediletti delle pale d'altare.

Ancorché il Concilio di Trento mirasse ad eliminare dalla tradizione cristiana gli elementi apocrifi, il tema continuò ad essere rappresentato anche nei secoli successivi, dando luogo a un nutrito *corpus* di opere tra le quali vanno annoverate anche tre tele (di cui una attribuita) del nostro Angelo Mozzillo, realizzate, rispettivamente, per la chiesa di Santa Maria del Monte dei Morti a Cerreto Sannita, nel 1761, per la chiesa di San Nicola dei Latini a Polla, nel 1805, e per una chiesa di Avellino (quella per ora solo attribuita).

La più pregiata tela del gruppo sembra essere quella di Polla, che firmata e datata *Angelus / Mozzillo F. / 1805* sul lato sinistro di un gradino, è arricchita oltremodo, come la maggior parte delle coeve tele che riproducono il tema, da elementi folcloristici (i costumi tardo settecenteschi della levatrice e delle ancelle) e da dettagli ornamentali (la tenda e la consolle), senza, tuttavia, che questi detraggano alcunché al senso teologico della scena. Anna, che ha appena messo al mondo Maria, è stesa, nimbata, su un grande letto e guarda, con occhi grati e una mano sul cuore, la colomba dello Spirito Santo, come a volerla ringraziare per averle concesso di portare a compimento un'impossibile e inaspettata maternità perché sterile, dopo venti anni di matrimonio. La piccola Maria, già dotata, alla pari della mamma, del nimbo perché santa fin dalla nascita, come esplicitamente riportano le scritture liturgiche, è in fasce, tra le braccia della levatrice, che, coadiuvata da due ancelle, è in procinto di adagiarla nel catino predisposto per il primo bagno, chiara allusione al rito battesimale. Un'altra ancella è intenta a portare una bevanda ad Anna per ristorarla dopo il parto; osserva la scena, a rispettosa distanza e a mani giunte, consapevole di assistere a un evento prodigioso, un miracolo divino, il marito Gioacchino.

Franco Pezzella



Polla, Chiesa di San Nicola dei Latini,
Angelo Mozzillo, La Natività di Maria.

Arte francese in Seminario: la *Via Crucis* di Lucien Chovet Nero su bianco, a. XXII, n. 10, 26 maggio 2019, p. 58

Sulle pareti laterali della cappella del Seminario di Aversa - quasi a far da corona al maestoso mosaico che dal 1966 occupa la parete dell'abside al posto del settecentesco altare e del coevo dipinto di Paolo de Mattheis con la *Madonna e santi* (firmato e datato 1720) che lo sormontava, ora collocati, rispettivamente, l'uno sul lato sinistro della cappella subito dopo l'ingresso, l'altro nell'Aula Magna dello stesso Seminario - si distribuiscono, inaspettatamente e con gradevole effetto, i quattordici riquadri di una *Via Crucis*, che sorprendono, oltre che per la loro bellezza, anche per le loro dimensioni (cm 103 x 58).

Com'è noto, la maggior parte delle chiese e delle cappelle ospita una *Via Crucis* per consentire ai fedeli un momento di preghiera, di riflessione e un cammino penitenziale in memoria della Passione di Cristo. Non è da meno, in questa devota tradizione, la cappella del Seminario, da quando, nel 1990, l'anno successivo al suo pensionamento, don Giuseppe Speranza, che era stato parroco della chiesa di Sant'Anna a Giugliano fin dal 1949, pensò bene di donare all'oratorio, che ne era privo, l'insieme delle quattordici rappresentazioni che, dipinte su lastre di rame, rievocano i luoghi (le cosiddette stazioni) dove Cristo fu fatto sostare mentre era condotto al Calvario. In passato, davanti ad esse era uso, facendo il giro della chiesa, recitare determinate orazioni. Ora questa pia pratica, introdotta dai francescani nel Medioevo, si svolge, praticamente, solo il Venerdì Santo e il più delle volte nelle strade con connotazioni, invero, più folcloristiche che devozionali. Gli episodi commemorati si dividono in due gruppi.

Quelli del primo si svolsero prima e durante la salita al Calvario e comprendono: la condanna a morte di Gesù, Gesù caricato della croce, le tre cadute di Gesù sotto la croce, gli incontri di Gesù con la Vergine, con Simone il Cireneo e con la Veronica, Gesù che consola le donne. Quelli del secondo gruppo, svoltisi sul Golgota, comprendono, invece: Gesù spogliato delle vesti, Gesù che è inchiodato alla croce, Gesù crocifisso, Gesù depresso dalla croce e la Deposizione di Gesù nel sepolcro, che avvenne, però, presumibilmente, nei pressi del Golgota.

Come è indicato dalla scritta "L. Chovet a Paris", posta in calce alla VII stazione - il riquadro avente a soggetto la seconda caduta di Gesù - la *Via Crucis* aversana è opera del pittore francese Lucien Chovet e non già di una inesistente pittrice parigina di nome Luisa Chavet, come erroneamente riportato dal compianto Leopoldo Santagata nella sua storia del Seminario cittadino. Peraltro, Lucien Chovet è noto per essere l'autore di numerose "Chemin de Croix", come vengono correntemente indicate in Francia queste composizioni, molto diffuse nelle chiese d'oltralpe a far data dalla seconda metà dell'Ottocento, quando, Pierre Alexandre Gaspard, un valdostano originario di Châtillon emigrato in Francia, titolare di una ditta specializzata nella produzione di immagini sacre, ne aveva cominciato la produzione in serie.

Lucien Chovet era subentrato al Gaspard, rilevandone l'attività con sede nel quartiere parigino di San Sulpizio allorquando questi, che nel frattempo era diventato anche fornitore ufficiale di Napoleone III, nel 1862, si era ritirato a vita privata. Ben presto

le “Chemin de Croix” di Chovet, alla pari di quelle del suo predecessore, incominciarono ad essere richieste non solo in Francia, ma anche nel resto d’Europa e finanche in Australia, negli Stati Uniti e in Canada come testimoniano esemplari presenti nelle Cattedrali di Sidney e Indianapolis e nella chiesa di Sant’Anna ad Ottawa. La reiterazione del tema indurrebbe a credere che si tratti di esemplari sempre identici; viceversa, il più delle volte i caratteri (supporti, cornici), così come la composizione delle varie stazioni variano, anche se non mancano versioni che differiscono di poco, come nel caso della serie aversana, quasi simile, se non fosse per l’aureola dorata che compare dietro la testa di Gesù, alla “Chemin de Croix” della chiesa di Santa Elisabetta d’Ungheria a Versailles. In ogni caso, almeno in Italia, l’altra *Via Crucis* di Chovet fin qui nota (in diocesi di Torino), si presenta diversa da quella aversana.

Franco Pezzella



Aversa, Cappella del Seminario, L Chovet,
La seconda caduta di Cristo sulla via del Calvario.

Il Crocifisso ligneo attribuito a fra Umile da Petralia nel Santuario di Sant'Antonio ad Afragola Nuova Città, a. XXX, n. 19, 8 giugno 2019, p. 13

Una consolidata tradizione, non ben controllata e priva a tutt'oggi di prove documentali, pedissequamente accolta anche dalla storiografia locale, riporta che il *Crocifisso* che si osserva sulla parete centrale della prima cappella di sinistra del santuario francescano di Sant'Antonio ad Afragola fu realizzato nei primi decenni del Seicento dal famoso fra Umile da Petralia, artefice di una trentina di analoghi esemplari, variamente distribuiti in diverse chiese siciliane e dell'Italia meridionale.

Indubbiamente si tratta di un'opera di grande valore storico-artistico ma che, però, secondo noi - pur essendo molto simile a quello realizzato dal frate nel 1635 per la chiesa di San Papino a Milazzo, con cui condivide, peraltro, la particolarità che i chiodi utilizzati per crocifiggere Gesù sono infissi nei polsi e non nei palmi delle mani - poco ha a che fare con la produzione del frate siciliano o di qualche esponente della sua scuola; viepiù perché manca, per dirla con Padre Agostino Gemelli, sagace interprete dell'opera di fra Umile, di «certi particolari prediletti dalla sua pietà francescana: la voluminosa corona di spine per indicare i dolori mentali del Signore, l'abbondante ed impetuosa onda di sangue delle ferite del costato, le accentuate lividezze e le piaghe, specialmente quella sulla spalla sinistra impressa dalla croce».

Le uniche concessioni «all'impetuosa onda di sangue» che caratterizza i *Crocifissi* di fra Umile, sono qui costituite dallo squarcio sul petto e dalle ferite al ginocchio. In ogni caso - in ottemperanza alle direttive dettate da papa Urbano VIII dopo il Concilio di Trento, alle quali si dovevano ispirare gli artisti affinché realizzassero opere sacre capaci di suscitare nel popolo la *pietas* e la devozione - nel simulacro afragolese, Cristo, montato su di una croce lineare, si presenta con il capo aggettante all'indietro e lievemente reclinato sulla destra, in un gesto che conferisce un accenno di movimento alla postura rigorosamente frontale e simmetrica del corpo.

Ha gli occhi aperti verso l'alto e la bocca semiaperta come se fosse nell'atto di gridare le ultime parole che pronunciò prima di spirare: «Eli, Eli, lemà sabactàni? - Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?». I capelli scendono sulle spalle con due ampie e fluide ciocche finemente intagliate mentre la barba si divide sul mento in due riccioli contrapposti; un basso perizoma gli cinge i fianchi sul bacino.

Dopo la statua di *Sant'Antonio*, il *Crocifisso* è, da sempre, l'immagine più venerata del Santuario. Scrive in proposito il settecentesco storico dell'Ordine, Padre Antonio da Nola nella sua *Cronica Francescana della Riformata Provincia di Napoli detta Terra di Lavoro*, edita a Napoli nel 1718: «Questa immagine esprime così al naturale le piaghe, li spasimi del suo appassionatissimo originale, che al solo vederlo intenerisce e muove a compassione qualsivoglia core duro ed ostinato. A visitare questo Miracolosissimo Crocifisso vi concorre pietosamente una gran moltitudine di fedeli».

Nonostante la forte componente devozionale, in epoca incerta, forse nel 1854, in occasione della proclamazione del dogma dell'Immacolata, il *Crocifisso* fu rimosso dalla «bellissima» terza cappella di sinistra dove era ubicato all'epoca, per far posto

alla statua della Vergine, restando, però, dimenticato, in attesa di una nuova collocazione. Fu ritrovato, sfigurato e malconcio, in un vecchio ripostiglio, su indicazione di uno dei confratelli più anziani, fra Luigi Argiuolo, da Padre Gioacchino D'Andrea, solamente nel 1956. Restaurato dai fratelli Lebro di Napoli, nel 1962, fu poi sistemato nell'attuale collocazione, dove tuttora è tornato, sia pure in tono minore, ad essere oggetto di venerazione da parte dei fedeli.

Franco Pezzella



La strana storia della “spiritata di Aversa”

Nero su bianco, a. XXII, n. 11, 9 giugno 2019, p. 58

Nel 1622 vedeva la luce, presso la tipografia romana di Andrea Brogiotti - che di lì a qualche anno avrebbe ricoperto l'importante ruolo di stampatore della Camera Apostolica Vaticana - la *Vita del b. Filippo Neri fiorentino fondatore della congregazione dell'Oratorio, appositamente composta*, come indica il sottotitolo, dal confratello Giacomo Pietro Bacci per la canonizzazione del santo, proclamata il 12 marzo di quell'anno. Scritta attingendo notizie - oltre che da copioso materiale testimoniale - dalle memorie del primo biografo del santo, Antonio Gallonio, suo contemporaneo (articolate, peraltro, intorno alle deposizioni di ben 252 testimoni rese durante il primo processo di canonizzazione di Filippo) e da un manoscritto di Pietro Consolini, diligente e amoroso depositario delle tradizioni filippine, la *Vita* del Bacci, che avrebbe avuto diverse edizioni in parte integrate dal domenicano Giacomo Ricci, elenca, nella parte finale, i numerosi miracoli, operati in vita e in morte, dal santo.

Tra questi, quello che - immortalato anche da una bella incisione a bulino dell'artista urbinato Luca Ciamberlano apparsa, con altre quaranta tavole, a corredo dell'edizione del 1625 - vide protagonista una donna aversana, una certa Caterina. Riporta la narrazione, testimoniata con giuramento dal cardinale Francesco Maria Tarugi nel corso della sua deposizione, che nel 1570, questa donna fu portata da Filippo, in quanto ritenuta indemoniata a motivo del fatto che, pur non avendo conoscenza alcuna della lingua, né tanto meno della sua grammatica, parlava correttamente il latino, e anche il greco.

Per di più era dotata di una notevole forza muscolare, tale che occorrevano quattro uomini per bloccarla e, ogni volta che presagiva che stava per essere sottoposta a un esorcismo, scappava o si nascondeva per casa: tutti segnali, insomma, che avevano, come si usava dire a quell'epoca, «le persone vessate da' demoni». Narra dunque il Bacci che un giorno che i familiari condussero per l'ennesima volta Caterina nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma per sottoporla ad un esorcismo, Filippo, all'epoca rettore della chiesa, mosso a compassione, dopo aver lungamente pregato con «grandissimo fervore», prese a percuotere di tanto in tanto la giovane con una disciplina, una sorta di frusta costituita da cordicelle annodate tra loro o da catenelle usata da numerosi religiosi come strumento di flagellazione e penitenza, fin quanto che non fu liberata dal demonio.

Dopo di che - continua la narrazione - tornata ad Aversa, Caterina non fu mai più molestata dal demonio e condusse il resto della sua esistenza tranquillamente. La vicenda della sua liberazione dal demonio godette, tuttavia, di una certa fortuna iconografica se è vero, com'è vero, che ancora due secoli dopo, il pittore e incisore veneziano Pietro Antonio Novelli e il suo collaboratore, anch'egli veneziano, Innocente Alessandri, raffigurarono l'episodio in una delle sessanta tavole incise a bulino ed acquarellate che illustrano la *Vita di S. Filippo institutore della Congregazione dell'Oratorio* edita a Venezia nel 1793, dove i singoli episodi, si caratterizzano oltre che per l'estrema abilità e vivacità narrativa, per la presenza di ampi testi didascalici.

Quello relativo all'episodio di Caterina recita: «Di sferza a colpi come cane immondo / fuga il demonio il Neri, e questo aggiunge/ a' suoi trionfi ove l'ammira il mondo. / Vergogna, e rabbia l'inimico punge». Altre tre rappresentazioni del tema erano state precedentemente realizzate: da Pietro Maggi per la chiesa del Collegio degli oblato missionari a Rho, nel Milanese (fine del XVII secolo), da Giacomo Foraboschi per una chiesa della diocesi di Brescia (inizio del XVIII secolo) e da Girolamo Donnini, nel 1728-29, per la chiesa di San Filippo a Reggio Emilia (se ne conservano i bozzetti nella Galleria Fontanesi della stessa città).

Franco Pezzella



P. A. Novelli - I. Alessandri, *La spiritata d'Aversa*.

Testimonianze artistiche sul culto di san Giorgio nell'omonima chiesa di Afragola Nuova Città, a. XXX, n. 21, 22 giugno 2019, p. 13

L'iconografia tradizionale di san Giorgio è legata al suo miracolo più celebre, quello dell'uccisione del drago, chiara allusione alla vittoria della fede cristiana sul paganesimo. L'episodio, tramandato dal trovatore Robert Wace (1170) e dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (1260-1298), narra, infatti, che per tenere lontano un mostro (il paganesimo) che infestava la città libica di Silene, gli abitanti estrassero a sorte alcune giovani vittime, tra cui la figlia del re, da dargli in pasto; quando però fu la volta di quest'ultima, comparve san Giorgio a cavallo, il quale dopo aver neutralizzato il drago invitò la principessa a legare alla sua cintola il mostro, ormai ammansito, per condurlo in città e ammazzarlo davanti al re, ai cortigiani e a tutti gli abitanti che, di fronte al miracolo, si convertirono.

Diverse sono le opere che hanno come protagonista questo *topos*, a partire da *San Giorgio e la principessa* di Donatello del 1416 (Firenze, Museo del Bargello), per giungere, attraverso Paolo Uccello (Londra, National Gallery, 1460), Raffaello (Washington, National Gallery, 1505) e Tintoretto (Londra, National Gallery, 1560), giusto per citare alcune degli autori più famosi che hanno interpretato nei secoli il popolare tema unitamente a centinaia di altri artisti, alla statua bronzea di Salvador Dalì, fusa in tre copie a grandezza diversa negli anni '90 (Cosenza, Museo all'aperto Biletti; New York, Metropolitan Museum; Città del Vaticano, Musei Vaticani).

Nelle figurazioni il santo è generalmente rappresentato sopra un cavallo bianco (simbolo della purezza), rivestito di una sfolgorante armatura e con un elmo piumato nell'atto di trafiggere con una lancia il drago; alla scena assiste, terrorizzata, la giovane principessa. Tale è anche l'iconografia che fu adottata dall'ignoto pittore napoletano che nella seconda metà del XVIII secolo realizzò la tela, che, inserita in una pregiata cornice indorata, si osserva nell'abside presbiteriale della chiesa di San Giorgio ad Afragola.

Qui il santo è rappresentato anche, oltre che nell'affresco a firma di Donato Vacca sul portale esterno della chiesa, in una statua lignea policroma scolpita dallo scultore gardenese Ferdinand Stuflesser nel 1922, in una serie di affreschi con *Fatti della sua Vita* realizzati da Gaetano Bocchetti nel 1946 sotto la volta a botte della navata, in un settecentesco medaglione dorato del cancelletto d'accesso alla terza cappella sinistra, già facente parte dell'antica balaustra dell'altare maggiore, nonché in un altro dipinto, che si staglia nella controfacciata, immediatamente a ridosso del portale d'ingresso.

Quest'ultimo dipinto raffigura *San Giorgio che abbatte gli idoli nel tempio di Apollo*, un'iconografia molto rara che trova origine nella *Passio Georgii*, scritta agli inizi del V secolo, ma già ritenuta apocrifia dal *Decretum gelasianum* del 496, e nelle successive rielaborazioni e integrazioni poi codificate nella succitata *Legenda aurea*.

Narra, dunque questa leggenda che Giorgio, ufficiale delle milizie romane convertitosi al cristianesimo, all'epoca delle persecuzioni di Diocleziano fu fatto incarcerare e torturare dal re persiano Deciano per essersi rifiutato di sacrificare agli dèi. Sopravvissuto a sette anni di torture, e risorto per ben tre volte, dopo l'ultima

volta fu invitato da re Magnenzio a far fiorire e fruttificare ventidue sedie di legno con la promessa che se ci fosse riuscito si sarebbe fatto cristiano.

Il miracolo avvenne, ma il re lo attribuì ad Apollo e Giorgio con un soffio abbatté tutti gli idoli presenti nel tempio dedicato al dio pagano. La tela, dipinta da Angelo Mozzillo in non meglio precisabile anno, come certificano la firma e la data monca dell'ultima cifra parzialmente abrasa (ANG. MOZZIL/LVS P. 175.) - ma con una quarta cifra simile a un 8 che lascerebbe prefigurarne la realizzazione nel 1758, quando il pittore contava poco più di vent'anni - la tela fu commissionata dal notaio Cesare Castaldo, secondo le indicazioni del parroco Vincenzo Marseglia, autore nel 1938 di una monografia sulla chiesa.

In questa evenienza il dipinto costituirebbe, peraltro, l'opera più antica ad oggi nota del pittore. Duole rammentare che due altre immagini del santo che lo raffiguravano entrambe mentre trafigge il drago, l'una in un medaglione ovale di rame posto giusto al centro del paliotto dell'altare maggiore, l'altro sul frontone del lavamano della sacrestia, di mano di Crescenzo Trinchese (1760 ca.), siano stati trafugate ormai da decenni e mai più ritrovate.

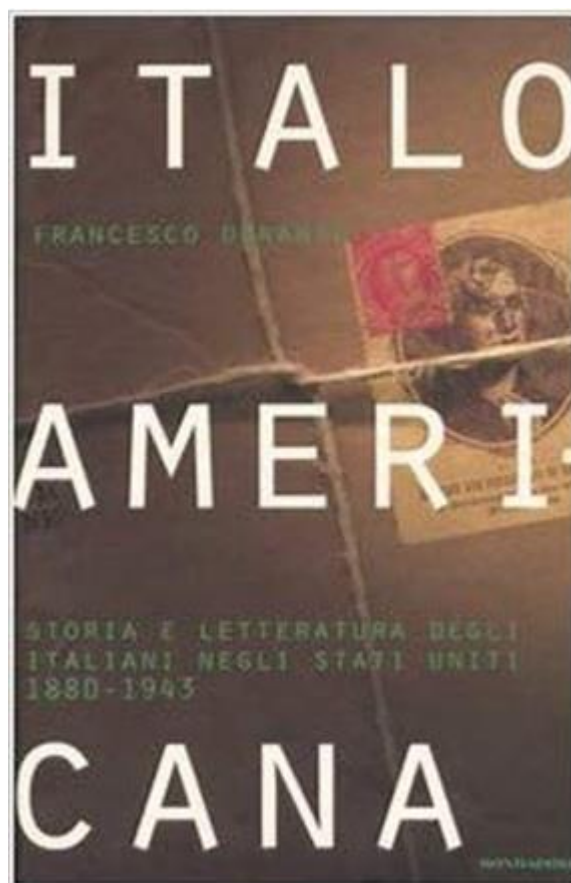
Franco Pezzella



A. Mozzillo, *San Giorgio che abbatte gli idoli nel tempio di Apollo*, 1758.

Corrado Altavilla, un aversano a New York Nero su bianco, a. XXII, n. 12, 23 giugno 2019, p. 58

Con “Gente lontana”, il suo unico romanzo, edito a Milano nel 1938 dalla casa editrice Medici-Domus, ormai introvabile, lo scrittore e giornalista aversano Corrado Altavilla è annoverato nel ristretto numero dei letterati italiani che negli anni delle grandi immigrazioni nelle Americhe, descrissero «una stagione che era stato d’impianto, ma anche di vita vera e “fruttuosa” delle nostre Little Italies» (Emilio Franzina, *Una patria espatriata ...*, Viterbo 2006).



La copertina del II volume di Italoamericana
di Francesco Durante

Il romanzo, ambientato a New York, ha per protagonista una coppia di emigranti, Stefano Sacchi e la moglie Maria, che, giunti nella metropoli americana dopo aver dissipato una notevole fortuna in Patria, si stabiliscono in un quartiere periferico della città dove lui ha trovato lavoro come pubblicitario in una fabbrica di saponi. La coppia ha due figli, Giovanni (diventato John) ed Emma, rispettivamente di diciotto e sedici anni, che, in linea con il “modus vivendi” dei loro coetanei americani dell’epoca, conducono una vita molto libera.

In particolare, John, che intanto ha abbandonato gli studi e la famiglia per andare a vivere da solo procurandosi il denaro necessario in modo illecito, comincia a frequentare Kelly, un irlandese proprietario di una sala biliardo frequentata da personaggi di dubbia moralità, che dopo averlo provveduto di una pistola lo introduce

nei bordelli e cabaret di Chinatown, Greenwich e Harleem. Innamoratosi dell'amante di Kelly, una bella ballerina mulatta di nome Kitsy, John è accusato dell'uccisione della donna allorquando la mattina successiva ad un incontro pomeridiano con la ragazza, questa viene trovata morta, trafitta da due pallottole di pistola, nel suo appartamento.

Un destino bizzarro, vuole, però, che il padre Stefano, saputo della ragazza e conoscitone l'indirizzo, la sera di quella stessa giornata aveva anche lui incontrata la ragazza per avere dei chiarimenti ma l'incontro si era presto trasformato in una notte di sesso. Riconosciuti entrambi da alcuni testimoni come gli ultimi ad avere incontrato Kitsy, i due sono interrogati e nonostante Stefano si proclami colpevole per salvare il figlio, questi è incarcerato per omicidio di primo grado.

Processato, alla fine John è riconosciuto innocente poiché nel frattempo il vero assassino viene smascherato. Intanto due giorni dopo l'inizio del processo, dramma nel dramma, la madre era morta, mentre Emma, rimasta incinta del fidanzato Federico, aveva abortito. Profondamente segnato dagli accadimenti, la scelta finale di Stefano Sacchi è tornare in Italia con il figlio portando con sé anche il feretro di Maria.

Molto gradito dai lettori italoamericani che, in questo genere di storie trovavano - per dirla con Sebastiano Martelli - «una sublimazione delle loro traversie, dei loro incubi e delle loro speranze», il romanzo di Altavilla ebbe una vasta risonanza anche sulla stampa americana, in particolare con una recensione, a firma di Rosario Ingargiola, apparsa sulla pagina culturale del giornale "La Follia" di New York dell'11 novembre del 1938.

Nel 2005 uno stralcio del capitolo che racconta del processo è stato riportato nel secondo volume di *Italoamericana*, una raccolta antologica curata dal prof. Francesco Durante, massimo esperto della materia, che tratta della letteratura dei nostri emigrati in America dal 1776 al 1943. Questo secondo volume ha avuto recentemente, nel 2014, anche una versione in inglese, curata dall'autore e da Robert Viscusi.

Nato ad Aversa il 6 novembre del 1897, dopo gli studi universitari a Napoli, nei primi anni '20, Corrado Altavilla collaborò come giornalista al "Giornale della Sera" e a "Monsignor Perrelli", un noto periodico umoristico napoletano del tempo, oltre che, con il "Corriere mercantile di Genova" del quale fu corrispondente dal capoluogo partenopeo dal 1921 al 1922.

L'anno dopo si trasferì a New York dove per alcuni anni fece parte della redazione de "Il Progresso italo-americano". Dalla metropoli americana, dove aveva sposato Virginia Rispoli, prendendo casa nella centrale Elm Street, fu anche corrispondente del "Corriere della Sera" e de "Il Mattino illustrato" (1924-25). Dopo un breve ritorno in Italia, dove prese a collaborare con "Il Tempo", ritornò a New York dove morì nel 1950.

Franco Pezzella

Angelo Mozzillo - I dipinti “napoletani”

Archivio Afragolese, a. XVIII, n. 35, giugno 2019, pp. 90-109

Angelo Mozzillo è noto ai cultori di storia dell'arte napoletana per essere stato l'artefice, in città, di due importanti cicli di affreschi: l'uno, di contenuto squisitamente profano, il quale, distribuito lungo le pareti dell'Educandato di Sant'Eligio in piazza Mercato, narra delle vicende salienti della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso¹; l'altro, invece, di carattere religioso, che, accanto alla raffigurazione di alcuni episodi della vita di san Romualdo, fondatore della congregazione camaldolese dell'Ordine di San Benedetto, celebra alcune delle figure più rappresentative di questa comunità monastica². Pur tuttavia, i due cicli non furono le sole opere lasciate dal Mozzillo e dalla sua bottega a Napoli, per quanto l'attività del pittore afragolese si svolse prevalentemente in provincia e soprattutto nell'agro nolano-vesuviano e nel Vallo di Lauro³.

L'artista esordì in città, probabilmente, già nella seconda metà degli anni '60 del XVIII secolo quando fu chiamato a decorare con due affreschi, raffiguranti l'*Arcangelo Raffaele e Tobia e Sara nella casa di Tobia*, le volte basse della chiesa dei Santi Raffaele e Margherita da Cortona che si andava edificando in quegli anni, a cura dei canonici Marco Celentano e Michele Lignola, su disegno di Giuseppe Astarita, insieme al conservatorio femminile per le ex-prostitute (il cosiddetto Ritiro delle Pentite)⁴. Dei due affreschi, sciaguratamente scialbati in epoca non ben definibile, non restano, purtroppo, più tracce. Per incuria umana, benché giudicato “molto espressivo” da alcune importanti guide napoletane del passato⁵, non resta

¹ F. PEZZELLA, *Il ciclo d'affreschi di Angelo Mozzillo ispirato alla Gerusalemme Liberata*, in *Archivio Afragolese*, a. XII, n. 13 (giugno 2008), pp. 11-34 con bibliografia precedente.

² F. PEZZELLA, *Gli interventi di Angelo Mozzillo per gli eremi camaldolesi di Napoli e Visciano*, in *Archivio Afragolese*, a. XIV, n. 28 (dicembre 2015), pp. 77-94 con bibliografia precedente.

³ R. PINTO - D. NATALE, *Pittura settecentesca a Somma- Il caso di Angelo Mozzillo*, in *Summana*, a. VIII, n. 24 (aprile 1992), pp. 21-24; D. NATALE, *Angelo Mozzillo e i suoi rapporti con Nola*, in *Impegno e Dialogo*, 10, Napoli-Roma 1995, pp. 369-383; R. PINTO, D. A. Vaccaro e A. Mozzillo nella pittura nolana del '700, in T. R. TOSCANO (a cura di), *Nola e il suo territorio dal secolo XVII al secolo XIX. Momenti di storia culturale e artistica*, Nola 1998, pp. 133-150; D. NATALE, *Dipinti di Angelo Mozzillo in Territorio nolano-vesuviano: committenza e cronologia*, in T. R. TOSCANO (a cura di), *op. cit.*, pp. 157-165; G. RAGO, *Angelo Mozzillo e i cantieri pittorici tra l'agro nolano e Napoli nel Settecento*, in *Napoli Nobilissima*, vol. XXXVIII, fasc. I-VI, gennaio-dicembre 1999, pp. 217-220; G. SANTO, *Angelo Mozzillo e il Seminario Vescovile di Nola*, in *Impegno e Dialogo*, 12, Marigliano 1999, pp. 201-208; F. PEZZELLA, *Sulle tracce di Angelo Mozzillo e della sua bottega nel Vallo di Lauro: i dipinti di Taurano*, in *Archivio Afragolese*, a. XVII, n. 33 (giugno 2018), pp. 102-118.

⁴ G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 403; E. CIRILLO, *La Chiesa di S. Raffaele nella storia e il “Ritiro di S. Raffaele*, ne *L'Araldo*, a. XX, n. 6, Napoli 1959; *La chiesa di S. Raffaele a Materdei*, Napoli 1962; G. PINTO, *Una chiesa settecentesca a Napoli, S. Raffaele a Materdei. Storia e arte*, Napoli 1990; I. FERRARO, *Napoli: atlante della città storica*, Napoli 2006, v. 4, p. 466.

⁵ L. CATALANI *Le chiese di Napoli*, Napoli 1845-53; II, p. 83; C. CELANO - G. B. CHIARINI, *Notizie del bello, dell'antico, del nobile e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1856-60, I, p. 159.

quasi più traccia neanche del *Martirio di San Lorenzo* (fig. 1) che, affrescato nel 1787⁶, peraltro in una sola giornata a detta del Galante⁷, occupa il lunettone soprastante la porta centrale della chiesa di San Lorenzo Maggiore⁸.



Fig. 1 - Napoli, Basilica di S. Lorenzo Maggiore, *Il martirio di san Lorenzo*.

Come non restano più tracce degli affreschi realizzati nel 1788 nella chiesa di San Diego all'Ospedaletto, andati distrutti durante i bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale⁹. I dipinti, che erano collocati lateralmente al finestrone sovrapporta e sul soffitto della navata centrale, suddiviso in cinque scompartimenti (l'ultimo era occupato da un affresco di Andrea Mattei), erano stati realizzati durante i lavori di restauro della chiesa successivi al terremoto del 1784 in conseguenza del quale l'intera struttura aveva subito ingenti danni e diversi affreschi dello Stanzone e del Vaccaro erano andati distrutti¹⁰. Nei quattro riquadri a sua disposizione, Mozzillo, ispirandosi liberamente alle fonti agiografiche che verosimilmente dovette consultare nella biblioteca dell'attiguo convento francescano¹¹, *rappresentò San Diego che*

⁶ G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Napoli 1788-89, I, p. 209.

⁷ G. A. GALANTE, *op. cit.*, p. 181. Lo stesso ci informa che qualche tempo dopo “una mano audace ardì di restaurarlo”.

⁸ A. MARESCA DI SERRACAPRIOLA, *Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, IX (1900), pp. 1-9, p. 8.

