

**RACCOLTA ARTICOLI
DI FRANCO PEZZELLA
PUBBLICATI SU GIORNALI LOCALI
DAL 1993 AL 2025**

VOLUME QUARTO (2021-2023)



FRANCO PEZZELLA

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

NOVISSIMAE EDITIONES

Collana diretta da Giacinto Libertini

----- 78 -----

**RACCOLTA ARTICOLI
DI FRANCO PEZZELLA
PUBBLICATI SU GIORNALI LOCALI
DAL 1993 AL 2025**

VOLUME QUARTO (2021-2023)

FRANCO PEZZELLA

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

Frattamaggiore, marzo 2024

Impaginazione e adattamento a cura di Giacinto Libertini

(su licenza COPERNICAN EDITIONS)

ISBN 979-1281671126)

In copertina: Angelo Mozzillo, *La Vergine con il Bambino e san Michele Arcangelo che liberano le anime del Purgatorio*, Castellammare di Stabia, Cattedrale.

In retrocopertina: G. L. Firello, *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Gennaro*, Afragola, Chiesa di S. Maria d'Ajello.

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

VOLUME QUINTO

Indice del Volume Quinto

Articoli delle annate 2024-2025

INDICE VOLUME QUARTO

ANNATE 2021-2023

ANNO 2021

Giovan Lorenzo Firello, pittore afragolese del Cinquecento - Non è Nuova città, a. 2, n. 2, 23 gennaio 2021, p. 4	p. 9
Ernesto Margarita, uno scienziato finito nel dimenticatoio - Nero su bianco, a. XXIV, n. 1, 24 gennaio 2021, p. 58	p. 12
La <i>Pesca miracolosa di Tobia</i> : il più pregiato dipinto di Angelo Mozzillo in San Mauro a Casoria - Non è Nuova città, a. II, n. 3, 30 gennaio 2021, p. 4	p. 14
Le opere del maestro napoletano Vincenzo Galloppi nelle chiese della diocesi di Teano e Calvi - Il Sidicino, a. XVIII, n. 1, gennaio 2021, pp. 6-7	p. 16
Il miracoloso mantello di Giovan Giuseppe della Croce - Nero su bianco, a. XXIV, n. 2, 7 febbraio 2021, p. 58	p. 21
Uno dei primi commentatori di Dante era aversano? - Nero su bianco, a. XXIV, n. 3, 21 febbraio 2021, p. 58	p. 23
Una tavola del raro pittore toscano Flaminio Torelli ad Aversa - Nero su bianco, a. XXIV, n. 4, 7 marzo 2021, p. 58	p. 25
Tesori d'arte a Casoria. Il ciclo maurino di Pietro Di Martino nella Collegiata di San Mauro - Casoria due, a. XIX, n. 12, 21 marzo 2021, pp. 26-27	p. 27
Altavilla, il giurista aversano caposcuola della psicologia giuridica italiana - Nero su bianco, a. XXIV, n. 5, 21 marzo 2021, p. 58	p. 32
Miracoli carmelitani a Casoria - Casoria due, a. XIX, n. 13, 28 marzo 2021, p. 26	p. 34
Teano, l'arte perduta: il settecentesco organo di Giuseppe de Martino, già nella chiesa di Santa Caterina, ora a Montecassino - Il Sidicino, a. XVIII, n. 3, marzo 2021, p. 3	p. 37
Eugène Gayot, uno dei più grandi ippologi di sempre - Nero su bianco, a. XXIV, n. 6, 4 aprile 2021, p. 54	p. 39
Tesori di arte e fede a Casoria: la statua del <i>Sacro Cuore</i> di Raffaele Della Campa - Casoria due, a. XIX, n. 15, 11 aprile 2021, p. 27	p. 41
La <i>Serenata di Pulcinella</i> di Domenico Cimarosa - Nero su bianco, a. XXIV, n. 7, 18 aprile 2021, p. 54	p. 43
Tesori di arte e fede a Casoria: l'affresco di Angelo Mozzillo raffigurante <i>San Mauro Protettore della città</i> nella sacrestia della Collegiata - Casoria due, a. XIX, n. 16, 18 aprile 2021, p. 19	p. 45
La <i>Deposizione di Cristo dalla croce (Pietà)</i> : una copia del capolavoro di Ribera a Casoria - Casoria due, a. XIX, n. 17, 25 aprile 2021, p. 20	p. 48
Ignazio Giovineti, un dimenticato poeta dialettale teanese dell'Ottocento - Il Sidicino, a. XVIII, n. 4, aprile 2021, p. 3	p. 50
Padre Antonio da Pisticci, una venerabile memoria francescana da recuperare - Non è Nuova città, a. II, n. 8, 1° maggio 2021, p. 6	p. 53
Il monumento sepolcrale del cardinale Luigi Maglione di Saverio Gatto nella Collegiata di San Mauro a Casoria - Casoria due, a. XIX, n. 18, 2 maggio 2021, pp. 18-19	p. 55
Onofrio de' Rossi, un "discusso" vescovo aversano del Settecento - Nero su bianco, a. XXIV, n. 8, 2 maggio 2021, p. 54	p. 58
Monsignor Luigi Maglione, Nunzio Apostolico in Svizzera - Casoria due, a. XIX, n. 19, 9 maggio 2021, p. 17	p. 60
Nicolò Gianpriamo, sapiente gesuita aversano - Nero su bianco, a. XXIV, n. 9, 16 maggio 2021, p. 54	p. 63
Le tele di Domenico Antonio Vaccaro nella Collegiata di San Mauro a Casoria - Casoria due, a. XIX, n. 20, 16 maggio 2021, pp. 16-17	p. 65

Luigi Maglione, Nunzio Apostolico in Francia - Casoria due, a. XXI, n. 21, 23 maggio 2021, p. 16	p. 69
Padre Giovanni Leonardi, il futuro santo, ad Aversa - Nero su bianco, a. XXIV, n. 10, 30 maggio 2021, p. 54	p. 71
I dipinti di Giovan Vincenzo D'Onofrio, detto il Forlì, nella Collegiata di San Mauro di Casoria - Casoria due, a. XXI, n. 22, 30 maggio 2021, pp. 21-22	p. 73
Due affreschi di Angelo Mozzillo a Cerreto Sannita - Non è Nuova città, a. II, n. 13, 5 giugno 2021, p. 6	p. 77
Una preziosa testimonianza di fede e di arte a Casoria: il busto ligneo di San Nicola Pellegrino di Andrea Falcone - Casoria due, a. XXI, n. 24, 13 giugno 2021, pp. 10-11	p. 79
Vincenzo Maria de Silva, un vescovo aversano a Policastro e a Calvi Risorta - Nero su bianco, a. XXIV; Parte I: n. 11, 13 giugno 2021, p. 54; Parte II: n. 12, 27 giugno 2021, p. 54	p. 82
Gli affreschi di Vincenzo Galloppi nella collegiata di San Mauro di Casoria - Casoria due, a. XIX, n. 25, 20 giugno 2021, pp. 20-21	p. 86
Aniello Casilli, un sacerdote afragolese nella storia della letteratura dialettale napoletana - Non è Nuova città, a. II, n. 16, 26 giugno 2021, p. 6	p. 91
Casoria, collegiata di San Mauro: le testimonianze d'arte e di fede rubate - Casoria due, a. XXI, n. 26, 27 giugno 2021, pp. 11-12	p. 93
Galluccio in un dipinto seicentesco - Il Sidicino, a. XVIII, n. 6, giugno 2021, p. 3 e p. 7	p. 97
Note sull'attività pittorica di Angelo Mozzillo a Poggiomarino e a Palma Campania - Archivio Afragolese, a. XX, n. 39, giugno 2021, pp. 51-70	p. 101
L'altare maggiore della collegiata di San Mauro a Casoria - Casoria due, a. XXI, n. 27, 4 luglio 2021, pp. 13-14	p. 112
Fra Cherubino da Casoria, il rifondatore del convento di Sant'Antonio ad Afragola - Casoria due, a. XXI, n. 28, 11 luglio 2021, p. 21	p. 116
Un ciclo mariano in Santa Maria delle Grazie a Casoria - Casoria due, a. XXI, n. 29, 18 luglio 2021, pp. 14-15	p. 119
La monumentale Porta del Giubileo della collegiata di San Mauro di Casoria - Casoria due, a. XXI, n. 30, 25 luglio 2021, pp. 15-16	p. 123
Bologna, 24 febbraio 1526: Leonetto Mazzara, un gentiluomo teanese all'incoronazione dell'imperatore Carlo V - Il Sidicino, a. XVIII, n. 7, luglio 2021, p. 3	p. 126
Tesori d'arte nella cattedrale di Calvi: le pale di Girolamo Imperato - Il Sidicino, a. XVIII, n. 8, agosto 2021, p. 3 e p. 6	p. 129
Padre Ludovico da Casoria. Le testimonianze fotografiche - Casoria due, a. XXI, n. 32, 12 settembre 2021, pp. 5-6	p. 133
Il Beato Ludovico da Casoria in alcune testimonianze figurative dell'Ottocento e del Novecento - Casoria due, a. XXI, n. 33, 19 settembre 2021, pp. 9-10	p. 138
Quando una consonante ... ti falsa la storia - Nero su bianco, a. XXIV, n. 13, 19 settembre 2021, p. 56	p. 142
Ferrante Maccario, un pittore teanese del Seicento ancora "senza opere" - Il Sidicino, a. XVIII, n. 9, settembre 2021, p. 3 e p. 5	p. 144
Testimonianze iconografiche sull'Incontro di Teano - Il Sidicino, a. XVIII, n. 10, ottobre 2021, pp. 3-6	p. 148
Raffaele Lucarelli, il sindaco patriota - Nero su bianco, a. XXIV, n. 14, 3 ottobre 2021, p. 56	p. 164
Il teatro inaugurato con un'opera di Cimarosa - Nero su bianco, a. XXIV, n. 15, 17 ottobre 2021, p. 56	p. 166
I dipinti del Cacciapuoti sparsi per Aversa - Nero su bianco, a. XXIV, n. 16, 31 ottobre 2021, p. 56	p. 168

Tommaso Grammatico, giurista aversano del Cinquecento - Nero su bianco, a. XXIV, n. 17, 14 novembre 2021, p. 56	p. 171
Abati aversani dell'abbazia di Cava dei Tirreni - Nero su bianco, a. XXIV, n. 18, 28 novembre 2021, p. 56	p. 173
Un inedito dipinto di Giuseppe Tomajoli a Calvi Risorta - Il Sidicino, a. XVIII, n. 11, novembre 2021, p. 3	p. 175
Angelo Del Tufo, vescovo aversano a Gerace - Nero su bianco, a. XXIV, n. 19, 12 dicembre 2021, pp. 60-61	p. 178
La <i>Natività</i> del Forlì nella chiesa di Santa Lucia - Nero su bianco, a. XXIV, n. 20, 23 dicembre 2021, pp. 60-61	p. 180
È di un seguace di Paolo de Matteis la pala dell'altare maggiore della Collegiata di Santa Maria della Misericordia a Pignataro Maggiore - Il Sidicino, a. XVIII, n. 12, dicembre 2021, p. 7	p. 183

ANNO 2022

De Fulgore, arcivescovo aversano di Taranto - Nero su bianco, a. XXV, n. 1, 16 gennaio 2022, pp. 60-61	p. 187
Un'aggiunta al catalogo di Angelo Mozzillo: il ritratto di Padre Giuseppe Maria Rugilo - Non è Nuova città, a. I, n. 1, 22 gennaio 2022	p. 189
Bridi, il banchiere che amava Jommelli - Nero su bianco, a. XXV, n. 2, 30 gennaio 2022, p. 50	p. 191
Il "miracolo del cieco di Afragola" e il culto della Madonna della Luce ad Ugento - Non è Nuova città, a. I, n. 2, 12 febbraio 2022	p. 193
Il colera del 1837, una "bufala" d'altri tempi - Nero su bianco, a. XXV, n. 3, 13 febbraio 2022, p. 50	p. 196
Barnaba, il "discusso" vescovo di Giovinazzo - Nero su bianco, a. XXV, n. 4, 27 febbraio 2022, p. 50	p. 198
Il controverso ritratto di Antonio Barattuccio, insigne giurista teanese del Cinquecento, in una coeva pala d'altare - Il Sidicino, a. XIX, n. 2, febbraio 2022, pp. 4-5	p. 201
Lina Laurenza, in arte Liana Billi, lavorò con Totò - Nero su bianco, a. XXV, n. 5, 13 marzo 2022, pp. 52 e 54	p. 206
Bova, un imprenditore nella Calabria del Settecento - Nero su bianco, a. XXV, n. 6, 27 marzo 2022, p. 54	p. 209
L'arte perduta: i dipinti di Nicola Malinconico nel duomo di Teano - Il Sidicino, a. XIX, n. 3, marzo 2022, p. 3	p. 211
Storia del Codice Majorana detto anche Codice Porta - Nero su bianco, a. XXV, n. 7, 10 aprile 2022, p. 54	p. 214
La tragica morte di mons. Giovanni Biancolella - Nero su bianco, a. XXV, n. 8, 1° maggio 2022, p. 54	p. 216
Gentile, il primo aversano Vescovo della città - Nero su bianco, a. XXV, n. 9, 15 maggio 2022, p. 54	p. 218
La <i>Lastra di Aversa</i> nel Bode Museum di Berlino - Nero su bianco, a. XXV, n. 10, 29 maggio 2022, p. 52	p. 221
<i>L'invenzione della Vera Croce</i> di Alessandro Ermit nella chiesa di Santa Croce a Pignataro Maggiore - Il Sidicino, a. XIX, n. 5, maggio 2022, p. 6	p. 223
Mannelli, il Vescovo che sfidò il potere - Nero su bianco, a. XXV, n. 11, 12 giugno 2022, p. 52 (I ^a parte); n. 12, 26 giugno 2022, p. 52 (II ^a parte)	p. 226
Quella volta che una badessa teanese gabbò i fiorentini - Il Sidicino, a. XIX, n. 6, giugno 2022, p. 3	p. 229
Un'inedita "reliquia" del Medio Evo teanese: la matrice sigillare di Donna Delfina, badessa del monastero di Santa Maria in Foris - Il Sidicino, a. XIX, n. 7, luglio 2022, p. 3	p. 232

Giovanni Motti, vanto della medicina aversana - Nero su bianco, a. XXV, n. 14, 16 ottobre 2022, p. 56	p. 235
<i>L'Allegoria del Sangue di Cristo</i> : un prezioso dipinto di Nicola Peccheneda nella collegiata di Galluccio - Il Sidicino, a. XIX, n. 10, ottobre 2022, p. 3	p. 237
Il monumento a Innico Caracciolo - Nero su bianco, a. XXV, n. 15, 30 ottobre 2022, p. 56	p. 240
Tre <i>affiches</i> della Ferrarelle nella collezione Salce di Treviso - Il Sidicino, a. XIX, n. 11, novembre 2022, pp. 3-4	p. 242
La Diocesi di Aversa all'Esposizione Mondiale Vaticana del 1888 - Nero su bianco, a. XXV, n. 17, 27 novembre 2022, p. 56	p. 247
La diocesi Acerenza-Matera nelle mani di tre aversani - Nero su bianco», a. XXV, n. 18, 11 dicembre 2022, p. 56	p. 249
I miracoli del beato Antonio da Olivadi ad Aversa - Nero su bianco, a. XXV, n. 19, 25 dicembre 2022, p. 56	p. 251
Testimonianze sull'attività pittorica di Angelo Mozzillo a Caivano - Archivio Afragolese, a. XIX, n. 41-42, 2021-2022, pp. 57-69	p. 254

ANNO 2023

L'arte alienata: i due putti capialtare dell'Annunziata - Nero su bianco, a. XXVI, n. 1, 22 gennaio 2023, p. 56	p. 263
Una pala d'altare di Angelo Mozzillo a Montecorvino Rovella - Non è Nuova città, a. II, n. 2, 21 gennaio 2023, p. 6	p. 266
Il volto più antico di Teano nei pannelli della porta bronzea del Maschio Angioino - Il Sidicino, a. XX, n. 1, gennaio 2023, pp. 6-7	p. 269
Tra gli antichi marmi barocchi di Aversa: gli altari di Antonio Pelliccia - Nero su bianco, a. XXVI, n. 2, 5 febbraio 2023, p. 56 (I ^a parte); n. 3, 19 febbraio 2023, p. 56 (II ^a parte)	p. 275
Note storiche-artistiche sul culto di santa Caterina d'Alessandria a Teano - Il Sidicino, a. XX, n. 2, febbraio 2023, pp. 6-7	p. 280
Peppe l'Aversano: da patriota a camorrista - Nero su bianco, a. XXVI, n. 4, 5 marzo 2023, p. 56	p. 286
Una pala d'altare di Angelo Mozzillo in Costiera Amalfitana - Non è Nuova città, a. II, n. 7, 11 marzo 2023, p. 6	p. 288
Rossi, sconosciuto pittore aversano del Settecento - Nero su bianco, a. XXVI, n. 5, 19 marzo 2023, p. 56	p. 290
Angelo Mozzillo nella cattedrale di S. Maria della Visitazione di Cava de' Tirreni - Non è nuova città, a. II, n. 9, 25 marzo 2023, p. 6	p. 292
Echi della peste del 1656 a Teano in una pala d'altare della cattedrale e nel culto per la Madonna della Libera - Il Sidicino, a. XX, n. 3, marzo 2023, pp. 6-7	p. 295
Pasquale Ciro Golia, dimenticato giornalista aversano del '900 - Nero su bianco, a. XXVI, n. 6, 2 aprile 2023, p. 56	p. 301
Carlo de Ferraris, scrittore e poeta - Nero su bianco, a. XXVI, n. 7, 16 aprile 2023, p. 56	p. 303
<i>L'Addolorata e i simboli della Passione</i> : un altro dipinto di Antonio Gamba nella chiesa di San Giorgio ad Afragola - Non è Nuova città, a. II, n. 12, 29 aprile 2023, p. 6	p. 305
Lo ha dipinto la pittrice tedesca Therbusch - Nero su bianco, a. XXVI, n. 8, 30 aprile 2023, p. 56	p. 308
Riflessioni iconografiche in margine ad un dipinto di Girolamo Cenatiempo nella chiesa di San Francesco a Teano - Il Sidicino, a. XX, n. 4, aprile 2023, p. 3	p. 310
La <i>Santa Chiara in gloria</i> di Leonardo Antonio Olivieri - Nero su bianco, a. XXVI, n. 9, 14 maggio 2023, p. 56	p. 314