⁹ Gli affreschi come riporta G. B. Chiarini nelle aggiunte a C. CELANO, *op. cit.*, vol. 4, p. 377, erano firmati e datati.

¹⁰ G. SIGISMONDO, *op. cit.*, II, p. 230.

¹¹ P. L. CELESTINO DA MONTE CORVINO, *La vita di San Diego d'Alcalà dell'Ordine di San Francesco dell'Osservanza*, Palermo 1590; P. GALESINI, *La vita i miracoli et la canonizzazione di*

*sottrae vivo da una fornace un giovane, Il Santo che sana un'energumena, La gloria del Santo, Il Santo soccorso dagli Angeli nel deserto*¹². Nei dipinti della controfacciata raffigurò, invece, *la Predicazione e Un miracolo del Santo*¹³. Con questi affreschi - va ricordato - andò distrutta anche la tela della *Morte di San Diego* nella parte posteriore del coro, che il Catalani dice “fatto nel 1790” e con essa anche uno dei “due gran quadri con angeli della volta” realizzati nello stesso anno come testimonia la scritta in calce al dipinto superstite (fig. 2)¹⁴.



Fig. 2 - Napoli, Chiesa di S. Diego all'Ospedaletto, *Angeli*.

È ancora, invece, fortunatamente in loco, ancorché la chiesa che la accoglie subì gravi danni durante la Seconda guerra mondiale a causa degli attacchi aerei nemici, la scena biblica dei *Tre giovani ebrei nella fornace di Babilonia* (fig. 3), affrescata nel 1793 dal Mozzillo “con vivacità di colorito” sotto la volta della cupoletta del vestibolo a destra dell'altare maggiore della chiesa del Gesù Nuovo, dedicato a San Francesco Borgia¹⁵. Il dipinto fu realizzato in sostituzione dell'affresco raffigurante

San Diego d'Alcala d'Henares, Brescia 1593; A. ROTTIGNI, *Vita, miracoli et canonizzazione di San Diego*, Brescia 1606.

¹² G. A. GALANTE, *op. cit.*, p. 213.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ L. CATALANI, *op. cit.*, II, p. 138. In nota ai lavori eseguiti da Mozzillo in questa chiesa Catalani ebbe peraltro a scrivere: “Si faccia attenzione alle belle composizioni del Mozzillo, pittore spontaneo e di grandissimo genio: sarebbe stato egli gran cosa se fosse vissuto in secoli quando l'arte trovavasi in un grado eminente, e non già avvolta tanto nel manierismo e nella decadenza come al finire del secolo passato. Il Mozzillo dimorava in Nola, ove prese moglie e stabilì una famiglia, quantunque non fosse nativo di quel paese. Ivi e nel distretto di Nola dipinse molto, e con molta gloria. Egli era valente anche nel dipingere rameschi, fiori e specialmente gli uccelli. Sarebbe cosa utile ed interessante che qualcuno si occupasse a scrivere la storia di questo valente pittore”.

¹⁵ G. NOBILE, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze*, Napoli 1855, I, p. 195; C. CELANO - G. B. CHIARINI, *op. cit.*, p. 369.

Sant'Ignazio ed i suoi primi compagni presentati alla Trinità dalla Vergine Maria di Belisario Corenzio, travolto nel 1688 dal crollo della cupola maggiore¹⁶.

La composizione illustra l'episodio riportato nel *Libro di Daniele* (3, 1-97) in cui si narra di quando i giovani ebrei Anania, Misaele ed Azaria, altrimenti noti con il loro nome caldeo Sadrach, Mesach e Abdenego, per essersi rifiutati di adorare la statua fatta erigere da Nabucodonosor nella piana di Dura, presso Babilonia, furono gettati in una fornace dalla quale ne uscirono miracolosamente incolumi, dimostrando così con quale potenza il Dio degli ebrei proteggesse il suo popolo.



Fig. 3 - Napoli, Chiesa del Gesù Nuovo,
I tre giovani ebrei nella fornace di Babilonia.

Nei suoi interventi a Napoli, alla laboriosa attività di frescante Mozzillo affiancò quella non meno impegnativa, di pittore di quadri per gli altari delle chiese cittadine. All'affresco del Gesù Nuovo fece seguito, infatti, il dipinto raffigurante *Gesù nell'orto del Getsemani*, già nella chiesa di Sant'Onofrio dei Vecchi con l'attribuzione ad Antonio Sarnelli¹⁷ benché firmato e datato 1794, ora conservato nei depositi della Soprintendenza¹⁸.

¹⁶ R. U. MONTINI, *La chiesa del Gesù*, Napoli 1956, p. 45.

¹⁷ L. CATALANI, *op. cit.*, II, p. 155.

¹⁸ G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, ed. annotata a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, p. 207, n. 137.

Impaginato secondo la consueta formula diagonale che caratterizza questa composizione iconografica, il quadro ritrae Cristo inginocchiato in preghiera mentre è confortato da un angelo che lo sostiene amorevolmente nella sua agonia.



Fig. 4 - Napoli, Chiesa di Santa Caterina a Formiello
La Vergine incorona san Giacinto.

L'anno successivo l'artista sarebbe stato impegnato, secondo il de Simone, nell'esecuzione di un non meglio precisato dipinto - forse un affresco di cui non c'è più traccia - nella volta della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Montesanto¹⁹.

Il 1797 è l'anno di esecuzione, invece, di un importante ciclo, sia a tela, sia ad affresco, che il Mozzillo portò a compimento per la cappella di san Giacinto (il famoso e coraggioso santo domenicano di origini polacche vissuto tra il 1183 ed il 1257), nella chiesa di Santa Caterina a Formello. Qui l'artista realizzò, con la pala d'altare raffigurante *La Vergine che incorona san Giacinto* (fig. 4) datata e firmata "A. Mozzillo F(ecit) 1797", tre affreschi, l'uno, sotto la volta, con la raffigurazione della *Gloria del Santo* (fig. 5), gli altri due, nei riquadri delle pareti laterali, con episodi tratti dall'opera di fra Severino Lubmolio, postulatore della causa di beatificazione del santo, i quali raffigurano rispettivamente *San Giacinto che predica alla folla* (fig. 6) e *San Giacinto che attraversa il fiume Boristene mettendo in salvo il Sacramento e la statua della Vergine* (fig. 7)²⁰.



Fig. 5 - Napoli, Chiesa di S. Caterina a Formiello,
San Giacinto in gloria.

Nella pala il santo è rappresentato mentre in ginocchio, ai piedi della Vergine col Bambino, il quale gli tende una mano, è incoronato da due angeli con una ghirlanda di fiori; nella volta, ornata con finti cassettoni a motivi geometrici tipici del barocco romano, è raffigurato, invece, nel momento in cui sale al cielo; nei due riquadri

¹⁹ G. DE SIMONE, *Le chiese di Napoli*, Napoli 1845, p. 74.

²⁰ S. LUBMOLIO, *De vita, miraculi et actis canonizationis S. Hyacinthi confessoris O. P. libri quatuor*, Roma, 1594.

lateral, infine, è ritratto mentre indica ai fedeli la Croce (sulla parete destra) e mentre attraversa il fiume Dnestr (sulla parete opposta).

Quest'ultima rappresentazione ben sintetizza l'episodio più noto della vita di san Giacinto: quello in cui, mentre fuggiva con l'ostensorio durante l'attacco dei Tartari al convento di Kiev dove dimorava, fu richiamato dalla Vergine Maria perché mettesse in salvo anche la sua statua. Attribuiti in passato ad Antonio Sarnelli, è ipotizzabile che questi dipinti siano stati fatti realizzare, con l'avvicendamento nel possesso della cappella, già di patronato di qualche nobile famiglia napoletana, dei Domenicani, i quali per l'occasione la dedicarono a San Giacinto²¹.



Fig. 6 - Napoli, Chiesa di Santa Caterina a Formiello, *San Giacinto che predica alla folla.*



Fig. 7 - Napoli, Chiesa di Santa Caterina a Formiello, *San Giacinto che attraversa il fiume Boristene mettendo in salvo il Sacramento e la statua della Vergine.*

Non lontano da questa chiesa, nell'inverno dell'anno successivo, il Mozzillo, eseguì, per l'omonima cappella presente nel complesso del Monte di Pietà il ritocco "di alcune figure sistenti nelle mura e lamia", percependo la somma di 180 ducati a compimento di 250 giusto quanto si legge in un *Libro di Terze*, una sorta di registro nel quale era riportato il terzo esemplare di una cambiale o di un titolo di pagamento²².

²¹ C. CELANO - G. B. CHIARINI, *op. cit.*, II, p. 448; G. A. GALANTE, *op. cit.*, p. 128; CECI, *La Chiesa e il Convento di Santa Caterina a Formello*, in *Napoli Nobilissima*, vol. X, 1900-1901, X, pp. 178-183, pp. 181-182; G. A. GALANTE - N. SPINOSA, *op. cit.*, p. 39, nt. 11; L. DI MAURO in AA. VV., *Napoli Sacra Guida alle chiese della città*, Napoli 1993, II, p. 310.

²² E. NAPPI, *Documenti*, in G. ALISIO (a cura di), *Monte di Pietà*, Napoli 1987 p. 155.

Sul finire del secolo si situa anche la commessa più consistente di dipinti a carattere religioso incassata da Mozzillo a Napoli: quella relativa ai quattro quadri per la chiesa di Santa Maria delle Grazie alla Zabatteria che, inglobata nella cortina edilizia, si osservava nell'omonimo vicolo, nei pressi di Piazza Mercato, fino al 1981, quando, ormai sconosciuta, adibita a deposito di calzature, e in un avanzato stato di degrado, fu abbattuta per ampliare via Marina²³.

A commissionare i dipinti era stata verosimilmente la stessa congregazione dei cuoiai, che, fin dal 1587, aveva fatto edificare la chiesa per farne il luogo di culto e di aggregazione privilegiato dei numerosi ciabattini, i quali notoriamente adoperavano grandi quantità di pellame per eseguire i loro manufatti, e che operavano, numerosi, nella zona, detta appunto "Zabatteria", dall'arabo "cabata", modificato poi in "zabata" che sta per ciabatta.

I dipinti, lodati particolarmente dal Celano "per vivacità di colore, per pregio di composizione, varietà di gruppi e varietà d'espressioni"²⁴, e dal Galante che li dice "pregevolissimi"²⁵, raffigurano: *La Vergine con i santi Giuseppe e Gaetano*; *La Vergine con i santi Antonio e Francesco Saverio*; *Sant'Orsola con i santi Agnello e Lucia* e *Il Calvario*. Attualmente sono in deposito presso la Soprintendenza, dove erano stati trasportati fin dal 1966 quando la Curia aveva venduto il sacro edificio a privati²⁶.

Per assonanze stilistiche con questi dipinti si sono attribuiti e si attribuiscono al pittore afragolese anche *l'Assunzione della Vergine* nella chiesa di san Giovanni a Carbonara²⁷, *l'Immacolata e i santi Anna e Gioacchino* nella Congrega di Sant'Andrea delle Dame (fig. 8)²⁸, *l'Incoronazione della Vergine tra i santi Nicola e Gaetano* nella chiesa di Santa Maria della Vittoria²⁹, *l'Immacolata Concezione* e *l'Annunciazione* nella chiesa di Santa Maria in Portico³⁰.

Altrettanto verosimilmente furono gli stessi "Consoli e Maestri dell'arte grossa de' Coriari e quelli de' Pellettieri e Complatearii della Piazza del Mercato" che nel mese di luglio del 1799, pochi giorni dopo cioè quel 13 giugno che aveva segnato la resa della Repubblica Napoletana, commissionarono al Mozzillo il "suntuosissimo apparato" con cui, l'11 agosto, avrebbero solennizzato la costruzione di "un magnifico piedistallo coronato con il Sacro Vessillo della Croce", eretto "a bella posta" nello stesso luogo dove - come riporta una dettagliata *Descrizione* della festa

²³ G. ALISIO, *La distruzione del patrimonio artistico religioso tra soppressione degli Ordini e sisma del 1980*, in G. A. GALANTE - N. SPINOSA, *op. cit.*, pp. XXI-XXIX, p. XXVIII.

²⁴ C. CELANO - G. B. CHIARINI, *op. cit.*, IV, p. 241.

²⁵ G. A. GALANTE, *op. cit.*, p. 300.

²⁶ G. A. GALANTE - N. SPINOSA, *op. cit.*, p. 205.

²⁷ A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La Chiesa e il Monastero di S. Giovanni a Carbonara*, Napoli 1924, p. 128.

²⁸ A. COLOMBO, *S. Andrea delle Dame La Chiesa*, in *Napoli Nobilissima*, vol. XIII, 1904, pp. 121-122; G. A. GALANTE - N. SPINOSA, *op. cit.*, p. 69, nt. 251. Il dipinto è stato rubato il 21 marzo del 1994 (cfr. SBAS di Napoli, *Furti d'arte Il patrimonio artistico napoletano-Lo scempio e la speranza 1981-1994*, catalogo mostra Basilica di S. Paolo Maggiore 17 dicembre 1994 - gennaio 1995, Napoli 1994, p. 57).

²⁹ G. A. GALANTE - N. SPINOSA, *op. cit.*, p. 263, nt. 106.

³⁰ *Ivi*, nt. 133.

pubblicata in Napoli presso Vincenzo Orsino in quello stesso anno - era stato innalzato “il micidiale segno della sedicente bugiarda Libertà”³¹.



Fig. 8 - Napoli, Congrega Sant'Andrea delle Dame, *L'Immacolata e i santi Anna e Gioacchino*.



Fig. 9 – Napoli, Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, *I santi Gioacchino e Anna che offrono la Vergine all'Eterno Padre*.

L'apparato era costituito, oltre che dalla tavola con l'immagine di *Cristo crocifisso* da appoggiare al simulacro della croce, dalle immagini della *Vergine Addolorata*, di *San Gennaro* e di *Sant'Antonio da Padova* - che era intanto stato affiancato, come Patrono principale della città, al primo, accusato di essere “amico dei giacobini”³². La particolarità dell'addobbo era, infatti, costituita dalla raffigurazione di un

³¹ *Descrizione della solenne festa celebrata nel Mercato Grande nel benedirsi la S. Croce eretta ove stava l'esecrando arbore della libertà*, Napoli 1799, p. 5.

³² In particolare san Gennaro fu accusato dal popolo, secondo le memorie e i diari redatti da alcuni dei protagonisti dei fatti che si andavano svolgendo in quel periodo (successivamente enfatizzati dalla storiografia otto-novecentesca e anche da qualche dipinto di scuola francese), di aver fatto due miracoli con cui si sarebbe dimostrato favorevole alla nuova Repubblica: l'uno, straordinario il 22 gennaio, mentre erano ancora in corso in città scaramucce tra i francesi e i filoborbonici; l'altro, ordinario, il 4 maggio nella chiesa della Trinità Maggiore. “Pure san Gennaro si è fatto giacobino! Ecco il commento del popolo. Ma può il popolo napoletano non essere quello che è san Gennaro? Dunque ... Viva la Repubblica!”, aveva scritto donna Eleonora De Fonseca Pimentel sul suo *Monitore Napolitano*, nonostante ben sapesse che il popolo napoletano non gradiva né i francesi né i giacobini napoletani, e ancor più non avrebbe gradito l'atteggiamento filofrancese del Santo patrono. In realtà il santo non fu mai spodestato, come sostenne B. CROCE, *La Rivoluzione Napoletana del 1799 Biografie, Racconti, Ricerche*, III ed., Bari 1912, in un apposito capitolo del libro (il V, alle pp. 75-81), dedicato al ruolo assegnato ai due santi dai rivoluzionari e dai filoborbonici, a cui si rimanda per gli approfondimenti del caso.

demonio, che fuoriuscendo dal fosso da cui era stato strappato e fatto a pezzi l'albero della libertà, guardava, con il viso corruciato e mordendosi le dita, il povero san Gennaro³³. Completava l'apparato una serie di immagini simboliche allusive alle doti del "glorioso sovrano Ferdinando" mentre, attorno al piedistallo, contornato da quattro vasi che sostenevano altrettanti lampioni, si sviluppava una balaustrata terminante agli estremi con due archi trionfali.

Peraltro, alla cerimonia, celebrata come "una delle più splendide, e maestose, che in questa città siasi festeggiata", si registrò la presenza del cardinale Ruffo e la partecipazione di ben due orchestre composte "da trenta Violini con istromenti di fiato, e voci differenti, scelte da migliori Professori"³⁴.

In mancanza di fonti certe non trova conferma, invece, una tradizione locale che attribuisce al Mozzillo gli affreschi che decoravano le due campate settecentesche che furono aggiunte, verosimilmente nella seconda metà del secolo, davanti alle due campate trecentesche dell'antica chiesa rurale di Santa Maria di Nazareth, già parrocchiale dell'omonimo villaggio di proprietà della famiglia De Diana, al limite tra i quartieri di Chiaiano e Arenella. Tutte le volte furono di nuovo affrescate nel corso dei lavori susseguenti al terremoto del 1980³⁵.

Nonostante i molteplici impegni assunti in provincia e nel resto del territorio campano Mozzillo restò ancorato a Napoli praticamente tutta la vita.

Uno dei più importanti dipinti napoletani della fase matura della sua attività artistica è la pala d'altare con *I santi Gioacchino e Anna che offrono la Vergine all'Eterno Padre* (fig. 9), un'opera eseguita per la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi nel 1804, come correttamente riporta Cundari³⁶, e non già nel 1794, come riportato da Galante³⁷ e da D'Ambrosio e Platino³⁸.

La paternità del dipinto al Mozzillo è riferita dal Catalani, che, nella cappella di San Michele della stessa chiesa, assegna al pittore afragolese anche una tela con l'immagine dell'arcangelo, non più in loco, andata probabilmente distrutta, dal momento che già all'epoca risultava "male andata", e le *Quattro Virtù* a chiaroscuro³⁹.

Al centro della composizione è Maria bambina che, ritta sulle gambe dell'anziana madre e con le mani giunte, è investita da un fascio di luce che dall'Eterno Padre, immerso in un acceso bagliore perimetrato da uno stuolo di angeli, le piove addosso dall'alto, per tramite della colomba dello Spirito Santo. A destra san Gioacchino osserva la scena con le mani giunte in atteggiamento di preghiera e ringraziamento a Dio. Nell'angolo inferiore sinistro, un vaso colmo di fiori, quasi un inserto di "natura

³³ *Descrizione, op. cit.*, p. 6.

³⁴ *Ivi*, p. 8.

³⁵ D. CAPORALI, *Napoli Guida percorsi sacri tra Vomero e Arenella*, Napoli 2016, p. 67.

³⁶ C. CUNDARI, *Il complesso di Monte Oliveto a Napoli. Analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, Napoli 1999, p. 106.

³⁷ G. A. GALANTE, *op. cit.*, p. 128.

³⁸ S. D'AMBROSIO - A. PLATINO, *Chiesa di Monteoliveto (S. Anna dei Lombardi)*, Napoli 1952, p. 41.

³⁹ L. CATALANI, *op. cit.*, II, p. 55 e 66. Precedentemente al Catalani, l'opera era stata riferita da G. SIGISMONDO, *op. cit.*, II, p. 227, a "Francesco Pareri" (leggi Francesco Peresi).

morta” che si inserisce come un’opera nell’opera, dà un tocco di frivolezza ad una composizione oltremodo sacrale nell’impostazione e nel colore.



Fig. 10 - Napoli, Museo di San Martino,
L'Immacolata Concezione tra i santi Bruno e Anselmo.

Al biennio 1806-07 si riconducono le ultime opere realizzate dal pittore a Napoli. Nell’aprile del 1806 ricevè, infatti, 12 ducati in conto di 16 per “prezzo convenuto degli accomodi di pittura nel secondo quadro della volta della navata grande, e nelle mezzelune del finestrone sopra le Cappella del B. Giovanni” in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone a Napoli⁴⁰.

Nello stesso anno firmò e datò per la chiesa di Santa Maria della Verità il *Sant’Agostino che prostra con i suoi scritti gli eretici*⁴¹, un dipinto di forte e sibillina pregnanza ideologica tanto da indurre il noto studioso della vita religiosa in età moderna, Romeo de Maio, a domandarsi “Quando Angelo Mozzillo attribuì anche ad Agostino il trionfo sull’eresia, alludeva alla caduta dei gesuiti voluta con ogni mezzo dai suoi committenti agostiniani, oppure ai nuovi eretici, generati dall’illuminismo e dalla Rivoluzione francese?”⁴².

All’anno successivo risale, invece, la pala d’altare con *l’Immacolata Concezione e santi* (fig. 10), che firmata e datata sul retro” Angelus Mozzillus 1807” si conserva

⁴⁰ R. RUOTOLO, *Documenti sulla chiesa di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone*, in *Napoli Nobilissima*, 1968, pp. 219-225.

⁴¹ G. A. GALANTE, *op. cit.*, p. 399; SPINOSA in GALANTE 1985, *op. cit.*, p. 275, nt. 21.

⁴² R. DE MAIO, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Roma-Bari 1983, p. 117.

presso il Museo di San Martino. Proveniente dal cosiddetto “Quarto del priore” della Certosa, fu ritrovata alcuni decenni fa dal Fittipaldi nei depositi del museo⁴³.

Nel dipinto la Vergine, raffigurata secondo l’iconografia classica assisa su una nuvola con la luna sotto i piedi e sul capo una corona con dodici stelle, sovrasta, circondata da un nugolo di cherubini, due dei diversi santi che, a vario titolo, durante la loro vita, intervennero nelle furiose dispute teologiche circa il suo concepimento senza peccato, ossia sant’Anselmo d’Aosta e san Bruno: il primo con il trattato *De conceptu virginali et de originali peccato* (Sull’Immacolata Concezione e sul peccato originale) dove sostiene che Maria, concepita come tutti gli uomini nel peccato originale, fu anticipatamente redenta da Cristo, prima della nascita del Salvatore⁴⁴; l’altro con la dedicazione all’Immacolata della maggior parte delle certose fondate dal suo Ordine in Europa.

Franco Pezzella

⁴³ T. FITTIPALDI, *Inediti del Seicento nella quadreria del «Quarto del priore» nella Certosa di S. Martino*, in *Arte Cristiana*, vol. 76 (1988), pp. 405-428, 347-368, 729, p. 423.

⁴⁴ Il testo è consultabile in J. P. MIGNE, *Patrologia Latina*, Parigi 1947, tomi 158 e 159, una nutrita raccolta di scritti dei Padri della Chiesa e di altri scrittori ecclesiastici in lingua latina, realizzata una prima volta tra il 1844 e il 1855, e poi in più edizioni successive.

La popolana dell'agro giuglianese in alcune testimonianze iconografiche del Settecento

AbbiAbbè, a. XXII, n. 4, 5 luglio 2019, p. 15

Nel 1782, Ferdinando IV, re di Napoli, passato alla storia con il poco lusinghiero epiteto di “re Lazzarone” per le sue inclinazioni popolari, di concerto con il marchese Domenico Venuti, direttore della Real Fabbrica di Porcellane della città partenopea e, al contrario del sovrano, uomo di raffinata e illuminata cultura, si fece promotore di un’iniziativa alquanto singolare: documentare con una serie di *gouaches* (= guazzo, tecnica di pittura intermedia tra la tempera e l’acquerello), come in una sorte di moderno *reportage* fotografico di carattere etnografico, «le fogge del vestire in uso del suo regno».

Scopo della ricognizione ordinata dal sovrano, che al di là della propria scarsa cultura mostrò sempre e comunque un profondo interesse per le terre del proprio regno, era, nelle mire del Venuti, vero ispiratore dell’impresa, la realizzazione di un vasto *corpus* di illustrazioni da utilizzarsi, oltre che per diletto del sovrano, quale modello per le decorazioni dei nuovi servizi da tavola che il marchese aveva in animo di realizzare per la corte.



Il compito fu affidato, dopo regolare concorso presieduto dallo stesso Ferdinando IV, ai pittori Alessandro D’Anna e Saverio Della Gatta, già esperti nella riproduzione dei costumi, poi sostituiti in seguito - perché rinunciatari - da Stefano Santucci e da Antonio Berotti (quest’ultimo, cognato del D’Anna, partecipò praticamente fin

dall'inizio all'impresa, che durò ben quindici anni, per l'inspiegabile e pressoché immediata rinuncia del Della Gatta). La prima provincia a essere visitata, dal febbraio al giugno del 1783, fu, come testimoniano i numerosi dispacci reali conservati all'Archivio di Stato di Napoli, la provincia di Terra di Lavoro. Al termine della ricognizione, D'Anna e Berotti avevano realizzato un congruo numero di figure, di cui una raffigurante, come si legge nella didascalia in margine alla figura stessa, una donna «Di Zaccaria», dove con questo toponimo s'intende l'antica villaggio che ricadeva e tuttora ricade nel territorio di Giugliano, lungo la via Grotta dell'Olmo, ancorché ridotto, ormai, a pochi ruderi, miseri avanzi di quelli che furono il palazzo baronale, la chiesa di San Francesco, il pozzo e qualche casa a corte.



Alla fine del Settecento, infatti, il villaggio, noto anche come Zaccarino, sviluppatosi, verosimilmente in epoca medievale in luogo di una masseria o villa rustica romana con funzioni produttive ma anche a presidio del territorio, contava più di un centinaio di abitanti, dediti per lo più ai lavori agricoli per conto dei feudatari, gli Orineti di Aversa.

Per la vicinanza delle paludi, non ancora bonificate, che rendevano l'aria insalubre, il villaggio fu, però, ben presto abbandonato, fatta salva la chiesa che mantenne il ruolo di parrocchia rurale fino agli anni '40 del secolo scorso. La donna raffigurata rappresenta, pertanto, per estensione, una donna dell'agro giuglianese, così come si abbigliava a fine Settecento durante i giorni di festa. È infatti vestita semplicemente, ma con molta cura: indossa una gonnella, ampia e bianca, a piccole pieghe, nella quale è inserita una camicia bianca coperta da un corsetto nero smanicato. Un ampio

copricapo trinato sulla testa e un paio di zoccoli di non eccessiva pretesa completano il suo vestimento. Reclama in braccio un neonato avvolto in un lungo *scialle* ed è affiancata da una bambina, forse la figlia, che, scalza e abbigliata dignitosamente come la mamma, con camicia bianca, corsetto e gonna scura sulla quale si posa un grembiolino bianco, è nell'atto di percuotere un tamburello. Fa da quinta alla scena una folta vegetazione e il profilo di un rilievo.



La *gouache* in oggetto, incorniciata da un *passepartout* dipinto, è conservata presso il Museo degli Argenti di Palazzo Pitti in Firenze. Vi era pervenuta - unitamente ad un consistente numero di tempere realizzate successivamente in copie di formato leggermente più ridotto dalla Real Fabbrica di Porcellane sulla falsariga degli originali (conservati a lungo nel Casino di Carditello e poi andati dispersi) - per tramite di un dono che, Ferdinando IV e la consorte Maria Carolina d'Austria, avevano fatto a Pietro Leopoldo di Lorena, nel 1785, in occasione di un viaggio nel Granducato di Toscana.

Insieme alle tempere i sovrani napoletani regalarono al granduca anche numerosi oggetti di porcellana, tra i quali una serie di diciotto *biscuits* (tipo di porcellana molto simile al marmo) raffiguranti *Donne della Provincia di Terra di Lavoro*. Alla pari delle *gouaches*, anche queste statuine, collocate su un sostegno piramidale in ceramica, si conservano nel Museo degli Argenti di Palazzo Pitti e, come le *gouaches*, comprendono una rappresentazione della "Donna di Zaccaria". Foggiate dal capo modellatore della Real Fabbrica Ferdinanda, Filippo Tagliolini, le statuine hanno, nella fattura, un preciso riscontro con le figure femminili che troviamo raffigurate nelle *gouaches*; come lo hanno peraltro, le immagini che appaiono sui piatti realizzati dalla stessa fabbrica tra il 1784 e il 1788 per il cosiddetto "Primo Servizio delle Vestiture del Regno" oggi variamente distribuiti fra collezionisti privati, il Museo Duca di Martina e la Collezione De Cicco a Capodimonte.

Franco Pezzella

Ricordi cimarosiani nella capitale francese

Nero su bianco, a. XXII, n. 13, 15 settembre 2019, p. 58

La storiografia ufficiale non riporta di alcun soggiorno di Domenico Cimarosa a Parigi. Ciononostante la capitale francese ha sempre riservato al compositore aversano grandi attenzioni, vuoi quando gli ha dedicato, come ad altri ventitré italiani, una strada cittadina, ubicata precisamente nel VII arrondissement, lungo l'Avenue Klèber, l'importante direttrice che mette in comunicazione Place Charles De Gaulle (Arco di Trionfo) con Place Trocadero e con la Torre Eiffel; vuoi quando, tra il 1850 e il 1865, gli dedicò un bassorilievo in marmo sulla facciata principale del Teatro dell'Opera. La testa del musicista, inserita all'interno di una fastosa cornice, fu realizzata con gli altri tre medaglioni che l'affiancano raffiguranti Bach, Haydin e Pergolesi dallo scultore francese Charles Alphonse Achille Gumery.



L. Gottenbrunn, *Ritratto di Cimarosa*,
Parigi, coll. Meyer.

Allievo di François Armand Toussaint (1806-1862) presso l'Ecole des Beaux Arts di Parigi, Gumery nel 1850 vinse il *Prix de Rome* con *La Morte di Achille*. Ritornato in patria partecipò ai *Salon* dal 1855 al 1871. Si affermò rapidamente diventando uno scultore di spicco del Secondo Impero. Il 29 giugno del 1867 fu insignito della Legion d'Onore. Tra le sue principali opere parigine vanno ricordate, i gruppi dorati dell'*Harmonie* e della *Poésie* che coronano lo stesso Teatro dell'Opera, la *Circe* sulla facciata sud della *Cour Carrée* del Palazzo del Louvre, 1860, la figura di *Amsterdam* nella Gare du Nord, 1846 ca, e la figura della *Temperanza* nella Fontaine Saint-Michel, 1858-1860.

Fuori Parigi si segnalano l'*Annunciazione*, in pietra, sul frontone della chiesa di Passy, le *Tre Grazie* per una fontana monumentale di Bordeaux, la *Tomba della duchessa d'Alba* a Madrid e l'*Adolescenza*, statua in marmo, a Liegi.

Il busto di Gumery non è tuttavia la sola testimonianza iconografica cimarosiana presente a Parigi. In quella che resta della collezione del grande banchiere francese André Meyer, in parte alienata al MOMA di New York, si conserva un *Ritratto* del compositore aversano firmato dall'artista austriaco Ludwig Gottenbrunn, eseguito molto probabilmente a Napoli, nel 1785, durante il primo soggiorno in Italia dell'artista.

Di esso si ha notizia nel *Diario* di Carlo Felice di Savoia, duca del Genovese e poi, dal 1821 al 1831 re di Sardegna, laddove alla data del 9 febbraio 1787 è annotato in francese: «cet après - diner Gottenbrun a apporté un tableau de la Transfiguration qu' il a copiè de celui de Raphaël; un portrait de M. me Burgheis et un de Cimarosa» e cioè «questo pomeriggio Gottenbrunn ha portato un quadro della Trasfigurazione che egli ha copiato da Raffaello; un ritratto della signorina Borghese e uno di Cimarosa». In quella contingenza il pittore austriaco si trovava presso la corte sabauda per eseguire alcuni ritratti di principi e nobili.

Ludwig Gottenbrunn studiò pittura con Martin Joachim Schmidt. Dal 1770 lavorò per la famiglia Esterhazy, per la quale dipinse il ritratto del principe regnante, Nikolaus e numerosi dipinti anche per il nuovo palazzo a Esterháza. Nel 1772 si trasferì a Roma, dove era stato mandato a studiare dal principe Esterházy, dove continuò a lavorare come ritrattista, per poi passare a Firenze. Qui eseguì un *Autoritratto* che si conserva nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Nel 1789 si trasferì a Londra dove eseguì il *Ritratto di Maria Antonietta*, regina di Francia, ghigliottinata l'anno precedente (Fondazione Coronini Cronberg, Gorizia).