Un allestimento scenico di Angelo Mozzillo nella Napoli post-rivoluzionaria del 1799 - Non è Nuova città, a. II, n. 14, 20 maggio 2023, p. 6	p. 316
Un'aggiunta al catalogo di Giovan Battista Graziano - Nero su bianco, a. XXVI, n. 10, 28 maggio 2023, p. 56	p. 319
Un inedito dipinto di Domenico Guarino a Casafredda di Teano - Il Sidicino, a. XX, n. 5, maggio 2023, pp. 6-7	p. 321
Bartolomeo Mollo e Marco De Simone, due vescovi diocesani in Capitanata - Nero su bianco, a. XXVI, n. 11, 11 giugno 2023, p. 56 (I ^a parte); n. 12, 25 giugno 2023, p. 56 (II ^a parte)	p. 325
Il tema del <i>Compianto su Cristo morto</i> e della <i>Pietà</i> nella produzione pittorica di Angelo Mozzillo in diocesi di Nola - Non è Nuova città, a. II, n. 17, 17 giugno 2023, p. 6	p. 330
Un interessante ciclo di affreschi di Vincenzo Luigi Torelli nella chiesa dell'Annunziata di Presenzano - Il Sidicino, a. XX, n. 6, giugno 2023, pp. 6-7	p. 333
Brevi note sull'attività di Angelo Mozzillo tra Scafati e Pagani - Non è Nuova città, a. II, n. 19, 1 ^o luglio 2023, p. 6	p. 338
Gli affreschi della Grotta dei Santi di Calvi in un acquerello di Francesco Autoriello - Il Sidicino, a. XX, n. 7, luglio 2023, pp. 6-7	p. 341
Il prezioso cofanetto-reliquario della Collegiata di Santo Stefano a Galluccio - Il Sidicino, a. XX, n. 8, agosto 2023, p. 6	p. 346
Un riuscito connubio tra Vanvitelli e Jommelli - Nero su bianco, a. XXVI, n. 13, 17 settembre 2023, p. 56	p. 350
Un ciclo di affreschi di Angelo Mozzillo nella chiesa di Gesù e Maria a Castellammare di Stabia - Non è Nuova città, a. II, n. 21, 30 settembre 2023, p. 6	p. 352
L'arte perduta: il pannello maiolicato della Madonna delle Grazie a Vairano Patenora - Il Sidicino, a. XX, n. 10, settembre 2023, p. 6	p. 355
L'arte perduta: l' <i>Assunta</i> di Giuseppe Simonelli nella chiesa di San Francesco di Teano - Il Sidicino, a. XX, n. 9, settembre 2023, p. 7	p. 358
Due vedute del nostro agro di Padre Stefano Macario - Nero su bianco, a. XXVI, n. 14, 1 ^o ottobre 2023, p. 56	p. 362
Una preziosa tela di Angelo Mozzillo nella cattedrale di Castellammare di Stabia - Non è Nuova città, a. II, n. 22, 7 ottobre 2023, p. 6	p. 365
Aversa in una pagina di J.I. Kraszewski, uno scrittore polacco dell'Ottocento - Nero su bianco, a. XXVI, n. 15, 15 ottobre 2023, p. 56	p. 367
Angelo Mozzillo nella chiesa di San Martino a Campora di Agerola - Non è Nuova città, a. II, n. 24, 21 ottobre 2023, p. 6	p. 370
Le opere del san Lorenzo regalate a Montecassino - Nero su bianco, a. XXVI, n. 16, 29 ottobre 2023, p. 56	p. 373
Il Consolato di Mare e di Terra di Aversa - Nero su bianco, a. XXVI, n. 17, 12 novembre 2023, p. 56	p. 375
Il canonico Antonio Galiero, dimenticato uomo di lettere - Nero su bianco, a. XXVI, n. 18, 26 novembre 2023, p. 56	p. 377
<i>La Madonna della cintura con sant'Agostino e santa Monica</i> di Angelo Mozzillo nella chiesa di Sant'Agostino a Gragnano - Non è Nuova città, a. II, n. 27, 18 novembre 2023, p. 6	p. 380
Il ciclo pittorico di Francesco De Mura nel cappellone di San Paride a Teano - Il Sidicino, a. XX, n. 11, novembre 2023, pp. 6-7	p. 382
L' <i>Elemosina di san Tommaso da Villanova</i> di Angelo Mozzillo nella chiesa di Sant'Agostino a Gragnano - Non è Nuova città, a. II, n. 30, 9 dicembre 2023, p. 6	p. 387
Michele De Chiara, il cantore della Madonna di Casaluce - Nero su bianco, a. XXVI, n. 19, 10 dicembre 2023, p. 56 (I ^a parte); n. 20, 24 dicembre 2023, p. 56 (II ^a parte)	p. 389

ANNO 2021

Giovan Lorenzo Firello, pittore afragolese del Cinquecento

Non è Nuova città, a. 2, n. 2, 23 gennaio 2021, p. 4

Giovan Lorenzo Firello è figura di pittore cinquecentesco afragolese rimasto pressoché sconosciuto - fatto salvo che per una consulenza in una causa civile intentata, nel 1544, dal pittore Pietro Negroni contro il dottor Girolamo Lanzalone - fino a che, nel 2005, Salvatore Silvestri, un attento studioso locale, spulciando tra i protocolli notarili di Sebastiano Mansi conservati nell'Archivio di Stato di Salerno, non ne collegò il nome al fin lì non meglio identificato artefice del grandioso polittico dell'abbazia di Sant'Egidio del Monte Albino, variamente attribuito, dagli storici dell'arte, ora ad Andrea Sabatini da Salerno, ora a Pietro Negroni, ora, ancora, a Marco Cardisco e a Leonardo Castellano.



G. L. Firello, *Madonna della Misericordia*,
Afragola, Chiesa di S. Maria d'Ajello.

Nel documento, datato 14 giugno 1540, erano, infatti, indicati, con precisione, oltre all'iconografia, ai tempi di consegna, ai compensi e ad alcuni dettagli riguardanti

l'utilizzo del costosissimo blu oltremarino, il nome dell'artista a cui era stato commissionato il polittico, giusto appunto "Johanne Laurenzio Firello", e dell'ebanista che avrebbe dovuto realizzare la parte lignea, tale Francesco Montagnaro.



G. L. Firello, *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Gennaro*, Afragola, Chiesa di S. Maria d'Ajello.

Non era, invece, riportata, con altrettanta precisione, la città di provenienza dell'artista, indicato genericamente come "pictore de Neapoli". Dobbiamo alla studiosa aversana Paola Improda la scoperta dell'origine afragolese del pittore grazie al rinvenimento, nel *Libro di introito et exito* dell'anno 1579 conservato nella biblioteca del monastero di San Biagio ad Aversa, della trascrizione di una polizza nella quale è riportato a chiare lettere che il 29 novembre di quell'anno furono corrisposti 10 ducati «a Pyierro Fierriello figlio et curatore de mastro Joan Lorenzo Feriello della Fragola pictore ... in cunto del preczo delli magisterio della pictura della cona maggiore del monasterio».

La “pictura” in oggetto è quella raffigurante il *Martirio di san Biagio* che ancora troneggia - inserita in una fastosa cornice settecentesca che sostituisce quella originaria, realizzata dall’intagliatore napoletano Nunzio Ferraro e smantellata in epoca incerta - sull’altare maggiore dell’omonima chiesa aversana. La paternità di questo dipinto ha peraltro permesso alla succitata studiosa, che ne ha dato conto in un saggio sulla rivista di arti, filologia e storia “Napoli nobilissima” (v. LXVI, maggio-agosto 2019), di accostare il nome dell’artista afragolese ad altri dipinti, attribuiti per lo più a Leonardo Castellano, tra cui i dipinti della chiesa di Santa Maria d’Ajello: ovvero la pala dell’altare maggiore con l’*Assunzione della Vergine* e l’ovale sovrastante con la *Santissima Trinità che incorona la Vergine*, la *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Gennaro* della quinta cappella a sinistra e la *Madonna della Misericordia* della cappella successiva.

Sempre ad Afragola la studiosa attribuisce al Firello anche la *Pietà* affrescata nella sagrestia della chiesa di San Marco in Sylvis. Per il resto ascrive alla sua produzione: la *Madonna col Bambino tra i santi Andrea e Stefano* (Massalubrense, ex cattedrale di Santa Maria delle Grazie); la *Madonna degli Angeli* (Sala Consilina, chiesa di Santo Stefano); la *Madonna col Bambino* (Casalnuovo, chiesa di Santa Maria dell’Arcora); la *Madonna delle Grazie* (Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara); la *Pietà* (Napoli, chiesa di Santa Maria di Piedigrotta); la *Deposizione* (Napoli, chiesa di San Pietro ad Aram); la *Madonna delle Grazie* (Torremaggiore, Foggia, chiesa di San Nicola,); la *Cena in casa di Simone* (Somma Vesuviana, chiesa di San Pietro); la *Trinità* (Piedimonte Matese, chiesa di San Tommaso d’Aquino); la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (Mercogliano, chiesa di San Giovanni al Girone); il *Torchio mistico* (Napoli, chiesa del Gesù delle Monache); la *Madonna di Loreto con Bambino e i santi Sebastiano e Rocco* (Aiello di Castel San Giorgio, confraternita di Santa Maria di Loreto); il *Sangue di Gesù* (Maranola di Formia, chiesa di Santa Lucia); alcuni *Compianti su Cristo morto* (Sant’Agata de’ Goti, chiesa dell’Annunziata; Marcianise, chiesa di Santa Maria delle Grazie; Vitulano, Banca Unicredit, Vitulano); l’*Adorazione dei Magi*, il *Compianto* e l’*Assunzione della Vergine* (Aversa, Museo diocesano, provenienti da chiese cittadine); l’*Andata al Calvario* e il *Martirio di san Lorenzo* (collezioni private).

Diverse le opere attribuite al Firello da altri studiosi come Stefano De Mieri, Salvatore Silvestri e Salvatore Vollarò (gli ultimi due ne ricostruiscono anche la biografia in *Rassegna Storica Salernitana*, giugno 2020), che qui si omettono di citare per esigenze di spazio ma che sono indicative di come questo fin qui misconosciuto pittore afragolese sia meritevole, al di là di un’altalenante qualità dei suoi dipinti, di più attenzione da parte degli studiosi locali e soprattutto dei propri concittadini.

Franco Pezzella

Ernesto Margarita, uno scienziato finito nel dimenticatoio

Nero su bianco, a. XXIV, n. 1, 24 gennaio 2021, p. 58

Nato il 22 maggio del 1924, dopo gli studi classici presso il Ginnasio-Liceo “D. Cirillo” s’iscrisse alla facoltà di Ingegneria dell’Università di Napoli dove, nel 1950, conseguì la relativa laurea. In quello stesso anno fu invitato da una società statunitense a collaborare con suoi progetti alla realizzazione della costituenda rete elettrica libica.

Ritornato in Italia fu assistente per qualche tempo, fino al 1962, anno della sua morte, del professore Guido Maione, direttore dell’Istituto Elettrotecnico dell’Università di Napoli, e poi subito dopo del professore Lorenzo de Montemayor dell’Università di Bari, dirigente dell’omologo istituto nel capoluogo pugliese.



Ernesto Margarita.

Ma solo dopo un anno si trasferì in Brasile per realizzarvi alcune centrali elettriche. Tornato in Italia nel 1967 prese a collaborare con la Montecatini Edison ottenendo nel frattempo anche il ruolo di assistente ordinario in impianti elettrici presso l’Università di Bari.

In questo ambito sviluppò alcune importanti ricerche come quella, in collaborazione con Bruno Maione, *Sulla misura del fattore di potenza e della potenza reattiva in un sistema trifase puro simmetrico e squilibrato*, edita nel 1966 con questo titolo nel n. 11 della rassegna mensile “La tecnica italiana”, e, ancora, come quelle in

collaborazione con Pasquale Pugliese e Francesco Vacca dello stesso Istituto Elettrotecnico di Bari sulle *Tecniche di applicazione della diacoptica in presenza di mutui accoppiamenti*, pubblicata nel n. 57 (1980) della rivista “L’Energia elettrica” e sull’*Influenza di un segnale addizionale derivato dalla variazione di velocità sulla stabilità transitoria di un alternatore*, pubblicata nel v. 32 (1974) degli “Atti e Rendiconti dell’Accademia Pugliese delle Scienze”.

L’anno seguente, con gli stessi Pugliese e Vacca, al simposio “Sulla evoluzione nella dinamica delle macchine elettriche” tenutosi a Tirrenia (Pisa) tra il 27 e il 29 maggio 1975 su un’iniziativa congiunta degli atenei di Napoli, Bari e Pisa, presentò un notevole contributo sui *Segnali stabilizzatori e comportamento di una macchina sincrona anisotropa in presenza di gravi perturbazioni*, cui avrebbe fatto il paio un altro contributo, con la partecipazione anche di Alfredo Magnanimo, Bruno Maione e Francesco Torelli, su *Un metodo di sintesi per i regolatori di eccitazione di macchine sincrone*.

Chiamato a far parte del Consiglio Scientifico Nazionale delle Ricerche per i suoi meriti scientifici, il 1° novembre del 1981 fu eletto Preside della facoltà di Ingegneria dell’ateneo barese, incarico che mantenne per l’intero triennio. Morì nel 1989. Il 27 settembre del 1991, nell’aula magna della Facoltà di Ingegneria, l’Università di Bari, per ricordarlo, gli dedicò un importante convegno scientifico sul tema “Analisi dei sistemi elettrici di potenza”, i cui atti furono pubblicati a Monopoli nello stesso anno.

Franco Pezzella

La Pesca miracolosa di Tobia: il più pregiato dipinto di Angelo Mozzillo in San Mauro a Casoria

Non è Nuova città, a. II, n. 3, 30 gennaio 2021, p. 4

Se la tela raffigurante *San Michele Arcangelo che combatte contro Satana*, datata 1796 e la più antica delle tele mozzilliane presenti nella collegiata di san Mauro a Casoria, quella raffigurante la *Pesca miracolosa di Tobia*, firmata e datata in basso al centro (A. Mozzillo/ F.1798), posta sull'altare della cappella di San Raffaele Arcangelo, è senza dubbio la più pregiata, dal punto di vista artistico, delle tele del pittore afragolese presenti nella stessa chiesa, che, come si ricorderà, tra certe e attribuite, ammontano a ben sette.



A. Mozzillo *La Pesca miracolosa di Tobia*, Casoria, Collegiata di San Mauro.

Il dipinto illustra uno degli episodi salienti delle vicende del giovane Tobia (o Tobio) riportate nell'omonimo libro contenuto nei cosiddetti *Apocrifi dell'Antico*

Testamento. Narra dunque il racconto testamentario che il giovane fu incaricato dal padre Tobi, 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 incontrò 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. 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, è 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.

Franco Pezzella

Le opere del maestro napoletano Vincenzo Galloppi nelle chiese della diocesi di Teano e Calvi

Il Sidicino, a. XVIII, n. 1, gennaio 2021, pp. 6-7

Vincenzo Galloppi è figura di artista napoletano, vissuto tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del secolo successivo, che, ancorché poco noto agli stessi addetti ai lavori, ebbe una notevole attività, come pittore di quadri e frescante, non solo a Napoli, dove decorò diverse chiese (San Nicola da Tolentino, San Domenico Soriano, Santa Maria dell'Avvocato, Santa Maria di Caravaggio, Santa Maria del Soccorso a Capodimonte, San Gennariello al Vomero, chiesetta del Santo Natale, Santa Maria della Stella, Santa Maria della Fede, cappella dell'Addolorata a Secondigliano, parrocchiale di San Pietro a Patierno, alcune cappelle del cimitero di Poggioreale), ma anche in provincia (a Castellammare di Stabia, Scanzano, Frattamaggiore, Casoria, San Giuseppe Vesuviano, Giugliano, Nola, Portici, Procida), nel Salernitano (a Campagna e Scafati), nel Frusinate (ad Atina), a Taranto nella chiesa di San Francesco da Paola, e finanche nella lontana isola di Corfù, dove, nel 1891, sotto la volta della Sala dei Ricevimenti dell'*Achilleion* di Gastouri, la splendida residenza estiva dell'imperatrice Elisabetta d'Austria altrimenti nota come Sissi, affrescò un'*Allegoria delle Quattro stagioni e delle Ore*.



Roccaromana, loc. Santa Croce, Chiesa di Santa Croce,
Il ritrovamento e l'esaltazione della Croce.

Fiorente fu, altresì, l'attività del pittore napoletano in alcune chiese della diocesi di Teano - Calvi Risorta, specificamente a Pietramelara e a Roccaromana. Per la chiesa della Santa Croce, sita nella frazione omonima di quest'ultima località, particolarmente cara alla devozione locale perché custodisce un reliquario con alcuni frammenti della Croce di Cristo, l'artista realizzò, nel 1899, una pregevole tela raffigurante *Il ritrovamento e l'esaltazione della Croce*.

Il tema, tratto da una leggenda raccolta e codificata dal vescovo Jacopo da Varagine nel suo compendio sulle vite dei santi scritto nella seconda metà del XIII secolo e noto come *Legenda aurea*, celebra il ritrovamento della Croce da parte dell'imperatrice Elena e del vescovo di Gerusalemme Macario avvenuto, secondo la tradizione cristiana, il 14 settembre del 327: in quel giorno, così come illustra Galloppi nell'affresco in oggetto, il sacro legno, una volta ritrovato, sarebbe stato fatto innalzare e mostrato al popolo dal vescovo di Gerusalemme e dall'imperatrice affinché venisse adorato.



Pietramelara, Chiesa di S. Rocco,
La Resurrezione della figlia di Giairo.



Pietramelara, Chiesa di S. Rocco,
La guarigione dell'emorroissa.

Sull'onda dell'entusiastico gradimento del dipinto manifestato dai fedeli, l'anno dopo l'artista fu chiamato a decorare con ben sei tempere l'abside e le lunette della cupola della chiesa di San Rocco della vicina Pietramelara. Sulle pareti dell'abside, il pittore raffigurò due miracoli di Gesù: *La Resurrezione della figlia di Giairo* e *La*

guarigione dell'emoirioissa, che, collegati tra di loro, sono narrati, negli stessi capitoli, dai Vangeli di Marco (5, 21-43), Matteo (9,18-26) e Luca (8,40-56).

Essi narrano, infatti, che mentre si recava a casa di Giario, «uno dei capi della sinagoga», per guarirne la figlia malata, Gesù fu raggiunto alle spalle da una donna che soffriva di emorragia da dodici anni la quale, appena ebbe toccato il suo mantello guarì all'istante; e che giunto poi a casa di Giairo, risuscitò la ragazza, morta nel frattempo, raccomandando ai genitori e agli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni i quali lo avevano accompagnato, che nessuno venisse a saperlo e raccontassero ai parenti che la fanciulla, in realtà, non era morta ma si era solo addormentata.



Roccaromana, Chiesa di San Cataldo,
Il Santo che salva i naviganti durante una tempesta in mare.

Nelle tempere di Pietramelara entrambe le scene si svolgono, in piena ottemperanza ai canoni della pittura accademica ottocentesca, all'interno di architetture classiche, fra colonnati marmorei e superficie murarie e pavimentali ripartite in modo lineare e, soprattutto, con il ricorso a colori più moderni quali l'avorio, l'albicocca, il lilla, il celeste e il cremisi, in luogo dei toni accesi della trascorsa stagione neoclassica.