Di questi anni è probabilmente il *Ritratto di Joseph Haydin*. Nel 1795 si trasferì a San Pietroburgo, e poi a Mosca. Dopo un breve soggiorno a Dresda nel 1806, si trasferì di nuovo a Roma, dove è attestato fino al 1813. Stabilitosi a Francoforte sul Meno vi morì il 15 gennaio del 1819.

Franco Pezzella

Domenico Diez de Aux, vescovo aversano a Gerace

Nero su bianco, a. XXII, n. 15, 13 ottobre 2019, p. 58

Domenico Diez de Aux, rampollo di una nobile famiglia aragonese originaria della città francese di Aux, nella Bassa Navarra, trasferitasi nel Regno di Napoli giusto appunto durante il vicereame aragonese, nasce ad Aversa il 25 marzo del 1646. Avviato dai suoi alla vita ecclesiastica, è ordinato sacerdote il 12 maggio del 1669.

La sua vocazione vera è, però, per gli studi giuridici che lo portano ben presto ad esercitare, una volta laureatosi, l'avvocatura presso la Curia arcivescovile di Napoli, dove, in rapida successione è eletto, per le sue indubbie capacità giuridiche e per le doti umane evidenziate, prima avvocato dei poveri, poi promotore fiscale della stessa Curia, e infine Deputato delle distribuzioni delle franchigie del clero napoletano.

Negli stessi anni è raggiunto dalla nomina a Cappellano onorario di Filippo V, a Protonotario apostolico e a vicario generale della Chiesa di Cosenza, incarico, quest'ultimo che svolge con grande impegno e che gli vale, il 7 novembre del 1689, la designazione, da parte di papa Innocenzo XI, dopo la morte di Tommaso Caracciolo, a succedergli come vescovo nel governo della Chiesa di Gerace, in Calabria, agitata in quella contingenza da lotte intestine che avevano già provocato le dimissioni dei due vescovi precedenti al Caracciolo.

Consacrato da Vincenzo Maria Orsini, arcivescovo di Benevento e futuro successore di Innocente XIII sul soglio pontificio, Domenico Diez de Aux, prese possesso della diocesi, che sarebbe durato ben 40 anni, il più lungo della sua storia, il 13 novembre successivo. Quarant'anni, lungo i quali il Nostro avrebbe, fin dall'inizio, subito attacchi di ogni sorta dalle università della diocesi ma anche dai suoi sottoposti nel governo della Chiesa. Già qualche anno dopo il suo insediamento, infatti, nella primavera del 1693 fu convocato a Roma per rispondere alle accuse di scarsa diligenza nella conduzione della vita pastorale, accuse dalle quali fu però scagionato in quanto ritenute false.

Tre anni dopo un'accusa ancora più grave, secondo la quale avrebbe ordinato ben tre omicidi, lo costrinse a tornare di nuovo a Roma per essere sottoposto a un nuovo giudizio direttamente dal pontefice Innocenzo XII. Giudizio dal quale il vescovo uscì ancora una volta indenne anche se la vicenda presenta degli avvenimenti e dei momenti non sufficientemente chiari, sui quali, in assenza di documentazioni, non è tuttora possibile avanzare una valutazione definitiva, ma che costituiranno, con la descrizione delle motivazioni a suo favore, argomento delle ultime due delle 67 controversie pubblicate dallo stesso Diez de Aux nelle *Controversiae legales cum decisionibus Curiae archiepiscopalis Neapolitanae*, edite a stampa a Messina nel 1701.

Questa non fu l'unica pubblicazione giuridica del vescovo che già anni prima, nel 1667, a Napoli, aveva dato alle stampe l'*Embamma legale variorum thematum practicabilium* ... Accanto ai testi giuridici, il Nostro non mancò, tuttavia, nei lunghi anni di episcopato, trascorsi tra il vescovato e le più tranquille mura amiche del monastero domenicano di San Giorgio Morgeto, di affiancare alcuni importanti testi di pastorale: *I pascolo sacri*, *L'amor pastorale* *Discorsi sacri alla Christiana gregge*

locrense affettuosa a Gesù Christo e Il genio pastorale, editi a Napoli rispettivamente nel 1714, 1723 e 1725.

Il 22 febbraio del 1704 con un editto indisse, tra l'altro, il secondo sinodo diocesano, che si tenne il 28 e il 29 dello stesso mese, i cui atti (*Synodus diocesana Hieracensis anno 1704 Celebrata*) furono pubblicati a Messina nel medesimo anno.

Domenico Diez de Aux concluse la sua vicenda episcopale e terrena il 5 novembre 1729 ricevendo sepoltura nella tomba che s'era fatta preparare nella cattedrale mentre era ancora in vita.

Franco Pezzella



Monumento funerario del vescovo Diez de Aux
nella cattedrale di Gerace.

San Domenico, i dipinti rubati

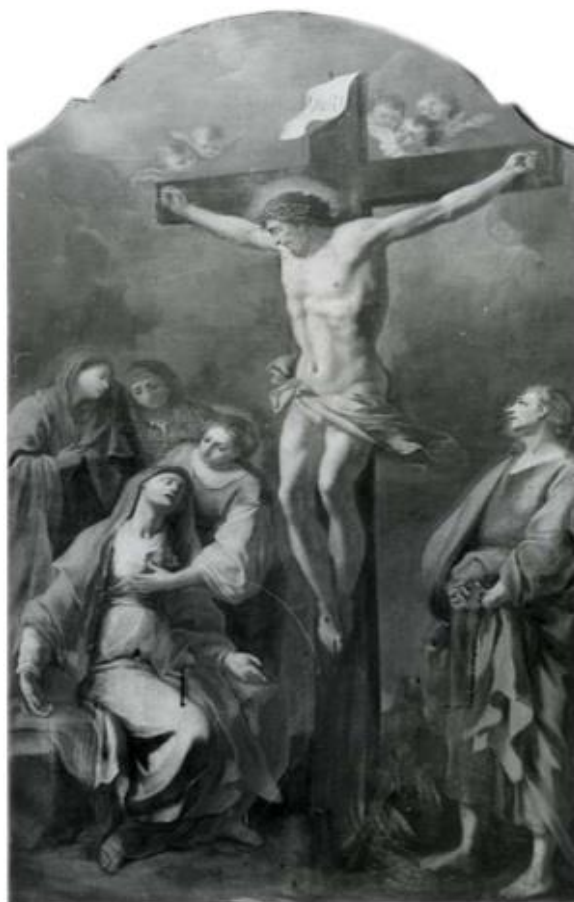
Nero su bianco, a. XXII, n. 16, 27 ottobre 2019, p. 56

A quasi quarant'anni dal sisma del novembre del 1980 che ne determinò la chiusura, e dopo alcuni anni di impegnativi lavori di restauro, è stata riaperta al culto, venerdì 18 ottobre, la chiesa di San Domenico, uno dei gioielli dell'architettura gotica ad Aversa. È mancata purtroppo, all'ammirazione dei visitatori intervenuti, la visione di quello che era - fatto salve le opere fisse, soprattutto gli stucchi, e i resti dell'altare maggiore e dell'organo - di gran parte dell'originario patrimonio degli arredi sacri della chiesa: gli altari laterali, le lastre funerarie, i lampadari, le statue, i dipinti e finanche il pavimento, manufatti quasi tutti depredati durante il lungo periodo di chiusura.

In particolare, delle originarie opere pittoriche, ancorché il Parente, nella sua descrizione della chiesa le giudichi quasi tutte "di poco conto" (ma che tali, però, non erano), mancano diverse tele, alcune delle quali erano state attribuite nel secolo scorso a Francesco De Mura, il prolifico pittore napoletano allievo di Francesco Solimena, dal quale era particolarmente apprezzato in quanto ritenuto "*il più dotato dei suoi allievi*".



Annunciazione.



Crocefissione.

Invero anche il Parente attribuisce al De Mura una delle opere, l'*Annunciazione* che giudica, peraltro, "non dispregevole" mentre delle altre tele che potevano sostenere

una matrice demuriana quali la *Crocefissione*, il *Cristo in gloria e i santi Vincenzo Ferrer e Domenico*, la *Vergine del Rosario e santi e sante domenicani*, non ne fa neanche menzione. Ancorché al momento sia possibile avanzare un giudizio di merito solo analizzando le tele attraverso vecchie foto d'archivio, peraltro in bianco e nero, l'attribuzione al De Mura delle opere citate sembra in ogni caso abbastanza sostenibile, con qualche perplessità solo per la *Vergine del Rosario*, anche a causa delle pessime condizioni di conservazione in cui si trovava al momento dello scatto fotografico. Si tratterebbe, però, di opere riconducibili alle prime fasi della sua attività.



*Cristo in gloria e i santi
Vincenzo Ferrer e Domenico.*



Vergine del Rosario.

Differentemente dai grandi apparati decorativi e dalle tele realizzate dall'artista nel corso della sua lunga carriera, dove le figure, rese con una pennellata rapida e leggera, sono interpretate in chiave profana e si muovono in un'atmosfera idilliaca e bucolica, da Arcadia ritrovata e, ancora, dove i gesti plastici ed espressivi del barocco lasciano il campo a movenze aggraziate quasi come in una sorta di accenno ad un minuetto, nelle pale aversane si colgono, infatti, soprattutto i riflessi di quel tenebrismo neopretiano interiorizzati dal giovane De Mura nel breve periodo di discepolato presso Domenico Viola.

Tenebrismo dal quale, però, il pittore si staccò subito per intraprendere quel graduale e ininterrotto schiarimento della tavolozza che - dando vita a tinte sfumate e cristalline, con una tecnica cromatica che privilegia, in varie e tenue tonalità, soprattutto gli azzurri, i bianchi e i rosa - avrebbe costituito una delle cifre distintive della sua pittura.

Una rapidissima disamina dell'attività pittorica del pittore napoletano registra, oltre che i due teloni, *Santa Chiara che mette in fuga i saraceni* e la *Pentecoste* (1764), visibili nell'altra chiesa aversana di San Francesco, i dipinti per la chiesa napoletana di Santa Maria di Donnaromita (1727-28), le tele e gli affreschi per la cappella di San Nicola di Bari, nella omonima chiesa di via Toledo sempre a Napoli (1729), i quindici quadri rappresentanti i *Misteri della Vergine* e della *Passione di Nostro Signore* (1730) realizzati per decorare la chiesa della Natività di Gerusalemme, andati dispersi e parzialmente recuperati in numero di quattro qualche anno fa, oggi visibili nella chiesa di Santa Caterina a Betlemme, gli affreschi e le tele della Nunziatella (1731 e 1750-51), gli affreschi e le tele della chiesa napoletana dei Ss. Severino e Sossio (1731-45), i bozzetti per gli affreschi del Palazzo Reale di Madrid (1738), gli affreschi del Palazzo Reale di Torino (1741) e, ancora, una nutrita serie di affreschi e tele per tutte le più importanti chiese di Napoli e di alcune chiese di località della provincia e dell'Italia meridionale.

Franco Pezzella

La storia di Don Giovanni Evangelista da Aversa

Nero su bianco, a. XXII, n. 17, 10 novembre 2019, p. 56

Nel 1543 veniva pubblicato a Venezia, senza l'indicazione dell'autore e per i tipi di Bernardino de' Bindoni, il *Trattato utilissimo del beneficio di Giesù Cristo crocifisso verso i cristiani, altrimenti noto come Il Beneficio di Cristo*, un testo scritto da Benedetto Fontanini, un monaco benedettino mantovano, rivisto e ampliato dall'umanista veneto Marcantonio Flaminio, che ebbe, a giudicare dalle migliaia di copie stampate soprattutto dopo la seconda edizione del 1546, un successo clamoroso non solo in Italia, ma anche nel resto d'Europa.

Diviso in sei brevi capitoli, il *Trattato* nel sostenere che fosse necessaria una riforma nella Chiesa cattolica risentiva diffusamente degli influssi delle tesi luterane e calviniste ma anche del pensiero di Juan de Valdés e del movimento degli Spirituali; motivo questo per cui fu ritenuto di contenuto eretico e oggetto di una denuncia da parte del teologo domenicano senese Ambrogio Catarino Politi e della conseguente spietata persecuzione che ne provocò la pressoché totale distruzione.



San Benedetto Po (Mantova), Abbazia.

Un unico esemplare sfuggito fu ritrovato, infatti, solamente nel 1855, nella biblioteca del St. John's College a Cambridge. L'accusa di eresia di Ambrogio Catarino fu, però, solo una delle tante voci che si levarono contro il *Trattato*: molte di esse rimasero, infatti, confinate negli scambi epistolari o in manoscritti come nel *Trattato di quello che concorre alla giustificazione. Delle necessità delle opere. Delli sacramenti della chiesa: et del merito del christiano* di don Giovanni Evangelista da Aversa, abate del monastero dei Santi Severino e Sossio di Napoli, un trattato che,

redatto per Giovanna d'Aragona, duchessa di Tagliacozzo, moglie di Ascanio Colonna e amica di Vittoria Colonna in risposta alle sue domande circa le deviazioni dalla dottrina della Chiesa «di alcuni trattati volgari nuovamente composti», affronta, rintuzzandoli, alcuni capisaldi della dottrina luterana, in particolare quello secondo cui la salvezza si ottiene per sola fede e non già a causa delle buone azioni.

Il testo circolò, verosimilmente, anche come guida spirituale per le coscienze dubbiose dentro e fuori le comunità religiose del tempo, comprese quelle benedettine. Esso c'è pervenuto, infatti, in due versioni di diversa ampiezza: una prima, conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana, più breve e senza data, articolata in XIX capitoli, con il XX appena incominciato, destinata, evidentemente, oltre che alla duchessa, a persone dello stesso rango, caratterizzata com'è da un'elegante scrittura umanistica e da ampi spazi per i capilettere (non realizzati); una seconda, conservata sempre a Roma, nella Biblioteca Alessandrina ma proveniente dalla Biblioteca Anicia fondata dall'erudito benedettino siciliano Costantino Caitani, più estesa ma meno forbita e forse successiva, datata 10 settembre 1545, ma che, articolata in XXV capitoli, reca in appendice una risoluzione (ossia una deliberazione) della Sorbona di Parigi del 10 marzo 1542 che il monaco aversano richiese, verosimilmente, per una «maggiore comprobatione», ovvero approvazione, della duchessa.

Al di là di questo *Trattato*, don Giovanni Evangelista, di cui non conosciamo il nome originario, né tanto meno la data di nascita, collocabile negli ultimi decenni della seconda metà del Quattrocento, è ricordato negli annali dell'ordine cassinese per essere stato dichiarato professo il 1° gennaio del 1505 nel convento dei Santi Severino e Sossio (dove svolse anche, come già si riportava, la funzione di abate nel 1528-29) per aver assolto alle funzioni di priore e luogotenente degli abati di Montecassino, Giustino Harbes e Ignazio Squarcialupi tra il 1522 e il 1526 e, soprattutto, per essere stato chiamato nel maggio del 1550 a sostituire l'abate Luciano degli Ottoni, accusato di eresia, nella conduzione dell'importante abbazia benedettina di San Benedetto in Polirone, nei pressi di Mantova, dove, verosimilmente, morì di lì a qualche anno.

Franco Pezzella

Adamo de Stefano, il monaco certosino

Nero su bianco, a. XXII, n. 18, 10 novembre 2019, p. 56

Adamo de Stefano nacque ad Aversa in un non meglio precisato anno da collocarsi, grosso modo, tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, da una nobile famiglia che ancora nel Settecento deteneva la baronia di Casalnuovo, oggi Casalbuono, un piccolo paese del Vallo di Diano a non molti chilometri di distanza dalla certosa di Padula.



La chiesa e il pozzo della certosa
La Porta del Paradiso.

Avviatosi alla vita religiosa, entrò giovanissimo nell'Ordine dei Cartusiani, a cui, come riporta Padre Benedetto Tromby nella sua monumentale *Storia Critico-Cronologica Diplomatica del Patriarca S. Brunone, e del suo ordine Certosino*, edita a Napoli in 10 volumi tra il 1773 e il 1779, il futuro frate, prima ancora di aver fatto professione di fede, cedette tutti i suoi beni, costituiti da diversi caseggiati ad Aversa, da un consistente numero di poderi a Casacelle, una piccola località tra Giugliano e il Lago Patria e, soprattutto, da numerosissimi manoscritti e codici che andarono ad integrare il primo nucleo della biblioteca della certosa napoletana di San Martino, fatta erigere qualche anno prima, nel 1325, sulla sommità del colle di Sant'Erasmo, da Carlo d'Angiò duca di Calabria, primogenito di re Roberto.

Eletto, più tardi, nel 1339 - secondo in ordine in tempo - priore della stessa certosa, de Stefano avrebbe continuato nell'opera di arricchimento della biblioteca come testimonia, in un'altra versione manoscritta ripresa dal catalogo dei priori - lo stesso

cui aveva attinto il Tromby - anche il confratello don Severo Tranfaglione dove troviamo l'aggiunta: «... et pulchris emit et fieri fecit» ossia "... [e altri libri] meritevolmente fece acquistare". Sul meritevole impegno del de Stefano, ancora più illuminante è Nicolò Toppi, il quale nella sua opera *Biblioteca Napoletana, et apparato a gli huomini illustri* del 1628, discorrendo del frate scrive: «Fè una riguardevole Librería che fin oggi si conserva & ammira ...».

Ma, ahimè, agli inizi dell'Ottocento, quando dopo la rivoluzione del 1799, con le soppressioni monastiche, la biblioteca fu incorporata nella costituenda Biblioteca Reale, oggi Biblioteca Nazionale, già le dispersioni dei decenni precedenti l'avevano depauperata di un gran numero di codici pregevolissimi. C'è da sperare che i volumi superstiti siano ancora conservati alla Nazionale di Napoli o in altre raccolte.

Tuttavia, de Stefano è passato alla storia dell'Ordine cartusiano, per essere stato l'artefice, con Agnese di Durazzo, nipote del re Roberto d'Angiò, della costruzione della certosa di San Giovanni Battista detta la Porta del Paradiso, in seguito eremo di San Giovanni, i cui resti sono attualmente visibili nel recinto del cimitero di Guglionesi, in Molise.

Il Catalogo dei priori della certosa napoletana di San Martino riporta che Adamo de Stefano morì nel 1350, senza precisarne il luogo, dopo che «avea governato con lode di gran bontà di vita, e di prudenza non ordinaria». Un altro grande aversano riscoperto.

Franco Pezzella

Simonelli ed il suo *Sant'Agostino in gloria* **Nero su bianco, a. XXII, n. 20, 22 dicembre 2019, p. 60**

La chiesa conventuale di Sant'Agostino di Aversa conserva sull'altare maggiore, una bella pala che raffigura *Sant'Agostino in gloria*. Nella composizione, armonica nella disposizione delle figure, dolce nel colorito, il santo, vestito con manto bianco e veste azzurra, è raffigurato mentre, adagiato su dense nubi, è trasportato, da svolazzanti angeli, verso la gloria dei cieli. Il dipinto appare fortemente influenzato dai modi di Luca Giordano e, non a caso, il primo a renderne noto l'esistenza fin dal 1856, il Parente, lo attribuì a Paolo de Matteis, che del pittore napoletano fu, com'è noto, assieme al De Mura, l'allievo più valente. In particolare, la figura di Sant'Agostino ricorda la figura centrale dell'affresco nella volta della cappella Corsini nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, realizzata dal Giordano nel 1682, e, ancora, quella di san Tammaro in un'analogha e documentata composizione, realizzata dal de Matteis nel 1705 per la parrocchiale di Grumo Nevano.

Il dipinto, però, come testimonia la presenza della firma in calce, è dell'altro allievo del Giordano, quel Giuseppe Simonelli, che, con il fratello Gennaro, lasciò proprio ad Aversa le sue opere più celebri: i 28 quadri, dipinti tra il 1702 e il 1703, per la chiesa dell'Annunziata.

Nato nel 1650 a Napoli, e non ad Aversa, come sostenuto da alcuni storici locali proprio a ragione del notevole numero di suoi dipinti presenti in questa chiesa, Giuseppe Simonelli fu uno dei più importanti pittori della scuola di Luca Giordano, del quale prese a tal punto ad imitarne la maniera che, allorquando questi, nel 1692, lasciò Napoli per recarsi presso la corte di Spagna, fu incaricato dal maestro stesso di portare a compimento le opere non ancora completate per consegnarle ai committenti. Paradossalmente questa sua capacità fu, però, anche alla base della sua scarsa fortuna critica come denota lo spietato giudizio avanzato dal più importante storico dell'arte napoletano del Settecento, Bernardo de Dominici nel suo libro *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani* edito a Napoli nel 1743, giudizio poi in parte mitigato da Giovanni Rosini nella sua *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, edita a Pisa tra il 1839 e il 1847, che lo definisce, viceversa, «pittor fecondissimo e fortunatissimo».

Scrivendo, infatti, lo storico settecentesco scorrendo circa le capacità espressive del Simonelli che «... nulla valendo in far d'invenzione, e specialmente opere grandi, ed eroici componimenti, suppliva con condurle colla guida dei pensieri, e de' sbozzetti del suo Maestro, de' quali in gran copia si era provveduto, giacché non aveva abilità di aggiungere nemmeno felicemente qualche graziosa figura di propria invenzione; sicché conosciuto il suo debole, tutto all'opera di Luca si riportava».

Ad un riesame critico della produzione di Simonelli operato da alcuni studiosi negli ultimi anni anche sulla scorta di ritrovamenti documentari, sono seguiti notevoli recuperi, che hanno permesso di attribuirgli una lunga lista di dipinti: a partire dal quadro con *I santi martiri* per il Collegio dei Gesuiti di Trapani, datato 1690, per finire alla pala d'altare per l'altare maggiore della chiesa napoletana di Santa Monica, datata 1702 e già attribuita a Nicola Malinconico, dove il Nostro ritrasse la *Vergine*

con i SS. Agostino e Monica sotto la supervisione dell'architetto Ferdinando Sanfelice.



Aversa, Chiesa di Sant'Agostino
G. Simonelli, *Sant'Agostino in gloria*.

Giuseppe Simonelli si spense a Napoli nel 1710, o 1713. Fra i suoi allievi e collaboratori sono spesso citati oltre al fratello Gennaro e il figlio Matteo, Gian Leonardo Pinto e Gennaro Abbate.

Franco Pezzella

Vincenzo Franceschini

**Brochure-catalogo della mostra «Vincenzo Franceschini
(Casandrino 1812-1884) Pittore della Scuola di Posillipo»,
Casandrino, Sala Savio, 7 dicembre 2019-5 gennaio 2020**

Figlio di un magistrato napoletano, Vincenzo Franceschini era nato, secondo la maggior parte dei suoi biografi, nel 1812, a Casandrino. Destinato alla professione legale, lasciò ben presto gli studi per dedicarsi alla pratica di vari sport, e per intraprendere la carriera artistica. Nel 1837 fu allievo, infatti, per pochissimo tempo, del più importante esponente della “Scuola di Posillipo” il maestro olandese Anton Sminck Pitloo, che morì proprio in quell’anno. Deciso a proseguire gli studi, s’iscrisse al Real Istituto di Belle Arti di Napoli, dove fu allievo di Filippo Marsigli, dal quale apprese le metodologie di studio delle figure. Nel 1844 intraprese un lungo viaggio che lo portò in varie città italiane, tra cui Roma, dove soggiornò alcuni mesi per elaborare diversi studi di paesaggi.

Rientrato a Napoli, espose alla “Biennale borbonica” del 1845 un *Paesaggio di composizione* e uno *Studio d’alberi*. Alla “Biennale” del 1848, invece, presentò, oltre a due *Studi*, *Campagna romana con ruderi di architettura* che gli valse la medaglia d’oro piccola. Al decennio compreso tra il 1839 e il 1849, si datano anche diversi disegni conservati presso il Museo di San Martino dedicati al tema delle grandiose rovine pompeiane. In virtù della fama di paesaggista acquisita in quegli anni, tra la fine del 1850 e gli inizi dell’anno successivo, fu chiamato dal barone Pasquale Mattej, regista dell’opera, a collaborare con due disegni raffiguranti *Vedute del Monastero di S. Michele di Monticchio* all’Album artistico donato da Ferdinando II alla consorte Maria Teresa.

Al 1851 risale, invece, il *Paesaggio con ponte*, sicuramente l’opera più famosa del Franceschini, acquistata dalla Casa Reale borbonica per la «pinacoteca formata nella Reggia di Capodimonte», dove tuttora si conserva. Al tema dei ponti Franceschini aveva già dedicati altri tre dipinti: *I ponti della Valle di Maddaloni* (1848), *Il ponte di Gaeta* e *I ponti del Diavolo a Salerno*. A questa prima fase di attività dell’artista si possono assegnare diversi dipinti che si conservano in pinacoteche pubbliche e in collezioni private: *Mandria di vacche*, le tre *Vedute di Nola* (Museo di San Martino), *Paesaggio con Vesuvio*, *Cortile con il castello di Lettere*.

Alla mostra borbonica del 1855, Franceschini espose un paesaggio di composizione, *Leone di Bisanzio guidato dalla maga Melissa*, premiato con medaglia d’oro. Degli anni successivi sono il *Paesaggio sorrentino*, *Cristo tentato nel deserto*, *Venere al bagno*, *Paesaggio con il Vesuvio*. Fu presente all’Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 con l’*Ariosto*. Fu anche ritrattista: di questa attività si conoscono però due sole tele, un *Ritratto di giovane dama* e il *Ritratto di un Giovanotto* (nella foto). Di lì a qualche anno, però, afflitto da gravi problemi mentali, fu costretto ad abbandonare l’attività, alla quale tornò a dedicarsi poco prima della morte, avvenuta a Casandrino o forse a Napoli nel 1884.

Franco Pezzella



ANNO 2020

Agnello di Napoli, medico e filosofo aversano del XVII secolo **Nero su bianco, a. XXII, n. 2, 19 gennaio 2020, p. 60**

Agnello di Napoli nacque ad Aversa il 22 agosto del 1658. Dopo gli iniziali studi di grammatica con D. Luca Antonio de Paoellis, fu mandato a Napoli presso il collegio dei Padri Gesuiti per studiare filosofia aristotelica con P. Domenico Jameo, per poi passare agli studi di medicina sotto la guida del suo conterraneo Luca Tozzi, di Tommaso Cornelio e di Sebastiano Bartoli, tre dei principali protagonisti della rivoluzione scientifica del XVII secolo nel Regno di Napoli.

Nel frattempo non mancò di prendere lezioni di lingua greca, utile allo studio della medicina, con Gregorio Messere, titolare della cattedra di lettura greca all'Università di Napoli, presso la cui abitazione ebbe occasione di conoscere, tra gli altri, Tommaso Donzelli, che sarebbe stato medico di Carlo II e suo amico carissimo fin da quando, nella stessa seduta, il 27 novembre del 1677, si laureò in medicina e filosofia nel collegio di Salerno, una struttura corporativa, corrispondente all'attuale Ordine dei Medici, con il diritto di conferire lauree in medicina.



Agnello di Napoli in una litografia (1703).

Studioso dell'una e dell'altra materia, dal 1683 Agnello di Napoli fu professore, prima, di filosofia naturale, e poi lettore di medicina all'Università di Napoli, incarico quest'ultimo che conservò fino al 1693. In filosofia fu un seguace di Pierre Gassend, il filosofo e astronomo francese che si persuase di aver trovato nella filosofia epicurea una conciliazione tra le istanze della nuova scienza e le critiche antidogmatiche degli scettici senza mettere in predicato, peraltro, le verità del cristianesimo, teorizzando, anzi, che la filosofia epicurea potesse difenderla e sostenerla ancor più di quella aristotelica e platonica cui si era fin lì appoggiata.

In medicina si fece promotore, invece, nel 1687, con Giacomo Raillard, uno dei più importanti tipografi della seconda metà del Seicento a Napoli, della pubblicazione dell'edizione napoletana, in sei volumi, curata da Giuseppe Valletta, delle *Opere del Signor Francesco Redi Gentiluomo Aretino Accademico della Crusca*, una "summa" delle ricerche naturaliste del padre della biologia sperimentale. Il Raillard, riconoscente, gli avrebbe dedicato il volume sulle *Osservazioni intorno alle vipere* e più tardi l'edizione parigina dei *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento* dello stesso Redi.

Dotato di grande carisma, il Di Napoli era solito accogliere nella sua casa - sita nei pressi del monastero di Regina Coeli e simpaticamente definita «Ospizio delle Muse» da Giacinto Gimma, promotore della Società degli Spensierati di Rossano, di cui il Nostro era socio - un gran numero di giovani dediti sia agli studi di filosofia che a quelli di medicina, letteratura, giurisprudenza.

Tra essi vanno sicuramente citati Nicola Lanzano e Francesco Sala, che sarebbero stati due dei più importanti medici dell'epoca e soprattutto Pietro Giannone, il quale, come egli stesso attesta nella sua *Autobiografia* s'affacciò per la prima volta alla vita letteraria proprio in casa del Di Napoli che gli era stato presentato da don Giovanni Spinelli, un dotto sacerdote, appassionato studioso di diritto romano.

Paradossalmente, ancorché vorace divoratore di libri fino a meritarsi, alla pari di Valletta, l'epiteto di «*librorum helluo*» (ghiottone di libri) affibbiatogli dal già citato Gimma nei suoi *Elogi Accademici*, non fece stampare mai nessuno dei suoi numerosi scritti rimasti allo stato di manoscritti, tra cui il famoso *Universa Medicina methodo Erotematica concinnata, cum ex Veterum, tum ex Recentiorum placitis, in usum studiose juventutis. Concilia & Observationes Medicæ. Exercitationes Medico-Physicæ*.

Non si conoscono al momento il luogo e la data di morte di Agnello di Napoli che avvenne presumibilmente nei primi decenni del Settecento, in ogni caso dopo il 1703, anno di pubblicazione dei citati *Elogi Accademici* dove il Nostro è celebrato, peraltro, oltre che con una litografia, con due sonetti e un epigramma a firma, rispettivamente, di Pietro Ernesto Guasco, dell'Accademia dei Spensierati, di Alessandro Guidelli e di Domenico Di Sangro dell'Accademia degli Incuriositi di Napoli.

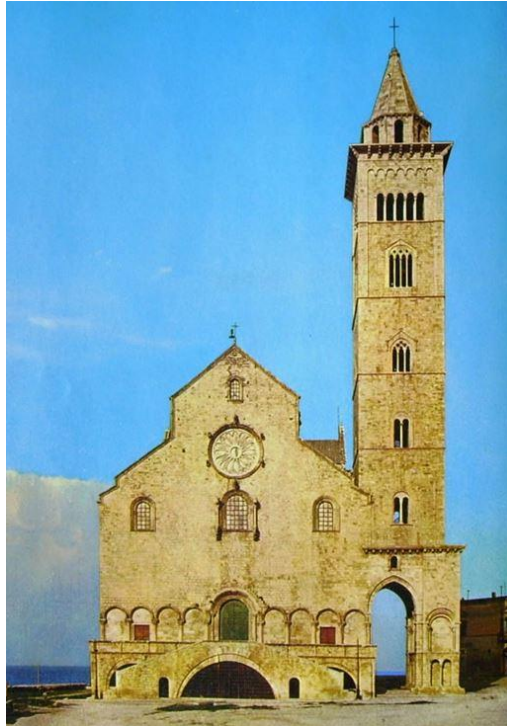
Franco Pezzella

Giovanni Attaldo da Aversa, l'arcivescovo filosofo dimenticato

I^a parte, Nero su bianco, a. XXIII, n. 3, 2 febbraio 2020, p. 60;

II^a parte, n. 4, 16 febbraio 2020, p. 60

Giovanni Attaldo (o Artaldo, secondo altri, o D'Artaldo, secondo altri ancora) nacque in un non meglio precisabile anno della prima metà del Quattrocento ad Aversa, e non a Napoli come riportano alcuni storici del passato sulla scorta del titolo di "cittadino napoletano" con cui è menzionato in diversi documenti che fanno riferimento, invece, molto più verosimilmente, ad un onore accordatogli dai sovrani per i suoi meriti.