Da alcune ricevute di pagamento si può ipotizzare che nell'esecuzione delle due suddette tempere e delle figure dei *Quattro Evangelisti* che il Galloppi dipinse nei peducci della cupola, con l'artista collaborò anche un certo «professor Cimino» da identificarsi, probabilmente, in Rosario Cimino, un pittore di Reggio Calabria di cui si conosce solo che espose una tela di contenuto sacro alla I^a Mostra Calabrese d'Arte Moderna che si tenne nella sua città natale nel 1920.

Il Cimino fu, verosimilmente, anche l'autore delle altre due tempere, la *Natività* e la *Deposizione*, che si osservano ai lati dell'altare. Andò perduto, invece, nel secondo conflitto mondiale, il dipinto del Galloppi raffigurante *San Rocco* che decorava il soffitto della navata, noto per la sola riproduzione a stampa di una foto di Giuseppe Onorato e sostituito nel 1949 da un analogo dipinto a firma del pittore romano Mario

Barberis (Roma 1893-1960). Sia le opere di Galloppi che quelle di Cimino sono state restaurate nel 2011 dal Prof. Amedeo del Giudice.

A distanza di dieci anni dalle decorazioni di Pietramelara, Galluppi ritornò una seconda volta a Roccaromana per affrescare a tempera sulla parete principale della chiesa di San Cataldo *Il Santo che salva i naviganti durante una tempesta in mare* e *Il martirio di Santa Margherita* sul soffitto della chiesa omonima nella frazione di Statigliano.



Pietramelara, Chiesa di San Rocco,
San Giovanni Evangelista.



Roccaromana, loc. Statigliano,
Chiesa di Santa Margherita,
Il martirio di santa Margherita.

Il primo dipinto è la trasposizione di un'antica leggenda, la quale narra che Cataldo, monaco irlandese, ordinato vescovo nel 680, durante un pellegrinaggio in Terra Santa, mentre era prostrato sul Santo Sepolcro, avrebbe avuto la visione di Gesù che gli avrebbe ingiunto di andare a Taranto e di rievangelizzare la città ormai in mano al paganesimo. Cataldo sarebbe salpato con una nave greca diretta in Italia, ma l'imbarcazione prima di giungere sulle coste pugliesi sarebbe incorsa in una furiosa tempesta durante la quale il nocchiere si sarebbe fracassata la testa per la caduta dell'albero maestro.

Rimasta senza una guida la nave sarebbe sicuramente affondata, e con essa l'equipaggio e i passeggeri, se, nel frattempo, il futuro santo non fosse intervenuto, con le preghiere e le implorazioni a Dio, a placare la tempesta e a restituire la vita al

nocchiere. Qui è appunto rappresentato il momento in cui il Santo è nell'atto di implorare l'intervento divino.

Il secondo dipinto raffigura la decapitazione di Margherita, una giovane fanciulla cristiana che, secondo la tradizione agiografica, subì, appena quindicenne, il martirio sotto l'imperatore Massimiano. La santa è al centro, inginocchiata e con le mani giunte. Alla sua destra, il boia si appresta a decapitarla. In fondo, al culmine di una scalinata, il prefetto assiste all'esecuzione insieme a una piccola folla che si assiepa sotto al suo palazzo. Il dipinto fu ripreso, però, completamente, nel 1985 da Francesco Ciccarelli, che vi appose la sua firma.

Franco Pezzella

Il miracoloso mantello di Giovan Giuseppe della Croce

Nero su bianco, a. XXIV, n. 2, 7 febbraio 2021, p. 58

Le vicende che portarono alla canonizzazione di Giovan Giuseppe della Croce, al secolo Carlo Gaetano Calosirto, sono intrecciate a doppio filo con Aversa e la locale nobile famiglia dei Forgione. Narra, infatti, Fra Diodato dell'Assunta, autore del "Saggio storico della vita del B. Gio: Giuseppe della Croce", una delle più importanti biografie del santo ischitano edita una prima volta a Napoli nel 1789 e poi in edizioni successive nel 1794 e nel 1839, che le due notti successive al giorno in cui don Domenico Forgione, canonico cantore della cattedrale di Aversa e pio ammiratore del Servo di Dio, aveva sollecitato presso il Provinciale dei Scalzi il proseguimento del secondo processo informativo sul conto del frate sospeso da qualche tempo.



Giovan Giuseppe della Croce.

Il devoto prelato, mentre era a letto, aveva visto emanarsi da un ritaglio di mantello del futuro santo che portava sempre attaccato sul petto, uno "splendore sì gagliardo e sì chiaro, che avrebbe potuto leggere, e scrivere col di lui mezzo, benché stasse allo scuro" e, ancora, che "i fulgori che dal suo petto trasfondeva la Reliquia" illuminavano addirittura la volta della sua camera e le pareti verso cui, rigirandosi nel letto, volgeva il petto.

Fenomeno che si era ripetuto nelle due notti precedenti il giorno in cui era ripreso il processo, che per disposizione della Congregazione dei Riti si svolgeva proprio ad Aversa e che, per decisione del pontefice, Clemente XIII, era condotto sotto la

direzione del vescovo della città e del vescovo di Ischia coadiuvati da quattro canonici della cattedrale.

La miracolosa reliquia in possesso del canonico proveniva, verosimilmente, dal mantello già parte dell'abito ricevuto da Giovan Giuseppe quand'era novizio e che il santo portò ininterrottamente per tutti i suoi 64 anni di monacato, sovrapponendovi vari rattoppi via via che si consumava, secondo un'abitudine che gli aveva fatto guadagnare il simpatico epiteto di "Padre centopezze", soprannome al quale replicava, rispondendo con il sorriso sulle labbra, che quell'abito era "la sua veste di sposalizio con Gesù Cristo".

A quel ritaglio il Forgione era particolarmente legato da quando il fratello, don Nicola, era rimasto inaspettatamente indenne da un salto nel vuoto dopo un ennesimo attacco di follia di cui soffriva, giudicata inguaribile dai medici, e per la quale era stato appositamente ingaggiato dalla famiglia, per seguirlo, un cosiddetto Maestro di Pazzi della Real Casa dell'Annunziata di Napoli. Era accaduto infatti - è ancora una volta fra Diodato dell'Assunta a narrarcelo - che, appena la madre, Donna Giovanna di Liguoro, con la recondita speranza che potesse guarire, gli aveva posto sulle spalle il mantello del Servo di Dio conservato da un certo Domenico Caramanica, don Nicola, sfuggendo al suo controllo e a quella del fratello, si era lanciato nella strada da un'alta finestra del loro palazzo.

Grande fu la meraviglia dell'una e dell'altro, quando riversatisi in strada convinti di trovarlo morto lo sollevarono da terra non solo senza neppure un graffio o una frattura, ma prodigio nel prodigio, anche rinsavito; tale che, sano di corpo e di mente, sopravvisse per altri venticinque anni. L'episodio, che ebbe una vasta eco non solo ad Aversa, ma anche in tutto il Napoletano, fu tra l'altro rappresentato in un dipinto durante l'Ottavario per la celebrazione della beatificazione di Giovan Giuseppe che si tenne, con grande concorso di popolo nell'ottobre del 1789 nella chiesa di Santa Lucia al Monte di Napoli.

Franco Pezzella

Uno dei primi commentatori di Dante era aversano?

Nero su bianco, a. XXIV, n. 3, 21 febbraio 2021, p. 58

Fin dal suo apparire, tra il 1304 e il 1321, la *Comedia*, o *Commedia* di Dante, conosciuta dal 1555 come *La Divina Commedia*, stimolò la produzione di commenti - spesso accompagnati alle trascrizioni del testo o di parti di esso - che, proseguita pressoché ininterrottamente fino ai giorni nostri, ha dato luogo ad una mole immensa di contributi critici ricchi di nuove suggestioni e interpretazioni quanto non anche di ulteriori notizie e dati storici.

Una delle prime edizioni commentate della *Comedia* fu quella del giureconsulto novarese Martino Paolo Nibia (Nibbia), altrimenti noto come il Nidobeato, il quale, sollecitato dal nobile milanese Guido Terzago, che ne fu anche il finanziatore, nel 1478 pubblicò a Milano, per i tipi di Ludovico e Alberto Pedemontani, un'edizione a stampa del poema dantesco, giusto appunto commentato per renderlo accessibile a "*docti pariter et indocti*" ossia "sia ai colti che agli incolti".

Ebbene, nella *Lettera* dedicatoria al marchese Guglielmo di Monferrato che compare in fronte all'edizione, il Nidobeato, nel ragguagliarlo di aver preso a modello tra gli otto commentari che conosce, quello vergato in volgare dal bolognese Jacopo della Lana tra il 1324 e il 1328 (che egli evidentemente aveva avuto modo di conoscere attraverso un incunabolo stampato appena un anno prima a Venezia da Vindelino da Spira), cita tra i nomi dei relativi autori, accanto a quelli di Francesco (leggi Iacopo) e Pietro, figli di Dante, di Benvenuto da Imola, Giovanni Boccaccio, Frate Riccardo carmelitano e Guiniforte Barziza, il nome di tale Andrea, che dice essere napoletano (*Andream, Parthenopeium*).

Sull'origine partenopea di questo Andrea ha invece qualche perplessità, Cristoforo Landino, il poeta e filosofo fiorentino, laddove nel proemio alla prima cantica dell'*Inferno* del suo *Comento sopra la Comedia*, edito a Firenze nel 1481 scrive: «Comentarono el nostro poeta du suoi figlioli [...] (e) Andrea credo napoletano». In ogni caso le citazioni dell'uno e dell'altro passarono nelle varie opere dei biografi e storiografi redatte nei secoli successivi, da Giovan Mario Crescimbeni a Giulio Negri (secondo il quale il Nostro aveva tradotto la *Comedia* anche in latino), da Johann Albert Fabricius a Giacinto Gimma, fino a che nel 1744, uno storico pugliese, Giovan Bernardino Tafuri, nella sua *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, edita a Napoli in quell'anno - pur compiendo un marchiano errore scambiando il verbo credo, con cui il Landino aveva ipotizzato l'origine partenopea di Andrea, per il suo cognome - lo dice aversano; mancando, tuttavia, di ragguagliarci sia circa la fonte da cui aveva attinto l'informazione, sia di trasmetterci se ai suoi tempi esistesse ancora una qualche copia del *Comento*.

Sicché non ci è dato sapere, tuttora, con precisione, chi fosse realmente questo Andrea e quale era l'opera in oggetto. Raffaele Maria Zito, professore a metà dell'Ottocento di lingua greca nel Liceo arcivescovile di Napoli, seguito dal filologo piemontese Paolo Savj Lopez, propose di identificarlo con l'autore dei commenti apposti nel codice 4.20 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, altrimenti noto come "Codice Filippino", ma all'ipotesi si oppose Padre Ernesto Mandarini, filologo

e paleografo di fama mondiale, bibliotecario dell'Oratoriana, il quale avanzò, invece, la candidatura di Lorenzo Pulderico o Poderico, un apprezzato letterato e giurista napoletano vissuto nella prima metà del Trecento.

Studi successivi di Padre Antonio Bellucci, direttore dell'Oratoriana dal 1945 al 1969, della professoressa Carla Maria Monti, e quelli più recenti di Giorgio Petrocchi, altro autorevole filologo, non hanno chiarito la questione attributiva del codice napoletano che rimane pertanto impregiudicata. Non ci resta che sperare in un fortunato e provvido ritrovamento in qualche inesplorato archivio parrocchiale o in qualche sconosciuta biblioteca privata di eruditi del passato nella quale nessuno studioso ha fatto ancora ricerche.

Franco Pezzella



Pagina del Codice Filippino.

Una tavola del raro pittore toscano Flaminio Torelli ad Aversa

Nero su bianco, a. XXIV, n. 4, 7 marzo 2021, p. 58

La cinquecentesca chiesa aversana di Sant'Agostino conserva sul primo altare di sinistra una pala con la rappresentazione della Madonna della Consolazione degli Afflitti, più popolarmente nota come la Madonna della Cintura, il cui culto è direttamente connesso all'Ordine agostiniano. Secondo una secolare tradizione, infatti, questa devozione trarrebbe la sua origine dalla miracolosa apparizione della Madonna a Monica, madre di Agostino, la quale afflitta per la morte del marito, e ancor più per l'avversione del figlio alla conversione, si rivolse alla Vergine per cercare conforto ma anche per chiederle quale dovesse essere il suo abbigliamento durante la vedovanza.



F. Torelli, *La Madonna offre la cintura a santa Monica*,
Aversa, Chiesa di Sant'Agostino.

La Madonna, esauendo la sua richiesta, le apparve avvolta da un'ampia veste nera di stoffa dozzinale dal taglio molto semplice, stretta nei fianchi da una cinta di cuoio che scendeva fino a lambire il terreno, slacciata la quale, la porse a Monica raccomandandole di indossarla sempre e di invitare a fare altrettanto tutti coloro che agognassero il suo patrocinio. Lo stesso Agostino, convertitosi, avrebbe seguito tale indicazione, tant'è che la cintura sarebbe diventata uno dei tratti distintivi dell'ordine degli Agostiniani.

In antitesi con un'altra leggenda - che identifica in una cintura attualmente conservata in una cappella del duomo di Prato, oggetto di speciale venerazione, la cintura che l'apostolo Tommaso, giunto tardi a Gerusalemme per assistere alla morte

della Madonna, avrebbe trovato quale prova della sua Assunzione nel sepolcro che aveva fatto aprire per contemplarne le spoglie. Questo racconto ha sempre goduto di grande credito e ha dato luogo nei secoli a numerose rappresentazioni pittoriche, tra cui quella in oggetto, cui fanno il paio, in diocesi, la bella statua seicentesca della Vergine con questo titolo che si venera nella chiesa di San Filippo Neri di Frattamaggiore e alcune devozioni minori in altre chiese diocesane.

Parzialmente in dissociazione con il pio e tradizionale racconto, nella pala d'altare aversana, che il Parente giudico «di poco conto» come era solito classificare la maggior parte dei dipinti cinquecenteschi, troviamo raffigurata la Madonna che offre la cintura a Monica (invero più di una), ma con il Bambino in braccio, elemento che manca, invece, nel racconto, e non indossa affatto un abito scuro ma è raffigurata con la veste rosa e azzurra seduta sulle nubi tra un nugolo di angeli e cherubini. Conformemente alla narrazione, invece, Monica, vestita dell'abito claustrale, appare ai suoi piedi nell'atto di allungare le braccia per prendere una delle cinture.

Quest'ultimo orpello nel mondo antico, aveva un valore simbolico altissimo ed indicava un legame di sottomissione che comportava una protezione, in questo caso espressa dal patrocinio della Madonna, ma anche «l'umanità di Cristo Redentore che ha sparso il suo sangue per amore degli uomini», come proferisce l'articolo con cui i «cinturati», ossia quanti hanno regole di vita che traggono spunto dal santo, chiudono la sequela della «coroncina» di tredici «Pater Noster», una «Salve Regina» e un «Credo» che recitavano e recitano tuttora quotidianamente.

Quanto all'autore della pala, il contratto di allocazione stipulato l'11 maggio del 1593 dal notaio Ottavio Petino ci ha permesso di certificarne la realizzazione al pittore toscano Flaminio Torelli. Nato a Prato, ma attivo a Roma e a Napoli nella seconda metà del Cinquecento, questo «misterioso e bizzarro pittore» (P. L. Leone de Castris) è documentato, una prima volta, nel 1574, a Roma, quando per la locale «Università dei Sartori» (costituitasi l'anno successivo in confraternita), dipinse un'immagine del *Salvatore* sulla facciata della chiesa omonima, data loro in uso e dedicata a Sant'Omobono, patrono dei sarti.

Dopo quasi un ventennio, nel 1588, lo ritroviamo al lavoro nel cantiere napoletano della Certosa di San Martino, dove dipinse per il parlatorio le due tele con la *Presentazione al Tempio* e la *Visitazione*, ancora in loco, e l'anno successivo per una «cona» destinata alla cappella del principe di Stigliano nella chiesa di «Santo Domenico», forse la chiesa di San Domenico Maggiore di Napoli.

Negli anni successivi, nel biennio 1594-95, il pittore è documentato a Capri, nella Certosa di San Giacomo, per la quale realizzò su tela le figure dei *Santi Ugo e Bruno* e l'*Annunciazione* per un reliquario, oggi perduto, e nella realizzazione di un'altra cona, anch'essa perduta, per una non meglio specificata cappella di patronato di tale Pompeo Paolucci (da identificarsi forse nell'omonima cappella della chiesa napoletana di Santa Maria dei Vergini).

Franco Pezzella

Tesori d'arte a Casoria. Il ciclo maurino di Pietro Di Martino nella Collegiata di San Mauro

Casoria due, a. XIX, n. 12, 21 marzo 2021, pp. 26-27

Alla fine della breve pagina che, a margine alla vita di Luca Giordano, Bernardo de Dominici dedica al pittore giuglianesse Pietro De Martino, il settecentesco storico dell'arte napoletana, dopo aver rapidamente elencato i lavori che l'artista realizzò a Napoli, riporta, che «la migliore di tutte le opere sue è stimata quella che fece in Casoria, casal di Napoli, per la Chiesa di S. Mauro, ove effigiò il Santo portato in gloria da bellissimi angeli». Il dipinto in oggetto, cui fanno “da cornice” due altri riquadri non altrimenti citati dal de Dominici e che raffigurano rispettivamente *Il santo che salva san Placido dalle acque* e *Il santo che guarisce il legato Arderato*, è quello stesso che è dato tuttora vedere nel centro del fastoso cassettonato che chiude in alto la navata centrale della bellissima collegiata casoriana (fig. 1).



Fig. 1 - Soffitto.



Fig. 2 - San Mauro in gloria.

Nel *San Mauro in gloria* (fig. 2) il santo è al centro della composizione circondato da angeli svolazzanti, uno dei quali gli regge un bastone pastorale, simbolo della sua dignità di abate. Davanti a lui si trova Cristo, su una nube, con sulle spalle una pesante croce. In alto è raffigurato Dio Padre, anch'egli seduto su una grande nube bianca, che, secondo l'iconografia tradizionale, ha la mano destra alzata e benedicente e la sinistra, che impugna lo scettro, appoggiata sul globo. Sotto di lui è la colomba dello Spirito Santo.

La composizione si prefigura, pertanto, come una vasta allegoria che ha l'intento di celebrare la sua investitura a santo da parte di Dio, attraverso Cristo e lo Spirito Santo, ma anche di alcuni santi della congregazione dei benedettini, rappresentati dalle tre figure che s'intravedono alla sua destra, tra cui si riconosce il solo san Benedetto, avvolti anch'essi, alla pari del protagonista, dalla luce mistica proveniente dall'aureola di Dio e dalla colomba.



Fig. 3 - *San Mauro salva san Placido dalle acque.*

Nel *San Mauro che salva san Placido dalle acque* (fig. 3) è rappresentato, invece, quello che è considerato il suo più noto miracolo. Lo descriviamo con le parole di san Gregorio Magno: «Un giorno mentre il venerabile Benedetto sedeva nella sua stanza, il piccolo Placido ... uscì ad attingere l'acqua nel lago. Immergendo sbadatamente il secchiello che reggeva per mano, trascinato dalla corrente cadde anche lui nell'acqua ... e l'onda lo travolse trasportandolo lontano da terra. ... L'uomo di Dio benché fosse dentro la cella si accorse immediatamente del fatto. Chiamò in gran fretta Mauro e gli gridò: "Corri, fratello Mauro, corri, perché Placido, che è andato a prender l'acqua, è cascato nel lago, e le onde già se lo stanno trascinando via!". Avvenne allora un prodigio meraviglioso, che dopo Pietro apostolo non era successo mai più. Chiesta e ricevuta la benedizione, Mauro si precipitò volando ad eseguire il comando che il Padre gli aveva espresso e convinto di camminare ancora sulla terra, corse sulle acque fin là dove si trovava il fanciullo, trascinato dall'onda, lo acciuffò pei capelli e poi, a corsa veloce, ritornò indietro.

Non appena toccata terra, rientrato in sé, si volse, vide e capì di aver camminato sull'acqua. Sbalordito ... si affrettò a raccontare ogni cosa al Padre. Benedetto attribuì subito il prodigio alla pronta obbedienza di lui ... Mauro invece insisteva che tutto era potuto accadere soltanto per il comando di lui ... In questa amichevole gara di umiltà si frappose arbitro il fanciullo che era stato salvato: "Mentre venivo salvato dall'acqua - disse - io vedevo sopra il mio capo il mantello dell'abate e sentivo che era proprio lui stesso che mi tirava fuori"».

Nell'altro riquadro (fig. 4), il santo, in abiti pontificali, accompagnato da un giovane che gli regge il baculo e da un monaco, rivestito della tonaca nera caratteristica dei benedettini, è nell'atto di impartire la benedizione ad un uomo che, pallido, seminudo, con gli occhi chiusi e l'aria sofferente, è disteso su un letto assistito da una domestica. Nella parte alta, seduti sulle nubi, avvolti in una luce dorata (che in questo ciclo, reiterata com'è in tutti e tre dipinti, si prefigura come una sorta di cifra stilistica del pittore giuglianesse), tre angioletti assistono alla scena, consci che sta per avvenire un miracolo.



Fig. 4 - *San Mauro guarisce il legato Arderato.*

L'episodio raffigurato si riferisce, verosimilmente, alla guarigione del legato Arderato, avvenuta a Vercelli il 17 marzo del 543, narrata con grande dovizia di particolari nel Settecento da Giovanni Antonio Ranza, un erudito vercellese, sulla scorta del racconto di Oddone, abate del monastero di Glanfeuil autore di una *Vita sancti Mauri* apparsa alla fine del IX secolo, rifacimento a sua volta di una precedente biografia dettata da Fausto, un monaco compagno di san Mauro, testimone oculare dell'avvenimento.

Secondo questo racconto il vescovo di Le Mans, Bertrando, inviò due suoi legati, l'arcidiacono Flodegario e il luogotenente Arderato a Montecassino per sollecitare Benedetto a mandare in Francia alcuni monaci per fondare un monastero che osservasse la sua regola. Acconsentito alla richiesta l'abate scelse, allo scopo, Mauro ed altri quattro frati, i quali la prima sera che dimorarono in una foresteria di un loro monastero durante il viaggio verso la Francia furono raggiunti da due confratelli con una missiva di Benedetto che affidava loro una teca d'avorio con tre reliquie della Santa Croce.

Giunti a Vercelli dopo ben 55 giorni di viaggio, la compagine progettò di trattenersi due giorni prima di affrontare il tratto finale fino ad Auxerre allorquando, mentre Mauro rendeva visita al vescovo della città, Flaviano, anche lui futuro santo, fu raggiunto dalla notizia che Arderato, era precipitato dalle scale di una torre che stava visitando, riducendosi in fin di vita.

Dopo alcuni giorni, che il poveretto fu tra la vita e la morte quando si prospettò che l'unica speranza per lui fosse ormai solo l'amputazione di un braccio Flodegario andò da Mauro, che stava pregando in chiesa davanti alla cassetta con le reliquie della santa Croce, invitandolo ad intervenire. Quando ebbe finito di pregare, Mauro prese la cassetta e si portò, accompagnato dai confratelli, da Arderato, avvicinò alle ferite le reliquie e l'infermo guarì subito.

La scena potrebbe riferirsi, tuttavia, anche ad un altro miracolo operato dal santo, il quale, narrato sempre da Ottone, riporta che continuando il viaggio verso la Francia dopo la lunga sosta a Vercelli, Mauro e la sua compagna giunti alla chiesa della Beata Vergine sul monte Giura furono ospitati di una vedova di nome Remeia, nonostante la povera donna fosse disperata per il suo unico figlio, che consunto da un morbo crudele stava ormai per morire. San Mauro ne ebbe tanta pena, raccomandò a Dio il giovane, da due giorni privo di sensi, che improvvisamente si ravvivò.

I dipinti del ciclo, per quanto in seguito a puliture imprudenti abbiano perduto, a tratti, parti della patina, rappresentano, senza dubbio, il meglio della produzione del Di Martino ad oggi nota, vuoi per la felice scelta iconografica, vuoi per la tecnica esecutiva, che si contraddistingue per l'uso di tratti decisi nella delineazione dei contorni principali delle figure, peraltro accuratamente ombreggiate e lumeggiate.

L'attività di Pietro Di Martino a Casoria si estrinsecò, tuttavia, anche nell'attigua arciconfraternita di Santa Maria della Pietà. Sulla parete a destra dell'ingresso e sotto la volta a botte ribassata dell'oratorio, cui s'accede attraverso il transetto a sinistra dell'altare maggiore, si sviluppa, infatti, un vasto ciclo di affreschi del pittore che hanno a tema alcuni episodi della *Vita di Gesù*.

Il ciclo si presenta al momento in parte compromesso per gli esiti delle infiltrazioni d'acqua, specie nella raffigurazione del *Calvario*, che datata 1699 e lunga quasi sei metri, domina la parete di fondo. Meno compromesse si presentano, invece, le composizioni del soffitto che rappresentano *Gesù tra i dottori nel tempio* nel riquadro centrale, *Gesù caricato della croce* e la *Presentazione di Gesù al Tempio* in quelli laterali.

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 e la menzione, in quest'ultimo anno, del suo nome tra gli iscritti alla Corporazione dei Pittori napoletani.

Per il resto l'artista è ricordato, come riporta il succitato Bernardo De Dominici, quale artefice di «molte opere grandiose in pubblico e privato» tra le quali vanno segnalati 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.

Le altre uniche opere note dell'artista si riconducono alle diciotto tele con dodici *Fatti della vita di san Benedetto*, quattro *Sante monache* o *Principesse fondatrici* e i due arcangeli *San Michele* e *San Raffaele* (firmata e datata 1701) che corrono sopra la trabeazione dell'unica navata e negli angoli della chiesa di San Biagio di Aversa, 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'Antoniello 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 altre opere, tra cui 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. Sono andati invece distrutti, per i vari terremoti che si sono susseguiti e non ultimo per le bombe alleate del 1943, i quattro affreschi realizzati nel coro della cattedrale di Benevento documentati insieme al restauro di altri due affreschi presenti nello stesso coro e ai ritratti degli arcivescovi in un manoscritto della Biblioteca Capitolare del 1691 reso noto dal Pavone.

Lo stesso studioso riporta altri due documenti dai quali si evince che il Di Martino nei primi mesi del 1706 aveva realizzato una cona per l'altare maggiore della chiesa dell'Ospizio dei Poveri dei SS. Pietro e Gennaro a Napoli per la quale in data 13 marzo aveva ricevuto ducati 10 a compimento di 50 e che il 28 luglio del 20177 aveva ricevuto 37 ducati a conto di 40 per un quadro fatto per un monsignore di Cosenza. Il Di Martino morì nel mese di novembre del 1736 all'età di 78 anni.

Franco Pezzella

Altavilla, il giurista aversano caposcuola della psicologia giuridica italiana

Nero su bianco, a. XXIV, n. 5, 21 marzo 2021, p. 58

Nato ad Aversa il 27 gennaio del 1883, Enrico Altavilla si laureò in Giurisprudenza all'Università di Napoli nel 1906 discutendo la tesi: «I fattori della delinquenza colposa» pubblicata a stampa l'anno successivo con una prefazione di Napoleone Colajanni. Ancora fresco di studi universitari nel 1910, pubblicò un primo volume sul tema del suicidio (*Il suicidio, intuizioni psicologiche e documentazioni artistiche*, 1910), che si avvale della prefazione di Enrico Morselli, psichiatra dell'Università di Genova, cui fece ben presto seguito un secondo volume, nel quale approfondiva gli aspetti del suicidio nell'indagine giudiziaria e nel diritto e si proponeva una classificazione di essi secondo un'analisi condivisa da diversi studiosi tra cui Enrico Ferri.



Enrico Altavilla tra Benedetto Croce ed Enrico De Nicola.

Conseguita la libera docenza in Diritto e Procedura penale fu più volte incaricato dell'insegnamento sia di questa disciplina che di Antropologia criminale, scienza sulla quale concentrò con una serie di importanti saggi una buona parte della sua prima attività scientifica, nell'intento di armonizzare il pensiero di tre grandi maestri: Cesare Lombroso, Enrico Ferri, e Raffaele Garofalo, dei quali fu peraltro devoto discepolo.

Nel 1925 pubblicò un importante trattato di Psicologia Giudiziaria, accresciuto due anni dopo e rifatto in due volumi nel 1948 e nel 1955, che di fatto dava il via agli studi sulla psicologia della testimonianza e con il quale la Psicologia giuridica ebbe una vera sistematizzazione coniugando il Diritto e la Psicologia all'interno dello stesso processo, pur lasciando ad entrambe la loro necessaria autonomia. Con l'Angiolini fu, peraltro, il primo studioso ad affrontare la ricerca biologica ed ambientale del delinquente colposo.

Sullo stesso tema l'Altavilla presentò delle relazioni al congresso di Lisbona e a quello di Stresa tenutesi nel 1962. Alcune delle sue teorie furono accolte nel Codice penale italiano. Ad Altavilla spetta anche il merito di aver illustrato l'attività giudiziaria civilista e penale fornendo ai magistrati, agli avvocati e agli studiosi tutti una serie di manuali e testi capaci di suggerire i criteri giusti e necessari alla disciplina di ogni rapporto giudiziario.

L'Altavilla, oltre ad essere stato un maestro di Diritto e di Antropologia criminale, discipline per le quali meritò di far parte del Consiglio d'Europa per le scienze criminologiche e giuridiche, fu sommo oratore, uomo ricco di umanità, generoso e giusto. Per tutte queste qualità fu insignito della medaglia d'oro dal ministro della Sanità Pubblica, e fu, tra l'altro, membro del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, Commissario straordinario della Federazione d'Italia dell'Opera Maternità ed Infanzia per oltre quindici anni, nonché membro onorario dell'Accademia di Medicina legale, Presidente del Consiglio dell'Ordine degli Avvocati e Procuratori di Napoli, membro della Presidenza del Consiglio di Profilassi Sociale di Parigi e accademico della Pontaniana.

La sua fama varcò gli oceani come testimonia il conferimento del diploma di Scienze criminologiche e medicina legale da parte dal governo argentino.

La sua produzione scientifica è vastissima e si concretizzò oltre che in numerosi volumi, in molteplici interventi su riviste specializzate, molti dei quali pubblicati poi in estratto. Numerosi sono, altresì, le prefazioni ai volumi di altri autori. Anche quando fu avanti negli anni, grazie a una straordinaria lucidità di mente, diede un notevole contributo nell'organizzare e vivificare con i suoi interventi le esercitazioni di psichiatria giudiziaria presso la Facoltà di Giurisprudenza di Napoli. Il tribunale, riconoscendo, nel 1967 lo iscrisse nell'Albo d'Onore insieme ad Alfredo de Marsico e Giovanni Leone e nel 1972, qualche anno dopo la sua morte, avvenuta a Napoli il 5 febbraio del 1968, presente lo stesso Leone nelle vesti di presidente della Repubblica, gli dedicò un busto nel Salone di Castelnuovo.

Franco Pezzella

Miracoli carmelitani a Casoria

Casoria due, a. XIX, n. 13, 28 marzo 2021, p. 26

In una preziosa seicentina sul culto della Madonna del Carmine, *Il Monte Carmelo In cui si tratta della miracolosa Imagine, di N. S. del Carmine del Regio Convento di Napoli*, ivi edita nel 1636 per i tipi di Lazzaro Scoriggio (che riprende, ampliandola, una precedente pubblicazione sui *Miracoli della Gloriosissima Vergine Maria del Monte Carmelo di Napoli* scritta dal notaio Francesco De Rosa su commissione del vescovo di Vico Equense ed ivi edita nel 1585 per i tipi di Giuseppe Cacchi) tra i numerosi miracoli attribuiti alla venerata immagine napoletana, l'autore del testo, Padre Filocalo Caputo (1582-1644) - un famoso carmelitano napoletano dell'epoca teologo e predicatore decano del Collegio cittadino dei Dottori Teologi - riporta anche quello di cui beneficiò, nel mese di giugno del 1551, un bambino casoriano di dieci anni, tale Domenico, poi votatosi alla vita monastica e al sacerdozio presso lo stesso convento napoletano proprio in grazia dello straordinario prodigio di cui era stato protagonista.



L'immagine della Madonna del Carmine
sulla facciata dell'omonima chiesa di Casoria.

Narra dunque il Caputo, che il 20 giugno di quel lontano anno, il piccolo Domenico, per aver molestato con una bacchetta una puledrina che al seguito della madre condotta dal padrone percorreva una strada di campagna causandone l'imbizzarrimento, fu prima colpito dal viandante con dei sassi mentre scappava e poi, una volta raggiunto in un campo circostante, pesantemente picchiato a calci e pugni finché non cadde a terra esanime. Ma il viandante non pago di averlo

tramortito, in preda a una cieca furia omicida se lo caricò sulle spalle e lo scaraventò in un pozzo vicino scagliandogli addosso molti sassi per ucciderlo.

Dopo di che, abbandonandolo mezzo morto al suo destino e recuperato il puledrino, si allontanò. Confidando nell'aiuto divino e della Madonna del Carmelo, cui i genitori erano molto devoti, Domenico riuscì a resistere in fondo a quel pozzo, benché digiuno e assetato, ben otto giorni finché, dopo che genitori, ignari dell'accaduto, avevano fatto voto alla Madonna del Carmine che, se l'avessero ritrovato lo avrebbero consacrato al suo servizio, non fu casualmente rinvenuto da un giovane intento a pascolare le sue bestie nei pressi del pozzo.



Antico scapolare della Madonna del Carmine.

Era accaduto che il pastorello, di nome Annibale, nell'avvicinarsi alla cisterna per scacciare con grida e un bastone una giumenta che vi si era pericolosamente accostata rischiando - a ragione del basso muretto di protezione - di cadervi giù, si era sentito chiamare e affacciatosi lo aveva scorto. Precipitatosi in paese in cerca di aiuto ragguagliò della cosa i primi paesani che incontrò, i quali forniti di corde e altri attrezzi, raggiunti il luogo dell'accaduto, estrassero Domenico dal pozzo.

Trasportato a casa il bambino fu subito lavato, curato e rifocillato dai genitori sicché, il giorno successivo, dopo una notte di riposo, si presentò sano e salvo ai vicini e ai numerosi paesani convenuti davanti alla sua abitazione dopo che si era sparsa la voce della sua miracolosa sopravvivenza per tutta la contrada. Fu così che la domenica successiva fu organizzata una devota processione al convento della Madonna del Carmine di Napoli per offrire, in ottemperanza al voto fatto dai genitori, il piccolo Domenico al servizio della Vergine.

Invero, quello di Domenico non fu il solo miracolo attribuito alla Madonna del Carmine documentato a Casoria nel passato. Quasi 75 anni dopo il Caputo, infatti, nel 1710, un altro teologo carmelitano di Napoli, Andrea Mastelloni (1641-1722), registrò nel II volume dei suoi *Trattenimenti spirituali di S. Maria Della Vita Due centurie di Miracoli* edito a Napoli per i tipi di Nicolo Abri, un altro miracolo, quasi

analogo per alcuni versi a quello occorso a Domenico, di cui ebbe a beneficiarsi tale Domenico Curcio, un agricoltore, il quale, precipitato in un pozzo profondo quindici metri, si ritrovò inspiegabilmente in superficie sano e salvo, benché fradicio d'acqua, dopo aver chiesto soccorso allo scapolare con l'effigie della Madonna del Carmelo che era solito portare appeso al collo, rimasto, invece, completamente asciutto.

Tra i due miracoli si colloca, peraltro, la fondazione della piccola chiesa che i casoriani dedicarono alla Vergine del Carmine in via Cavour, attualmente chiusa al culto e abbandonata. Una tavola marmorea posta a chiusura di un sepolcreto ci informa, infatti, che essa fu edificata nel 1651 con l'annessa congrega le cui regole furono approvate nel 1754 mentre regnava Carlo III.

Franco Pezzella

**Teano, l'arte perduta: il settecentesco organo
di Giuseppe de Martino, già nella chiesa
di Santa Caterina, ora a Montecassino**
Il Sidicino, a. XVIII, n. 3, marzo 2021, p. 3

Nel secolo scorso il patrimonio artistico di Teano, frutto della bimillenaria storia della città, ha subito un massiccio depauperamento dovuto per lo più ai bombardamenti del secondo conflitto mondiale, ai terremoti, ai furti e all'incuria umana, quanto non anche al disinteresse o all'incompetenza di chi lo avrebbe dovuto tutelare come nel caso dello splendido settecentesco organo della chiesa di Santa Caterina donato, nel 1977, dalle suore benedettine dell'attiguo monastero, all'abbazia di Montecassino in quanto prive delle necessarie risorse finanziarie per restaurarlo.



Montecassino, l'organo di Giuseppe de Martino.

Lo strumento era stato costruito nel 1710 da Giuseppe de Martino da Napoli in sostituzione di un preesistente organo che le fonti documentarie (Napoli, Archivio di Stato, Protocollo del notaio Giulio Cesare de Ruggiero, 1594, cartella n. 33) ci indicano era stato realizzato nel 1591 da Francesco Tundo, famoso organaro del tempo, artefice di analoghi esemplari per la chiesa dei Domenicani a Durazzano (Benevento) e per quella delle Benedettine di Conversano (Bari) (entrambi nel 1587), per la chiesa di Santa Maria di Loreto di Montefalcone (Campobasso) e per quella di Santa Maria di Montevergine a Napoli (l'anno successivo), per la chiesa di Santa

Maria Maggiore di Montalto, in Calabria (1590), per la chiesa di San Giovanni Battista di Bracigliano (Salerno) (l'anno successivo), per la chiesa parrocchiale di Laino (Cosenza) (1593), per la chiesa di Capurso (Bari) (1595), per la chiesa della Concezione di Napoli (1600) nonché per la chiesa di San Bernardino a Molfetta (nello stesso anno) e per la cattedrale di Calvi Risorta (1605-1606).