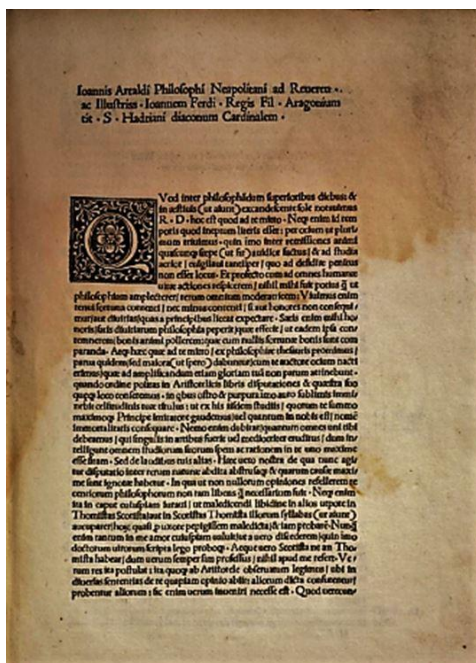


La cattedrale di Trani.

Figlio, forse, di quel Renzo, rinomato medico del suo tempo unitamente all'altro figlio Cristoforo, medico personale di Alfonso d'Aragona, si addottorò in medicina e filosofia, con un altro fratello, Luigi, presso lo Studio (Università) di Napoli, dove divenne ben presto familiare della regina Giovanna II ed uno dei principali professori del Collegio di medicina e filosofia. I Collegi, istituiti con un diploma del 18 agosto 1430, erano una sorta di completamento dello Studio perché abilitavano alle civili professioni coloro che erano stati indottrinati presso di esso. Circa l'intreccio tra medicina e filosofia va evidenziato che nei secoli passati i rapporti tra le due discipline erano così stretti da rendere difficile separarle, poiché l'una si fondava sulle conoscenze dell'altra.

La ben nota frase di Ippocrate "Il medico che si fa filosofo diventa pari a un dio" (*Iatròs philòsophos isòtheos*) rende bene l'idea di questo connubio. In ogni caso, pur in assenza di notizie in merito a una sua presumibile attività medica, sappiamo che, nel 1465, all'Attaldo fu conferita la cattedra di filosofia nell'Università di Napoli, dove, intanto, si era stabilito definitivamente, prendendo dimora con i congiunti in uno dei vicoli della Vicaria, l'attuale vico Maiorani, che prima ancora di assumere

questa denominazione era indicato, come ricorda lo storico napoletano Bartolommeo Capasso, “vico degli Attaldi” proprio perché vi era la loro abitazione.



Una pagina del *De Motu gravium et levium* (Biblioteca Nazionale Napoli).

Una cattedra, quella di Filosofia, che ancora occupava nel maggio del 1488 benché il 17 dicembre del 1481 papa Sisto IV lo avesse nominato arcivescovo di Trani, e Innocenzo VIII, suo successore, che lo teneva in grande stima, lo chiamasse più volte a Roma per averlo presso di sé. Anche della vita ecclesiastica del Nostro sappiamo ben poco, fatto salvo che il 13 agosto del 1484 consacrò, con altri cinque vescovi della Puglia, la chiesa di San Cataldo (oggi chiesa dell’Incoronata) a Corato, come ancora ricordava un grande bassorilievo policromo con epigrafe murato nella stessa, e che il 28 novembre del 1487 celebrò ad Andria le nozze tra Isabella Del Balzo e il principe Federico, secondogenito di Ferrante d’Aragona e futuro re di Napoli. Grande doveva essere, tuttavia, la sua fama di uomo sapiente, zelante e giusto in tutt’Italia se il suo nome - come persona da affiancare a Cesare Bandini per sbloccare la questione della restituzione ai senesi di Montecatino, una città della Maremma, da parte dei conti di Pitigliano per evitare disordini fra gli stati della penisola italiana - compare in una delle missive conservate all’Archivio di Stato di Firenze, che gli Otto di Pratica, gli otto magistrati che nello Stato fiorentino di Lorenzo de’Medici erano preposti alla difesa e alla politica estera, inviarono, nella primavera del 1489, all’ambasciatore fiorentino presso il papa, Giovanni Lanfredini, per rallegrarsi della decisione del pontefice di mandare il Bandini presso Niccolò Orsini, uno degli artefici della disputa, per trattare la pace.

La fama dell’Attaldo o, meglio, quello che resta della sua fama, è legata, però, alla sua produzione filosofica. Convinto assertore della dottrina di Aristotele, approfondì con particolare interesse le opere del grande filosofo greco, di cui leggeva direttamente i testi originali, confrontando greco con latino e volgare, non mancando, tuttavia, di studiare anche il pensiero di Platone ed Euclide, e quello degli arabi

Averroè e Avicenna. Fatta salva la *Questio de motu gravium et levium* (Del moto de' corpi gravi e leggeri) pubblicata postuma nel 1516 dal nipote Gian Luigi, a cura di Pietro Summonte per i tipi di Sigismondo Mayr con una dedica al cardinale Giovanni d'Aragona, figlio del re Ferdinando e nota in tre soli esemplari conservati rispettivamente a Napoli (Biblioteca Nazionale), Perugia (Biblioteca Augusta) e Roma (Biblioteca Universitaria Alessandrina), nulla, però, è rimasto della sua produzione che, eppure, stante alle testimonianze, dovette essere oltremodo copiosa e preziosa.

Una cedola della tesoreria aragonese del 1480 documenta che il bibliotecario regio, Giovanni Brancati, fece rilegare due suoi libri, l'uno il latino, l'altro in volgare, al valente legatore di origini catalane Baldassare Scariglia, famoso per le decorazioni a fiori e fiori azzurri e d'oro con cui abbelliva le sue rilegature. L'erudito umanista napoletano Bartolomeo Chioccarelli, vissuto tra la seconda metà del XVI secolo e la prima metà del secolo successivo, afferma di aver visto presso Bartolomeo Caracciolo d'Aragona, un vorace raccoglitore di manoscritti, due scritti autografi dell'Attardo: una *Quaestio de argumentatione* e una *Quaestio de dolore*. Lo stesso Chioccarelli ci riferisce, inoltre, che molti manoscritti del filosofo aversano si conservavano nella biblioteca dei Padri Olivetani di Napoli, smembrata dopo la soppressione del convento nel 1799.

Si trattava, per lo più di Commentari su alcune fondamentali opere di Aristotele: nella fattispecie sulla *Fisica*, un trattato in otto libri composto dal filosofo greco per spiegare i fenomeni fisici, sul *De anima*, un trattato in tre libri dove Aristotele non si sofferma sulla definizione dell'anima ma ne descrive le funzioni e poi, ancora, sul *De Caelo*, in tre libri, il suo principale trattato cosmologico, sul *De Generatione et corruptione*, con altre sue riflessioni fisiche, sul *Metaphysicam*. All'epoca i Commentari erano molto diffusi in quanto offrivano agli autori alcune possibilità non altrimenti perseguibili quali quella di operare delle analisi puntuali dei testi, quella di esporre con parole proprie, soventi accompagnate da chiarimenti, gli stessi testi, e non ultima quella di offrire lo spunto per riflessioni.

In tutt'uno con la sua produzione manoscritta la restante fama dell'Attardo è legata anche agli elogi che gli eruditi della sua epoca e quelli dei secoli immediatamente successivi gli tributarono; a partire da Giovanni Pontano, il quale nel suo celebre trattato *De obedientia* lo definisce «nobile peripatetico, uomo di grande ingegno, grande dottrina e anche tra i pochi di attento giudizio», per giungere - passando per i vari Summonte, Chioccarelli e Toppi - a quel Giacomo Tiraboschi, autore nella seconda metà del Settecento di una monumentale *Storia della Letteratura italiana*, che, rammaricandosi che il Nostro è «Sconosciuto a' di nostri [...] pure - sentenza - ha diritto all'immortalità per l'ardir ch'egli ebbe di tentar cose nuove». Parole rimaste, evidentemente inascoltate se dell'Attardo si sa null'altro che, secondo la testimonianza dello storico nolano Ambrogio Leone, morì a Nola nel 1493. Del resto, la sua stessa città natale lo ha ingiustamente dimenticato.

Franco Pezzella

Carlo Catalano, Cappellano Maggiore e vescovo a Crotona

Nero su bianco, a. XXIII, n. 5, 1° marzo 2020, p. 60

Carlo Catalano nacque ad Aversa, intorno al 1575, da una importante famiglia del patriziato locale: il padre, Antonio, già Avvocato de' Poveri, fu membro, infatti, tra il 1600 e il 1601, del Sacro Regio Consiglio, la Corte Suprema del Regno di Napoli; il fratello Gian Luigi, invece, fu Auditore di Salerno e poi Giudice della Gran Corte Criminale, gli altri due fratelli Francesco e Camillo, anch'essi Dottori in Legge, erano avviati ad una brillante carriera forense, ma morirono, entrambi, prematuramente.



Crotona, Duomo, Stemma del vescovo
Carlo Catalano.

Giovanissimo, nel 1592, com'era costume dell'epoca, Carlo fu, invece, prescelto e mandato a studiare a Napoli dai Padri Camilliani, per accedere alla carriera ecclesiastica. Un iter che percorse evidentemente di gran carriera se già il 24 novembre del 1610, mentre regnava Filippo III, quanto non contava nemmeno quarant'anni, fu raggiunto prima dalla nomina regia a vescovo di Crotona e poi l'anno successivo da quella, ancora più prestigiosa - succedendo al celebre Gabriele Sanchez de Luna - di Cappellano Maggiore.

Carica alla quale era collegata, sin dal periodo aragonese, non solo la cura spirituale del re e della famiglia reale, ma anche quella di Prefetto agli Studi, ovvero la soprintendenza sull'Università degli Studi con la facoltà di nominarne il rettore ed i lettori, e, ancor più, una serie di altre numerose e importanti funzioni quali: la giurisdizione su cappellani, chierici, scolari e cantori delle cappelle regie; l'organizzazione delle cerimonie religiose nella cappella palatina, nei castelli e nelle

altre residenze reali, nonché il diritto di nomina alla giurisdizione civile, criminale e mista su tutti gli ecclesiastici addetti al servizio regio.

In queste funzioni il Cappellano Maggiore era affiancato da un apposito ufficio, la "Curia", costituita da consulenti vari con il compito di esprimere pareri, tra l'altro, sugli statuti delle congreghe, sul contenuto dei libri da stampare, sulle nomine per la collazione delle chiese regie e per i benefici di regio patronato, sugli atti pontifici in relazione alla concessione di benefici o scomuniche e non ultimo sulle nomine dei vescovi spettanti alla Santa Sede.

Carlo Catalano esercitò questo ufficio fino al 1616 quando - come c'informa Giuseppe Maria Carafa, un sacerdote teatino che nel 1772 tracciò una storia dell'istituto del Cappellano Maggiore - lasciò il campo a Giovanni di Mattude, forse perché ancora afflitto da una fastidiosa patologia che già alcuni anni prima, nel 1613, lo aveva costretto a delegare l'arcivescovo di Matera ed Acerenza - previa autorizzazione del sovrano - nel gravoso compito di visitare, per suo conto, le chiese e le cappelle regie del Regno, in particolare la basilica di San Nicola di Bari.

Negli annali dell'arcidiocesi di Crotona il Catalano è ricordato soprattutto perché appena giunto in sede si attivò per potenziare le entrate dell'ospedale dei poveri ammalati e dei pellegrini e per la fondazione di un seminario, che mancava, ma a causa della scarsità delle rendite dovette ben presto recedere da queste iniziative. Non recesse, invece, nella lotta al rito greco-bizantino, all'epoca molto diffuso nella zona, specialmente a Papanice, costringendolo alla clandestinità.

Al suo nome è legata anche la fondazione del convento della Madonna di Portosalvo e l'istituzione della processione della Madonna di Capocolonna, l'evento religioso più sentito e partecipato di Crotona, allorché il 3 maggio di ogni anno, per impetrarsi la sua protezione, il quadro della Madonna, rimasto indenne dal fuoco appiccato ad esso dai turchi approdati in città nel 1519, uscendo dal duomo, viene riportato, lungo tutta la notte, al santuario di Capocolonna, dove l'icona era poi approdata dopo che i musulmani intimoriti dal miracoloso evento l'avevano buttata in mare.

Il canonico Pasquale Juzzolini, autore nel 1894 dell'articolata cronaca dell'incoronazione della Madonna riporta, infatti, che nel 1615, dopo un lungo periodo di siccità, non essendo state efficaci le preghiere e le processioni già intentate, i governanti supplicarono il vescovo Carlo Catalano di permettere che l'immagine sacra fosse portata in processione al Capo. Il vescovo stabilì che ciò dovesse accadere il primo giorno dopo la sua festa, la prima domenica dopo Pasqua, cioè, «in Domenica in Albis octava Sanctissimae Resurrectionis», poi traslata al 3 maggio, ed ordinò che si promulgasse il relativo editto. Il Catalano cessò di vivere a Napoli nel 1622, ricevendo sepoltura nella chiesa di San Giuseppe.

Franco Pezzella

**Gennaro Paolella “eruditissima penna”
aversana del XVII secolo
Nero su bianco, a. XXIII, n. 6, 15 marzo 2020, p. 60**

Come c’informa Pietro Napoli Signorelli nella sua grandiosa opera di erudizione storiografica *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, edita a Napoli in cinque volumi tra il 1784 e il 1786, verso la metà del XVII secolo le composizioni pastorali, ossia le opere ispirate ad un’immagine idealizzata della vita campestre, fossero esse riferite a componimenti letterari o musicali, «andarono in dimenticanza», lasciando il campo, in ambito musicale, sull’esempio di quando già andava maturando a Firenze dagli inizi del Seicento, alle cosiddette opere o melodrammi che propugnavano il ritorno alla tragedia classica basata su una stretta adesione della musica al testo.

Il melodramma *Euridice*, musicato da Iacopo Peri su testo di Ottavio Rinuccini e di Giulio Caccini, indicato come la prima rappresentazione in assoluto di un’opera in musica fu messo in scena, infatti, per la prima volta a Palazzo Pitti il 6 ottobre del 1600 come omaggio privato di Jacopo Corsi per il matrimonio di Maria de’ Medici con Enrico IV di Francia. Nel regno meridionale il genere godette di una particolare popolarità tra i poeti siciliani e napoletani e diede corso a una vivace produzione di libretti d’opera scritti appositamente o, più spesso, riducendo o adattando altre opere letterarie, da offrire ai musicisti.

In particolare, circostanziando il discorso alla sola area napoletana, i poeti che si dedicarono a questa produzione musicale furono: Antonio Basso, autore del *Pomo di Venere* cantato nel 1645 al matrimonio di D. Placido e D. Isabella di Sangro; Giovan Francesco Savaro del Pizzo, autore l’anno successivo dell’*Amor non ha legge* posto in musica da diversi maestri; Giuseppe di Palma, artefice dell’*Arianna*; Giulio Cesare Sorrentino, autore nel 1653 delle *Magie amorose* e l’anno successivo del *Ciro*, musicato da Francesco Cavallo e rappresentato negli anni seguenti anche a Genova, Venezia e Bologna.

Fra i tanti altri che si cimentarono nel genere, troviamo anche don Gennaro Paolella, un reverendo che lo storico chietino Nicola Toppi, nella sua pubblicazione *Biblioteca Napoletana*, edita a Napoli nel 1678, riporta come nativo di Aversa, e non già di Napoli come sostenuto da qualche altro autore. Lo stesso ci informa che il Paolella nel 1655 pubblicò a Napoli, presso lo stampatore Roberto Mollo, il dramma intitolato *Il ratto d’Elena* con musica del noto compositore di Grumo Nevano Francesco Cirillo, zio del più celebre Domenico, musicista «dallo stile a volte geniale, sempre gradevole e mai noioso» (M. Luisa Piccioni), ritenuto il primo artefice dell’introduzione del melodramma nel regno di Napoli.

La collaborazione tra i due ebbe un seguito l’anno successivo allorquando presso il teatro San Bartolomeo di Napoli fu rappresentato l’*Adone*. Le fonti non ci forniscono notizie circa altri lavori del Paolella se non che, come riporta il cronista Innocenzo Fuidoro nei suoi *Giornali* (Biblioteca Nazionale Napoli, ms. X, B. 14) «ai 6 novembre 1664 fu rappresentata in Palazzo la tragedia del Martirio di S. Gennaro in musica, dalli figliuoli del Conservatorio di S. Maria di Loreto, avanti il Sig. Cardinale

d'Aragona, (che) li fè portare in Palazzo con tre carrozze, dove vi fu concorso di Dame, Nobili e Titolati».

Il libretto, come continua il Fuidoro, era «parto dell'eruditissima penna» di don Gennaro Paoella, la musica di Francesco Provenzale, uno dei maggiori compositori d'opera e musica sacra del Seicento. Il dramma, che era già stato dato nel maggio dell'anno precedente, sempre al Conservatorio di Loreto dove il Provenzale ricopriva il prestigioso ruolo di Maestro di Cappella, inaugurava, peraltro, il nuovo corso imposto dal viceré cardinale Pascual de Aragón nello svolgimento degli spettacoli di corte.



Veduta dell'interno del Teatro San Bartolomeo,
Victoria and Albert Museum, London.

Per il resto del Paoella si sa solo che alcune sue composizioni sono inserite nel secondo volume manoscritto di una raccolta di poesie, conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli (Raccolta Villarosa), le quali hanno per oggetto avvenimenti di rilevanza politica e sociale di ambientazione napoletana o accaduti in Spagna e Francia tra il 1585 e il 1669.

Franco Pezzella

Salvatore Scaglione, un affermato oratore sacro teanese del Seicento, vescovo di Castellammare¹

Il Sidicino, a. XVII, n. 3, maggio 2020, p. 3

Il 16 luglio del 1680, monsignor Salvatore Scaglione, insigne teologo teanese, tra i più affermati oratori sacri del Seicento, chiudeva la sua vita terrena nel palazzo vescovile di Castellammare di Stabia, diocesi nella quale si era insediato appena due anni prima, il 26 luglio del 1678, su nomina di Carlo II, re di Spagna (re di Napoli come Carlo V), del quale era consigliere, e previa l'approvazione di papa Innocenzo XI. In proposito si ricorda che, in ossequio ad un antichissimo privilegio risalente al Concilio Toledano del 681 con il quale era stato formulato il cosiddetto "patronato regio", la Corona spagnola ancora conservava, in quel tempo, il diritto di nomina sui vescovadi del regno e di alcune diocesi, tra cui quelle dell'Italia meridionale, che insistevano nelle sue propaggini estere.



Il duomo di Castellammare e l'attiguo palazzo vescovile
in un dipinto di Gabriele Carelli, Museo di Giulianova.

La cerimonia di consacrazione di Salvatore Scaglione si era svolta, con grande concorso di nobili e popolo nella basilica del Carmine di Napoli per mano del cardinale Innico Caracciolo arcivescovo della città, e dei vescovi Domenico Cenino e Girolamo Rocca, titolari rispettivamente delle diocesi di Gravina e Ischia. Quattro mesi dopo la sua morte, il 6 novembre, ne tesseva le lodi in una erudita orazione funebre recitata nella chiesa del Carmine di Napoli pubblicata a stampa l'anno successivo, Padre Pietro Paolo Cardide dei Chierici Regolari (i teatini), Ministro degli

¹ "Castellammare con regio decreto il 22 gennaio 1863, mentre il nome definitivo di Castellammare di Stabia si è avuto con delibera consiliare del 31 maggio 1912." (da Wikipedia, voce Castellammare di Stabia)

infermi ed Esaminatore sinodale nella corte arcivescovile di Napoli, come anche avrebbe fatto due anni dopo il suo confratello, Padre Carlo Sarnicola (al secolo Domenico), con un sonetto nella raccolta *Fiori Poetici*.

Discendente di una nobile e antica famiglia patrizia aversana, monsignor Salvatore Scaglione era nato a Teano il 24 febbraio del 1623 da Girolamo e Gavinia Albertina. Avviato alla vita monastica presso il monastero del Carmine Maggiore di Napoli, aveva fatto professione di fede, indossando l'abito dell'Ordine, il 28 maggio del 1639, alla giovane età di 16 anni.

Successivamente si era laureato in Teologia e grazie alle sue doti di religioso di profonda dottrina, ingegno e prudenza, nella sua breve vita era stato investito di numerose cariche e dignità: era stato, tra l'altro eletto, per ben due volte, nel 1668 e nel 1672, priore del convento del Carmine, dove aveva insegnato anche Teologia e svolto le funzioni di Prefetto agli Studi, quella di soprintendente alle fattorie, e per ben tre volte di Commissario generale.

In città aveva svolto, invece, il ruolo di Reggente degli studi e Commissario generale del monastero di Santa Maria del Buon Successo, popolarmente conosciuto come di S. Teresella degli Spagnoli, di Consultore del Santo Ufficio e di Provinciale della Provincia di Napoli e Basilicata, che aveva retto per tre anni dal 1670 al 1673. Per un breve periodo era stato anche Provinciale della Provincia di Sassonia.

Ma l'attività in cui s'era messo maggiormente in luce era stata quella di oratore. In un'*Elegia*, che fa il paio con un epigramma che don Antonio di Cardenas gli aveva dedicato in occasione della sua elevazione a vescovo, un suo studente, tale Alberto Summut, ricorda che egli aveva predicato, raccogliendo ovunque applausi ed allori, oltre che a Napoli, a Capua, Aversa, Sessa Aurunca, Gaeta, Foggia, Palermo, Sorrento, Salerno, Venezia, Padova, Bologna, Messina, Firenze, Genova, Cosenza e Roma. Memorabili furono, in particolare, le prediche declamate più volte in spagnolo nella cappella del Palazzo reale di Napoli in presenza del viceré.

A testimonianza di questa sacra eloquenza ci restano diversi scritti a stampa, soprattutto panegirici: i *Panegirici della Beata Vergine Maria* (Napoli 1661); *La vigna coronata e difesa* (Genova 1663); il *Panegirico di S. Catarina da Bologna* (Bologna 1672); i *Panegirici Sacri per diverse festività della Vergine e dei Santi* (Napoli 1672); il *Panegirico della Madonna della Lettera* (Cosenza 1673); il *Panegirico del Beato Bernardo Tolomeo, fondatore degli Olivetani* (Napoli 1675); i *Panegiricos varios*, in lingua spagnola (Napoli 1679), ma anche tre orazioni funebri (per don Sebastiano Cortizzos, 1671; per don Sebastiano Lopez del Hierro, marchese di Castelforte, recitata in Santa Maria la Nova, Napoli 1677 e per don Gaspare Gomez, declamata nella chiesa degli Incurabili, Napoli 1674). Restarono invece inediti, perché preso dagli impegni pastorali non ebbe più tempo di seguirne le stampe, due *Quaresimali* e un libro di *Prediche dell'Avvento*.

Conteso dai più importanti sodalizi culturali del tempo per le sue doti oratorie ed intellettuali, era stato socio dell'Accademia napoletana degli Investiganti che, nata nel 1630, era stata chiusa a causa della peste nel 1656 per poi essere riattivata nel 1662 da Leonardo di Capua e Tommaso Cornelio con lo scopo «d'introdurre in Napoli un miglior metodo di filosofare» (Marchese di Villarosa).

Più tardi un gruppo di intellettuali siciliani lo aveva voluto anche socio dell'Accademia dei Riaccesi, la principale accademia siciliana che, sorta a Palermo nel 1622 sotto la protezione di Emanuele Filiberto di Savoia da una scissione interna alla precedente Accademia degli Accesi, era stata fondata cinquanta anni prima da don Francesco Ferdinando d'Avalos, viceré di Sicilia, con intenti prevalentemente letterari, ma accogliendo anche filosofi e scienziati.

Nel 1654 in occasione di un ciclo di prediche quaresimali tenute nella chiesa di San Filippo Neri di Palermo diversi poeti locali, che si denominavano *Cigni d'Oreto* (l'Oreto è un fiume che attraversa la città) lo festeggiarono con componimenti letterari pubblicati a stampa nel 1654 dal tipografo palermitano Decio Cirillo con il titolo *Il Parnasso nel Carmelo Devoti ossequii degli Cigni d'Oreto al M.R. P.M. Salvatore Scaglione Carmelitano Napoletano per le Prediche Quaresimali da lui dette nella Chiesa di S. Ignatio Martire detta l'Olivella de RR. PP. Dell'Oratorio di S. Filippo Neri nell'anno 1654.*

Note storiche, biografiche e letterarie sul suo conto, nelle quali è generalmente indicato come «filosofo, teologo e predicatore celeberrimo» furono dettate, tra gli altri, da Nicolò Toppi (*Biblioteca Napoletana*, Napoli 1678); Daniello della Vergine Maria (*Specchio del Carmine*, Aversa 1680); Giuseppe Maria Fornari (*Anno Memorabile de Carmelitani*, Milano 1688); Giovan Battista Pacichelli (*Del Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli 1703); Antonino Mongitore (*Bibliotheca Sicula*, Palermo 1707-1714); Nicolò Coletti (*Addizioni a Italia Sacra* di Ferdinando Ughelli, t.VI, Venezia 1720); Giacinto Gimma (*Idea della storia dell'Italia letterata*, Napoli 1723); Pio Tommaso Militante (*De Stabis, Stabiana Ecclesia et Episcopi eius*, Napoli 1750); Cosimo Villiers (*Bibliotheca Carmelitana*, Orleans 1752) e Placido Troyli (*Istoria Generale del Reame di Napoli*, Napoli 1754).

Franco Pezzella

Aversa e le monete al tempo dei Normanni

Nero su bianco, a. XXIII, n. 7, 31 maggio 2020, p. 60

Allorquando nei primi decenni del XI secolo i Normanni si insediarono ad Aversa, è presumibile, per l'assenza di monete normanne prima della metà del secolo, che ancorché la maggior parte degli scambi commerciali avvenisse - viepiù per le difficili condizioni economiche in cui versava larga parte della popolazione - attraverso il baratto, essi si adattassero, in un primo momento, alle monetazioni preesistenti, costituite per lo più da monete d'oro e di rame bizantine ma anche, seppure in misura minore, dai tarenî amalfitani, altrimenti noti come tarî (dall'arabo = fresco di conio).



Alcuni dei Denari di Rouen ritrovati ad Aversa
(da A. Sambon).

Predominante in Campania era, infatti, in quell'epoca la circolazione dei *follari* bizantini a ragione della presenza della flotta commerciale e militare bizantina attraccata lungo il Tirreno e nei porti del Ducato di Napoli. È altrettanto presumibile, però, che in capo a qualche decennio, per quanto l'ipotesi è alquanto discussa tra gli studiosi, i conquistatori importassero ad Aversa anche i denari di Rouen come dimostrerebbero, peraltro, le attestazioni di questo tipo monetale in contesti tesaurizzati, quali quelli dei due ripostigli scoperti alla fine dell'Ottocento ad Aversa; anche se, come ha osservato recentemente lo storico francese Jean Marie Martin, nel suo *La vita quotidiana nell'Italia meridionale ai tempi dei Normanni* «la moneta di Rouen non aveva alcuna ragione (se non politica) per radicarsi in questi paesi lontani dove s'introdusse in quantità ridotte solo attraverso i movimenti migratori».

È lecito, infatti, supporre che i conquistatori venissero in Italia con le loro ricchezze più o meno considerevoli e che l'uso dei denari rothomangenzi fosse da loro accettato nelle transazioni ma che restasse circoscritto al territorio del principato di Capua fino

a Napoli. In ogni caso, ancora dopo un secolo dal loro insediamento, Alessandro, abate del monastero di San Salvatore di Telesse, nel suo *De Rebus Gestis Rogerii*, testimonia che denari di Rouen erano presenti nei suddetti territori, laddove riporta che intorno al 1135 nella Napoli assediata dal Ruggero e negli immediati dintorni di Capua, il prezzo del pane, a causa della carestia, era così alto che un denaro di Rouen bastava appena per comprare due panini di miglio.

Trattandosi, però, di una testimonianza isolata, qualche studioso ha avanzato l'ipotesi che la citazione possa trattarsi, in realtà, di un omaggio agli usi normanni da parte dell'autore, cui l'opera era stata commissionata da Matilde, sorella di Ruggero. Fonti storiche più attendibili affermano, infatti, che già a metà del secolo precedente, dopo le nozze, per ragioni politiche, di Rainulfo Drengot con la figlia del duca di Amalfi, che era anche nipote di Pandolfo IV di Capua, la contea di Aversa aveva adottato il tareno amalfitano come moneta esclusiva.

Tornando ai due ripostigli aversani, va detto che furono scoperti, l'uno nel 1894, l'altro nel 1897; le fonti dell'epoca non riportano purtroppo il luogo preciso, né dove furono depositati (probabilmente il Museo Campano di Capua o il Museo Archeologico di Napoli). Di certo, sappiamo, però, dal Sambon, il numismatico che per primo pubblicò la notizia di entrambi i ritrovamenti sulla *Gazette Numismatique Française* del 1898, che nel primo ripostiglio furono ritrovate ben 176 denari d'argento quasi tutti risalenti, secondo gli studi successivi della Dumas (1979), alla seconda metà del XII secolo, e nel secondo un numero indeterminato di altri denari d'argento databili, sempre secondo la Dumas, tra il 1150 e il 1130.

Quanto alle immagini presenti su queste monete la maggior parte di esse presenta sul diritto un insieme di elementi geometrici astratti sormontati talvolta da un frontone che ricorda quello dei templi cristiani; raramente compaiono motti (come PAX) o i nomi dei regnanti (come R II, che sta per Richardus II), più sovente appaiono invece i nomi siglati dei monetari (come TE-FA che sta per Stefano o RI-NI che sta per Rinarius). Tutti i rovesci riportano, invece, pur nella molteplicità dei tipi, una croce cantonata da due o quattro bisanti.

Franco Pezzella

La pala di Paolo de Matteis nel Seminario di Aversa

Nero su bianco, a. XXIII, n. 8, 14 giugno 2020, p. 60

Su una delle pareti dell'Aula magna del Seminario vescovile di Aversa fa bella mostra di sé una pala con *La Madonna col Bambino e i santi Pietro, Paolo e Carlo Borromeo* che, firmata e datata: «Paulus de / Mattheis f(ecit) / 1720», è ricordata con grande enfasi dallo storiografo settecentesco napoletano Bernardo De Dominicis: «Acciocché non restino senza la dovuta lode alcune dell'opere più rimarchevoli del nostro celebre Paolo de Matteis, non mi sarà grave il far quì menzione del quadro bellissimo ch'ei fece per la Città di Aversa, da situarsi nel Seminario della suddetta città; ove figurò al di sopra nella gloria la B. Vergine col Bambino, con belli Angeli, e puttini, e nel piano è S. Carlo Borromeo inginocchiato, con S. Pietro, che l'offerisce alla B. Vergine, e dall'altro lato è S. Paolo. Certamente questo è uno delli più belli quadri del nostro Paolo, poiché è ben disegnato, ben messo assieme, e con idea nobile concepito, ed è dipinto con armonia così bella di colore, che si rende degno di molta lode».

Proveniente, come testimonia il De Dominicis, dalla cappella del Seminario per la quale era stata commissionata durante il vescovato del cardinale Innico Caracciolo (1697-1730) - verosimilmente dallo stesso presule nell'ambito dei lavori di ampliamento ed adeguamento dell'episcopio su disegno dell'architetto romano Carlo Beratti - la pala fu fatta spostare e sostituire da un analogo mosaico realizzato dal mosaicista siciliano Franco d'Urso su disegno di Giovanni Brancaccio nel 1966, dal vescovo dell'epoca, monsignor Antonio Cece.

Quanto all'iconografia un'ipotesi più che attendibile ne farebbe ricondurre la genesi allo stesso cardinale Caracciolo laddove si consideri che l'influente prelado, con una decisione d'imperio, dopo aver affidato al canonico romano don Andrea Corderi la direzione del Seminario, ne scelse quale protettore san Carlo Borromeo, che era stato, com'è noto, il vero artefice, durante il Concilio di Trento, della creazione di questa istituzione per la formazione dei presbiteri e la loro educazione.