Appena pervenuto a Montecassino, lo strumento teanese, fu oggetto di un accurato restauro da parte delle maestranze dell'antica fabbrica di organi varesina dei Mascioni e collocato nella Sala detta del "Coro interno del Monastero", dove tuttora è dato vederlo.

Inserito all'interno di una cassa cuspidata finemente intagliata, dorata e decorata sulle lesene, sul basamento e sulle portelle che ricoprono le canne di facciata, con dipinti di scuola napoletana che riprendono motivi fitomorfi e figure di santi (*San Giuseppe con il Bambino* e *San Benedetto da Norcia*), lo strumento, a trasmissione meccanica, ma senza pedaliera, si avvale, dal punto di vista tecnico, di diciannove canne in stagno con bocche "a mitria" disposte in tre campi [7/5/7], di sette registri (Principale, Ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, XXIX), ognuno dei quali è costituito da più canne che producono lo stesso timbro di suono, di una tastiera composta da 45 tasti e di tre accessori (il Tiratutto, un dispositivo che azionato attiva tutti i registri, una Zampogna in Do e una Zampogna in Fa).

Giuseppe De Martino fu uno dei più importanti organari e costruttori di organi napoletani tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento. Nella prima veste rivestì il prestigioso ruolo di organaro della Regia Cappella e del Tesoro di San Gennaro, incarico che lo fece entrare in contatto con i massimi esponenti della musica barocca napoletana dell'epoca, da Domenico Scarlatti a Francesco Provenzale, da Domenico Sarro a Nicola Fago, giusto per citare solo qualche nome.

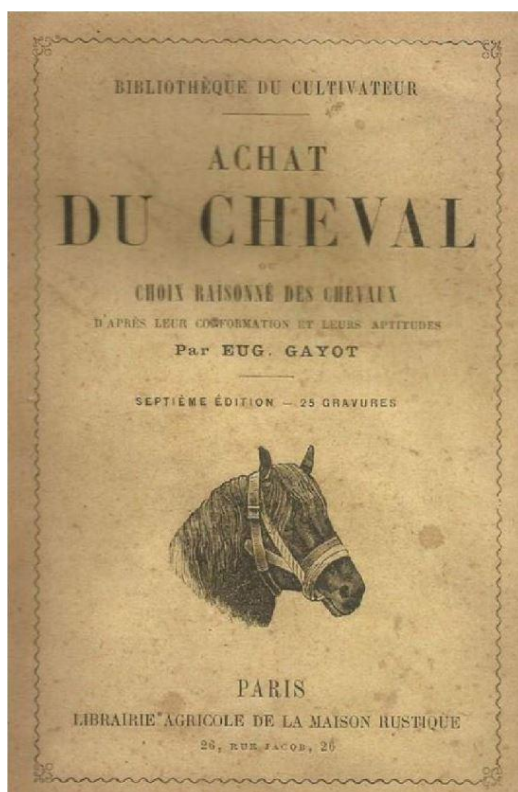
Come costruttore di organi realizzò, invece, tra gli altri, oltre all'organo di Teano, quello della chiesa dell'Annunziata a Gaeta, quello della cappella del Pio Monte e della vicina chiesa di Santa Caterina a Formello a Napoli (1718), l'organo della chiesa di Santa Maria di Loreto a Montenero Val Cocchiara (Is) e quello della chiesa della Madonna della Libera a Villa Torre (Ch), già attribuito in passato a Domenico Rossi in quanto dallo stesso firmato (forse in seguito a un restauro e parziale rifacimento) e solo recentemente riattribuito al de Martino dopo la riapparizione della firma e della data di esecuzione (1721) nel corso di un ulteriore restauro.

Franco Pezzella

Eugene Gayot, uno dei più grandi ippologi di sempre

Nero su bianco, a. XXIV, n. 6, 4 aprile 2021, p. 54

Eugene Gayot, famoso agronomo e veterinario francese, uno dei maggiori studiosi di ippologia di tutti i tempi, era nato ad Aversa (e non a Capua come riportano alcuni autori) il 7 settembre del 1808, da madre, probabilmente aversana, e da padre francese, Claude Nicolas, un ufficiale veterinario venuto nel Regno di Napoli al servizio di re Gioacchino Murat. Rientrato in Francia con la famiglia dopo il trattato di Casa Lanza (nei pressi di Capua) del 1815 che aveva posto fine al decennio napoleonico del regno, studiò a Parigi all'“Ecole veterinaire d'Alfort”.



E. Gayot, Achat du cheval ou choix raisonne des chevaux d'apres leur conformation et leurs aptitudes, Parigi 1866.

Dopo un primo incarico presso il Dipartimento della Marna, nel 1834 fu inviato a dirigere la scuderia di Strasburgo, e poi, in seguito, in ordine di tempo, prima quella di Pin nell'Orne, la “Versailles del cavallo”, la più antica e prestigiosa delle scuderie nazionali, fondata nel 1715 per ordine del Re Sole e simbolo dell'eccellenza francese nell'allevamento equestre, e poi quella di Pompadour, nell'Haute-Vienne, rinomata per i suoi cavalli, in particolare per essere la culla della razza anglo-araba, ma anche per essere dimora della celebre favorita di Luigi XV, Madame Lenormand d'Etiolles, all'anagrafe Jeanne Antoinette Poisson, nota appunto come marchesa di Pompadour, alla quale, di là dell'annotazione gossip, va riconosciuto il merito, di essere stata l'artefice della creazione del primo nucleo della scuderia nel 1751.

Nell'espletamento di questi incarichi il giovane Gayot ebbe modo di poter studiare più compiutamente i cavalli ed elaborare i suoi primi importanti studi in proposito:

De l'Importance de l'amelioration et de la multiplication de l'espece chevaline. Material description, (Dell'importanza del miglioramento e della moltiplicazione dello spazio equino. Descrizione del materiale), Chalons 1831; *Guide du sportsman, ou Traite de l'entrainement et des courses de chevaux* (Guida dello sportivo, o Trattato sulla formazione e le corse dei cavalli), Angers 1839.

In particolare, a Pompadour, Gayot ebbe modo di attendere alla stesura di *Etudes hippologiques* (Studi ippologici), edito a Parigi nel 1845, di un trattato in otto volumi, *La France chevaline* (La Francia equina), stampato a Parigi tra il 1848 e il 1853, che è senza dubbio una delle più importanti opere pubblicate in quell'epoca sul cavallo, nonché di curare per la "Societe d'encouragement de Pompadour" un *Bulletin hippologique* che uscirà in otto numeri tra l'aprile del 1845 e il marzo del 1851. Egli, tuttavia, da buon veterinario e agronomo, si interessò non solo di ippologia ma, altresì, delle modalità di allevamento di tutti gli animali domestici quanto non anche di storia naturale, economia rurale e agricoltura pratica.

Non a caso, nel 1845, fu decorato della Legione d'Onore per aver diretto importanti lavori agricoli in Normandia, cui fece seguito la promozione ad ispettore generale del servizio scuderie presso il Ministero dell'Agricoltura e del Commercio, di cui diventerà in seguito direttore, carica che avrebbe mantenuto fino al 1852, allorquando andò in pensione, subito dopo aver pubblicato un importante atlante statistico sull'allevamento dei cavalli in Francia.

Libero dagli impegni di lavoro Gayot avrebbe dato corso ad una gran mole di pubblicazioni scientifiche fra le quali si ricordano: *Poules et wufs* (Galline e uova), Parigi 1864; *Lievres, lapins et leporides* (Lepri, conigli e leporidi), Parigi 1865; *Achat du cheval ou choix raisonne des chevaux d'apres leur conformation et leurs aptitudes*, (Acquisto del cavallo o scelta ragionata dei cavalli secondo la loro conformazione e le loro attitudini), Parigi 1866; *Guide pratique pour le bon aménagement des habitations des animaux* (Guida pratica per la buona disposizione delle case degli animali), Parigi 1866; *Le chien, histoire naturelle* (Il cane, storia naturale), Parigi 1867. Con Louis Moll, altro importante agronomo francese diresse l'*Encyclopedie pratique de l'agriculteur*, edita a Parigi in tredici volumi tra il 1859 e il 1885. Gayot morì a Brie-Comte-Robert, presso Parigi, il 23 maggio del 1891.

Franco Pezzella

Tesori di arte e fede a Casoria:
la statua del *Sacro Cuore* di Raffaele Della Campa
Casoria due, a. XIX, n. 15, 11 aprile 2021, p. 27

La devozione al Sacro Cuore di Gesù è una devozione molto antica: praticata sin dal Medio Evo, si diffonderà, tuttavia, come culto, soltanto a partire dal XVII secolo ad opera di san Giovanni Eudes (1601-1680) e soprattutto della mistica santa Margherita Maria Alacoque (1647-1690), la quale riferì, che il 27 dicembre del 1673, mentre era in preghiera davanti al Crocifisso in una cappella della chiesa conventuale del Monastero della Visitazione di Paray-le-Monial, in Borgogna, le apparve Gesù, il quale, col petto squarciato, mostrandole il suo cuore acceso di fiamme e circondato di spine, le avrebbe detto,: «Ecco quel cuore che tanto ha amato gli uomini e dai quali non riceve che ingratitudini». L'apparizione si sarebbe ripetuta più volte per ben 17 anni: in una di queste Gesù avrebbe promesso a chi si fosse comunicato per nove mesi consecutivi il primo venerdì del mese, gli sarebbe stato concesso il dono della penitenza finale, dando corso ad una pia pratica tuttora molto sentita dai devoti.



R. Della Campa, *Sacro Cuore di Gesù*,
Casoria, Collegiata di San Mauro.

La devozione al Sacro Cuore, tuttavia, si propagherà considerevolmente soprattutto nel XIX secolo con papa Pio IX, che nel 1856 dichiarò la festa, fin lì celebrata solo in Francia, universale per tutta la Chiesa cattolica. Diretta conseguenza di questa dichiarazione fu l'idea, a far data dal 1870, di incominciare a rappresentare Gesù a mezzo busto o a figura intera col cuore in mano e la decisione, qualche anno dopo, nel 1873, di costruire la basilica di Montmartre a Parigi, poi conclusa solamente nel 1914.

Sull'onda di queste iniziative, anche a Casoria, il 5 febbraio del 1894, Giulia Salzano, la futura santa, dopo una prima esperienza come Piccola Ancella del Sacro Cuore ed assistente del gruppo sorto a Casoria per volontà di Caterina Volpicelli, inaugurò la Pia Casa del Catechismo e dell'Apostolato del Sacro Cuore, il seme fecondo da cui sarebbero germogliate poi il relativo Oratorio, la chiesa del Sacro Cuore, che fu inaugurata il 20 settembre 1916, l'Istituto delle Suore Catechiste del Sacro Cuore (1929) e le molte case della Congregazione sparse in Italia e nel mondo. A questa temperie non fu estraneo, nel 1924, il futuro cardinale Alfonso Castaldo, all'epoca, ancora trentaquattrenne, preposito curato dalla Collegiata di San Mauro, il quale, dedicata al Sacro Cuore la seicentesca cappella precedentemente intitolata all'apostolo San Tommaso Apostolo, già di patronato dei Vergara, vi fece collocare, in una nicchia ricavata nella parete di fondo, una statua in legno di grandezza naturale del *Cuore di Gesù* scolpita dallo scultore napoletano Raffaele Della Campa nel 1911, quella stessa che è ancora data osservare nella medesima collocazione.

Si tratta di un manufatto che, ancorché orientato - come, del resto, la maggior parte della produzione sacra dell'epoca - verso l'arte devozionale ottocentesca con l'intento di evocare, anzitutto, una forte presa emotiva sul sentimento popolare, ha pochi pari nella zona in quanto a grazia, morbidezza del modellato, preziosità del disegno e del colore. Secondo l'iconografia corrente, Cristo - la testa coronata da un'aureola a raggiera, con addosso un mantello celeste, bordato da fregi dorati, aperto su una veste color crema percorsa da motivi cruciformi e cinta in vita da una fascia celeste - si presenta all'osservatore frontalmente, in atteggiamento ieratico mentre con la mano destra indica il cuore, simbolo del suo amore per l'umanità.

Singolare figura di artista eclettico ma anche di poeta e commediografo, Raffaele Della Campa (Napoli 1851-1912), scultore tra i più quotati a Napoli tra la fine dell'800 e i primi decenni del secolo successivo, fu autore, da solo o in collaborazione con Francesco Ganci, con il quale condivideva un'accorsata bottega in via Foria, di un nutrito *corpus* di sculture sacre, variamente distribuite tra Campania, Molise, Puglia Basilicata e Calabria tra le quali vanno ricordate, giusto per citarne solo alcune, il *S. Pietro* (Frattamaggiore, Na, Ch. della Madonna delle Grazie, 1881), il *S. Giuseppe* (San Giuseppe Vesuviano, Na, Santuario di S. Giuseppe, 1895), la *Madonna Assunta* e il *Sacro Cuore di Gesù* (Torre Orsaia, Sa, Ch. S. Lorenzo, 1913), l'*Arcangelo Gabriele e Tobio* (Castellammare di Stabia, Na, Santuario S. Maria della Libera, 19012), la *Santa Rita da Cascia* (Terlizzi, Ba, Cattedrale, 1902), il *S. Espedito* (Castellammare di Stabia, Ch. S. Maria della Pace, 1902), l'*Immacolata* (Sant'Onofrio, Vv, Ch. Matrice, 1902), la *Madonna del Rosario* (Vibo Valentia, Arciconfraternita della Madonna del Rosario e s. Giovanni Battista, 1907), il *Gesù Redentore* (Frattamaggiore, Ch. del Redentore, 1910). Curò, probabilmente, anche la produzione di pastori da presepe come sembrerebbe indicare la manifattura di alcuni esemplari del *Presepe* della chiesa del SS. Nome di Maria di Montagano, in provincia di Campobasso.

Franco Pezzella

La Serenata di Pulcinella di Domenico Cimarosa

Nero su bianco, a. XXIV, n. 7, 18 aprile 2021, p. 54

Sul frontespizio di una raccolta dal titolo *Eco di Napoli 40 celebri canzoni per pianoforte solo* pubblicata nella città partenopea dalle edizioni Teodoro Cottrau verosimilmente agli inizi degli anni '60 dell'Ottocento, due importanti brani della tradizione musicale napoletana, *Quanno nasce Ninno* e la *Zeza* (quest'ultima nella versione settecentesca), universalmente ascritti rispettivamente a sant'Alfonso Maria de' Liguori e a Domenico Antonio Di Fiore, sono bizzarramente attribuiti a Domenico Cimarosa.



B. Martini, *Serenata di Pulcinella*.

In particolare, sulla partitura del canto natalizio alfonsiano - già pubblicato nel 1829 dal padre di Teodoro, l'editore e compositore francese Guillaume Louis Cottrau, venuto a Napoli al seguito di Giuseppe Bonaparte e successivamente diventato cittadino napoletano dopo aver rinunciato alla cittadinanza francese - appare a chiare lettere la dicitura «musica del M. Cimarosa». Ovviamente queste due attribuzioni vanno ritenute infondate e frutto, evidentemente, solo di una fantasticheria di Teodoro Cottrau.

Non è del tutto infondata, invece, l'attribuzione a Cimarosa della famosa *Serenata di Pulcinella*, accettata, peraltro, da numerosi musicologi, pubblicata una prima volta come di anonimo nel primo fascicolo dei suoi *Passatempi musicali* da Cottrau padre nel 1824 e poi, successivamente, in una riedizione degli stessi a cura dello "Stabilimento Musicale Partenopeo di Girard & C." risalente al 1852-53, con l'attribuzione al maestro aversano; come sembrerebbe certificare, del resto, la dicitura «di Cimarosa» posta sotto il titolo e come sembrerebbe certificare, vieppiù, la constatazione che la melodia e la prima parte del testo pubblicate dal Cottrau coincidono perfettamente, fatto salve due strofe, con la melodia e la prima parte del testo dell'opera *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* scritta dal musicista aversano nel 1783, su libretto di Giuseppe Palomba.

Come al solito, però, in assenza di fonti certe, qualche studioso dissente; in particolare Gianni Cesarini, a lungo critico musicale del "Mattino" e collaboratore del "Corriere della Sera" e della Rai, osserva che «né Paisiello, né Cimarosa, né Pergolesi e, forse, nessuno della scuola napoletana del '700 ha mai musicato canzoni o canzonette».

Secondo Giovanni Sarno, altro autorevole studioso della canzone napoletana, la *Serenata di Pulcinella* è, invece, «il risultato di un'elaborazione di alcuni brani ricavati da musiche poco note» del Cimarosa. Più recentemente, il maestro Raffaele Di Mauro, docente di Musicologia all'Università di Roma Tor Vergata, ha ipotizzato che «tenendo conto del fatto che brani di Cimarosa, Paisiello e altri venissero spesso eseguiti a livello popolare dalle orchestre di viggianesi (musicanti itineranti che provenienti da Viggiano, nei pressi di Potenza, si esibivano in tutt'Italia e anche all'estero, n. d. a.) oppure da cantori girovaghi sul molo (talvolta travestiti proprio da Pulcinella), non è del tutto improbabile che le due strofe siano tratte da una parodia popolare del passo cimarosiano».

Lo stesso studioso non esclude, tuttavia, in altra ipotesi «che sia invece stato Cimarosa a inserire nella sua opera un passo tratto da un brano diffuso a livello popolare». In ogni caso dalla *Serenata* emerge, per la prima e l'unica volta, un ritratto inconsueto di Pulcinella, che, da sempre tratteggiato come sfrontato e chiacchierone, pigro e scansafatiche, bastonatore ed egli stesso bastonato, perennemente affamato e vorace, è qui narrato disperato e piangente, sconvolto per un amore non corrisposto.

Anche da questo inusitato aspetto il ragguardevole seguito che la *Serenata* ha avuto e ha tuttora presso gli artisti, sia nella versione di Cimarosa che in quelle ad essa ispirate come - giusto per citare la più nota - quella pubblicata nella "Piedigrotta Gennarelli" del 1916 da Libero Bovio ed Enrico Cannio. In particolare, la versione di Cimarosa fu utilizzata da Lindsay Kemp come sottofondo musicale per una farsa inserita nello spettacolo "Flowers" del 1978 ed è stata ripresa più volte dalla Nuova Compagnia di Canto Popolare e da Peppe Barra, che l'ha interpretata anche con Angelo Branduardi, mentre la versione di Bovio e Cannio vanta un più consistente numero di interpreti, tra cui si annoverano, tra gli altri, Roberto Murolo, Sergio Bruni, Milva, Federico Salvatore e Massimo Ranieri.

Franco Pezzella

Tesori di arte e fede a Casoria:
I'affresco di Angelo Mozzillo raffigurante *San Mauro*
Protettore della città nella sacrestia della Collegiata
Casoria due, a. XIX, n. 16, 18 aprile 2021, p. 19

Agli inizi dell'Ottocento, dopo già aver prodotto un buon numero di tele per la Collegiata di San Mauro di Casoria, il pittore afragolese Angelo Mozzillo fu di nuovo attivo nella chiesa con l'affresco raffigurante *San Mauro* nelle vesti di Protettore della città, 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/STÆ A D MDCCCII*).