Del resto, la composizione è animata maggiormente proprio dalla sua figura mentre in abiti cardinalizi, con le braccia aperte, affettuosamente presentato da san Pietro, rivolge con il volto girato di tre quarti che mette in risalto l'aristocratico naso appuntito, uno sguardo benevolo alla Vergine che siede al centro sopra un vaporoso trono di nubi col Bambino in braccio in mezzo ad un tripudio di angeli. I due sono affiancati da altrettanti angioletti, uno dei quali sorregge le chiavi, attributo iconografico di san Pietro, mentre l'altro con la mano sinistra regge un tenue mazzolino di fiore, simbolo della purezza, e con la destra il Vangelo, attributo quest'ultimo che rimanda all'evangelica *sequela Christi*, ovvero a quel atteggiamento che, secondo un termine tardo-latino fatto proprio dalla teologia, esprime sentimenti di completa dedizione e obbedienza a Dio e di aderenza alla condotta di Gesù, cui san Carlo si era votato sin dall'inizio della sua vocazione.

Di rincontro è la figura di san Paolo, riconoscibile per l'attributo iconografico della spada, la cui presenza è legata al culto tributatogli da Aversa fin dalle sue origini e finanche al nome della città ove si consideri che lo stesso casale, nei cui pressi

sarebbe sorta la normanna Aversa, è denominato in un documento del 1022 col micro toponimo di *locus* detto *Sanctus Paullus at Averze* denominazione che deriverebbe, secondo alcuni studiosi, tra cui il compianto Lello Moscia, «da una costruzione religiosa eretta nel IX secolo e dedicata all’Apostolo per commemorare una vittoria sui Saraceni conseguita proprio nel giorno in cui si rievocava la sua conversione». La pala in oggetto non è, probabilmente, l’unico lavoro del bravo pittore cilentano presente ad Aversa, dal momento che nella cattedrale si conservano anche due tele raffiguranti la *Predica* e lo *Sposalizio di Santa Caterina d’Alessandria*, che gli sono pressoché unanimemente attribuite.

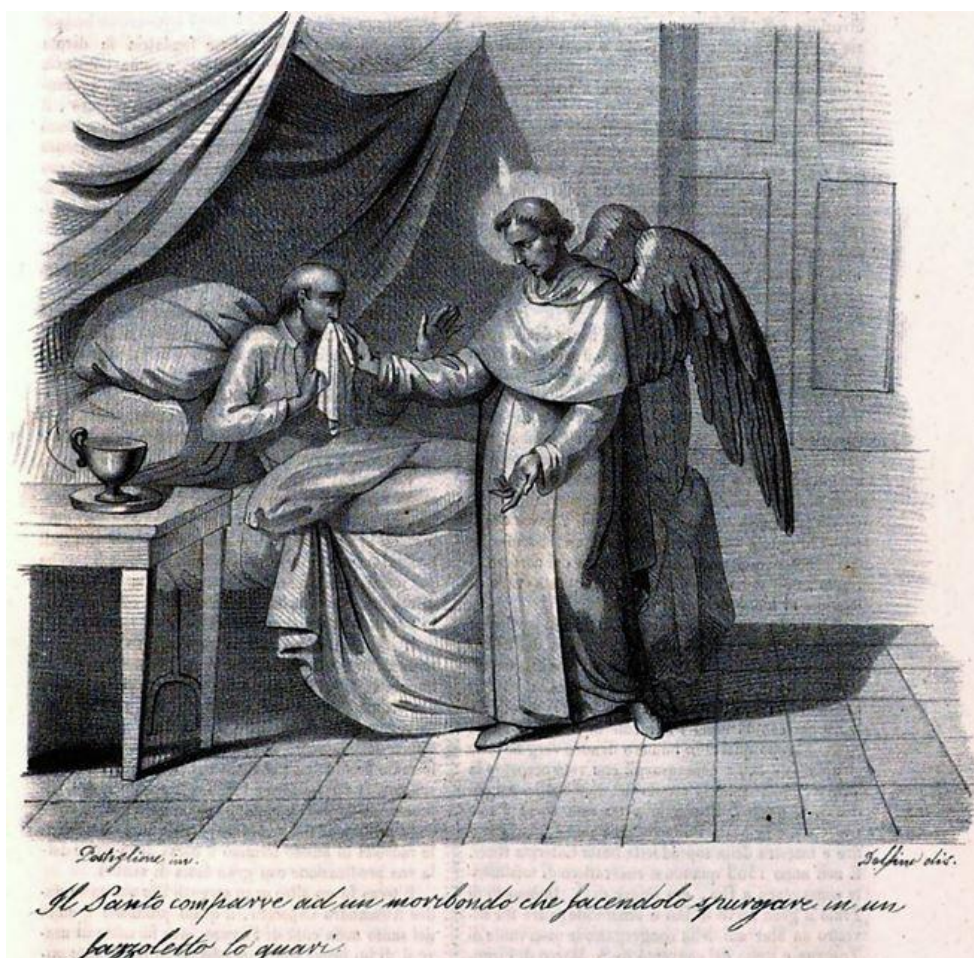
Franco Pezzella



Aversa, Seminario, P. de Matteis,
La Madonna col Bambino e i santi Pietro, Paolo e Carlo Borromeo.

Quando o' munacone operò ad Aversa Nero su bianco, a. XXIII, n. 9, 28 giugno 2020, p. 60

San Vincenzo Ferreri, più noto a Napoli e nel Napoletano come “o munacone”, nacque a Valencia il 23 gennaio del 1350 da una nobile famiglia cittadina. Giovanissimo entrò nel locale convento dell'Ordine dei Domenicani dove, dopo aver emesso i voti l'anno successivo e aver completato i suoi studi prima a Lleida e poi a Tolosa, tornò nel 1385 per assumere la carica di priore e per insegnare teologia. Presso la corte del Regno di Valencia, uno delle monarchie che formavano la Corona d'Aragona, conobbe il cardinale Pero de Luna che, pochi anni dopo, in seguito allo Scisma d'Occidente, sarebbe stato eletto Papa assumendo il nome di Benedetto XIII, il quale, una volta insediatosi, lo volle come suo confessore personale ad Avignone nominandolo penitenziere apostolico.



Il miracolo in una litografia ottocentesca.

Preoccupato, però, solo di ricomporre lo Scisma d'Occidente, non riuscendo a convincere Benedetto XIII ad accettare l'autorità del vescovo di Roma, ben presto Vincenzo lasciò la corte papale ritirandosi nel vicino convento domenicano. Qui, ammalatosi gravemente, la notte del 3 ottobre 1398, secondo una leggenda, sarebbe stato guarito da Gesù e san Domenico che gli avrebbero ordinato di predicare e convertire le folle. Da quel momento il frate iniziò un lungo pellegrinaggio prima in tutta la penisola iberica, e poi in Europa occidentale, operando numerose conversioni

e compiendo centinaia di resurrezioni: le fonti riportano che al processo di canonizzazione, nel 1455, erano stati accertati, primato assoluto nella storia della Chiesa, più di ottanta miracoli, testimoniati da migliaia di deposizioni.

Tuttavia, già subito dopo la sua morte, intervenuta a Vannes, in Bretagna, nel 1419, il culto del frate domenicano, ancor prima della canonizzazione, si diffuse in tutt'Europa e in America Latina. A propagarlo fu soprattutto la fama dei miracoli avveratosi per le sue intercessioni. Secondo le fonti ne avrebbe compiuti decine ogni giorno. Tra i molti miracoli che lo vedono protagonista in queste cronache, due avvennero anche ad Aversa. Riporta infatti Padre Francesco Antonio Teoli, un domenicano autore di una documentata vita del santo edita a Napoli nel 1738, rifacendosi a una missiva che gli aveva spedito un suo confratello, tale Padre Domenico Maria Ricci, che qualche anno prima, il santo era intervenuto, in seguito alle insistenti preghiere di una sua sorella, per guarire un medico aversano, moribondo.

Questa gli aveva infatti confidato, sulla scorta di quello che le aveva riferito il fratello, che, mentre lei pregava in una stanza accanto, san Vincenzo gli si era presentato e che dopo avergli chiesto di mostrargli in quale parte del corpo sentisse dolore, indicatogli il petto, gli portasse un panno di lino alla bocca invitandolo ad espettorare più volte. Raccomandazione che il moribondo aveva eseguito fiduciosamente con il risultato di sentirsi subito bene. Sicché quando la sorella era ritornata nella stanza per aprire una finestra, avendo constatato che il congiunto era ritornato rubicondo in volto e in piena salute, gli aveva richiesto delle spiegazioni, ricevendo per risposta quanto riportato e che appena lei aveva aperto la finestra, il santo l'aveva scavalcata scomparendo anche alla sua vista. Ravvisando nell'episodio un miracolo i due non mancarono di custodire il prezioso panno di lino intriso di spurghi come una preziosa reliquia. Peraltro, l'episodio fu illustrato da una litografia di Luigi Postiglione su disegno di Leopoldo Dolfino in un'edizione ottocentesca della succitata Vita del santo di Padre Francesco Antonio Teoli.

Negli stessi anni il santo si era reso protagonista di un altro miracolo in città allorquando un patrizio aversano, don Salvatore Del Tufo, per ottenere la grazia di avere un figlio dalla moglie, la nobildonna gaetana Anna Maria de Vio, dopo ben 18 anni di matrimonio, nel febbraio del 1730 iniziò, presso la chiesa di San Domenico, la pratica dei "Venerdì del santo", consistente nella recita di sette *Pater Noster*, e altrettante Ave Maria e Gloria Padre nei sette venerdì precedenti la festa del santo con in più la promessa che se si fosse avverata la grazia avrebbe imposto il nome Vincenzo al futuro nascituro. Cosa che effettivamente si verificò il 24 giugno dell'anno successivo secondo la testimonianza resa in forma legale presso la cancelleria episcopale il 23 febbraio del 1733.

Franco Pezzella

L'opera di Angelo Mozzillo nella Collegiata di San Mauro abate a Casoria

Archivio Afragolese, a. XIX, n. 37, giugno 2020, pp. 97-111

La Collegiata di San Mauro abate di Casoria è nota agli studiosi di storia dell'arte napoletana per essere il luogo che conserva, lungo le pareti dell'abside, un importante ciclo di dipinti di Domenico Antonio Vaccaro; ciclo che, costituito dalla *Madonna col Bambino tra i santi Mauro e Gennaro*, databile tra il 1735 e il 1740, collocata sull'altare maggiore, dalla *Visitazione di santa Elisabetta* (f. e d. 1740) e dall'*Immacolata Concezione* (f. e d. 1741), collocate entrambi sulle pareti laterali, risulta essere, al momento, anche la più antica produzione fin qui conosciuta del pittore¹.

Meno noto è, invece, che la Collegiata custodisce tra le sue mura un altro consistente (ma purtroppo sconosciuto agli stessi casoriani) nucleo di preziose opere d'arte, tra cui, oltre alla seicentesca statua lignea del santo titolare, si annoverano ben tre pale d'altare di Giovanni Vincenzo D'Onofrio detto il Forlì (*Madonna del Monserrato e Santi*; *La lapidazione di Santo Stefano* e la *Sacra Famiglia*); alcuni dipinti del pittore giuglianese Pietro Di Martino, uno dei quali, *La gloria di San Mauro*, è citato anche dal De Dominicis come "la migliore di tutte le opere sue"² (gli altri dipinti raffigurano *San Mauro che salva il giovane Placido*, *San Mauro che risuscita un giovane* e la *Crocifissione*); diversi affreschi di Vincenzo Galloppi (*Fatti della vita di san Mauro*); i monumenti sepolcrali, tutti della prima metà del XX secolo, del cardinale Luigi Maglione, segretario di stato di Pio XII, dell'arcivescovo Antonio Del Giudice, nunzio apostolico in Iraq e Kuwait, e del preposito Domenico Maglione; quelli seicenteschi di Giovanni e Donato Ferrara; il settecentesco organo; il battistero con una bella scultura sul coperchio del *Battesimo di Cristo* attribuita a Lorenzo Vaccaro e soprattutto un apprezzabile numero di dipinti (ben sette, di cui cinque di sicura autografia e due attribuiti) del pittore afragolese Angelo Mozzillo.

La più antica delle tele mozzilliane è rappresentata dal *San Michele Arcangelo che combatte contro Satana* (cm. 220 x 140) (fig. 1), la quale, firmata e datata in alto a sinistra (*A. Mozzillo/1796/D.28 Feb*), già un tempo nella cappella dedicata al santo, ora s'ammira in quella intitolata al Sacro Cuore³. In virtù delle sue diverse funzioni, san Michele Arcangelo è stato rappresentato, in ogni tempo e luogo della cristianità, da un immenso numero di dipinti e statue paragonabile, per quantità, forse, solo a quello prodotto per raffigurare la Vergine Maria.

Generalmente l'arcangelo è rappresentato come un combattente con la spada o la lancia nella mano - talvolta anche con la bilancia in quanto pesatore di anime come accenna un'antica saga norvegese "Il sogno di Astenson" che narra di un viaggio

¹ N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, p. 151; V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 164.

² B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani*, Napoli 1742-43, t. III, p. 449.

³ C. GENOVESE, *Chiesa di San Mauro Abate Patrono di Casoria. Guida storico-artistica*, Napoli-Roma 1996, p. 100.

nell'aldilà - il quale sottomette ai suoi piedi Satana, raffigurato come dragone o mostro, sconfitto in combattimento.



Fig. 1 - *San Michele Arcangelo che combatte contro Satana.*

Una variante a questo schema è rappresentata da Satana e altri diavoli, raffigurati con fattezze umane ed ali di drago, caduti tra le fiamme. La battaglia in oggetto, cui

fa riferimento la suddetta iconografia è quella che, riportata nel “Libro dell’Apocalisse”, è descritta con queste parole: “*E in cielo scoppiò una guerra: Michele e i suoi Angeli combattevano contro il drago e gli Angeli suoi, ma non prevalsero e nel cielo non vi fu più posto per loro. E il grande drago, l’antico serpente, che chiamiamo Diavolo o Satana e che seduce il mondo intero, fu precipitato sulla terra con tutti gli angeli suoi*” (Apocalisse 12, 7-9).

Tale è anche l’iconografia cui fa riferimento la pala in oggetto. Tuttavia, l’iconografia adottata dal pittore afragolese presenta un’altra particolarità: l’arma che l’arcangelo usa per abbattere Satana è una spada fiammeggiante. Si tratta della “fiamma della spada folgorante”, posta nella “Genesi” a guardia dell’Eden, e che il grande letterato inglese John Milton nel suo poema “Il Paradiso perduto”, un’ampia e approfondita analisi della cristianità, identifica giusto appunto con san Michele.

Per il resto l’arcangelo indossa un elmo piumato, da cui fuoriescono vistose trecce di capelli biondi, e veste una corazza sulla quale è inciso il motto *Quis ut Deus?* una locuzione latina che tradotta letteralmente significa “Chi è come Dio?”: domanda che lo stesso Michele avrebbe pronunciato scagliandosi contro Lucifero quando questi mise in discussione il potere di Dio.

Una semplice tunica e uno svolazzante mantello completano il suo abbigliamento da capo della milizia celeste. Il dipinto è impostato su due diagonali, individuate dalle figure dei due personaggi principali che, incrociandosi, danno corpo a una composizione complessa ma allo stesso tempo equilibrata dove, alla grazia e alla bellezza di san Michele, fanno da contrappunto la bruttezza e l’aria sofferta di Satana; caratterizzazioni fisionomiche che Mozzillo ottenne mediante la stesura di delicatissimi toni intermedi e tenui vibrazioni di gamme coloristiche che spaziano dal rosa al rosso. Sicché la scena esalta, sapientemente, le figure dei due antagonisti in lotta che emergono prepotentemente dal fondo - anche esso giocato su toni rossastri - facendone risaltare, oltremodo, l’anatomia dei corpi.

Successiva di appena due anni è la tela raffigurante la *Pesca miracolosa di Tobia* (cm. 210 x 132), firmata e datata in basso al centro (A. Mozzillo/ F.1798), posta sull’altare della cappella di San Raffaele Arcangelo (fig. 2). Ritenuto il più pregiato, dal punto di vista artistico, dei lavori mozzilliani presenti in chiesa, il dipinto illustra uno degli episodi salienti delle vicende del giovane Tobia (o Tobiolo) riportate nell’omonimo libro contenuto nei cosiddetti *Apocrifi dell’Antico Testamento*. Narra dunque il racconto testamentario che il giovane fu incaricato dal padre Tobì, un anziano ebreo della Galilea deportato a Ninive, molto pio ma cieco e prossimo alla morte, di recarsi in Media per riscuotere il denaro che aveva affidato a Gabael, un suo parente.

Prima di intraprendere il viaggio Tobia incontro un uomo misterioso, tale Azaria (invero era l’arcangelo Raffaele, inviato da Dio sotto mentite spoglie per le insistenti invocazioni del padre affinché proteggesse l’amato figlio) che si propose di accompagnarlo come guida. Seguiti dal cane del ragazzo, quando i due giunsero al fiume Tigri, Tobia si volle bagnare, ma improvvisamente un enorme pesce affiorò dalle acque minacciando di divorarlo. Azaria gli consigliò, però, di non avere timore, ma di catturarlo, estrarne il cuore, il fegato e il fiele e di conservarli nella saccoccia.



Fig. 2 - Pesca miracolosa di Tobia.

Dopo di che gli rivelò che i due organi bruciati avrebbero tenuti lontano gli spiriti maligni e che il fiele, spalmato sugli occhi del padre lo avrebbe guarito dalla cecità. Giunti in Media, Tobia, su consiglio di Azaria sostò a Ecbatana presso un parente, la cui figlia Sara era posseduta dal demonio, il quale aveva fatto morire i sette mariti che già aveva avuto ancor prima che le nozze fossero consumate. Il giovane, colto

dalla bellezza della ragazza se ne innamorò a prima vista e, ricambiato, pur consapevole delle possibili conseguenze, la chiese in sposa al padre Raguele che subito acconsentì.

La sera delle nozze, Tobia, memore di quanto gli aveva consigliato Azaria, appena giunto nella camera nuziale bruciò il cuore e il fegato del pesce che aveva sventrato e prima di unirsi a Sara levò una preghiera di ringraziamento. Fu così che la maledizione demoniaca sparì e la notte d'amore della giovane coppia passò felicemente. Dopo qualche giorno, Tobia, riscosso il denaro da Gabael, ritornò con la sposa a casa del padre e, come gli aveva consigliato Azaria gli applicò il fiele estratto dal pesce sugli occhi.

Immediatamente Tobi recuperò la vista e fu tale e tanta la sua gioia e quella del figlio che si offrirono di ricompensare Azaria per tutto quanto aveva fatto, ma quando questi svelò loro di essere l'Arcangelo Raffaele, «uno dei sette spiriti che sono sempre pronti ad entrare alla presenza della maestà del Signore», caddero in ginocchio ai suoi piedi per lodarlo.

Il motivo della pesca miracolosa di Tobia, molto presente ed enfatizzato nella pittura sacra del tempo con il chiaro scopo di celebrare l'apoteosi dell'angelo custode, protettore, consigliere e testimone di Dio, e qui invece svolto dal Mozzillo con equilibrato slancio: il mistero è vissuto in profondo silenzio con gesti composti e misurati ricreati all'interno di un asciutto schema compositivo dove Tobia, abbigliato con una veste gialla e rosa, e raffigurato mentre cava le interiora dal pesce per porgerle all'arcangelo Raffaele, il quale, nimbato e provvisto di ali, è avvolto in una vaporosa veste bianca e azzurra coperta da una mantellina nera sulla quale spicca una conchiglia, simbolo del pellegrino. Lo affianca sulla sua destra il cane pezzato di Tobia. L'unica altra concessione all'essenzialità della descrizione è la bella veduta di Ninive, l'antica città mesopotamica che, situata vicino alla confluenza dei fiumi Tigri e Khosr, nei pressi dell'odierna città di Mosul, nell'Iraq settentrionale, fa da sfondo all'episodio.

Coeva alle due suddette tele è la *Sacra Famiglia con sant'Anna, san Gioacchino, san Giovannino e Santi* (cm. 192 x 130), che, firmata e frammentariamente datata in basso al centro ([...] *Mozzillo/179* [...]) è posta sull'altare dell'omonima cappella (fig. 3). Il raggruppamento principale, costituito dalla Madonna con il Bambino e san Giuseppe, al quale si applica più frequentemente la denominazione di Sacra Famiglia, al quale qui s'aggiungono sant'Anna, san Gioacchino e il piccolo Giovanni Battista, è posizionato su un trono nell'atto di essere adorato dai santi Luigi Gonzaga e Pasquale Baylon riconoscibili per i rispettivi attributi iconografici: una cotta bianca sull'abito l'abito talare nero e un mazzetto di gigli tra le mani conserte, simbolo della sua castità, per il giovane sacerdote mantovano; il saio e l'ostensorio, emblema del suo profondo amore per l'Eucarestia, per il popolare frate alcantarino spagnolo.

Circa la presenza di questi due santi nel contesto va osservato che san Luigi Gonzaga - per quanto universalmente indicato come protettore dei giovani fin dalla sua

beatificazione, proclamata a meno di 15 anni dalla morte, nel 1605, mentre sua madre era ancora vivente, in quanto modello di innocenza e di purezza per i giovani - affrontò con umano coraggio e sapienza cristiana, nella sua breve esistenza, anche i problemi di tutte le famiglie, in primis quelli dei fratelli. San Pasquale Baylon, invece, è stato da sempre invocato dai giovani in cerca di lavoro e dalle famiglie provate dalla sofferenza e dalla malattia.



Fig. 3 - Sacra Famiglia con sant'Anna, san Gioacchino, san Giovannino e Santi.

Agli inizi del nuovo secolo Angelo Mozzillo è di nuovo attivo nella collegiata con l'affresco raffigurante *San Mauro Protettore di Casoria*, realizzato sotto la volta della sacrestia nel 1802 a spese del capitolo collegiale, come documenta una scritta in calce al dipinto (*Angelus Mozzillo F./SVMPTIBVS. ECCLE/STM A D MDCCCII*) (fig. 4).



Fig. 4 - *San Mauro Protettore di Casoria*.

L'affresco, inserito in a cornice in stucco di forma ovale, raffigura san Mauro, vestito dell'abito benedettino, con il pastorale nella mano sinistra e la mitra sorretta da un angelo ai suoi piedi, simboli della sua dignità di abate, mentre, dall'alto di una nube, attorniato da un nugolo di altri angeli e cherubini, e nell'atto di benedire Casoria che, circondata da una lussureggiante vegetazione, si staglia nella parte sottostante con sullo sfondo il Monte Somma a sinistra, il Monte Faito a destra e il Vesuvio al

centro, raffigurato con il classico pennacchio di fumo, diventato ormai un elemento imprescindibile nella sua rappresentazione anche nei periodi di relativa calma.

E non crediamo di scostarci molto dalla verità nell'ipotizzare che l'affresco nacque proprio con una funzione ben precisa: quella di scongiurare, attraverso la protezione di san Mauro, i nefasti effetti delle eruzioni del Vesuvio su Casoria e i suoi abitanti nei cui ricordi erano evidentemente ancora ben presenti i momenti di profonda angoscia che avevano accompagnato le strepitose eruzioni del Vesuvio con la conseguente distruzione di Torre del Greco tra il 15 e il 24 giugno del 1794, quando le ceneri furono disperse in vari luoghi molto distanti dal Vesuvio, Casoria compresa, e nei giorni 18 e 19 si dovette ricorrere alle torce - come ricordano numerosi autori - anche durante il giorno a causa della scarsissima visibilità⁴.

La rappresentazione di Casoria ai piedi del Patrono, al di là del pur notevole aspetto devozionale insito nell'affresco, è l'elemento di maggiore interesse della composizione in quanto documenta con straordinaria evidenza lo stato dei luoghi prima delle massicce trasformazioni subite dall'abitato nella seconda metà del secolo scorso che lo hanno ormai inesorabilmente ridotto a un quartiere dormitorio della confinante Napoli.

La scena urbana è costituita, infatti, da una serie di caseggiati senza alcuna pretesa architettonica, secondo una tipologia dei nostri centri rurali qual era anche Casoria nei secoli passati, sui quali campeggiano le sole chiese di San Mauro e di San Benedetto con le loro ardite cupole e una sorta di torre medievale animata da beccatelli.

Al 1805 risale, invece, l'ultima opera certa che il pittore afragolese dipinse per la chiesa, la *Sant'Anna con la Madonna Bambina e i santi Emidio e Filippo Neri* (cm. 272 x 150) (fig. 5) che, come ci informa una lunga epigrafe in calce al dipinto, fu fatta realizzare in quell'anno da don Paolo Rossi, rettore della chiesa di San Benedetto nella stessa Casoria:

D. PAULUS ROSSI REC.T CUR.TUS
ECCTA S. BENEDICTI CASORIA EX DEVOTIONE
IN SS PHILIPPUM NERIUM ET
[AEMI]DIUM ET IN S. ANNAM B.M.A VIRGINIS
GENTRICEM PROPRIO ARE
DONI CURAVIT A.D. 1805
ANGUS MOZZILLO
ET DIP.

In contrasto con la scritta, che lascia ipotizzare trattarsi della solita pala a carattere devozionale molto comune sugli altari delle nostre chiese, il dipinto, per la presenza, tra i due santi e ai piedi di sant'Anna e della Vergine, di una città in rovina e di un uomo dal volto terrorizzato che cerca di liberarsi dalle macerie, si prefigura,

⁴ A. FILOMARINO (Duca della Torre), *Lettere due sull'eruzione del Vesuvio del 15 giugno 1794*, Napoli 1794; G. M. OLIVIERI, *Breve descrizione isterico-fisica dell'eruzione del Vesuvio avvenuta il dì 15 Giugno 1794*, Napoli 1794; E. SCOTTI, *Della eruzione del Vesuvio accaduta il dì 15 Giugno 1794*, Napoli 1794.

piuttosto, come una sorta di ex voto realizzato in ringraziamento di uno scansato pericolo nel corso di un evento tellurico. Ci fanno persuasi di questo convincimento, oltre alla rappresentazione di una città in rovina e alla presenza di due santi da sempre invocati come protettori contro i terremoti, anche la figura di Sant'Anna e la datazione 1805 del dipinto. Si dà il caso, infatti, che il 26 luglio di quell'anno, giorno dedicato alla festività della santa, un forte terremoto con epicentro nel Molise interessò gran parte dell'Italia centro-meridionale, da Spoleto a Cosenza, provocando circa 5000 vittime e ingenti danni⁵.



Fig. 5 - Sant'Anna con la Madonna Bambina e i santi Emidio e Filippo Neri.

Non sappiamo se il buon don Paolo Rossi, per qualche ragione che ci sfugge, si trovasse nella zona dell'epicentro, di sicuro, però, si avverte, nel dipinto, un'intensa componente evocativa che lo lascia prevedere.

⁵ E. ESPOSITO - L. LAURELLI - S. PORFIDO, *Calamità e politiche emergenziali durante la prima Restaurazione: il terremoto di S. Anna*, Napoli 1999.



Fig. 6 - Pietà.

Detto ciò, va anche ricordato che le tradizioni secondo le quali san Filippo Neri e sant'Emidio sono considerati protettori dai terremoti risalgono a due ben definiti episodi storici. Nel primo caso, alla fine del XVII secolo, allorquando il cardinale Vincenzo Maria Orsini (poi Papa Benedetto XIII), all'epoca arcivescovo di Benevento - essendo sopravvissuto al crollo del palazzo arcivescovile durante il terremoto del 5 giugno 1688 - attribuì la propria salvezza ad un armadio nel cui interno era affissa un'immagine cartacea di san Filippo Neri rappresentato con la visione della Vergine nell'atto di sostenere il tetto della chiesa di S. Maria in Vallicella, che secondo lui lo aveva protetto, a mo' di capanna, nella caduta di pietre e calcinacci⁶; nel secondo caso, agli inizi del secolo successivo, allorquando le fonti riportano notizie di un terribile sisma che distrusse numerose città del centro-sud, risparmiando il solo territorio di Ascoli Piceno, di cui sant'Emidio era ed è tuttora santo Patrono⁷.

⁶ V. M. ORSINI, *Narrazione de' prodigii operati dal glorioso S. Filippo Neri nella persona dell'Eminent[issimo] Sig. Cardinale Orsini Arcivescovo di Benevento. In occasione, che rimase sotto le rovine delle sue stanze nel Tremuoto, che distrusse quella Città a' 5 di Giugno 1688, Napoli 1688.*

⁷ T. LAZZARI, *Ascoli supplicante a' piedi di S. Emidio per la liberazione da' terremoti dell'anno 1703. Overo relazione distinta delle divozioni fatte in quella città a tale effetto, e delle grazie ricevute per mezzo del di lei santo protettore, Macerata 1703.*



Fig. 7 - San Giuseppe con il Bambino Gesù.

Benché non firmati né documentati, una tradizione locale non bene controllata attribuisce ad Angelo Mozzillo anche i due dipinti su rame raffiguranti rispettivamente la *Pietà* (fig. 6) e *San Giuseppe con il Bambino Gesù* (fig. 7) (cm. 42 x 32), che, incastonati nei rispettivi tondi, campeggiano al centro dei due mobili da sagrestia destinati a conservare gli arredi liturgici, le vesti e i paramenti sacri della basilica⁸.

Non discostandosi dai dipinti coevi, nel primo tondo è raffigurata la Madonna, con le mani conserte, nell'atto di contemplare con aria affranta il corpo del Figlio; nell'angolo destro un angelo regge il lenzuolo usato per la deposizione e alla pari della Vergine contempla con aria desolata il corpo di Cristo. Nell'altro dipinto, altrettanto consuetamente, san Giuseppe è raffigurato con la verga fiorita, simbolo della castità mentre veglia, con un'espressione molto paterna, il sonno del Bambino Gesù.

Franco Pezzella

⁸ Per La Madonna del Monserrato e Santi cfr. F. PEZZELLA, Un dipinto di Giovan Vincenzo D'Onofrio, detto il Forlì, nella chiesa di San Mauro a Casoria, in *Prometeo*, a. II, n. 4 (16 marzo 1996), p. 3 e anche su:

http://www.iststudiatell.org/p_ext/articoli_pezzella/dipinto_giovan_vincenzo_d_onofrio.pdf

Giacomo Carduini, vescovo aversano di Lipari, e la traslazione delle reliquie di san Gennaro a Napoli

Nero su bianco, a. XXIII, n. 10, 12 luglio 2020, p. 60

Tra i numerosi vescovi che ebbero natali aversani riportati da Giovan Battista Pacichelli nel *Regno di Napoli in prospettiva* ... edito a Napoli nel 1703, troviamo menzionato anche Giacomo Carduini che fu vescovo di Lipari, nell'arcipelago delle Eolie, dal 9 ottobre del 1489 al 16 giugno del 1506, giorno in cui morì. Le fonti ci hanno tramandato ben poco sia della vita sia dell'azione pastorale di questo vescovo fatto salvo: che, nel 1479-80, fu lettore (professore) di Istituzioni di Diritto pubblico presso l'Università di Napoli, con lo stipendio di 20 ducati; che il 25 gennaio del 1494 fu presente all'incoronazione di Alfonso II d'Aragona, succeduto al padre Ferdinando I, più noto come Ferrante, sul trono del Regno di Napoli; e, ancora, che, nella primavera del 1503, officiò nella cattedrale di Napoli, quale vicario dell'arcivescovo, la cerimonia religiosa tenutasi in occasione del giuramento della città ai nuovi sovrani spagnoli e dell'insediamento del già designato viceré Gonzalo Fernández de Córdoba.



Particolare del paliotto raffigurante la traslazione delle reliquie di san Gennaro.