L'affresco, inserito in una cornice in stucco di forma ovale, raffigura il Santo, 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, è 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 cenere 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 visibilità (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).

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, seconda 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.

Nato ad Afragola nel 1756, Angelo Mozzillo fu operoso fino agli inizi del sec. XVIII a Nola, dove si era trasferito e dove probabilmente morì nel 1807, anno ultimo in cui

è documentato dal Ruotolo un suo intervento per «gli accomodi di pitture nel secondo quadro della volta della nave grande e nella mezzaluna del finestrone sopra la cappella del Beato Giovanni nella chiesa napoletana di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone». Dopo una prima formazione a Napoli presso la bottega del Bonito, il prolifico pittore di Castellammare di Stabia molto quotato presso la corte borbonica per i suoi ritratti, Angelo Mozzillo esordì a San Vitaliano, presso Nola, con un dipinto su tela nella volta della chiesa della locale confraternita dell'Immacolata.



L'affresco del Mozzillo.

Poi, con una serie di commissioni in rapida successione, eseguì affreschi e dipinti un po' dovunque in Campania: dalla natia Afragola, a Caivano, ad Acerra, a Marano; da Cimitile a Nola, a Liveri, a San Paolo Belsito, a Palma Campania, a Scafati; da Ottaviano a Castellammare di Stabia, a San Giuseppe Vesuviano, a Cicciano fino a

Sant'Agata dei Goti, Cerreto Sannita, Solopaca, Cairano, Sparanise, Calvi Risorta, Rocchetta e Croce, Cava dei Tirreni, Montecorvino Rovella, Polla, e finanche in Calabria, giusto per citare solo alcune delle località dove fu attivo. La fama raggiunta dal Mozzillo fu tale che nel 1788 i governatori del Pio Luogo di S. Eligio a Napoli lo incaricarono di decorare volte e pareti della Sala delle Udienze destinata a ospitare i sovrani borbonici allorché si recavano ad assistere all'annuale festa della Madonna del Carmine.

Qualche anno dopo la realizzazione degli affreschi di Sant'Eligio, i monaci camaldolesi commissionarono al Mozzillo una serie di affreschi da eseguirsi per gli eremi di Napoli e Visciano. 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 - di alcuni di essi, dall'originaria congregazione di Montecorona. In particolare, sulla volta a botte della navata centrale dell'eremo del SS. Salvatore a Napoli, il Mozzillo eseguì una *Gloria di S. Romualdo* incorniciato da dieci lunette e da due ovali raffiguranti rispettivamente una serie di altrettanti santi camaldolesi e due episodi della vita del Santo.

Franco Pezzella

**La *Deposizione di Cristo dalla croce (Pietà)*:
una copia del capolavoro di Ribera a Casoria**
Casoria due, a. XIX, n. 17, 25 aprile 2021, p. 20

Sull'altare della seicentesca cappella dell'Arciconfraternita di Santa Maria della Pietà annessa alla Collegiata di San Mauro, al centro di un coevo e prezioso panneggio a stucco, fa bella mostra di sé una notevole copia della *Deposizione di Cristo dalla croce* (altrimenti nota come *Pietà*), il capolavoro che Jusepe de Ribera, conosciuto anche col soprannome di Spagnoletto (Xativa 1591 - Napoli 1652), realizzò per ornare la cappella del Tesoro Nuovo, un ambiente attiguo alla sacrestia della certosa di San Martino di Napoli.



Casoria, Arciconfraternita di Santa Maria della Pietà,
Deposizione di Cristo dalla croce (copia da J. Ribera).

La tela, commissionata dal priore Giovan Battista Pisante all'inizio del 1637 e pagata 400 ducati, fu sin da subito e nei decenni successivi apprezzata in maniera entusiastica dai napoletani. Basti dire che ancora un secolo dopo, Bernardo De Dominici, il più importante storico dell'arte napoletana di epoca tardo-barocca, descrivendola ebbe a scrivere nelle sue celebri *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, t. III, p. 14: «... e dipinta con le più morbide tinte, che

può immaginarsi un nobile, ed erudito Maestro, assai diverse da quelle solite usarsi dal Ribera: ma l'impasto, e il suo consueto, e maraviglioso, ma nobile, tenero, e delicato, massimamente nel Corpo del Redentore, e più ne' tenerissimi Puttini, che non dipinti, ma di delicatissime vere carni pajon composti, ed a tal segno, che ardisco dire, per far comprendere la perfezione di questo quadro, che meglio non potea farli, né più nobile del medesimo Guido. (Guido Reni, n. d. A)».

Non meno entusiastici furono i giudizi espressi anche dagli stranieri in visita a Napoli, come il marchese de Sade, che la ritenne più preziosa di tutti gli ori e gli argenti conservati nelle teche dell'ambiente, e quello del pittore francese Jean-Honoré Fragonard, il quale ne rimase così colpito che ne ricavò un disegno.

E ancora, a metà Ottocento, lo zar di Russia Nicola I, la fece riprodurre da un suo pittore di corte, dopo una respinta richiesta di acquisto ancorché avesse offerta la considerevole cifra di 40.000 piastre d'argento.

Come è ovvio che accada per opere di riconosciuta valenza universale il dipinto di Ribera ebbe numerose repliche: da quella tardo-seicentesca conservata nella *Staatgalerie* di Stoccarda, erroneamente ascritta in passato a Luca Giordano a quella di proprietà privata di un collezionista napoletano; da quella realizzata da un modesto pittore per la chiesa di Sant'Angelo a Nilo tra la fine del XVII secolo e gli inizi del successivo a quella conservata nel Museo di Belle Arti di Digione dipinta nel 1791 dal pittore francese Guillaume Guillon Lethiere, pensionato presso l'Accademia di Francia a Roma, durante un viaggio a Napoli, oltre, naturalmente, alla copia di Casoria, forse, la migliore di tutte.

Un'ipotesi, meritevole di più approfondite indagini, la vorrebbe realizzata dal pittore giuglianese Pietro Di Martino, già artefice, alla fine del XVII secolo, del vasto ciclo di affreschi con *Fatti della Vita di Gesù* che orna la parete di fondo e la volta dell'Arciconfraternita, nonché del ciclo maurino che si sviluppa nel cassettonato che chiude in alto la navata centrale dell'attigua collegiata di San Mauro da me illustrato in un precedente articolo pubblicato da questo stesso settimanale (n. 12 del 21/3/2021).

In questa evenienza il Di Martino l'avrebbe realizzata, forse, tra il 1703 e il 1704 mentre aiutava, riconoscente, il suo vecchio maestro Luca Giordano, ormai settantenne, nella decorazione a fresco del cupolino della cappella del Tesoro Nuovo con le *Storie di Giuditta e dell'Antico Testamento*, l'ultima sua opera.

Del resto - è sempre il De Dominici a informarci - il Giordano, ammirando il dipinto del Ribera «... ogni giorno allorché dipinse la volta della medesima Sagrestia, affermò più volte, che il solo studio di quella pittura poteva bastar a fare un valentuomo nella Pittura, come cosa da mettersi al confronto de' primi lumi di essa, per la perfezione in tutte le parti dell'arte del disegno».

Non è improbabile che sia stato proprio lui ad invogliare il suo discepolo a realizzarne una copia, e che subito dopo, nel 1705, una volta che l'Arciconfraternita abbia richiesto al Di Martino un dipinto da porre sul nuovo altare della cappella che si andava ad innalzare, il pittore giuglianese glielo abbia poi venduto.

Franco Pezzella

Ignazio Giovanetti, un dimenticato poeta dialettale teanese dell'Ottocento

Il Sidicino, a. XVIII, n. 4, aprile 2021, p. 3

Tra gli scrittori e poeti in dialetto napoletano registrati da Pietro Martorana nelle sue *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto Napolitano*, edite a Napoli nel 1874 presso Luigi Chiurazzi Editore, ci piace ricordare anche la figura di un teanese, per lo più sconosciuto ai suoi compaesani, quell'Ignazio Giovanetti, che, figlio di Ignazio e Margherita Cajazzo, era nato nell'antica città sidicina il 9 novembre del 1817.

Le scarse fonti sul suo conto ci informano che ancora molto giovane fu mandato a studiare a Napoli e che per un'innata «versatilità del suo ingegno» si applicò prima agli studi di scienze naturali, successivamente a quelli di medicina, per poi dedicarsi all'insegnamento. Ciò in cui riuscì maggiormente fu, però, la poesia dialettale. In questa veste fu, con Ferdinando Bottazzi, Pietro Martorana e Carlo Rocchi junior, ossia con tre dei maggiori poeti dialettali napoletani dell'epoca il co-autore della *Nferta pe lo Capodanno de li Quatto de lo Muolo*, laddove il sostantivo *nferta* era ed è tuttora (dal momento che è stato riproposto anche nel nostro tempo) il termine dato ad un opuscolo, un libretto, che un autore o gli autori realizzavano indifferentemente per Natale o Capodanno come omaggio d'arte e buon augurio ai parenti e agli amici più cari.

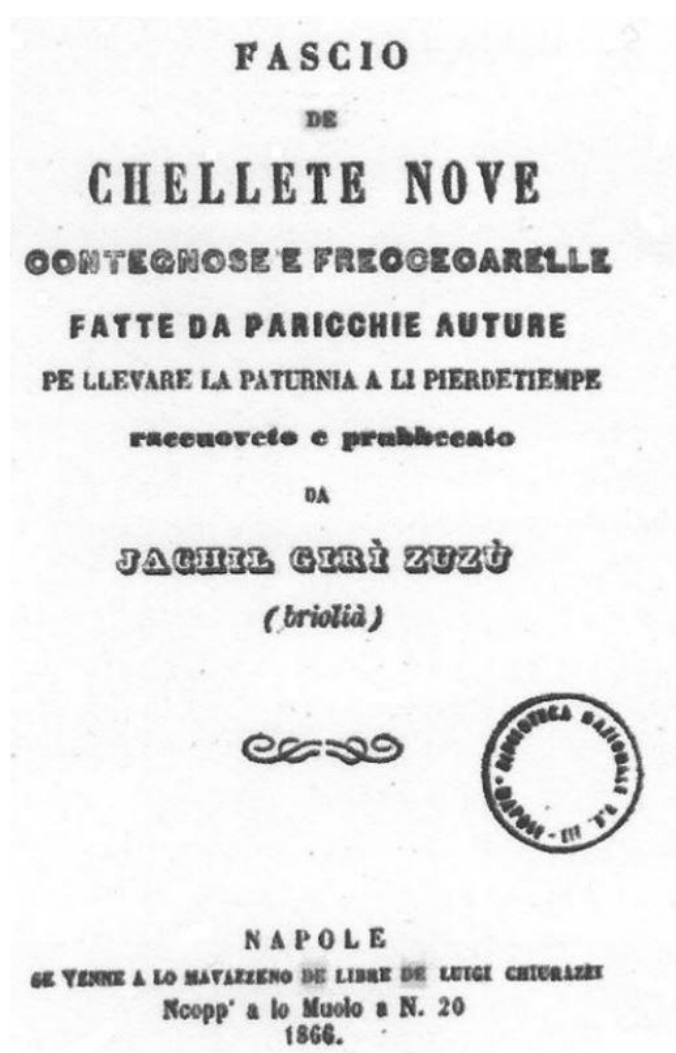
In esso venivano raccolte composizioni in prosa o poesie, canzonette o commedie che non sarebbe stato facile proporre in un'opera compiuta. Secondo la maggior parte dei dialettologi la parola deriverebbe dal verbo latino *obfero* = offrire per indicare giusto appunto un'offerta; secondo Renato De Falco, scrittore e filologo napoletano autore di numerosi testi sull'etimologia e sulle espressioni dialettali partenopee, il termine deriverebbe, invece, dal verbo *infero* = infarcire nel senso di riempire, insaccare.

In ogni caso - dopo un primo momento in cui la parola ebbe, per lo più, il significato di elemosina, per poi assumere in seguito quello di canto di accompagnamento alle prestazioni di giullari e cantastorie quanto non anche alle questue degli accattoni in giro per Napoli - solo a partire dal 1780, allorché Luigi Serio (poeta, librettista, revisore teatrale e soprattutto strenuo difensore del vernacolo) confezionò quella che fu la prima *Nferta*, il termine passò ad indicare, anche un omaggio natalizio letterario. L'iniziativa sarebbe stata portata avanti negli anni successivi, diventando una tradizione, oltre che dai Nostri da altri autori, tra cui Giulio Genoino, il più prolifico con una serie iniziata nel 1834 e terminata nel 1856, Michele Zezza, Luigi Cassitto e Domenico Iaccarino, fino a che interrottasi improvvisamente, fu ripresa nel 1956 da Max Vairo per poi continuare - come si preannunciava - anche nella nostra epoca.

Tornando alla *Nferta pe lo Capodanno de li Quatto de lo Muolo*, va innanzitutto sottolineato che essa ebbe solo due edizioni, nel 1859 e l'anno successivo, presso l'editore Luigi Chiurazzi, la cui sede era al Largo delle Pigne, l'attuale Piazza Cavour. Quanto allo pseudonimo *li Quatto de lo Muolo*, con cui si autodefinirono i quattro curatori della *Nferta* si può ipotizzare che l'appellativo fosse stato utilizzato

facendo riferimento alla rappresentazione dei quattro fiumi, il Tigri, l'Eufrate, il Gange ed il Nilo, i più grandi fiumi dell'umanità allora conosciuti, immortalati dallo scultore Giovanni Merliano da Nola e dall'allievo Domenico D'Auria, nell'omonima fontana monumentale fatta erigere alcuni secoli prima dal viceré Pietro Afan di Ribera, duca d'Alcalà, sul molo della Lanterna e poi fatta rimuovere dal suo successore Pedro Antonio de Aragon per riposizionarla nel giardino della sua casa di Madrid.

La fontana, come ricordano alcuni compilatori delle guide del tempo (Carlo Celano, Pompeo Sarnelli) si prestava, infatti, facilmente al sarcasmo dei napoletani (in questo caso nei confronti di chi avversava l'uso del dialetto nei componimenti letterari) per l'insolita postura dei vecchietti che, allegoricamente, simboleggiavano i quattro fiumi, rappresentati accovacciati, come chi s'appresta "a liberarsi di corpo" in una latrina alla turca.



Nel 1866, dopo le due *Nferte*, Giovanetti partecipò con due sonetti ad una nuova raccolta, *Fascio de chellete nove contegnose e freccecarelle fatte da paricchie auture pe llevare la paturnia a li pierdetiempe, raccuoreto e prubecato da Jachil Girì Zuzù* (pseudonimo di Luigi Chiurazzi). I due sonetti portano il titolo di *Sfuoco* e *A lo Sio' Jacolillo Marulli Respota a la smestuta soja* con quest'ultimo composto

giustappunto in risposta ad un sonetto dedicatogli da Giacomo Marulli, famoso commediografo napoletano del tempo.

Precedentemente era invece rimasta inedita una poesia che Giovanetti aveva composto per una raccolta di *Poesie in dialetto Napoletano ed in Italiano in occasione delle nozze di Pietro Martorana con Carolina Ciardi il 2 Luglio 1847*, alla quale avevano partecipato, tra gli altri, anche con epigrafi e lettere, alcuni importanti autori dialettali come Tommaso Bonito, Antonio Tasso, Carlo Rocchi senior, i già citati Michele Zezza, Ferdinando Bottazi e Carlo Rocchi junior, Gennaro De Cesare, Gaetano Micci, Gaetano Valeriani, Felice Barilla e Angelo Santilli.

La raccolta, rimasta manoscritta in 48 fogli, non fu stampata a causa del coinvolgimento di alcuni degli autori ai moti rivoluzionari che agitarono Napoli tra il 1847 e il 1848 come lo stesso Martorana annotò in margine al titolo: «Queste poesie doveano stamparsi, ma cominciati gli arresti nel 1847 per i tumulti che scoppiarono il 27 gennaio 1848, se ne dismise il pensiero».

Il manoscritto, già conservato nella Biblioteca della Certosa di San Martino di Napoli, come riporta Carlo Padiglione in una pubblicazione a stampa del 1876, è attualmente custodito presso la Biblioteca Nazionale della stessa città. Null'altro si conosce della vita di Giovanetti - definito, peraltro, senza spiegazione alcuna «sventurato» dal Martorano - se non che morì a Napoli il 13 febbraio del 1870 e che otto anni dopo, nel numero del 1° dicembre del 1878, la rivista *Lo Spassatiempo Vierze e prose nove e becchie* - edito dall'Accademia "I Filopatridi de Napole", diretta da Luigi Chiurazzi e dedicata allo studio e alla valorizzazione della lingua napoletana, pubblicava *No suonno*, un'inedita poesia che il poeta aveva scritto nel lontano 1859.

Franco Pezzella

Padre Antonio da Pisticci, una venerabile memoria francescana da recuperare

Non è Nuova città, a. II, n. 8, 1° maggio 2021, p. 6

Nella notte tra l'1 e il 2 marzo del 1642 chiudeva la sua avventura terrena nel convento afragolese di Sant'Antonio, padre Antonio da Pisticci: aveva 75 anni. Nato in questa ridente cittadina della Basilicata, l'8 settembre del 1567, da una delle famiglie più facoltose del luogo, il futuro frate, il cui nome da laico è tutt'ora sconosciuto, fu avviato, giovanissimo, agli studi presso il locale convento di Santa Maria delle Grazie (ora Palazzo degli Uffici), per poi proseguire il suo percorso formativo a Napoli, dove permeato dai valori religiosi maturati con la sua prima educazione scolastica, si votò alla vita monastica presso il convento di Santa Croce di Palazzo dell'Ordine di San Francesco indossandone l'abito il 14 aprile del 1587, poco prima del compimento del ventesimo anno di età.



Padre Antonio da Pisticci
in un'immagine di fantasia.

Le fonti del tempo portate alla luce grazie alle ricerche di Padre Antonio da S. Lorenzo (*Chronica Reformatae Provinciae Terrae Laboris*, m.s. 1680), di Padre Antonio da Nola (*Chronica Francescana della Riformata Provincia di Napoli, detta Terra di Lavoro*, Napoli 1718), di Padre Cirillo Caterino (*Storia della Minoritica Provincia Napoletana di S. Pietro ad Aram*, Napoli 1927), di don Domenico Sinisi (*Vita del Servo di Dio Padre Antonio da Pisticci*, Napoli 1929), e più recentemente di Giuseppe Coniglio (*Il Convento di Santa Maria delle Grazie - Chiesa di Sant'Antonio di Pisticci*, Bernalda 1995), ci informano che quattro anni dopo, frate Antonio, ricevuta l'ordinazione nell'attigua chiesa conventuale, si diede a un'intensa

opera di predicazione percorrendo Napoli e dintorni in lungo e largo, costantemente a piedi nudi per mortificare il proprio corpo, pratica a cui accompagnava, con lo stesso intento e unitamente alla preghiera, la flagellazione e i digiuni, fino ad arrivare, non poche volte, all'estasi.