Era accaduto, infatti, che il 15 maggio di quell'anno, i delegati nobili avevano consegnato a quest'ultimo, al termine di una lunga contesa tra Francia e Spagna per accaparrarsi il Regno di Napoli, le chiavi e il *Libro dei Privilegi della città* (ovvero il codice dove si esplicavano i diritti di cui si poteva godere durante il dominio sul

capoluogo partenopeo), riconoscendolo così, sostanzialmente come primo viceré del Regno.

La figura del presule aversano è, però, legata, soprattutto, seppure in un ruolo complementare, alle burrascose vicende che, nel 1497, portarono alla traslazione delle reliquie di san Gennaro dall'abbazia di Montevergine a Napoli. Come narrano le antiche cronache, queste, verso l'anno 831, erano state trafugate dal principe longobardo Sicone dalle catacombe *extra moenia* di Napoli e trasferite nella chiesa di Santa Maria di Gerusalemme di Benevento.

In epoca non meglio precisabile, tra il XII e il XIII, le reliquie erano state poi portate a Montevergine, verosimilmente per sottrarle alla furia devastatrice degli eserciti che si contendevano le terre campane in quella contingenza, e poste sotto l'altare della basilica abbaziale, dove furono ritrovate, dopo che se ne era persa la memoria, nel 1480, in occasione di un restauro.

Qualche anno dopo, il 12 novembre del 1489, re Ferrante, fortemente impressionato dalla liquefazione del sangue del santo martire che si ripeteva e si ripete tuttora più volte all'anno, convinto, viepiù, che il ritorno delle ossa del santo a Napoli sarebbe stato avvertito dal popolo come un favorevole presagio di buon governo, chiese al commendatario di Montevergine, il cardinale Oliviero Carafa, di intercedere presso il pontefice Innocenzo VIII - con il quale non si era mai completamente rappacificato dopo la guerra del 1485-86 scoppiata per reciproche interferenze nelle vicende interne dei due potentati - affinché le sacre reliquie tornassero a Napoli.

Dopo lunghe trattative intercorse tra le parti, durate diversi anni, e ancorché i monaci virginiani vi si siano opposti con tutte le loro forze, il figlio di Ferrante, Federico I, che era nel frattempo succeduto al padre e al fratello Alfonso, nel 1496, ottenne da Alessandro VI - che era succeduto, a sua volta, a Innocenzo VIII - un breve pontificio, grazie al quale, il 13 gennaio dell'anno successivo, alla testa di un corteo di devoti, nobili e uomini di chiesa, l'arcivescovo di Napoli, Alessandro Carafa, affiancato dal fratello Ettore e dal nostro Giacomo Carduini, dopo aver prelevato nei giorni precedenti le spoglie di san Gennaro, poté finalmente fare l'ingresso in cattedrale per depositarle nel sottostante succorpo, dove ancora si conservano.

Più tardi l'avvenimento fu immortalato nell'argento del paliotto - cesellato nel 1697, con grande perizia dall'argentiere di Massalubrense Gian Domenico Vinaccia - che si ammira sotto la mensa d'altare della Cappella del Tesoro di San Gennaro in cattedrale.

Franco Pezzella

Giovanni Battista Del Tufo, una vita per i poveri

Nero su bianco, a. XXIII, n. 11, 26 luglio 2020, p. 60

Giovanni Battista (al secolo Gian Luigi) Del Tufo nacque ad Aversa nel 1543 da Giambattista e Beatrice d'Abenavolo, una nobile famiglia cittadina di ipotizzate origini normanne, verosimilmente nel rinascimentale palazzo avito, poi Pagano, d'Ausilio, Pozzi e infine Azzolini, sito nell'attuale Piazza Plebiscito.

Avviato alla vita ecclesiastica presso la casa napoletana della Congregazione dei Chierici Regolari, l'Ordine fondata nel 1524 da san Gaetano da Thiene e Gian Pietro Carafa (all'epoca vescovo di Chieti, donde il soprannome di teatini assunto dai membri), fu, a far data dal 1564, novizio di Andrea Avellino, il futuro santo, sul cui conto avrebbe scritto più tardi - ancora ben memore di questo periodo vissuto sotto il suo protettorato - un benevole elogio nella sua storia dell'Ordine teatino: «Nella sua opera educativa non si preoccupava tanto di istruire i suoi novizi con avvisi ed esortazioni, quanto con la condotta e con l'esempio. La meditazione o preghiera mentale, la riteneva il mezzo più efficace per acquistare una buona formazione religiosa [...] Inculcava con insistenza la devozione alla Madonna [...] coglieva tutte le occasioni opportune per parlar loro della Vergine SS. ed infiammare i loro cuori per lei».



Il vescovo G. Del Tufo in un affresco di A. Palmieri (attr.),
Matera, Palazzo arcivescovile.

L'8 dicembre del 1566 il Nostro professava i voti nella basilica napoletana di San Paolo, la stessa, dove il 20 maggio di quattro anni dopo sarebbe stato ordinato, prima diacono della Congregazione, e poi, nel mese di marzo del 1572, sacerdote. Messosi

in luce come brillante uomo di cultura e soprattutto per il suo impegno assistenziale nei confronti degli emarginati, il 17 agosto del 1587, su proposta di Filippo II di Spagna, re di Napoli col nome di Filippo I, fu designato da Sisto V vescovo di Acerra ricevendo la consacrazione nella stessa basilica napoletana il 13 dicembre di quell'anno.

Da pastore pieno di carità, attento ai bisogni spirituali e materiali dei fedeli, appena giunto ad Acerra, colpito dagli illeciti guadagni degli usurai, uno dei suoi primi atti fu promuovere la fondazione del Monte dei Pegni, con lo scopo di prestare soldi ai poveri contadini in cambio di pegni costituiti da piccoli beni mobili di varia natura.

Per racimolare il denaro occorrente, non esitò a chiedere elemosine da ogni parte, elargizioni che, unite alle pene pecuniarie imposte al clero inadempiente ai propri doveri, gli consentirono di racimolare un sufficiente fondo cassa per attuare i suoi propositi.

Come attestato di riconoscenza l'anno successivo Sisto V lo designava presidente della Congregazione Generale dei Reverendi Padri di San Guglielmo di Montevergine, incarico che assolse per qualche tempo con grande equilibrio e determinazione.

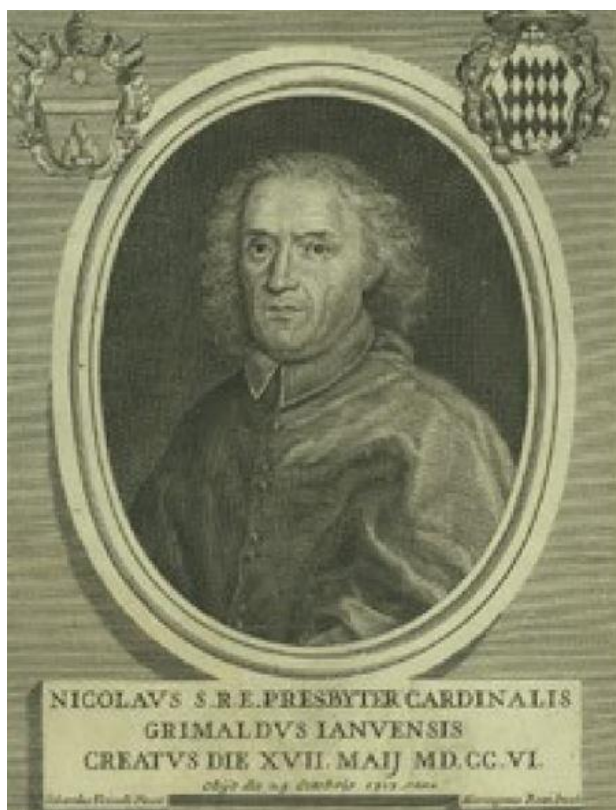
Inaspettatamente, nel 1603, dopo sedici anni di episcopato ad Acerra, durante i quali istituì, probabilmente, anche la locale confraternita del Rosario e pose, tra l'altro, la prima pietra della chiesa napoletana di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone, il nuovo pontefice, Clemente VIII, quello stesso che poco prima aveva concesso ai vescovi acerrani, dietro sua richiesta, il titolo di Assistenti al Soglio Pontificio, lo designava vescovo dell'arcidiocesi di Acerenza e Matera rimasta vacante alcuni anni per la morte dello spagnolo Giovanni Trulles de Myra; designazione che Del Tufo, però, addolorato per dover abbandonare la città e la diocesi che tanto amava, respinse, dimettendosi, non prima di aver compilato e presentato al viceré Juan Alonso Pimentel de Herrera, un regolamento in dodici articoli per la gestione del Monte dei Pegni dato in amministrazione al canonico Bernardino Fera, e a due notai di Acerra, Francesco Petrella e Giovannandrea Cesa.

Libero dagli impegni pastorali il buon vescovo si risolse pertanto, collaborato da Girolamo Pollini, un frate domenicano toscano cui era ricorso in quanto conscio di non possedere «quell'intera cognitione e certezza che richiede la verità dell'Historia», di compilare una storia del proprio Ordine di appartenenza, l'*Historia della Religione de' Padri Cherici Regolari ...* appunto, edita a Roma nel 1609 presso Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, che ebbe anche un *Supplemento* nel 1614. Del Tufo moriva il 13 giugno del 1622 a Napoli, dove riceveva sepoltura nella sua amata basilica di San Paolo che lo aveva visto consacrato chierico, sacerdote e vescovo, non mancando di legare, per testamento, ai poveri di Acerra, una considerevole somma da prestarsi nei mesi invernali.

Franco Pezzella

**Nicola Grimaldi da Pietravairano,
cardinale diacono di Santa Romana Chiesa
Il Sidicino, a. XVII, n. 5, luglio 2020, p. 3**

Nel concistoro del 17 maggio del 1706 papa Clemente XI elevava al rango di cardinale diacono di Santa Maria in Cosmedin Nicola Grimaldi, esponente di una delle famiglie patrizie più insigni nel Regno di Napoli, titolare di molti feudi tra cui, fin dal 1596, con il titolo di marchese, anche quello di *Petra*, l'attuale Pietravairano, dove, nel palazzo di famiglia, il neo-cardinale era nato il 6 dicembre del 1645. Prima di illustrare più compiutamente la figura di questo prelado riteniamo opportuno, però, dare qualche chiarimento sulla carica che, con la nomina di Clemente XI, il Nostro andò ad occupare. In passato, i cardinali diaconi, provenienti per la maggior parte da famiglie di grande nobiltà, aiutavano, alla pari dei cardinali preti e dei cardinali vescovi, il papa nell'amministrazione della diocesi di Roma e della Chiesa.



Il card. Nicola Grimaldi in un'incisione di Girolamo Rossi tratta da un ritratto di Odoardo Vicinelli.

Si dividevano in “palatini” e “regionali” a seconda che amministrassero i sei uffici del palazzo del Laterano o i sette dipartimenti o rioni (*regiones*) di Roma. In quest'ultimo caso, in numero di quattordici (due per rione) gestivano ed erano responsabili delle “diaconie”, ossia di quelle chiese di Roma che, come una sorta delle nostre moderne “Caritas”, esercitavano la carità per i poveri di Roma e assistevano i pellegrini.

Altro compito del cardinale diacono era quello di cantare il Vangelo durante la liturgia delle cosiddette “stazioni papali”, una serie di veglie accompagnata dal

digiuno che si celebravano in alcune chiese di Roma nel periodo quaresimale. Ma ripercorriamo le tappe che avrebbero portato il Grimaldi al cardinalato.

Figlio di Francesco, terzo marchese di Pietravairano, dopo gli studi - compiuti verosimilmente prima con dei precettori nella stessa *Petra* e poi presso il collegio dei Gesuiti di Roma, dove, destinato alla carriera ecclesiastica, era stato mandato fin dal 1665 - il giovane Nicola fu nominato, nel 1670, referendario della Segnatura di Giustizia, ossia del tribunale supremo della Curia romana, competente per cause sia ecclesiastiche che civili su tutto il territorio dello Stato Pontificio, all'epoca governato da papa Clemente X.

Sicché il successore di questi, Innocenzo XI, informato delle buone attitudini messe in mostra dal Grimaldi durante il suo mandato, non tardò ad inserirlo nella prelatura e al governo di alcune città della Chiesa. In successione il Nostro fu, infatti, governatore per due anni, dal 1687 al 1689, della provincia di Campagna e Marittima, una delle unità amministrative in cui era diviso lo Stato Pontificio, costituita grosso modo dall'attuale Lazio meridionale, e nel biennio successivo governatore di Perugia e dell'Umbria.

Ritornato a Roma, dove intanto si era insediato papa Innocenzo XII dopo la morte del predecessore, il Grimaldi restò praticamente senza uffici fino al 1696 quando fu nominato Segretario della Congregazione delle Acque, un organismo della Curia, costituito da sei cardinali, che aveva il compito di vigilare sul funzionamento e la manutenzione di strade e ponti e soprattutto sull'efficienza degli acquedotti che portavano a Roma l'acqua necessaria.

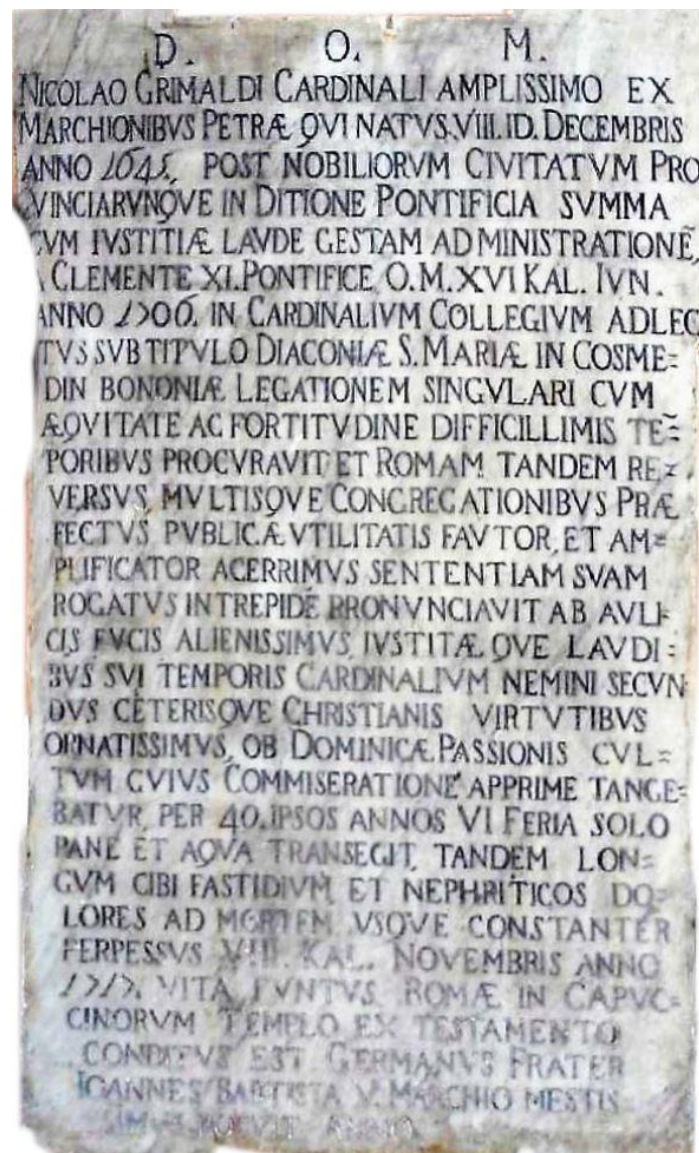
L'11 dicembre del 1701, al termine del mandato, che aveva durata quinquennale, lo raggiunse, su nomina di Clemente XI, che era subentrato sul trono pontificio ad Innocenzo XII l'anno prima, la carica di Segretario della Congregazione dell'Immunità Ecclesiastica, un altro organismo della Curia, che aveva le funzioni di vagliare le controversie attinenti alla violazione della giurisdizione e dei privilegi ecclesiastici ad opera dei tribunali laici (la cosiddetta immunità religiosa), nonché quella di Segretario della Congregazione dei Vescovi e Regolari, carica che sovente veniva scelta tra i prelati più prossimi al cardinalato (come sarebbe appunto accaduto), essendo questo dicastero - costituito da ben nove cardinali - deputato al controllo delle attività dei vescovi oltre che ad analizzare la conduzione dei vari conventi.

Con l'elezione a cardinale il Grimaldi fu investito anche dell'importante nomina fiduciaria da legato apostolico di Bologna, carica triennale che il neo-cardinale tenne dal 13 settembre del 1706 al 13 settembre del 1709. Per inciso la legazione apostolica, al cui vertice c'era appunto il legato apostolico, era una delle cinque entità amministrative - insieme a dodici province, al Contado Venassino (regione storica francese che si sviluppa intorno ad Avignone) e ai due territori di Benevento e Pontecorvo - in cui, nell'ambito di una riforma degli assetti politici-amministrativi, Clemente XI aveva intanto suddiviso lo Stato Pontificio per un più capillare ed efficace controllo del territorio con il precipuo scopo di contrastare i dannosi effetti dei privilegi, sia aristocratici che comunali, all'origine dello scarso e scorretto funzionamento dell'apparato statale.

Ancorché godesse della fama di uomo forte e severo durante il suo mandato Grimaldi fu accusato dai detrattori di aver favorito durante la guerra di Secessione spagnola il

passaggio dei due reggimenti asburgici in marcia dal Napoletano in Lombardia, che, guidati dal generale Alessandro de Bonneval, dopo aver sostato alle porte di Bologna il 31 maggio del 1708, avevano occupato prima Cento, Bondeno e il porto di Comacchio e poi Magnavacca e la torre di Argenta, all'epoca parti integranti dello Stato Pontificio.

In realtà il cardinale non aveva ritenuto opportuno opporre resistenza per paura di un minacciato saccheggio della città. Subito dopo, però, in previsione di un coinvolgimento dello Stato Pontificio nel conflitto che si andava oramai estendendo in tutt'Europa, formò una milizia urbana costituita da un reggimento di granatieri, da tre di fanteria e da duemila guastatori, per un totale di circa ottomila uomini.



Pietravairano, Chiesa di Santa Maria della Vigna,
Cenotafio del card. Nicola Grimaldi.

Appena ebbe fatto ritorno a Roma, Clemente XI, per premiarlo della fattiva collaborazione, condotta «con singolare equità e giustizia» come avrebbe ricordato il fratello Giovanni Battista, lo nominò Prefetto della Congregazione della Sacra Consulta, un'istituzione della massima rilevanza che aveva tra i suoi compiti la

risoluzione di controversie giurisdizionali, feudali ed amministrative, nonché l'interpretazione delle leggi.

Una funzione quella di Prefetto che Grimaldi tenne praticamente fino alla morte che lo colse il 25 ottobre del 1717, non prima, tuttavia, che l'8 giugno dell'anno precedente, dismessa la diaconia di Santa Maria in Cosmedin e ordinato presbitero, avesse assunto il titolo di cardinale presbitero di San Matteo in Merulana.

La salma, così come aveva disposto nel testamento redatto due anni prima, fu tumulata, con somma mestizia, in una modestissima tomba nella vicina chiesa dei frati cappuccini della Santissima Concezione di via Veneto, come tuttora ricorda una lapide adorna del solo stemma di famiglia e di una breve epigrafe fatta apporre dal fratello Giovanni Battista.

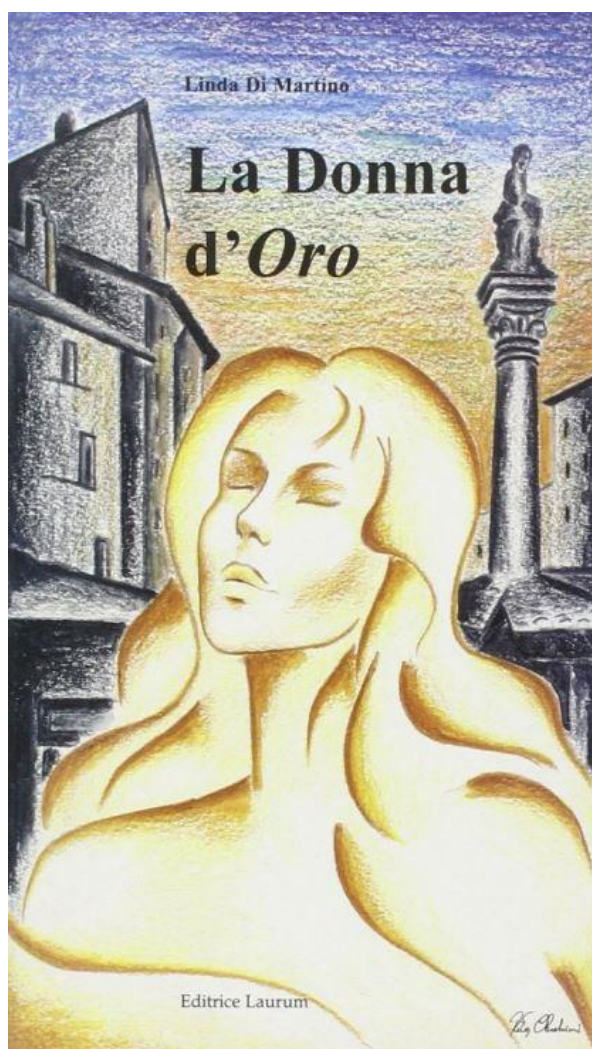
Un'altra lapide, che ne ricorda oltre che i titoli le virtù, fu fatta apporre dallo stesso fratello nella cappella di famiglia sita nella chiesa di Santa Maria della Vigna a Pietravairano. In essa è ricordato, peraltro, che «visse per quaranta anni e sei giorni solo con pane ed acqua» sopportando «con costanza la lunga avversione al cibo e i dolori nefritici fino alla morte».

Franco Pezzella

Linda Di Martino, una “giallista” di origini aversane

Nero su bianco, a. XXIII, n. 12, 9 agosto 2020, p. 60

Linda Di Martino, nata il 7 dicembre 1937 nella nostra città, è stata una giallista - o meglio una “scrittrice del mistero” per dirla con Carlo Lucarelli, noto scrittore, sceneggiatore e conduttore televisivo autore di una lunga serie di *noir* a sfondo poliziesco - la quale ha goduto di un buon successo negli ambienti letterari di Firenze, dove prima di morire al termine di una lunga malattia, il 7 dicembre del 2005, giorno del suo sessantottesimo compleanno, aveva insegnato per trent'anni nelle scuole medie e nei licei dopo un'infanzia vissuta ad Aversa e una giovinezza trascorsa tra Grado, Foligno e Città di Castello al seguito della famiglia. Era arrivata a Firenze nel 1958 e qui si era laureata con una tesi in archeologia per poi approdare all'insegnamento.



Era salita alla ribalta piuttosto tardi, nel 1987, vincendo il “Premio Tedeschi” - istituito cinque anni prima e dedicato alla memoria di Alberto Tedeschi, storico direttore de *Il Giallo Mondadori*, figura fondamentale della letteratura *noir* italiana - premio che, riservato a romanzi gialli italiani inediti e molto ambito all'epoca, consisteva, e consiste tuttora, nella pubblicazione del romanzo vincitore all'interno

della collana “Il Giallo Mondadori”. Il romanzo in oggetto è *Troppo bella per vivere*, una difficile indagine, ambientata a Firenze, che vede protagonista un tenente dei carabinieri.

Nel 1996 la Di Martino - unica nella storia della manifestazione - vinse nuovamente il Premio con il romanzo *L'incidente di via Metastasio*, che, sempre ambientato a Firenze, vede questa volta nelle vesti di detective un improvvisato studente universitario, il quale, stregato dal fascino di una bella signora, indaga sulla morte del marito vittima di un improbabile delitto, e non già di un incidente come si era ipotizzato in un primo momento.

L'anno successivo pubblicò, con l'editore Carlo Zella di Firenze, *Isola sempre*, mentre nel 2003 pubblicò per “Pagnini Editore”, a quattro mani con Alberto Eva, *Citofonare Dan iela e Cecilia. Due racconti gialli*. Nello stesso anno le venne assegnato “Il Fiorino d'oro”, la più alta onorificenza del Comune di Firenze, conferita ogni anno a personalità e organizzazioni distintesi per il loro legame e il loro amore per la città del giglio.

Il 2003 è anche l'anno in cui avvenne l'incontro della Di Martino con la “Laurum”, di Davide Bisconti, una casa editrice emergente di Pitigliano che avrebbe edito, postumi, diversi suoi lavori, con la quale pubblicò quello che è considerato forse, il suo lavoro meglio riuscito, *La donna d'oro*, un romanzo ambientato nel ghetto fiorentino alla vigilia della sua demolizione (1884), la cui trama ruota attorno a un vecchio mistero; e, ancora, due anni dopo, *Malakos - la vetta dei misteri*.

Negli anni successivi alla sua morte, per la “Collana Chiaroscuro”, curata da Margherita Innocenti, sarebbero stati editi altri tre lavori: *Come un filo d'erba nel deserto* (2008), *Il giardino delle monache* (2010) e *Dimenticare mai* (2010), una raccolta di racconti, quasi una sorta di «libro di congedo» che propone dieci racconti lasciati manoscritti dalla scrittrice, la cui pubblicazione fu fortemente voluta dalla sorella Franca.

Sempre per i tipi della “Laurum” e sempre per la “Collana Chiaroscuro”, la Di Martino aveva partecipato con i racconti *Disfecemi Maremma* (titolo preso in prestito dalla celebre invocazione elevata da Pia de' Tolomei nel V Canto del Purgatorio) e *Come Osiri*, rispettivamente alle antologie *Giallo di Maremma* (2004) e *Crimini etruschi* (2006) e, prima ancora, con altri racconti, alle antologie *Toscana delitti e misteri* (2000) e *Delitti per ridere* (2001), edite da Carlo Zella; nonché alle antologie *Cronache di delitti lontani*, edita dalla “Hobby e Work” (2002), e *Almanacco del giallo toscano* (2004), edita dalle edizioni “Marco Del Bucchia”.

Nonostante la lunga lontananza da Aversa, la Di Martino non aveva mai dimenticato la sua terra d'origine come comprova la donazione, frutto della sua volontà testamentaria, di circa quattromila libri alla biblioteca “Gaetano Parente”, che attraverso la sorella Franca, si realizzò qualche mese dopo la sua dipartita grazie all'interessamento dell'avvocato Nicola Galati e del dottore Nicola De Chiara, all'epoca assessore alla cultura.

Franco Pezzella

Testimonianze dell'attività pittorica di Angelo Mozzillo nell'agro sidicino-caleno Il Sidicino, a. XVII, n. 7, settembre 2020, p. 3

Come già ricordava l'architetto napoletano Luigi Catalani in una fortunata guida sacra di Napoli della metà dell'Ottocento, Angelo Mozzillo, nato ad Afragola il 24 ottobre del 1736, è figura di pittore settecentesco «... spontaneo e di grandissimo genio: sarebbe stato egli di gran cosa se fosse vissuto in secoli quando l'arte trovavasi in un grado eminente, e non già avvolta tanto nel manierismo e nella decadenza come al finire del secolo passato [...] dipinse molto, e con molta gloria. Parte della produzione di questo prolifico pittore si ritrova anche nell'agro sidicino-caleno a cominciare dall'affollato ciclo raffigurante le effigie dei vescovi di Calvi Risorta, che si sviluppa lungo tutte e quattro le pareti della sagrestia attigua all'antica cattedrale romanica di *Cales*.



Calvi Risorta, Cattedrale, Sagrestia, A. Mozzillo e aiuti.

I busti, inseriti all'interno di una decorazione floreale, furono realizzati dall'artista afragolese nel 1778 nell'ambito dei lavori di restauro dell'antica sagrestia, commissionati dal vescovo del tempo, monsignor Giuseppe Maria Capece Zurlo (1756-1782), eletto poi cardinale-arcivescovo di Napoli (1782-1801), e condotti dall'architetto napoletano Carlo Zoccoli. La serie che continuerà poi, per opera di altri artefici, con l'effigie del successore di Zurlo, monsignor Andrea De Luca, ultimo vescovo di Calvi Risorta e primo vescovo delle diocesi unite di Calvi Risorta e Teano, conta a oggi un totale di ottantotto busti.

Il ciclo mozzilliano si compone di ben settantasei medaglioni, tanti quanti erano stati fin lì, secondo la lista redatta dallo stesso Zurlo sulla scorta di un precedente elenco compilato un secolo prima dal reverendo Giuseppe Cerbone, i vescovi che lo avevano preceduto sulla sedia episcopale: da San Casto, Patrono della diocesi, risalente all'epoca apostolica, ordinato, secondo la tradizione, primo vescovo di *Cales* direttamente da san Pietro, al suo predecessore, monsignor Agnello Fraggianni.



Sparanise, Chiesa dell'Annunziata,
A. Mozzillo, *Annunciazione*.

La serie mozzilliana si chiude, naturalmente, con l'immagine dell'arcivescovo Zurlo, l'unica reale essendo tutte le altre, com'è ovvio, idealizzate. Manca, invece, la figura del vescovo Giusto, giacché la sua esistenza rimase ignorata fino al 1932, quando, in occasione di alcuni scavi, venne fortunatamente alla luce una lastra tombale con sopra incisa un'epigrafe che riportava il suo nome e il periodo del suo episcopato. Per l'esecuzione il Mozzillo si avvale probabilmente, com'era accaduto qualche anno prima quando aveva realizzato un ciclo analogo per un salone del Vescovado di Nola, di alcuni collaboratori della sua bottega.

Secondo la testimonianza del Penna, durante questo periodo l'artista e le sue maestranze alloggiarono nel vicino Seminario vescovile e furono affiancati, per la consulenza storica, da don Mattia Simonetta, il quale in possesso dei manoscritti del

vescovo Zurlo «*traduceva in Latino il nome, la creazione, e la morte dell'efigiato Vescovo, ogni volta che bisognava*».

I medaglioni, in parte realizzati ad affresco, in parte a olio su tela, hanno dimensioni diverse che vanno rapportate alla figura storica dei vescovi. Tutti, però, si caratterizzano per l'intensa luminosità e la gradevole policromia che fanno del ciclo di Calvi Risorta uno dei più apprezzati del genere.

Molto verosimilmente, il Mozzillo era stato l'artefice, alcuni anni prima, nel 1772 circa, anche della tela con *San Rocco e devoti in atto di venerare la Madonna con il Bambino* che sovrasta l'altare maggiore della chiesa della Misericordia di Pignataro Maggiore. Il dipinto, essendo il santo universalmente invocato contro la peste, va prefigurato come un ex voto fatto eseguire, probabilmente, da un gruppo di devoti risparmiato dall'epidemia di "febbri putride" che nel 1764 colpì Napoli e gran parte della Campania provocando circa 30.000 vittime.

Pertanto, si svolge, facendo riferimento alla canonica impostazione delle pale d'altare dell'epoca, con la Madonna e il Bambino in gloria fra le nuvole nella porzione superiore e con il santo e i devoti in atteggiamento di adorazione in quella inferiore. San Rocco, secondo la consueta iconografia, è appoggiato a un bastone e sul mantello reca una conchiglia, elementi distintivi entrambi della sua condizione di pellegrino. Le fonti agiografiche ci informano, infatti, che egli, guarito dalla peste che aveva contratto per assistere gli ammalati nell'ospedale di Santa Maria di Betlemme di Piacenza durante il viaggio di ritorno da Roma a Montpellier, sua città natale, dopo un pellegrinaggio nella Città Eterna, continuò a peregrinare lungamente tra Italia e Francia, dedicandosi alla cura degli appestati.

È altrettanto verosimile, che, mentre attendeva al ciclo di Calvi, al Mozzillo fu commessa anche la pala d'altare dell'*Annunciazione* per l'altare maggiore della seicentesca chiesa dell'Annunziata di Sparanise. La realizzazione della tela s'inquadra nell'ambito dei lavori di ampliamento e di abbellimento della chiesa, suggeriti dal vescovo Filippo Positano fin dal 1712 ma portati a compimento solamente tra il 1783 - quando dopo una pubblica assemblea, la Giunta comunale dell'epoca, per finanziare i lavori, stabilì di prelevare cento ducati dai proventi del Demanio e di accendere un mutuo presso il Capitolo di Calvi - e il 1811, quando dopo quasi tre decenni - con l'elevazione del campanile, l'edificazione della sacrestia e i rifacimenti della pavimentazione, della facciata e dell'abside - furono finalmente completati i lavori. In quella circostanza la tela fu ricollocata sul nuovo altare maggiore, dove è tuttora data vederla.