Dopo qualche tempo, su sua esplicita richiesta, la Congregazione di Propagande Fide, lo inviò, prima ad Aleppo, in Siria, poi nella regione di Naxicevan, nell'attuale Armenia, luoghi dove rimase per ben nove anni prima di fare ritorno in Campania, dove riprese a predicare in diverse località, fino a che, stremato dalle fatiche, dagli stenti, dalle infermità e, soprattutto, dalle flagellazioni e dai prolungati digiuni che aveva continuato, imperterrito, a praticare negli anni, non fu trasferito presso il convento di Sant'Antonio ad Afragola.

Qui l'umile frate continuò a ricevere, numerosi, i fedeli, i quali, o perché lo avevano conosciuto di persona o perché ne avevano sentito parlare, andavano a visitarlo per chiedere consigli e consolazione e per raccomandarsi alle sue preghiere. Negli ultimi mesi della sua vita, però, presago di essere ormai prossimo alla dipartita, Padre Antonio, desideroso di restare solo per meditare sul suo vissuto e sull'immensità del creato, decise di non parlare più con i visitatori e con gli stessi frati, ritirandosi in luoghi isolati del convento.

Dalle succitate fonti si apprende pure che alla sua morte una folla immensa di fedeli, non solo afragolesi ma anche provenienti da altri paesi, si radunò davanti alla chiesa conventuale e che gli stessi, una volta che ne fu esposto il corpo, dopo averne baciato le mani e i piedi, iniziarono a tagliarne per devozione gli abiti che indossava, trasformandoli in pezzi da utilizzare come reliquie per guarire gli ammalati.

La notizia non tardò ad arrivare alle orecchie dell'Inquisitore del Santo Ufficio, il quale persuaso, in un primo momento, che la "caccia alla reliquia" fosse stata organizzata dai frati, li voleva inquisire, salvo ricredersi dopo le opportune indagini e diventare egli stesso devoto del frate, il cui corpo, dopo qualche giorno, a ragione della venerazione dei fedeli, fu tumulato nel coro inferiore della chiesa.

Nei secoli successivi, però, andata scaduta la venerazione, della tomba se ne era perso il ricordo, fino a quando, nel 1912, durante i lavori di consolidamento delle strutture dell'intero complesso conventuale, fu ritrovata la lapide che la ricopriva (ma non le sue ossa) sulla quale si leggeva a chiare lettere: "Hic jacet P. Antonius a Pisticio" (Qui giace Padre Antonio da Pisticci). Purtroppo, in questa evenienza, nessuno pensò di indagare più a fondo, né di lasciare una memoria dei fatti, per cui nemmeno attualmente si ha conoscenza del luogo nel quale il frate riposa, né vi è più notizia, dal 1950, della lapide sepolcrale ritrovata in quella occasione.

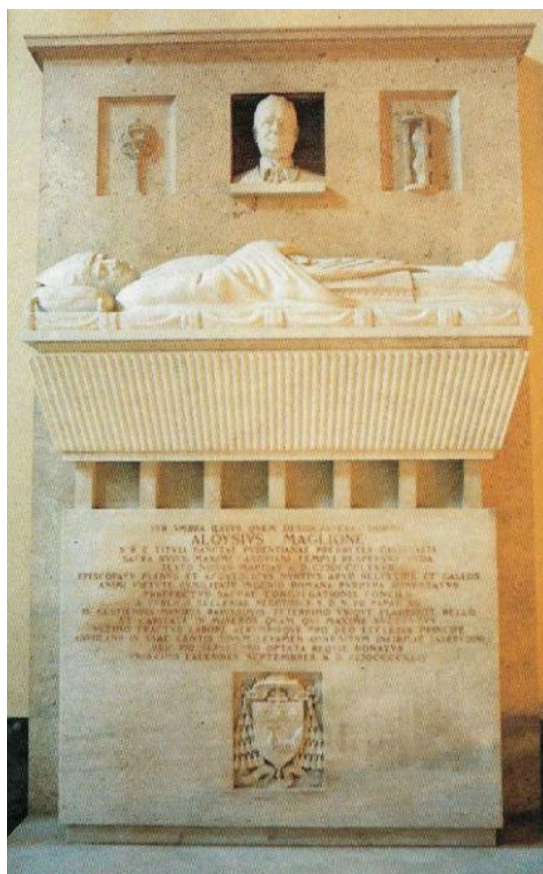
Per di più, al momento la Chiesa non è in grado di pronunciarsi circa l'esistenza di una possibile causa di beatificazione dato che molti degli atti relativi ai processi aperti prima del 1700 sono andati dispersi. In ogni caso la memoria liturgica del frate è ricordata il primo novembre e la città gli ha dedicato una traversa di via Saggese.

Franco Pezzella

Il monumento sepolcrale del cardinale Luigi Maglione di Saverio Gatto nella Collegiata di San Mauro a Casoria

Casoria due, a. XIX, n. 18, 2 maggio 2021, pp. 18-19

La terza cappella destra della monumentale Collegiata di San Mauro, dedicata al santo omonimo, accoglie - assieme alla seicentesca statua lignea del santo Patrono, sistemata nella nicchia di fondo, al sacello funerario del Preposito Domenico Maglione (†20-5-1908) e al dipinto di Angelo Mozzillo con l'immagine dei Santi Mauro e Filippo Neri nell'atto di adorare sant'Anna con la Madonna Bambina, posti sulla parete sinistra - il monumento sepolcrale del cardinale Luigi Maglione, Segretario di Stato di S. S. Pio XII (†22-8-1944), cui fa il paio, sulla stessa parete, quello dell'arcivescovo Antonio Del Giudice, Nunzio Apostolico in Iraq e Kuwait (†20-8-1982).



Nel monumento, il cui schema, strutturato com'è in tre registri, e ripreso nella sua essenzialità dalla scultura funeraria classica, il cardinale è rappresentato due volte: una prima volta, nel registro superiore, a mezzobusto, inserito all'interno di un quadrato affiancato, a sinistra di chi guarda, dalla raffigurazione di una sfera armillare, uno strumento astronomico che rappresenta le orbite dei pianeti e del Sole mediante armille (anelli), simbolo di sapienza e saggezza, a destra da una clessidra, una raffigurazione generalmente utilizzata per simboleggiare lo scorrere del tempo e della caducità della vita nonché della vacuità delle cose terrestri; una seconda volta, nel registro sottostante, in un *gisant* (ovvero in una figura sdraiata) a tutto tondo

adagiata su un sarcofago trapezoidale capovolto e scanalato da una fitta successione di righe verticali.

In entrambi i casi è oltremodo apprezzabile il realismo del volto del presule, realizzato quasi fosse il calco di una maschera funebre. Il monumento è chiuso in basso da una lunga epigrafe in latino, che ne descrive in rapida sintesi gli estremi biografici, la carriera ecclesiastica e le virtù, sottostante alla quale è lo stemma cardinalizio, il quale, sormontato dal consueto cappello rosso con fiocchi e cordoni ricadenti dello stesso colore che contrassegna questa dignità, è costituito da uno scudo bipartito orizzontalmente la cui parte superiore è occupata da tre stelle di colore bianco in campo azzurro, quella inferiore da una mano che impugna un martello in campo rosso. Chiude l'intero campo un cartiglio con il motto *Fides et Labor* (Fede e Lavoro).

SVB VMBRA ILLIVS QVEM DESIDERAVERAT DORMIT
ALOYSIVS MAGLIONE
S.R.E. TITVLI SANCTAE PUDENTIANAE PRESBYTER CARDINALIS
SACRA HVIVS MAXIMI CASORIANI TEMPLI RESPERSVS VNDA
SEXTO NONAS MARTIAS A.D. MDCCCLXXVII
EPISCOPATV PLENVS ET APOSTOLICVS NVNTIVS APVD HELVETIOS ET
GALLOS
ANIMI VIRTUTE HVMILITATE INGENIO ROMANA PVRPVRA
HONESTATVS
PRAEFECTVS SACRAE CONGREGATIONIS CONCILII
A PVBLICIS ECCLESIAE NEGOTIIS S.S.D.N. PII PAPAE XII
IN GESTIENDIS MVNIBVS RARISSIMVS TETERRIMO VBIQVE FLAGRANTI
BELLO
ET CARITATE IN MISEROS QVAM QVI MAXIME SVCCENSVS
VLTIMO FRACTVS LABORE AERVMNISQVE PRO DEO ECCLESIA
PRINCIPE
ADVOLANS IN SVAE GENTIS SINVM LEVAMEN QVAESITVM INFIRMAE
VALETVDINI
HEIC PIO SEPVLCHRO OPTATA REQVIE DONATVS
VNDECIMO KALENDAS SEPTEMBRES A.D. MDCCCCXLIV

(Trad.: Sotto l'ombra di quello che aveva desiderato dorme / Aloisio Maglione / sacerdote cardinale della Santa Romana Chiesa del titolo di Santa Pudenziana / asperso con l'onda sacra di questo massimo tempio casoriano / nel giorno sesto delle None di Marzo nell'anno del Signore MDCCCLXXVII / forte per l'episcopato e nunzio apostolico presso gli Elvetici e i Galli / per virtù dell'animo umiltà e intelligenza onorato con la porpora romana / prefetto della sacra congregazione del Concilio / dalle pubbliche cariche della chiesa del santissimo signore nostro Papa Pio II / straordinario nel gestire le funzioni per lo spaventevole conflitto ovunque ardente / e per la carità verso i miseri per la quale era massimamente infiammato / vinto dall'ultima fatica e dagli affanni per Dio principe della Chiesa / volando nel seno della sua gente il cercato sollievo dalla debolezza della malattia / a questo pio

sepolcro donato al desiderato riposo / nel giorno undicesimo delle Kalende di Settembre dell'anno del Signore MDCCCCXLIV).

Il monumento, inaugurato il 27 gennaio del 1957, fu realizzato dal pittore e scultore calabrese Saverio Gatto (Reggio Calabria 1877 - Napoli 1959), una delle personalità più affascinanti e complesse del panorama artistico del suo tempo. Dopo una prima esperienza come marinaio e gli studi artistici a Messina sotto la guida dello scultore Giuseppe Scerbo, del quale divenne il collaboratore prediletto, nel 1898 si trasferì a Napoli per iscriversi al Regio Istituto di Belle Arti, dove ebbe come docenti Achille d'Orsi, Domenico Morelli e Michele Cammarano.

Sulla scia dei suoi maestri la sua prima produzione artistica si ispirò soprattutto al verismo sociale, ma anche - in virtù di uno spiccato amore per la mitologia e la scultura antica - all'arte ellenistica.

Tra il 1910 e il 1920 ebbe, altresì, anche una fase espressionistica. Al 1905 si data la sua prima opera conosciuta, *La napoletana*, una testina in bronzo nota in due versioni, alla quale fece seguito, l'anno successivo, la *Testa di zingara*, un bronzo a grandezza naturale con cui partecipò al "Salon" di Parigi, successivamente acquistato dalla Galleria napoletana d'Arte moderna e poi incluso nelle raccolte dell'Accademia di Belle Arti di Napoli.

A partire da quell'anno incominciò ad esporre le sue opere in tutto il mondo partecipando a ben altre quattro edizioni del "Salon" parigino (dal 1907 al 1909 e nel 1911), nonché a numerose mostre a Napoli, sia Collettive (1909, 1911, 1915, 1921, 1930, 1940, 1953) sia Personali (1922, 1923, 1958); Reggio Calabria (Biennali del 1920, 1924, 1926, 1949); Torino (1909, 1923); Monaco di Baviera (1910); Milano (1910); a sette edizioni della Biennale di Venezia (1910, e dal 1922 al 1930, 1952); Barcellona (1911 con *Putto che ride*, con il quale ottenne la medaglia di bronzo all'Esposizione internazionale d'arte); Bruxelles; Santiago del Cile (1909); Lione; Roma (1917, 1931, 1951); Firenze (1922, 1927); Fiume (1922).

Fu anche autore di busti (*Tommaso Campanella*, per una piazza di Reggio Calabria; *Giosuè Carducci*, 1912, per Napoli) e di monumenti (*Monumento ai caduti*, 1923, Muro Lucano). Da segnalare anche la sua attività di restauratore per conto della Soprintendenza di Napoli. Sue opere sono conservate nella Galleria Comunale d'Arte moderna e contemporanea di Roma (*Il fardello*); nel Museo di Capodimonte di Napoli (*Bambino che piange*). Ancora dopo la scomparsa sue opere furono presenti nel 1993 nella mostra "Scultura Italiana del primo Novecento" a Savona, e, nel 2002, alla rassegna "La Divina Bellezza" a Catanzaro. Nel 1959, poco prima che morisse fu insignito del premio Michetti per la pittura.

Franco Pezzella

Onofrio de' Rossi, un “discusso” vescovo aversano del Settecento

Nero su bianco, a. XXIV, n. 8, 2 maggio 2021, p. 54

Onofrio de' Rossi nacque ad Aversa il 20 agosto del 1717. Avviato alla vita ecclesiastica fu ordinato sacerdote il 17 dicembre del 1740. Quattro anni dopo si laureava in Diritto Canonico all'Università di Napoli e intraprendeva una brillante carriera ecclesiastica che lo portava prima al conferimento del canonicato presso il duomo della città natale e poi, in successione, ad occupare il ruolo di vicario generale ad Acerra, Caserta, Cava de' Tirreni e Salerno, funzioni che il de' Rossi mantenne pressoché costantemente fino all'agognata nomina, il 26 settembre del 1757, da parte di papa Benedetto XIV, a vescovo di Fondi.

L'ordinazione episcopale avvenne qualche giorno dopo, il 2 ottobre, nella chiesa di Santa Maria in Trastevere a Roma, per opera del cardinale Camillo Paolucci, titolare della basilica, coadiuvato da Domenico Giordani, arcivescovo di Nicomedia, l'odierna città turca di Izmit e da Simone Gatti, titolare dell'antica arcidiocesi, anch'essa turca, di Tiana.



S. Agata de' Goti, stemma del vescovo de' Rossi

Raggiunta la cittadina pontina, i primi atti del nuovo presule furono la costituzione di un Monte di Pietà per la pratica delle opere pie, l'istituzione dei maritaggi per le fanciulle povere e il restauro dell'episcopio. Ma ben presto la benevola fama acquistata con queste azioni fu oscurata da una serie di malefatte come bene esemplifica una lettera inviata alla Santa Sede da monsignor Giovanni Calcagnini, suo successore, nella quale egli accusò apertamente il de' Rossi di essersi appropriato di tre benefici destinati alle chiese di San Martino di Lenola, Sant'Onofrio di Campodimele, entrambe bisognose di riparazioni, nonché all'ampliamento del seminario vescovile.

Verosimilmente proprio per via di queste e altre malefatte il 9 aprile del 1764, il de' Rossi fu trasferito al governo della diocesi di Ischia, una sede che il prelato aversano non gradì molto come denotano le sue insistenti richieste per un'altra destinazione, adducendo a motivo l'insalubrità del clima isolano per la sua salute; in realtà, come

sembra emergere dai documenti allegati alla sua unica relazione sullo stato della diocesi e dalle numerose lettere inviate a Roma al Segretario di Stato, egli si sentiva deluso e insoddisfatto per l'“avanzamento” a dir suo non adeguato alle sue aspettative e, ancor più, perché era molto avversato - invero per i suoi abusi - dal clero e dagli amministratori locali.

Quale fosse il suo indice di gradimento presso di loro lo abbiamo da un manoscritto vergato dall'arcidiacono della cattedrale Vincenzo Onorato e ora conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli (Fondo S. Martino, ms. 439), laddove leggiamo: «Egli era ignorante in ogni scienza e nulla sapeva della dottrina cristiana ed ecclesiastica. Non fu pastore del suo gregge, ma lupo rapace. Pose in rivolta il clero dell'isola e le università [...]. Era solo abile ne' maneggi e ne' raggiri».

Non era bastato a moderare la sua avidità di potere la nomina a prelato domestico ed assistente al soglio pontificio che il 24 giugno del 1770 il pontefice Clemente XIV, subentrato nel frattempo a Benedetto XIV e Clemente XIII, gli aveva concesso, per cui essendo continuate negli anni successivi le malversazioni, la curia arcivescovile era stata costretta, come ricorda Bernardo Tanucci in una sua lettera, a sottoporlo a processo. Sicché il 17 luglio del 1775 lo stesso pontefice Clemente XIV, sollecitato da una missiva di Ferdinando IV inviatagli il 5 settembre dell'anno precedente che lo rendeva partecipe della decisione della Camera di Santa Chiara di chiedere la sostituzione del de' Rossi con un vicario apostolico nel governo della diocesi ischitana, decise di trasferirlo a Sant'Agata de' Goti in sostituzione di Alfonso Maria de' Liguori, dimissionario per motivi di salute.

Inspiegabilmente però, forse perché pressato da alcuni suoi ministri, Ferdinando IV gli negò il *regio exequatur*, ossia il dispositivo con cui, secondo il concordato tra i Borbone e la Chiesa, l'autorità statale si riservava il diritto di approvare i provvedimenti della stessa per il conferimento dei benefici vacanti, e quindi anche l'assegnazione dei vescovati.

È inutile sottolineare come fu accolta la notizia nella diocesi satulina. Basti pensare che, come riporta Antonio Maria Tannoia, biografo di Alfonso Maria de' Liguori, il santo appena informato dal canonico Pietro Ferrara che il suo probabile successore sarebbe stato monsignor Onofrio de' Rossi, tutto acceso nel volto, in quanto già a conoscenza di ciò che stava succedendo, aveva esclamato: «Monsignor de' Rossi? O Dio, o Dio! mo' voglio scrivere a Roma, che mi facciano stare in residenza fino alla venuta del nuovo Vescovo ... Povera Chiesa mia! quanto tempo dovrai star vedova, e senza pastore!». «Preconizzato il nuovo, il vecchio lasciar deve la diocesi» gli fu risposto.

E così, come aveva profetizzato, Onofrio de' Rossi raggiunse la diocesi solamente il 2 giugno del 1779 quando finalmente gli venne concesso l'*exequatur* ma non sembra che si preoccupasse di risiedervi più di tanto se è vero che nei cinque anni e più in cui fu vescovo di Sant'Agata de' Goti vi si recò una sola volta per mezza giornata in occasione della professione religiosa delle due figlie di un suo amico, facendo presto ritorno ad Arienzo, dove aveva fissato la sua dimora. Morì a Napoli nel suo palazzo il 2 novembre del 1784 ricevendo sepoltura nella chiesa dello Spirito Santo.

Franco Pezzella

Monsignor Luigi Maglione, Nunzio Apostolico in Svizzera

Casoria due, a. XIX, n. 19, 9 maggio 2021, p. 17

L'apparato di rappresentanza diplomatica della Santa Sede in quanto guidato da un nunzio è notoriamente indicato come Nunziatura Apostolica. Storicamente il termine non compare prima della seconda metà del XVI secolo e, tuttavia, la funzione di nunzio apostolico è molto più antica e trova origine nei cosiddetti *missi discurrentes* o negli *apocrisari*, come erano indicati i rappresentanti del papa alla corte dell'Imperatore bizantino. In Svizzera una prima Nunziatura fu istituita a Lucerna nel 1586, subito dopo il Concilio di Trento, sulla spinta degli eventi legati alla riforma protestante.