L'incontro tra la Vergine e l'arcangelo Gabriele si svolge all'aperto, nei pressi di un giardino, cinto da una balaustra, sotto lo sguardo del Padre Eterno che, circondato da angeli e cherubini, osserva la scena dall'alto. Il basso a destra la firma *Angelus Mozzillo* e la data 1781, apparse nel suddetto restauro, ne certificano la paternità e l'anno di esecuzione.

Firmata e datata 1800 è, invece, l'altra *Annunciazione* che si conserva nella chiesa dell'Annunziata di Rocchetta e Croce, già sede, in passato, della baronia dei vescovi di Calvi. Qui lo schema è, però, molto più semplificato e denuncia, anche per la non eccelsa stesura dei colori, il largo intervento di un collaboratore di bottega; superlativo, invece, l'inserito naturalistico del giglio, di sicura mano del maestro.



Rocchetta e Croce, Chiesa dell'Annunziata,
A. Mozzillo, *Annunciazione*.

A Camigliano, infine, la chiesa patronale di San Simeone, accoglie sull'altare maggiore, insieme ad una *Madonna Assunta* che si conserva nell'attigua casa canonica, quella che è una delle ultime opere di Mozzillo, la *Presentazione al tempio*, firmata e datata ANGEL/MOZZIL/LO F./1 806. Ispirata all'episodio evangelico dell'infanzia di Gesù narrato da Luca (2, 22-34), la tela si presenta con un impianto compositivo ordinato e composto dal quale emerge, giusto al centro, in una ricca ambientazione dominata da un tempio in cui si rintracciano spunti classici che traggono ispirazione dalle antiche architetture romane della vicina Santa Maria Capua Vetere (verosimilmente dall'arco di Adriano), la barbata sagoma di Simeone che accoglie Giuseppe e Maria con il Bambino Gesù.

Alle sue spalle è tutta una schiera di figure che distribuite su più piani sovrapposti, conferiscono alla composizione un gradevole effetto di profondità. Più convenzionale, invece, è l'impianto compositivo dell'*Assunta* che, in ottemperanza alle indicazioni dell'arte controriformata, si presenta con la consueta immagine della Vergine mentre, con le braccia aperte e lo sguardo rapito, è trasportata in cielo da un coro di angeli e cherubini.

Franco Pezzella

Le illustrazioni aversane patrimonio iconografico

Nero su bianco, a. XXIII, n. 13, 18 ottobre 2020, p. 58

Nel 1890, Gabriele D'Annunzio, con l'intento di dar vita ad un settimanale illustrato che riportasse notizie meno pastose e catturasse così nuovi lettori tra i ceti più popolari, fondava "La Tribuna Illustrata" e la abbinava, come supplemento domenicale, all'affermato quotidiano romano "La Tribuna". Nonostante l'aumento dei lettori, il settimanale non sortì, però, gli effetti desiderati, rimanendo, soprattutto per i toni aulici adoperati negli scritti proprio dal D'Annunzio, un giornale riservato ad un pubblico d'élite.



La contessa Pia Bellentani nella copertina a firma di Walter Molino.

Il tentativo di dar vita ad un settimanale popolare era riuscito, invece, l'anno prima, a Luigi Albertini, direttore del Corriere della Sera, con "La Domenica del Corriere", che staccandosi dalla formula dell'abbinamento al quotidiano e facendo del linguaggio semplice la propria bandiera, può considerarsi, di fatto, non solo dal punto

di vista temporale, anche il primo settimanale popolare italiano. In ogni caso, accanto alla narrazione, entrambi i settimanali fecero dell'impianto iconografico il punto di forza delle loro capacità persuasive sui lettori: l'uno, "La Tribuna Illustrata" affidando, le illustrazioni della copertina inizialmente ad artisti rimasti ignoti e poi al corfiota Vittorio Pisani; l'altro, "La Domenica del Corriere", commissionando la grafica prima al famoso pittore e illustratore vicentino Achille Beltrami - che, per mezzo secolo circa fece delle tavole il marchio distintivo della rivista - e poi all'altrettanto famoso illustratore reggiano Walter Molino.

Alcune delle tavole di questi artisti ebbero a soggetto anche avvenimenti accaduti ad Aversa e negli immediati dintorni. La prima illustrazione, di cui non conosciamo, però, l'autore, comparve già nel 1895 sul n. 31 del 4 agosto di quell'anno de "La Tribuna Illustrata" e raffigura "Il deviamiento di un tram elettrico sulla linea Aversa-Napoli", cui fece seguito sul numero 24 del 12 giugno 1927, la rappresentazione, dovuta alla matita e ai colori di Vittorio Pisani, della cattura - grazie ad un cane poliziotto che riuscì a scovarlo e a immobilizzarlo permettendone la successiva cattura - di un pazzo che spaventava Aversa con la sua mania omicida.

Due anni dopo, il 24 novembre, Alfredo Ortelli, un pittore originario di Schio, raffigurava, sull' "Illustrazione del Popolo", un settimanale nato nel settembre del 1921 come supplemento della testata torinese "Gazzetta del Popolo", il deragliamento, per la rottura di una rotaia, di un tram della linea Aversa-Napoli in partenza di primo mattino dalla nostra città.

La furiosa cavalcata di un cavallo per le vie di Lusciano, all'epoca ancora parte integrante di Aversa, divenuto idrofobo alcuni giorni dopo aver ricevuto il morso di un cane, e conclusasi con la sua morte non prima però di aver addentato il padrone e altre sei persone accorse per fermare la sua fuga, è l'episodio raffigurato da Achille Beltrami sulla copertina de "La Domenica del Corriere" del 17 aprile del 1938.

La tragica morte di due dei tre viaggiatori che, sistematisi a cavalcioni dei respingenti per l'affollamento del treno che da Bari doveva condurli a Napoli, caddero presso Aversa, illustra, invece, ancora una volta con una tavola di Vittorio Pisani, la copertina de "La Tribuna Illustrata" del 27 aprile 1947.

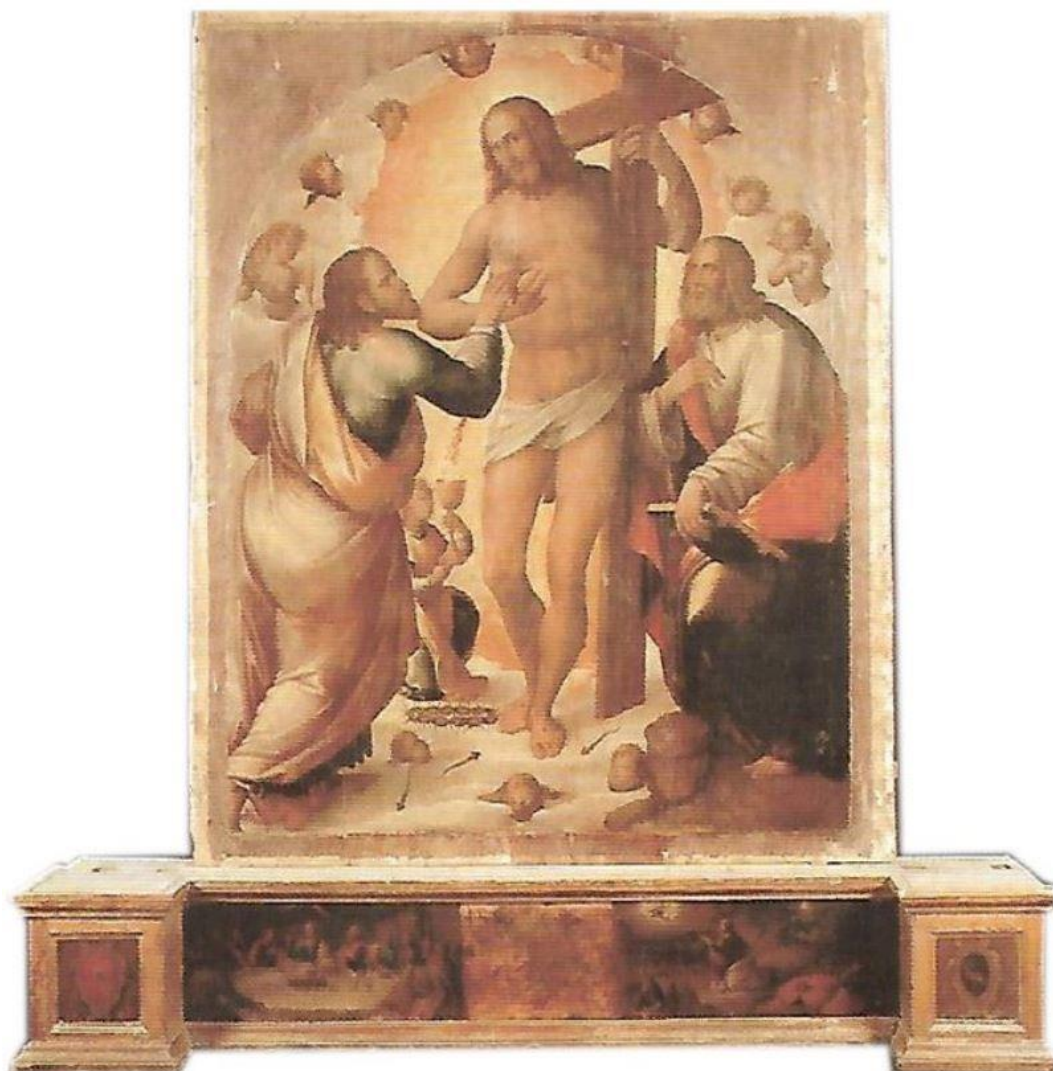
E, ancora, la penosa vicenda della contessa Pia Bellentani che, nel settembre del 1948, a Villa Este uccise con un unico colpo di rivoltella al cuore l'industriale Carlo Sacchi, suo amante, fornì a Walter Molino, subentrato nel frattempo al Beltrami, morto nel 1944, nell'incarico di illustratore del Corriere della Domenica, il pretesto per realizzare ben due tavole: una prima, apparsa sul numero del 16 dicembre di quell'anno, in cui la contessa è raffigurata nell'atto di essere esaminata dai psichiatri del manicomio criminale di Aversa dove era stata portata per una prima valutazione delle sue facoltà mentali, e una seconda, pubblicata il 16 marzo del 1952, dove è riprodotta un primo piano della contessa che, ritenuta colpevole ma seminferma di mente, era stata internata nello stesso manicomio.

Franco Pezzella

L'arte negata: *l'Incredulità di san Tommaso* di Vairano Patenora

Il Sidicino, a. XVII, n. 8, ottobre 2020, p. 3

Fino al 1964, quando fu rimossa dall'allora Soprintendenza alle Gallerie della Campania per essere sottoposta ad un improcrastinabile restauro, nella chiesa di San Tommaso, ubicata presso il castello nell'antico borgo medievale di Vairano Patenora, era ancora visibile un'interessante tavola, con sottoposta predella e piedritti, raffigurante *l'Incredulità di san Tommaso*, che, datata 1586 e già parte di una cona andata perduta collocata sull'altare maggiore, è attualmente conservata nella reggia di Caserta, dove era stata successivamente trasferita, nel 1995, per entrare a far parte dell'allora costituendo Museo dell'Opera e del Territorio, rimasto aperto al pubblico per qualche anno e poi dismesso.



La tavola raffigura Cristo portacroce con alla sinistra san Tommaso nell'atto di mettere un dito nella piaga del suo costato, e a destra san Marco Evangelista, identificabile per il libro che regge con la mano sinistra e per il leone prostrato ai suoi piedi. La sottostante predella accoglie, invece, due riquadri raffiguranti: l'uno, quello

a sinistra di chi guarda, l'*Ultima Cena*; l'altro, quello a destra, *Gesù nell'orto degli Ulivi*.

È completamente scomparso, purtroppo, fatta salva la data 1586 emersa nel corso del restauro, il brano che occupava il riquadro centrale. Sopravvivono, viceversa, sui piedritti che reggevano le colonne della cona, le raffigurazioni di due stemmi di cui, quello a sinistra, relativo alla locale confraternita del Sacramento, come denuncia la rappresentazione di un calice.

L'episodio dell'incredulità di san Tommaso è riportato dal Vangelo di Giovanni (20, 19-31), laddove l'evangelista narra che dopo l'apparizione di Gesù risorto agli apostoli, che si erano nascosti nel Cenacolo per timore di essere arrestati, Tommaso, detto anche Didimo (gemello), non presente al momento dell'apparizione e scettico che Gesù morto fosse realmente apparso loro, affermò che avrebbe creduto soltanto se avesse messo un dito nella piaga del suo costato «Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il dito nel posto dei chiodi [...] e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò» aveva detto.

Otto giorni dopo Gesù apparve di nuovo agli apostoli e avvicinatosi a Tommaso gli disse: «Metti qui il tuo dito e guarda le mie mani; tendi la tua mano e mettila nel mio fianco; e non essere incredulo, ma credente!». Al che Tommaso, costernato, esclamò: «Mio Signore e mio Dio!». E Gesù, di nuovo lo apostrofò: «Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno!»

Gli artisti che fin dal XIII secolo e nei secoli successivi (da Duccio di Boninsegna a Caravaggio, per citare solo i maggiori), si sono cimentati nella rappresentazione di questa scena evangelica - peraltro sempre molto caldeggiata dalla committenza ecclesiale perché, in ossequio a quella che è una delle principali funzioni dell'arte sacra, ribadisce uno dei cardini della dottrina cristiana, la Resurrezione - l'hanno raffigurata, per lo più, salvo rare occasioni, nel contesto dell'apparizione di Gesù a tutti o ad alcuni gli apostoli nel Cenacolo.

Non è il caso, invece, della tavola di Vairano Patenora dove la scena si svolge in un contesto non meglio definito, al cospetto del solo san Marco (come già si preannunciava), di una schiera di cherubini e di un angelo raffigurato nell'atto di raccogliere in un calice il sangue che gronda dal costato di Cristo, ai cui piedi, sparpagliati, si distribuiscono alcuni degli oggetti usati per la sua crocifissione.

In questa evenienza la tavola si prefigura, per di più, anche come una rappresentazione del raro tema iconografico dell'*Allegoria del sangue di Cristo*, una potente simbologia del valore salvifico dell'Eucarestia che si diffuse nell'Europa del Quattrocento e del secolo successivo attraverso un'incisione che illustrava il *De Imitatione Christi*, un importante trattato di sapienza cristiana redatto appositamente per la formazione dei confratelli da Thomas da Kempis un monaco mistico tedesco. La scelta iconografica della tavola vairanese fu verosimilmente mediata dai membri della confraternita del Sacramento che era stata fondata nel 1505 forse proprio in concomitanza con l'edificazione della chiesa.

Quanto all'autore della cona, in assenza di documenti che ne accertino la sicura paternità, i pochi studiosi che se ne sono interessati l'hanno individuato nell'ambito della bottega napoletana di Teodoro d'Errico, nella fattispecie in quel Francesco Curia che ne fu il più valido esponente prima di emanciparsi e affermarsi come il più

virtuoso pittore napoletano del Cinquecento. Se proprio si tratta di un dipinto del Curia - ma ne siamo poco persuasi, oltre che per il suo spiccato aspetto devozionale, per le scelte cromatiche e la resa cromatica - ci troviamo sicuramente in presenza di una delle sue prime realizzazioni, le quali, a giudicare dalla sua produzione fin qui nota e certa, si presentano sempre animate da personaggi inseriti in contesti naturalistici o architettonici di raffinata esecuzione, realizzati con l'uso di pennellate fluide e cangianti; con stilemi, dunque, molto, ma molto lontani, da quelli che s'intravedono nella tavola di Vairano Patenora.

Assai più verosimilmente, invece, l'ignoto autore sembra appartenere alla cerchia degli epigoni di Marco Pino, l'altro grande protagonista della pittura napoletana del Cinquecento, al quale spetta, peraltro, il merito di aver importato il tema del Cristo portacroce a Napoli e in Italia meridionale, di cui il dipinto di Vairano Patenora resta, al di là di qualche limite e qualche incertezza, uno dei più interessanti raggiungimenti, ben meritevole di essere meglio conosciuto ed apprezzato.

Franco Pezzella

Il fonte battesimale della cattedrale di Aversa

Nero su bianco, a. XXIII, n. 14, 1° novembre 2020, p. 58

Tra gli elementi artistici, che per monumentalità e bellezza, catturano immediatamente lo sguardo di chi entra nella cattedrale di Aversa, un posto di grande rilievo è sicuramente occupato dal fonte battesimale, il quale, ubicato a sinistra dell'ingresso per ricordare, simbolicamente, che attraverso il battesimo si entra a far parte della grande famiglia della Chiesa, è inserito all'interno di un'artistica ringhiera di forma ottagonale, aperta in un lato per il passaggio del celebrante.



Circa la forma ottagonale della pianta va osservato che tale forma rimanda, come nei battisteri antichi, al numero otto che nella simbologia cristiana rappresenta il numero delle persone salvate da Noè, le beatitudini e soprattutto *l'ottavo giorno* biblico, il quale, dopo i sei giorni della creazione e dopo il settimo - il sabato - annuncia l'eternità, la resurrezione di Cristo e quella dell'uomo.

Strutturalmente il manufatto si sviluppa - con qualche inosservanza alle indicazioni dettate dal card. Carlo Borromeo nelle sue *Instructiones Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae* edite a Milano nel 1577 con le quali il futuro santo sintetizzò e riordinò i dettami elaborati alcuni anni prima dal concilio Tridentino in materia di architettura e decorazione ecclesiastica - attraverso una vasca marmorea "a calice" di grosse dimensioni sostenuta da un gambo poggiato su di uno scalino a salire, chiusa da un

coperchio in marmo policromo scolpito, sul quale campeggia una pregiata scultura a tutto tondo che raffigura san Giovanni Battista nell'atto di battezzare Gesù. Di assoluto pregio, il coperchio, oltre che essere un eccellente manufatto artistico, è funzionale allo svolgimento del rito battesimale in quanto permette la conservazione degli oggetti utili all'espletamento della liturgia, ossia gli olii santi, il bacile e il mestolino per l'infusione dell'acqua, la candela.

Come testimonia Michele Sagliocco nel suo *Compendio delle virtù del Cardinale Innico Caracciolo* edito a Roma nel 1738, il battistero fu fatto realizzare, nei primi decenni del XVIII secolo, dall'illustre prelato, vescovo del tempo, facendo sbazzare, «una gran pietra di marmo mischio» trasportata dal monte Camaldoli che si erge nei pressi di Visciano, nel nolano, dalle maestranze impegnate in quella contingenza nei lavori di rifacimento della cattedrale cittadina sotto la direzione dell'architetto romano Carlo Buratti, su disegno del collaboratore di questi, Francesco Maggi.

Lo stesso Sagliocco, ch'era parroco della cattedrale all'epoca, riporta pure, che giacché il Caracciolo «abborrì sempre, che nelle fabbriche, negli apparati, o in altro, che si facesse a sue spese nella Chiesa ... apparissero l'armi della sua Casa» quando il Maggi inserì nel fonte «alcune piccole teste di Leoni, che colla bocca sostenevano alcuni anelli» il cardinale pretese, con una veemente reazione - in conseguenza delle riluttanze dell'architetto, il quale cercava di convincerlo trattarsi di comuni motivi ornamentali - che fossero eliminate, dal momento che «essendo il Leone impresa o arme della Casa Caracciolo, potevano quelle testine indicarne l'Autore».

Del resto, come, testimonia in un altro scritto successivo lo stesso Sagliocco (*Parafrasi istorico-morale sopra le virtù e gesta del Cardinale Innico Caracciolo, già Vescovo d 'A versa in continuazione della di Lui vita*, Roma-Napoli 1760), di un'analogia reazione era rimasto vittima anche il Buratti allorquando cercò di convincere il cardinale ad inserire le armi di Casa Caracciolo sulla controfacciata della cattedrale nonostante questi gli avesse riferito che la riteneva un'espressione di vanità fortemente estranea al suo *modus vivendi*.

Franco Pezzella

Un dipinto di Angelo Mozzillo in Penisola sorrentina

Non è Nuova città, a. I, n. 16, 7 novembre 2020, p. 4

Ancorché non supportata da fonti certe, è convinzione pressoché comune, in Penisola sorrentina, che l'evangelizzazione di queste contrade sia stata avviata ai primordi del cristianesimo da san Pietro stesso. Una pia tradizione riportata da alcuni storici antichi e moderni della Penisola tramanda, infatti, che l'apostolo in viaggio per Roma sia sbarcato nell'attuale cala di Crapolla, presso Massa Lubrense, dove più tardi sarebbe stata eretta in suo onore una abbazia benedettina. Da qui avrebbe raggiunto Sorrento fermandosi a predicare il Vangelo dove in seguito sarebbe stata costruita la chiesa di *S. Petrus inventus* poi popolarmente chiamata di San Pietro a Mele, tuttora esistente.



In ogni caso il culto di san Pietro ha sempre conosciuto in Penisola un notevole seguito come denotano le testimonianze, oltre a quelle già citate, di un monastero a Marina Grande di Sorrento e di un altro a Cermenna, presso Piano di Sorrento, dai cui

prende, peraltro il nome una vasta estensione collinare denominata, giusto appunto, dei “Colli di San Pietro”.

Ancor più, l’esistenza, soprattutto sul territorio di Massa Lubrense, di altri edifici di culto dedicati al principe degli apostoli avvalorava quest’affermazione laddove si consideri che, insieme alle chiese parrocchiali delle frazioni di Monticchio e di Pastena, sono intitolate al nome del santo (ma in quest’ ultimo caso è associato quello di San Paolo) anche le chiesette di San Pietro a Campo, San Pietro a Corniglio e San Pietro a Crapolla (già dipendenza della succitata omonima abbazia).

Ricostruita nel 1642 su un precedente edificio le cui prime notizie risalgono al 1221, la chiesa di Monticchio - articolata su una sola ampia navata con abside e cupola, e decorata con un pavimento maiolicato del ‘700 - conserva sull’altare maggiore, cui fanno da corona ai lati della navata quattro cappelle per ciascuno dei lati, una notevole tela di Angelo Mozzillo, firmata e datata 1807, che raffigura il santo titolare; il quale con un afflato quasi michelangiolesco, tratteggiato come un uomo di mezza età, vigoroso nell’aspetto, con capelli e barba ricciuti e grigi, i tratti marcati e popolani, occupa, pressoché completamente, la parte centrale della tela.

Vestito di una lunga tunica blu e di un mantello giallo, ma scalzo, san Pietro è rappresentato nell’atto di indicare con la mano destra, alla folta platea degli astanti che si svolge sotto ai suoi piedi, che il potere di capo della Chiesa gli è stato conferito direttamente da Gesù Cristo, dalla Madonna e dallo Spirito Santo, le cui figure si osservano rispettivamente in alto, a sinistra, a destra e al centro, immediatamente a ridosso della sua immagine. Secondo la Chiesa cattolica, infatti, dopo la crocifissione e la successiva risurrezione di Gesù, Pietro fu nominato capo dei dodici apostoli e promotore quindi di quel movimento che, con la Pentecoste, sarebbe diventato la Chiesa cristiana.

Come attributo specifico del potere che gli era stato attribuito il santo impugna nella mano sinistra una coppia di chiavi del Regno dei cieli ed è affiancato ai due lati da altrettanti angeli che reggono l’uno, un bastone con tre asti trasversali, l’altro, una tiara, attributi che, a partire dal XV secolo, erano diventati simboli anche del papato.

Franco Pezzella

Angelo di Aversa, un mago alchimista del Quattrocento

Nero su bianco, a. XXIII, n. 15, 15 novembre 2020, p. 58

Montemonaco è una piccola e ridente località montana in provincia di Ascoli Piceno, un tempo importante “civitas medievale”, le cui vicende sono state profondamente influenzate, nel passato, non solo dalla presenza nel suo territorio di una grotta che avrebbe ospitato la leggendaria Sibilla Appenninica - la quale aveva fama di prevedere il futuro ascoltando il fruscio dei rami della quercia, e i cui vaticini erano richiesti perfino dagli imperatori romani - ma anche e, soprattutto, dalla liberalità e dall'insofferenza dei suoi cittadini verso le mire dei poteri costituiti, rappresentati prima dai potentati circostanti e poi dalla Chiesa, sempre osteggiati, fin dall'incastellamento e la costituzione in libero comune nel XIII secolo.



Montemonaco, il Monte e il Lago di Sibilla in un disegno di Antoine De la Sale, 1420.

Diretta conseguenza di questo atteggiamento, favorito per di più dall'importanza strategica del suo territorio per via della presenza di un fondamentale snodo viario lungo l'asse nord/sud della sponda adriatica, fu l'installarsi in città di genti provenienti da terre lontane ma anche di alcune frange ereticali come i fraticelli Michelisti, i Clareni, i Sacconi e i seguaci dei Cavalieri templari in fuga da città intolleranti o dagli emissari dell'Inquisizione.

Con questi eretici giunsero, altresì, numerosi maghi ed alchimisti, affascinanti dal racconto *Le Paradis de la Reine Sibylle* compilato, nel maggio del 1420, su ispirazione del montemonachese Antonio Fumato, da Antoine de La Sale, uno

scudiero francese al servizio del duca Luigi III d'Angiò, e dall'altro romanzo, pubblicato nel 1473, di Andrea da Barberino, *Guerrino detto meschino*, ambientati, entrambi, intorno alle vicende della misteriosa Sibilla Appenninica.

Tra questi negromanti le fonti ricordano, peraltro con un ruolo di rilievo, un aversano, tale Angelo, il cui nome compare in una pergamena, datata 1452 e conservata nell'Archivio Comunale di Montemonaco, che riporta la sentenza di assoluzione da scomunica dei priori e di tutta la comunità montemonachese accusati di «aver accolto e dato ospitalità nel loro Comune e prestato aiuto, consiglio e favore a ciascuno di loro e cioè al signor Angelo di Aversa, Giosuè delle parti del Regno di Napoli e ai loro compagni venuti per fare alchimia e per consacrare alcuni libri malevoli e diabolici al lago della Sibilla con il desiderio e l'intento di seguire l'arte diabolica e di proseguire nella loro arte con disprezzo, danno e vilipendio di molte anime fedeli.

Inoltre, mentre certe persone delle parti del Regno di Napoli e della Spagna abitavano e risiedevano in una casa di ser Catarino di detta terra perché intendevano consacrare alcuni libri diabolici ed esercitare l'arte della magia, facevano alchimia in detta casa.

E non contenti delle cose predette, ma aggiungendo misfatto a misfatto, i suddetti Priori, il Comune e gli uomini suddetti, dettero aiuto e favore al signor Angelo e ai suoi compagni fornendo loro, affinché potessero meglio mettere in atto i loro desideri, pane e vino e altre cose necessarie al loro sostentamento, e accompagnandoli al detto lago della Sibilla», quello stesso altrimenti noto come lago di Pilato da una leggenda secondo la quale nelle sue acque sarebbe gettato il corpo del governatore della Giudea dopo che era stato giustiziato per ordine dell'imperatore Tito Vespasiano per non aver impedito la crocifissione di Gesù.

Stranamente la fonte non ci ragguaglia circa le motivazioni dell'assoluzione, intervenuta alla fine di un lungo dibattimento processuale, nonostante gli imputati fossero accusati, tra l'altro, di aver fatto scappare Angelo e i suoi accolti una volta che erano stati incarcerati per ordine dell'Inquisizione, laddove, nel resto d'Italia e d'Europa una simile circostanza avrebbe provocato l'accensione di un considerevole numero di roghi purificatori.

Franco Pezzella

Anche un'aversana fu miracolata da Celestino V

Nero su bianco, a. XXIII, n. 16, 29 novembre 2020, p. 58

Il 5 maggio del 1313, dopo solo diciassette anni dalla morte, Pietro Angelerio, detto Pietro del Morrone, salito sul trono pontificio col nome di Celestino V, fu proclamato santo da un suo successore, Clemente V, e venerato come San Pietro Celestino. Già alcuni anni prima, tuttavia, nel 1305 - prima ancora che cominciasse il processo canonico per la sua beatificazione (1306-1312) e benché Dante, nel III canto dell'Inferno, lo avesse etichettato, secondo un'interpretazione sostenuta da molti dantisti in riferimento alla sua abdicazione (tesi peraltro recentemente messa in dubbio), come «colui che per viltade fece il gran rifiuto» - un diploma di Carlo II d'Angiò documenta che ad Aversa i regnanti lo avevano di fatto già santificato intitolandogli la chiesa attigua al loro palazzo, edificata poco prima come cappella palatina del maniero.



Celestino V nella "Parrocchiella".

Vieppiù, nel 1309, avevano data la chiesa, unitamente ad un'ala del castello, in concessione ai seguaci di Pietro da Morrone per fondare il primo nucleo di quella che sarebbe diventata in seguito l'omonima abbazia, rimasta ininterrottamente in attività

fino alle soppressioni del 1807. Le ragioni per cui la chiesa - oggi più nota come della Madonna di Casaluce a ragione del fatto che da giugno a ottobre vi sosta la celebre omonima icona - fosse stata intitolata a Celestino V, non si conoscono. Siamo nel campo delle ipotesi.

Una prima si riallaccia ad una secolare e consolidata tradizione popolare, non suffragata però da alcuna fonte storica, secondo la quale in uno dei tanti spostamenti al seguito della corte napoletana cui era obbligato, Celestino V avrebbe soggiornato in città celebrando messa all'altare posto a sinistra della cappella dell'Addolorata nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, altrimenti conosciuta dagli aversani come la «Parrocchiella».

A riprova di ciò la storiografia locale, rifacendosi ad antiche leggende orali, adduce la presenza, sul lato destro della cappella che accoglie l'altare, di un antico affresco, databile tra la fine del XIV secolo e gli inizi di quello successivo, il quale sarebbe stato realizzato giustappunto per ricordare l'avvenimento, raffigurante l'immagine di un prelado che è stata ritenuta essere quella del santo pontefice. Molto più verosimilmente, crediamo, invece, che il motivo vada ricercato nella grande popolarità che il futuro santo godeva in città per via di un suo miracolo che aveva avuto per beneficiaria un'avversana.

Tra le deposizioni dei diciassette miracoli riportati nel cosiddetto Codice 17651 che il cardinale Camerlengo di Santa Cecilia, Tommaso d'Ocre, celestino, aggiunse alla documentazione di ben altri settanta prodigi raccolti e documentati dai suoi confratelli per il *Processo Storico* dei miracoli del santo, ve ne uno, infatti, che recita: «Una donna di Aversa riferì che quando Fra Pietro passava per Capua, dal suo marito Nicola fe' portarsi a lui. Aveva perduto il lume degli occhi; molto aveva speso in medicine, invano. E diceva tra sé che, se poteva toccare Fra Pietro, credeva di essere subito liberata, e sperava che D. Stancando l'aiutasse a farla giungere a toccarlo. E così avvenne.

Fattosi il segno di croce da lui, subito essa ricuperò la vista. Ed a tutti fu di meraviglia». Numerosi episodi agiografici tramandano lo stesso prodigioso intervento in altri contesti, i più noti dei quali sono quelli che trovarono menzione, rispettivamente al primo e ottavo posto nell'elenco degli undici miracoli brevemente descritti nella Bolla di canonizzazione.

Del resto al segno della croce è collegato una sorta di fenomeno inspiegabile verificatosi, secondo alcune testimonianze dell'epoca, in concomitanza con la morte del santo, avvenuta nella cella-prigione del castello di Fumone, presso Frosinone, dov'era stato condotto dagli sgherri del suo successore, Bonifacio VIII: la comparsa, sulla porta della stanza in cui era tenuto prigioniero, di una croce di luce splendente rimasta pendente in aria per tutto il tempo che la salma vi restò in attesa di essere rimossa.

Franco Pezzella

Frate Nicola Rotoli da Pignataro, un francescano in Terra d'Abruzzo

Il Sidicino, a. XVII, n. 9, novembre 2020, p. 3

Nel 1895, su invito del pontefice dell'epoca, Leone XIII, le quattro famiglie osservanti in cui era diviso l'ordine francescano, gli Alcantarini, i Riformati, i Recolletti e gli Osservanti, celebrarono un capitolo in Santa Maria degli Angeli ad Assisi, al termine del quale deliberarono (con ben 100 voti favorevoli su 108 votanti) di riunire i vari gruppi in un'unica compagine che prese il nome, senza ulteriore specificazione, di Ordine dei Frati Minori (OFM), che d'allora andò ad aggiungersi ai Frati Minori Conventuali (OFM Conv) e ai Frati Minori Cappuccini (OFM Cap) per costituire le tre famiglie che accolgono i religiosi "figli" di san Francesco". Le nuove costituzioni (dette *Leoniane* in onore di Leone XIII) furono approvate dalla Santa Sede il 15 maggio del 1897.



Pignataro Maggiore in una cartolina d'epoca.

La riunificazione fu sancita di fatto dallo stesso Leone XIII con la bolla *Felicitate quadam* del 4 ottobre successivo, per effetto della quale, il 30 ottobre dell'anno seguente, le due province abruzzesi degli Osservanti e dei Riformati (con il termine provincia s'intende l'insieme di più "custodie", costituite a loro volta da più conventi) furono riunite in una nuova famiglia che si denominò Provincia d'Abruzzo.

Primo Ministro Provinciale di questa nuova entità, che aveva la sua sede nel convento di San Nicola a Sulmona, fu Frate Nunzio Farina da Scanno (1898-1901), cui fecero seguito Frate Angelo Egidi da Capestrano (1901-1904) e, a far data dal 1907, Frate Nicola Rotoli. Originario di Pignataro Maggiore, dov'era nato il 20 febbraio del 1869

nella casa paterna sita in vico Piscillo (l'attuale vico Salerno), Nicola Rotoli aveva vestito l'abito francescano alla giovane età di 16 anni e per le sue innate doti intellettive inviato a studiare presso il Collegio Internazionale di Sant'Antonio a Roma.

Sei anni dopo, nel 1891, era stato ordinato sacerdote. Conseguita la laurea in Filosofia, nel 1896, e più tardi il dottorato in Teologia, aveva insegnato nei collegi di Palermo, Capestrano, l'Aquila e San Fratello, in provincia di Messina. Il Nostro amministrò la Provincia fino al 1911, allorquando papa Pio X, con un *motu proprio* (ossia con un atto "di propria iniziativa"), il *Quo magis incolumis* del 23 ottobre di quell'anno, smembrò di nuovo le province francescane.



Frate Nicola Rotoli nelle vesti di vescovo.

Nello specifico la Provincia d'Abruzzo fu di nuovo scorporata in due e ancora una volta quella che era la Provincia dei Riformati, che riprese il precedente nome di San Bernardino da Siena, fu affidata al Rotoli, che si ritrovò ad amministrare i conventi di San Giuliano, San Bernardino e Collemaggio dell'Aquila, e i conventi di Balsorano, Arischia, Calascio, Capestrano, Celano, Magliano, Ocre, Paganica, Pereto, Pescocostanzo, Sulmona e Tagliacozzo nei quali risiedevano 128 frati, di cui 86 sacerdoti, 8 chierici, 28 laici e 6 terziari.

La divisione, così come lo era stata la fusione, non fu indolore e richiese un grande sforzo per la riorganizzazione che fu aggravata per di più, pochi anni dopo, dal terremoto del Marsico o di Avezzano del 13 gennaio 1915 e di lì a poco, il 24 maggio, dall'entrata in guerra dell'Italia nel Primo conflitto mondiale; eventi che con la loro furia distruttrice, materiale e morale, crearono nella vita dei religiosi, così

come in quella dei cittadini, un diffuso scoraggiamento a cui il Nostro cercò di porre un argine con una costante e generosa azione di assistenza ai bisogni spirituali e materiali degli uni e degli altri.

Una condotta che non passò evidentemente inosservata alle gerarchie ecclesiastiche dell'epoca se, il 28 marzo del 1916, per la scomparsa di Nicola Maria Merola, vescovo di Isernia e Venafro, deceduto il 24 settembre dell'anno precedente, fu designato da papa Benedetto XV a succedergli sulla sedia episcopale che secondo una tradizione locale non meglio suffragata dalle fonti storiche, era stata occupata per primo da san Poltino, discepolo di san Pietro.

Il 21 maggio Fra Rotoli era ufficialmente ordinato e consacrato vescovo dal confratello, il cardinale di Velletri Diomede Angelo Raffaele Gennaro Falconio, del quale era stato discepolo nel corso degli studi, coadiuvato per l'occasione da monsignor Nicola Jezzoni, vescovo di Valva-Sulmona, e da monsignor Giovanni Garigliano, vescovo titolare di Eucarpia, un'antica sede episcopale soppressa identificabile con l'attuale città turca di Emirhisar.

Il suo ingresso in diocesi avvenne però, come riporta un Numero Unico edito per l'occasione, il 15 agosto ad Isernia e il 10 settembre a Venafro. Il Nostro esercitò l'episcopato nella predetta diocesi per ben 16 anni, fino al 27 aprile del 1932, quando, malato da tempo, morì in quest'ultima città, dove fu anche tumulato nella cappella comunale del cimitero. Il pomeriggio del 7 novembre del 2017 in occasione di una celebrazione in suffragio dei vescovi, sacerdoti e diaconi defunti della diocesi, i suoi resti mortali furono traslati nella concattedrale cittadina e deposti sotto un altare della navata laterale destra in attesa di una futura collocazione nella cripta sottostante.

È inutile sottolineare come anche nella sua funzione di presule, il Nostro non mancò di adoperarsi per alleviare le sofferenze della popolazione ancora martoriata dai nefasti esiti del conflitto mondiale e dalla conseguente crisi economica e sociale del dopoguerra; un compito che, come bene sintetizza un breve profilo apparso su una pubblicazione curata dal capitolo della cattedrale egli svolse con grande munificenza e generosità, «nonostante la sua francescana povertà».

Del resto, la figura di san Francesco, con il suo apostolato, era sempre stata la stella polare che aveva indirizzata tutta la sua vita, svolta nel segno della carità e della fede cristiana senza condizionamento alcuno, come traspare anche dalla lettura del suo testamento, divulgato insieme alle *Lettere pastorali* in un volume, pubblicato grazie all'interessamento di mons. Giuseppe Bovenzi, vicario della forania di Calvi-Pignataro, presentato e commentato l'anno scorso dal professore Giorgio D'Angelo a Pignataro nella ricorrenza del 150° anniversario della sua nascita.

Franco Pezzella

Don Adolfo L'Arco, “il salesiano del sorriso”

Il Sidicino, a. XVII, n. 10, dicembre 2020, pp. 1-2

Più di dieci anni fa, il 25 luglio del 2010, moriva a Pacognano di Vico Equense, alla veneranda età di 94 anni, don Adolfo L'Arco, interessante figura di teologo e filosofo salesiano nato a Teano, nella piccola frazione di Fontanelle, il 24 maggio del 1916, giorno della festa di Maria Ausiliatrice, patrona principale della congregazione salesiana, di quella stessa famiglia religiosa la quale, quasi come se il tutto fosse stato predestinato, l'avrebbe accolto, ancora giovanissimo, tra i suoi figli.



Ciò dopo che - in seguito ad un “folgorante” incontro con le teorie educative espresse da don Giovanni Bosco nello scritto *Il sistema preventivo nell'educazione della gioventù* (1877) - aveva chiesto ed ottenuto di entrare a far parte dell'Ordine fondato dal futuro santo per l'educazione dei giovani nelle scuole e nelle varie istituzioni (oratorî, convitti, collegi). Accolto, il 30 novembre del 1934, nel noviziato salesiano di Portici, il 1° dicembre dell'anno successivo Adolfo fece la prima professione sacerdotale e tre anni dopo, il 7 dicembre del 1938, quella perpetua. Il 17 marzo del 1945 era ordinato sacerdote.

Conseguita, in prosieguo di tempo, la laurea in filosofia presso l'Università di Napoli, si affermò ben presto, per la sua preparazione teologica e filosofica, nonché per la profondità dei suoi scritti, come uno dei maggiori studiosi della materia, per cui, dopo una prima esperienza d'insegnante di filosofia e storia nei licei del Vomero e di Caserta, dove fu altresì assistente degli universitari cattolici della F.U.C.I., i superiori pensarono bene di assegnarli progressivamente anche gli insegnamenti di teologia e filosofia presso le Case di Castellamare di Stabia, Torre Annunziata, Salerno, Vico Equense, e per qualche tempo di Cisternino, in provincia di Brindisi.

Incarichi che don Adolfo tenne a lungo fino a tarda età ma che non gli impedirono di svolgere, nei momenti liberi dagli impegni didattici, i compiti di confessore, predicatore e animatore di esercizi spirituali nel corso delle molte missioni mariane che tenne in Italia e anche all'estero per conto del santuario della Vergine di Pompei. Il contatto umano, la disponibilità al dialogo e, soprattutto, la capacità di porsi in maniera immediata, serena e sorridente negli stati d'animo o nelle situazioni delle persone che gli si rivolgevano (*Don Bosco sorridendo entra in casa vostra* recita il titolo di uno dei suoi scritti) erano i tratti salienti della sua esperienza umana e cristiana. Peculiarità che gli erano valse, nel 1973, l'invito a tenere la rubrica religiosa del sabato sera sul primo canale della RAI "Tempio dello spirito" e che si ritrovano, peraltro, nella maggior parte degli oltre sessanta libri che scrisse.

In questa sede, per esigenze di sintesi, ne ricordiamo solo alcuni: *Itinerario alla gioia*, *Le mani che sollevano il mondo*, entrambi del 1954; *Sorgenti di gioia* del 1983, quasi «un testamento spirituale, redatto per gli amici che, grazie a Dio, sono molti ed eccellenti»; *Il Cristo in cui spero* (il suo libro più impegnativo, una sorta di manuale di teologia per laici) del 2007 e *La leva del mondo: la preghiera*, dello stesso anno. Copiosa fu anche la sua produzione agiografica che registra titoli dedicati, tra gli altri, oltre che a Don Bosco, al beato Bartolo Longo, al venerabile Giorgio La Pira, al futuro San Giovanni XXIII, a Sant'Alfonso, a Sant'Eustachio, Patrono di Fontanelle e al Servo di Dio Giacomo Gaglione.

Tuttavia la cultura di don Adolfo non si limitava agli studi teologici, filosofici e agiografici, come verrebbe da pensare, ma si estendeva, altresì, alla conoscenza delle maggiori letterature mondiali, tale che questa "miscela" di sapere gli permetteva di avere una visione universale della vita che era capace di tradurre in poesia e "cristificare" nel senso del pensiero espresso dal teologo francese Teilhard De Chardin nella sua opera principale, *Il fenomeno umano*, dove Cristo costituisce il momento conclusivo di una specie in evoluzione oltre l'uomo stesso.

Illuminante in proposito la lettura del *Messaggio di Teilhard De Chardin. Intuizioni e idee madri*, che don Adolfo scrisse nel 1964. Anche a Pacognano, dove si era ritirato negli ultimi anni, don Adolfo aveva continuato a scrivere e soprattutto a predicare richiamando attorno a sé non solo frotte di fedeli, giovani e meno giovani, ma anche

di sacerdoti e suore ammirati dalla sua cultura, dalle sue narrazioni, sempre serene, gioiose, sorridenti, spesso intercalate da venature umoristiche, fossero esse spiegazioni, interpretazioni o solo testimonianze di vita. Parimenti ammirato da tanta amabilità pastorale, il Rettore Maggiore don Pascual Chávez Villanueva, nono successore di don Bosco, il 17 marzo del 2005, in occasione del suo 60° anniversario di sacerdozio, gli aveva scritto: «La Congregazione salesiana è orgogliosa di avere un figlio come lei e chiede al Signore altre vocazioni come la sua».

Più tardi, don Antonio Martinelli, teologo, già direttore del Centro di Pastorale Giovanile Salesiana prima a Torino e poi a Roma e per dodici anni Consigliere generale negli organismi mondiali della Congregazione Salesiana come responsabile del Dicastero delle Comunicazioni Sociali e della Famiglia Salesiana, avrebbe scritto: «Non so se qualcuno di voi possa riferire che don L'Arco abbia compiuto qualche miracolo, ma io posso affermare che ha fatto un grande miracolo: ha fatto sorridere le persone! Nel volto e nell'animo!»

Nel mese di dicembre del 2018, le spoglie mortali di don Adolfo furono traslate da Vico Equense nella chiesa del Cuore Immacolato di Maria annessa all'Opera Salesiana di Caserta, dove riposano nell'area sottostante l'altare della Madonna di Pompei.

Franco Pezzella

Scipione Cutinario, famoso giurista aversano del '500

Nero su bianco, a. XXIII, n. 17, 13 dicembre 2020, p. 58 (I^a parte);

n. 18, 31 dicembre 2020, p. 58 (II^a parte)

In tutte le antiche descrizioni del Regno di Napoli, i vari autori che vi si cimentarono - da Scipione Mazzella a Enrico Bacco, da Ottavio Beltrano a Cesare D'Engenio Caracciolo, giusto per citare solo i più noti e importanti - quando prendono a dissertare di Aversa, riportano tra gli uomini illustri della città, il nome di Scipione Cutinario. Ma chi era costui, dall'onomastica che suona così estranea alle orecchie degli Aversani di oggi? Ebbene Scipione Cutinario, nato in un non meglio precisabile anno della terza decade del XVI secolo (forse nel 1525), era uno degli uomini più potenti del regno aragonese di quel tempo.



Madrid in una mappa antica.

Avvocato, aveva iniziato la sua carriera come procuratore fiscale per gli affari immobiliari nella Camera della Sommaria (l'equivalente della nostra moderna Corte dei conti) a far data dal 24 maggio del 1556. In capo a pochi anni, però, nel 1563, era riuscito ad ottenere la presidenza di detta corte grazie all'amicizia del visitatore generale del Regno (una sorta di ispettore amministrativo per conto della corte di Madrid), Gaspar de Quiroga y Vela, un sacerdote spagnolo che era stato uditore presso il Tribunale della Sacra Rota a Roma.

Sempre grazie a Quiroga, che era intanto rientrato in Spagna, il 28 marzo del 1568, l'anno successivo alla nomina di questi a presidente facente funzione del Consiglio d'Italia (in seguito sarà anche vescovo di Cuenca, arcivescovo di Toledo, poi Inquisitore Generale e infine cardinale), il Cutinario, nonostante il parere contrario

del viceré di Napoli Pedro Alfán, duca d'Alcalà, fu insignito dell'incarico di reggente del Supremo Consiglio d'Italia a Madrid - solo da pochi anni trasformata da modesto avamposto di Toledo in capitale baricentrica di un impero molto frammentato e diviso - dove si stabilì due anni più tardi, prendendo possesso della sua nuova funzione il 2 agosto del 1570.

Per inciso, si ricorda che il Supremo Consiglio d'Italia era l'organo collegiale dei tre regni spagnoli (Castiglia, Aragona, Navarra), che aveva competenza nel governo degli stati italiani uniti dinasticamente alla Corona d'Aragona, ossia i Regni di Sicilia e di Napoli, all'epoca governati da un viceré, cui si aggiunse successivamente il Ducato di Milano.



Stemma del Seggio di Nido.

Il Consiglio era presieduto da un nobile spagnolo e sei reggenti, in ragione di due per ogni regno e per il ducato, di cui uno doveva essere spagnolo, l'altro nativo del territorio stesso. In ogni caso i sei reggenti, che erano assistiti da tre segretari, un avvocato fiscale e un conservatore generale del patrimonio, dovevano essere laureati in *utroque iure* (diritto), sia canonico che civile. Peraltro, l'organo proponeva al Consiglio di Stato, presieduto dal Re, la nomina dei relativi viceré e del governatore di Milano e si pronunciava sulle più importanti nomine civili e militari proposte da costoro.

Ben presto, una volta a Madrid, il Cutinario, da acuto osservatore e opportunisto qual era, intuì che il ministro più valido alla corte di Filippo II, il cardinale Diego Espinosa, sovrintendente per gli affari d'Italia, capo del Consiglio di Stato e del Consiglio privato del re, si preparava a intraprendere la riforma del governo della monarchia, si avvicinò al gruppo degli avvocati che lo assistevano, tra cui quel Hernandez de Liébana, con cui collaborò nella riorganizzazione del reddito italiano, meritandosi di entrare a far parte del Consiglio delle Finanze d'Italia nel 1576.

In questo contesto, il sagace avvocato non mancò di approfittare della sua posizione per promuovere i suoi interessi e quelli della sua famiglia. La sua voracità sarebbe stata, però, anche la causa di un'incresciosa vicenda di corruzione che lo avrebbe travolto togliendolo dalla scena.

E sarebbe stato proprio un viceré, Lopez Huntado di Mendoza, marchese di Mondejar, subentrato nel 1575 al cardinale Antoine Perrenot de Granvelle nel governo del regno di Napoli, a mettere nei guai il Nostro. Era accaduto, infatti, che il Mondejar, critico nei confronti del suo predecessore, chiamato intanto a sostituire il Quiroga, nominato vescovo di Cuenca, come presidente del Consiglio d'Italia, si era procurato l'inimicizia di costui che non risparmiava occasione per metterlo in cattiva luce.

Il Mondejar, per cautelarsi e prevenire le mosse del rivale, pensò bene, allora, di stringere un intenso rapporto con il Cutinario, al fine di servirsene come suo agente fiduciario nel Consiglio. In cambio, caldeggiò, presso Filippo II, un sogno segreto dell'avversario: essere ascritto, con il fratello Lucio, ad uno dei cinque Sedili (Seggi) nobili di Napoli - le istituzioni amministrative attive in città fin dal XIII secolo, i cui rappresentanti, denominati Eletti, avevano come scopo la salvaguardia del bene comune, ma anche la concessione di numerosi privilegi e prerogative - sogno per ottenere il quale Cutinario non esitò a produrre una relazione falsa in cui si favoleggiava circa una sua discendenza dai sovrani normanni e di stretti rapporti di parentela con alcune delle più importanti famiglie del regno.

In virtù di questa relazione il 25 ottobre 1575 veniva concessa ai Cutinario la nobilitazione e con essa anche il privilegio di scegliere il Seggio, che fu quello di Nilo (poi di Nido), così chiamato per la sua vicinanza alla statua del dio Nilo, presso il Largo Corpo di Napoli.

Ma gli Eletti del seggio, adirati per quella che ritenevano una soperchieria, un abuso da parte dei Cutinario ottenuto per di più con una documentazione falsa, elevarono una protesta al Mondejar, che, però, non fu naturalmente accolta. Determinati più che mai a difendere i loro privilegi, gli Eletti, non si arresero e dopo due anni di dispute con il viceré, nel febbraio del 1577, riuscirono a mandare un loro ambasciatore a Madrid per chiedere la revoca della decisione del monarca, che, resosi effettivamente conto della falsa documentazione prodotta dai Cutinario annullò il titolo e il privilegio. Incarcerato, Scipione finì i suoi giorni di lì a poco in un carcere spagnolo «avvelenato dalla malinconia», mentre il fratello Lucio, rinchiuso in Castelnuovo ne uscì diversi anni dopo per essere esiliato a Torre del Greco, dove morì.

Esempio, entrambi, come scrive Tommaso Costa narrando dell'incresciosa vicenda nel suo "Compendio dell'Istoria del Regno di Napoli", edito a Venezia nel 1613, «da raffrenar l'audacia di coloro, che mossi da soverchia ambizione aspirano ad altri onori, che a quelli, che pervengono dalle virtù».

Franco Pezzella

Qualche nota sulla famiglia Sagliano di Aversa

in L. Falcone (a cura di), *La comunità di San Leucio attraverso i bilanci familiari: Le tisseur de San Leucio di Ippolito Santangelo Spoto, Napoli 2020, pp. 269-274.*

Il bosco e il belvedere di San Leucio facevano parte con il bosco di San Silvestro, le contigue colline di Montemaiulo e Montebriano, il Parco Reale e il Giardino Inglese delle cosiddette “Reali Delizie” annesse al complesso monumentale della reggia di Caserta. Le colline e i terreni che componevano i due boschi, acquistati in più momenti dalla Corona borbonica in massima parte dalla famiglia dei Caetani duchi di Sermoneta, dopo il 1750 furono riuniti in un unico appezzamento, delimitato da un muro perimetrale in parte ancora visibile, per essere destinati, sull’esempio delle nuove mode provenienti dalle altre corti europee, ad attività agricole e venatorie.

Pertanto, accanto alle vigne preesistenti, come la famosa “Vigna del Ventaglio”, nella quale, come in una sorta di moderna stazione sperimentale si coltivavano tutti i vitigni presenti nel regno dei Borbone, furono impiantati, frutteti, uliveti, orti e giardini. Più tardi, tra il 1797 e il 1801, infine, in località “Parito”, nella necessità di dotare la nascente azienda agricola di locali idonei alla sua gestione, ma anche e soprattutto per disporre di locali che potessero accogliere il re e il suo seguito durante le battute di caccia nei boschi circostanti, fu costruita, sotto la direzione di Francesco Collecini, l’architetto che aveva a lungo collaborato con Luigi Vanvitelli nell’edificazione della reggia, un casino, noto come il Real Casino di S. Silvestro.

L’area su cui sorgeva il bosco di San Leucio, che si sviluppava su una superficie di 74 ettari con un perimetro di ben 6 miglia equivalenti a circa 11,074 chilometri, dopo l’Unità d’Italia passò unitamente alla colonia di San Leucio, prima al demanio statale, che l’aveva ceduta successivamente a quel municipio in forza di un contratto approvato con la legge 4549 del 26 agosto 1868¹ e poi a Giacinto Sagliano, già acquirente di numerosi terreni demaniali in diversi comuni dell’agro aversano, che s’era aggiudicato, pagandoli in contanti, i 270 ettari dell’area offerti in un unico lotto in una vendita all’incanto².

Esponente di una facoltosa famiglia dell’agro aversano - già proprietaria in zona, fin dalla seconda metà del Settecento, con Domenico Sagliano, di un appezzamento di terreno³ - fratello di quel Luigi, gran affittuario, dal 1870, di 225 ettari adibiti a coltura e a pascolo della Real Tenuta di Carditello, Giacinto governò i terreni con la formula a ceduo, ossia tagliando gli alberi annualmente per ricavarne legna da costruzione, da bruciare e carbone di buona qualità, lasciando, però, agli abitanti del comune di San Leucio il diritto cosiddetto del “cippo”, la facoltà cioè di raccogliere i ceppi e i rami secchi o spezzati, diritto poi abolito dalla legge forestale del 1° novembre 1875 e del 20 giugno 1877⁴.

¹ Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia, Firenze 6 settembre 1868.

² O. ISERNIA, *Gli acquirenti delle terre demaniali nel Comune di Caserta dopo l’Unità (1864-1880)*, in *Per una storia di Caserta dal Medioevo all’età contemporanea*, a cura di F. Corvese e G. Tescione, Napoli 1993, pp.137-164; ID., *Saggi di storia casertana*, Caserta 2001, p. 42.

³ C. ESPERTI, *Memorie storiche della città di Caserta, Napoli 1773, p. 57.*

⁴ I. SANTANGELO SPOTO, *Tisseur de San Leucio (Province de Caserte-Italia), ouvrier-tacheron-proprietaire, dans le système des engagements volontaires permanents, d’après les renseignements*

Originaria di San Marcellino, questa famiglia si era stabilita ad Aversa, probabilmente, già fin dal XV secolo, allorquando nel 1494 in uno dei cosiddetti *Quinternioni* della Regia Camera della Sommaria⁵, un Gian Luigi Sagliano risulta, con Pirro Luigi Gargano e Galeazzo Silvestro, sindaco della città⁶.

Ma la famiglia doveva avere un'origine più antica a giudicare da alcune ipotesi avanzate da Giacinto Libertini circa la presenza nella piana del Clanio di esponenti della famiglia *Sallia* da cui sarebbe derivato anche la presenza di un *praedium sallianum* poi diventato prima *Saglanum*, come si legge in un diploma del 1099 di Riccardo II, principe di Capua, e poi *Sallani* come si legge in un altro diploma del 1311 di re Roberto.



Frontespizio dell'*Esposizione spirituale* di P. V. Sagliano, Napoli 1591.

L'analisi di questi due documenti e della geografia dei luoghi ha permesso, infatti, al suddetto studioso di ipotizzare che *Saglanum* e *Sallani* coincidano e siano nei pressi dell'attuale masseria *Saglianiello*, situata nei pressi degli attuali Regi Lagni, tra Marcianise e Orta di Atella. Un po' più a nord della masseria, in territorio di Succivo,

recueillis sur les lieux, en avril 1892, in Les ouvriers des deux mondes, 2^a serie, IV t. (1895), pp. 325-396, p. 328.

⁵ I *Quinternioni* della Regia Camera della Sommaria, l'organo deputato al controllo di tutti i conti dello Stato e delle Università sia durante il regno angioino che quello aragonese, erano una sorta di registri nei quali erano annotati tutti gli atti e i fatti connessi alla storia di un feudo.

⁶ I tre nomi sono riportati in un atto relativo ad una controversia sorta tra re Alfonso e la città di Aversa circa il riconoscimento dei rappresentanti di questa città a precedere nei parlamenti, «in sedendo e locundo» (ossia nella scelta degli scranni da occupare e nel diritto alla parola), i rappresentanti della città di Capua. Lo stralcio dell'atto è riportato in F. GRANATA, *Storia civile della fidelissima città di Capua*, Napoli 1752-56, vol. II, p. 28.

troviamo una altra zona chiamata *Sagliano* che forse ha analoga origine etimologica. Appare probabile che proprio per distinguere le due *Sagliano*, quella a ridosso del Clanio ha differenziato il suo nome con il diminutivo⁷.

Nella seconda metà del XVI secolo la famiglia raggiunge una certa notorietà anche in campo umanistico grazie a Pietro Vincenzo «Soggetto di molta dottrina, e di profonda erudizione, ed elegante Poeta» - come scrive di lui Cesare Orlandi⁸ - autore, di due interessanti poemetti: l'uno, il cui unico esemplare noto e reperibile presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, composto nel 1573, nel quale si tratta della presa di Cipro durante la quarta guerra turco-veneziana (*Ottave dell'egr. notaro Pietro Vincenzo Sagliano de la fideliss. citta d'Aversa; nella quale si tratta de la presa di Cipri; navale vittoria e di quant'e occorso infin al mese di maggio 73, Neapoli, apud Andream Bax, 1573*), l'altro, i cui due unici esemplari ad oggi noti si trovano rispettivamente presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e la Biblioteca Angelica di Roma, composto quasi un ventennio dopo, nel 1591, tutto incentrato, invece, sull'interpretazione spirituale della poetica petrarchesca (*Espositione spirituale dell'eccellente poeta m. Pietro Vincenzio Sagliano della citta d'Aversa, sopra il Petrarca, in Napoli appresso Giosepe Cacchi, 1591*). Per il resto le carte dell'Archivio Storico di Caserta ci informano che Pietro Vincenzo Sagliano esercitò la professione di notaio dal 1568 al 1580⁹.



Aversa, Palazzo Sagliano.

Probabilmente apparteneva alla stessa famiglia aversana, anche quel Marco Sagliano, che nel 1579, ricopriva la carica di Commissario della Real Camera della Sommaria

⁷ G. LIBERTINI, *Persistenze di luoghi e toponimi nelle terre delle antiche città di Atella e Acerrae*, Istituto di Studi Atellani, Frattamaggiore 1999, p. 43.

⁸ C. ORLANDI, *Delle città d'Italia e sue isole adjacenti compendiose notizie sacre, e profane*, Perugia 1772, T. II, p. 346.

⁹ www.archivi-sias.it

di Napoli, come si legge in una difesa della città dell'Aquila, a firma del giurista Carlo Franchi, contro i castelli e i villaggi che componevano il suo antico contado circa l'esenzione della tassa di bonatendenza¹⁰.

Due secoli dopo, nel 1782, troviamo un altro Luigi Sagliano che copre, con Emanuele Pacifico e Giuseppe D'Amore, la prestigiosa carica di governatore della Casa Santa della SS. Annunziata di Aversa¹¹.



Lapide celebrativa di Giacinto Sagliano apposta nell'omonimo mendicicomio di Aversa.

In questo scorcio di fine secolo, però, è un ecclesiastico, il più influente esponente della famiglia: don Sebastiano Sagliano. Dal cinquecentesco palazzo avito, sito nell'antica via del Seggio, che un suo omonimo avo (forse il nonno) aveva comprato nel 1745 per ben 1100 ducati¹², e che nel 1799 accolse, tra gli altri, il famoso generale austriaco Karl Mack von Leiberich, comandante dell'esercito napoletano, in fuga dal generale Championnet dopo la disfatta di Civita Castellana, il prelado amministra le sue proprietà fondiarie con vigore e competenza fino ad accumulare un'ingente ricchezza, che, alla sua morte, confluirà nel già cospicuo patrimonio familiare di un nipote, il già citato don Giacinto Sagliano, che in un sol colpo, per via di questa eredità, istituita con un apposito maggiorascato il 13 gennaio del 1832, si ritrova il più ricco cittadino di Aversa¹³.

¹⁰ C. FRANCHI, *Difesa per la fedelissima città dell'Aquila contro le pretensioni de' Castelli, Terre, e Villagi. che componeano l'antico Contado Aquilano Intorno al peso della Bonatendenza, Napoli 1752, p. 240.*

¹¹ Archivio della Casa Santa della SS. Annunziata, Aversa, Biblioteca Comunale "G. Parente", *Platea*

¹² G. FIENGO - L. GUERRIERO, *Il centro storico di Aversa. Analisi del patrimonio edilizio*, Napoli 2002.

¹³ Collezione delle leggi e de' decreti reali del Regno delle Due Sicilie anno 1832 Semestre I Da

In vero, è anche lui un amministratore capace e accorto come denota l'acquisto, nel 1858, di una trebbiatrice a vapore d'importazione modello Clayton, ritenuta, all'epoca, la più completa nel funzionamento¹⁴. Giacinto Sagliano fu anche molto impegnato in ambito politico, prima nelle vesti di decurione della città di Aversa e, poi, dopo l'Unità d'Italia, come consigliere e assessore comunale.

Etichettato dai suoi concittadini e coloni «come il più bizzarro e misantropico uomo ... come un uomo avarissimo che non dava mai niente a nessuno», Giacinto Sagliano, fu in realtà una persona generosa. La sua presunta misantropia e ancor più la sua tanto biasimata avarizia erano nient'altro che un tentativo di difendersi da «quanti bazzicavano con lui, abusando delle sue ricchezze, gli rubavano, ora una cosa, ora un'altra»¹⁵.

Prova ne è che il 16 ottobre del 1883, con pubblico testamento redatto dal notaio Enrico Magliuolo, espresse la volontà di trasformare una sua proprietà in un mendicicomio dove ospitare i poveri di Aversa e San Marcellino con l'indicazione che il pio luogo avesse quale presidente il vescovo di Aversa pro tempore. A causa di alcune contestazioni avanzate dagli eredi il mendicicomio poté essere inaugurato però solo nel 1912¹⁶.

Franco Pezzella

gennajo a tutto giugno, Napoli 1832, pp. 18-19.

¹⁴ A. MARRA, *La società economica di Terra di Lavoro. Le condizioni economiche e sociali nell'Ottocento borbonico. La conversione unitaria*, Franco Angeli, Milano 2006, p. 152.

¹⁵ N. DE CHIARA, *Don Giacinto Sagliano "misantropo e avarissimo"*, in *NerosuBianco*, a. XX, n. 13, 17 settembre 2017, p. 54.

¹⁶ R. VITALE, *Quasi un secolo di storia aversana (Appendice all'opera di G. Parente)*, Aversa 1954, p. 114.



ISBN 979-1281671119