Ritratto di mons. Luigi Maglione, Lucerna, Convento dei Cappuccini.

Il 12 dicembre del 1873, però, dopo alterne vicende che già nei secoli precedenti ne avevano travagliato le vicissitudini, la Nunziatura fu chiusa a causa della condanna, da parte di papa Pio IX e del suo successore Pio X, del cosiddetto *Kulturkampf* (in italiano battaglia culturale) ossia l'acceso scontro politico e culturale che vide contrapposti la Chiesa cattolica e gli Stati tedeschi tra il 1867 e il 1919.

Nel febbraio del 1918, mentre ancora le potenze europee si combattevano sui campi del continente, Benedetto XV, che era successo a Pio X nel 1914, allo scopo di mettere in campo una mediazione diplomatica per porre fine al conflitto e riallacciare i rapporti diplomatici con la Svizzera, pensò bene - consapevole delle sue qualità e della sua preparazione in campo diplomatico - di nominare rappresentante provvisorio della Santa Sede presso la *Società delle Nazioni* a Ginevra e presso la

Confederazione Svizzera, il nostro monsignor Luigi Maglione; il quale, con quel tatto e quella finezza che gli erano proprie, seppe da subito farsi apprezzare offrendosi quale mediatore per una risoluzione pacifica del conflitto e allo stesso tempo del cinquantennale contenzioso pontificio con la Svizzera, nonché quale organizzatore, con la collaborazione delle istituzioni cattoliche locali di una rete assistenziale e caritatevole per le popolazioni colpite.

In quegli ultimi mesi di conflitto, anche la diplomazia elvetica, forte della centenaria neutralità bellica del Paese, andava sviluppando un'intensa attività di negoziazione presso le cancellerie dei Paesi in guerra per giungere ad una soluzione pacifica al conflitto, per cui, si aggiunga che le autorità elvetiche andavano già realizzando tutta una serie di iniziative assistenziali volte a soccorrere le vittime della guerra e a favorire lo scambio dei prigionieri, l'offerta fu graditissima.

La collaborazione tra le due diplomazie avrebbe portato non solo all'internamento in terra elvetica di circa 70.000 prigionieri malati e feriti tedeschi, francesi, austriaci, belgi e inglesi, ma avrebbe anche disposto gli animi dei governanti svizzeri - come scrisse più tardi, nel maggio del 1926, lo stesso monsignor Maglione, nominato nel frattempo arcivescovo di Cesarea, lasciando la nunziatura di Berna per raggiungere quella di Parigi - alla ripresa delle relazioni diplomatiche tra i due Paesi, con la conseguente riapertura della Nunziatura di Berna; la quale, rappresentò, peraltro, come osserva Lorenzo Planzi (*Il Papa e il Consiglio federale*, Locarno 2000), «la progressiva integrazione dei cattolici nello Stato federale svizzero [...] e fu parte integrante di un processo tendente a far dialogare il Papato con gli Stati e la società contemporanea».



Berna, Nunziatura pontificia.

Nonostante i gravosi impegni diplomatici monsignor Maglione, non mancò, infatti, nei sei anni in cui diresse la Nunziatura, di occuparsi delle vicende proprie della Chiesa elvetica e di alcuni importanti aspetti della vita sociale interna del Paese: in particolare si adoperò per ripristinare le relazioni ufficiali tra la diocesi di Basilea e il

Cantone di Berna interrottesi durante il *Kulturkampf* allorquando la maggioranza dei governi cantonali, per lo più liberali, dichiarò deposto il vescovo di Basilea Eugène Lachat, ultramontano e politicamente conservatore, per insediare un clero ligio allo Stato; e, ancora di aggiungere, con la bolla *Sollicitudo omnium ecclesiarum* del 17 ottobre 1924, alla diocesi di Losanna e Ginevra anche il titolo di Friburgo, elevando la locale chiesa di San Nicola alla dignità di capitolo cattedrale. Non furono da meno gli impegni che il Magliola profuse nelle opere educative e di istruzione cattoliche, nell'assistenza al mondo del lavoro, in particolare all'emigrazione operaia, nella stampa e nella organizzazione dell'Azione cattolica.

Franco Pezzella

Nicolò Gianpriamo, sapiente gesuita aversano

Nero su bianco, a. XXIV, n. 9, 16 maggio 2021, p. 54

Nicolò Gianpriamo è un'altra di quelle glorie aversane più conosciuta altrove che nella sua patria. Nato il 22 ottobre del 1686 nella nostra città e non ad Atella - come riportano alcuni cataloghi dell'Archivio della Compagnia di Gesù di Roma (né Atella, presso Potenza dove il cognome è assente nei libri battesimali, né Orta di Atella all'epoca denominata Castel d'Orta) - il Nostro fu avviato giovanissimo, quando contava appena sedici anni, dal padre Onofrio, alla vita monastica presso la Nunziatella di Napoli, all'epoca noviziato della Compagnia di Gesù.

Desideroso da sempre di raggiungere le "Indie orientali", terre di evangelizzazione dei Gesuiti, appena ebbe completato gli studi, chiese ed ottenne di essere inviato in qualità di esperto di matematica, materia nella quale eccelleva particolarmente, presso la corte di Pechino, dove giunse al termine di un lungo viaggio, iniziato a Lisbona il 12 aprile del 1714 e conclusosi quasi tre anni dopo, il 2 gennaio del 1717, dopo brevi periodi passati presso le case della Missione a Goa, sulle coste occidentali dell'India, dove era sbarcato, a Macao e a Canton.

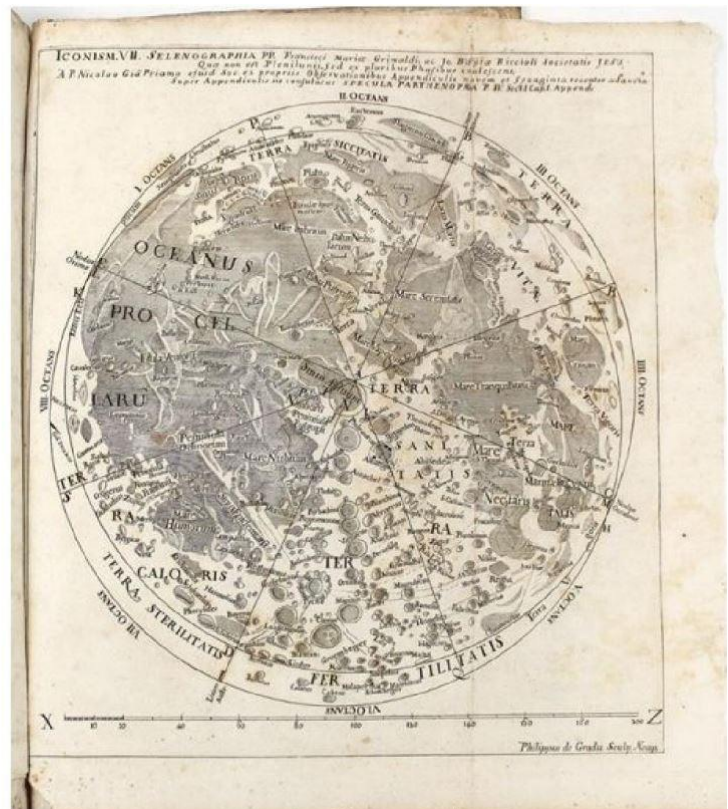
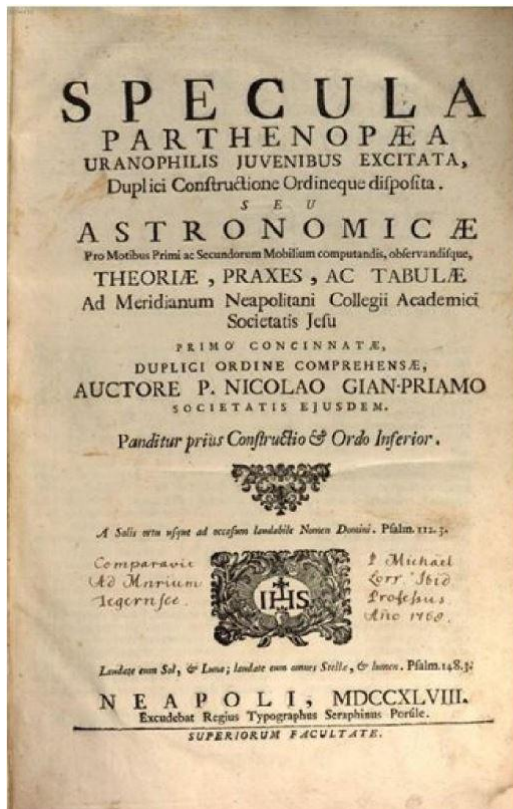
A Pechino, dove in mandarino era altrimenti chiamato Hi Ni-ko Ta-kio o Ni Tien-tzio, agli impegni di matematico affiancò ben presto anche quelli di notario apostolico con il compito di trascrivere i documenti che riguardavano la Missione. Il suo mandato ebbe, tuttavia, termine dopo pochi anni, allorquando, il 13 marzo del 1721 dovette rientrare a Roma per portare una lettera dell'imperatore Kangxi al pontefice e riferire sui fallimentari esiti della seconda legazione inviata in Cina da Clemente XI, sotto la guida di monsignor Carlo Ambrogio Mezzabarba, al fine di evocare maggiori libertà per i Cinesi convertitisi al cristianesimo e soprattutto l'osservanza, da parte di questi ultimi, dei divieti imposti dal papa sui cosiddetti riti controversi; di quei riti cioè, inclusi quelli per onorare gli antenati, che, essendo propri della millenaria tradizione cinese, i Gesuiti, fin dall'inizio della loro missione non avevano impedito ai convertiti di continuare ad esercitare.

Gianpriamo, approfittando del rientro in patria di una missione moscovita guidata dall'ambasciatore L. V. Izmailov, ottenuto dallo zar Pietro il Grande il permesso di attraversare l'Impero percorrendo la via siberiana (primo ed unico missionario autorizzato) raggiunse Roma, un anno e mezzo dopo, il 19 ottobre del 1722. Qui lo attendeva papa Innocenzo XIII, subentrato intanto a Clemente XI sul soglio pontificio, il quale, ragguagliato ampiamente sugli avvenimenti, lo liberò permettendogli di rientrare a Napoli nella sua provincia.

Dopo pochi mesi, però, dovette ritornare a Roma per difendere, in qualità di procuratore, i suoi confratelli in Cina dall'accusa di aver provocato la crisi della missione del Mezzabarba, rientrato intanto anch'egli a Roma nell'aprile del 1723. Allo scopo presentò un memoriale al pontefice in cui dopo aver chiarito i punti salienti della questione dei riti controversi ne auspicava una rapida risoluzione al fine di conservare la pace e facilitare la diffusione del cristianesimo nell'Impero cinese.

Inaspettatamente, però, chiarimenti e suggerimenti non solo non furono accolti, ma provocarono una veemente reazione da parte della Santa Sede con l'intimazione di

nove precetti, tra cui quello che vietava al Gianprimo di lasciare Roma senza l'autorizzazione del pontefice. Divieto che fu revocato solamente nel settembre del 1725 allorché gli fu permesso di ritornare nella sua provincia, ma non a Napoli e neanche in Estremo Oriente. Ottenuta, nel 1738, la grazia di rientrare a Napoli, fu incaricato di insegnare letteratura, teologia morale, matematica e astronomia, prima presso il Collegio del Salvatore e poi, dal 1740, presso il Seminario dei Nobili.



Il frontespizio e una tavola del trattato
Specula parthenopaea uranophilis juvenibus excitata.

Per gli allievi dell'altro collegio gesuita del Gesù Vecchio compose, invece, nel 1748, il trattato di astronomia *Specula parthenopaea uranophilis juvenibus excitata*, di cui si conservano pochissimi esemplari nelle biblioteche di Napoli, Roma e Firenze, nel quale riportò le effemeridi degli astri per il meridiano di Napoli e - con l'ausilio di numerose tavole incise da Filippo De Grada - le osservazioni fatte in Europa, in Cina durante i suoi viaggi terrestri e marittimi. Numerose lettere e due manoscritti, l'*Animadversio pro veritate* e la *Familiaris epistola*, redatti in Cina nel 1718 in appoggio all'*Informatio pro veritate* del confratello Kilian Stumpf, pubblicata a Pechino nel 1717 per replicare alle tesi antigesuitiche del minorita Carlo Orazi da Castorano, si conservano nell'Archivio della Compagnia di Gesù a Roma. Il Nostro morì a Napoli il 14 aprile del 1759.

Franco Pezzella

**Le tele di Domenico Antonio Vaccaro
nella Collegiata di San Mauro a Casoria**
Casoria due, a. XIX, n. 20, 16 maggio 2021, pp. 16-17

Tra le numerose opere artistiche che, per la loro presenza e per la solenne architettura disegnata dal certosino Bonaventura Presti che le contiene, fanno della Collegiata di San Mauro di Casoria una delle più notevoli emergenze artistiche della provincia di Napoli, un'attenzione particolare la meritano certamente i tre dipinti che, realizzati dal poliedrico artista napoletano Domenico Antonio Vaccaro, ne adornano l'abside e il transetto.



Madonna con il Bambino tra san Mauro e san Gennaro.

Le tele in oggetto raffigurano rispettivamente: la *Madonna con il Bambino tra san Mauro e san Gennaro*, non firmata né datata ma collocabile alla fine del terzo decennio del secolo, che, inquadrata all'interno di uno splendido cortinaggio di stampo berniniano dovuto allo stesso Vaccaro, fa bella mostra di sé nel coro dietro l'altare maggiore; *Maria che visita sant'Elisabetta (Visitazione)*, firmata e datata 1740 in basso a destra, posta sull'altare sinistro del transetto, e l'*Immacolata*, anch'essa firmata e datata 1741 in basso a destra, posta sull'altare di fronte. Nella prima tela, la Vergine, attorniata da un nugolo di angeli e cherubini, e seduta su una nuvola con il Bambino ritto sulla sua gamba destra nell'atto di essere adorata dai

santi Mauro e Gennaro raffigurati, entrambi genuflessi, su due piani contrapposti: l'uno a sinistra, prostrato su una roccia, riconoscibile per l'abito monacale e il pastorale di abate che impugna nella mano sinistra; l'altro, sul lato opposto, inginocchiato su una nube, identificabile per il cangiante manto vescovile giallo com'era molto in uso raffigurarlo nella pittura napoletana dell'epoca.

Nella narrazione si inseriscono anche due angeli che reggono tra le mani altri attributi iconografici dei due santi, una pagnotta di pane per san Mauro (in ricordo di un miracolo di san Benedetto di cui era stato testimone), l'ampolla con il sangue per san Gennaro (per celebrare il prodigioso liquefarsi più volte all'anno del suo sangue). Di grande valenza storica, infine, il dettaglio della veduta della Collegiata inserita dal pittore nello squarcio che si apre ai piedi dei due santi.



A sinistra: *Maria che visita sant'Elisabetta (Visitazione)*; a destra: *Immacolata Concezione*.

Nella tela della *Visitazione*, l'artista ripropone il popolare tema mariano - così come è narrato dall'evangelista Luca (1, 36-56) - della visita di Maria, accompagnata da Giuseppe, alla cugina Elisabetta, in attesa di Giovanni Battista dopo lunghi anni di sterilità, per informarla dello strepitoso concepimento di Gesù ad opera dello Spirito Santo. L'incontro avviene sulle scale d'ingresso della casa di Elisabetta e del marito Zaccaria, il sommo sacerdote del Tempio, in un clima di gioia e serenità.

Come nella tela precedente anche qui la narrazione è arricchita da altre figure: nella fattispecie dalla figura dell'Eterno Padre, che, in alto a sinistra, attorniato da angeli svolazzanti e cherubini, benedice a braccia aperte l'incontro, e da quella, in basso a

destra, del ragazzo e dell'asino che avevano accompagnato Giuseppe e Maria nel lungo viaggio da Nazareth a Gerusalemme, raffigurata con le sue possenti mura sullo sfondo.

Nell'ultima delle tre tele il tema dell'Immacolata Concezione è affrontato, in piena ottemperanza a quelli che erano i canoni iconografici dettati dalle autorità ecclesiastiche del tempo, con l'immagine di Maria che, circondata da uno stuolo di angeli recanti alcuni simboli mariani, schiaccia la testa ad un serpente, motivo che ricorda il monito rivolto da Dio al rettile nell'Eden (*Genesi* 3,15): «Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiatterà la testa ...», parole che già i teologi medievali interpretarono come un annuncio della “nuova Eva” che, per riparare al peccato originale, avrebbe sconfitto Satana, il serpente.

Anche qui il pittore inserisce un dettaglio della Collegiata raffigurando la cupola all'estremità inferiore sinistra del dipinto. Le tele casoriane sono le più avanzate della produzione del Vaccaro fin qui nota e si caratterizzano oltre che per una stesura pittorica a macchie dense e luminose, in contrapposizione alla corrente classicista imperante a Napoli in quella contingenza, per un rigoroso impianto accademico che ripropone lontani modelli di Francesco Solimena, uno dei suoi maestri.

Figlio dello scultore Lorenzo Vaccaro, Domenico Antonio, nato a Napoli nel 1678, si avviò, giovanissimo, secondo il racconto del suo primo biografo Bernardo de Dominici, agli studi giuridici e letterari, non disdegnando, tuttavia, di nascosto dal padre, che non voleva seguisse le sue orme, di applicarsi alla pratica del disegno e delle arti in genere; inclinazione che il genitore, dopo vari tentativi falliti di dissuaderlo, finì con l'accettare tenendolo prima a bottega presso di sé e poi indirizzandolo a quella dell'amico Francesco Solimena, il maggiore pittore napoletano dell'epoca, affinché potesse meglio apprendere anche le tecniche pittoriche.

Qui conobbe tra gli altri, insieme alla folta schiera di allievi del maestro, anche il giovane Ferdinando Sanfelice, che lo avrebbe iniziato alla pratica dell'architettura. Sicché il Vaccaro fu all'un tempo pittore, scultore, architetto, disegnatore e decoratore riuscendo in tutte le arti a produrre una gran messe di opere che il ristretto spazio a disposizione in questa sede non permette di elencare tutte.

Basterà ricordare che, come pittore, produsse le tele per le chiese di S. Maria di Monteverginella e S. Michele a Napoli, rispettivamente nel 1726 e 1731, per la collegiata di S. Maria delle Grazie a Marigliano, l'anno seguente, e per Palazzo Reale a Napoli nel 1739. Più intensa e articolata fu la sua attività di architetto che registra - giusto per citarne qualcuno - i progetti per il restauro del vecchio chiostro angioino del monastero di Santa Chiara a Napoli, con l'uso decorativo delle maioliche realizzate dai maestri “riggiolari” Giuseppe e Donato Massa, per la chiesa di S. Michele ad Anacapri, per la chiesa del Purgatorio a Giugliano, per la chiesa della Concezione a Montecalvario e per Palazzo Spinelli di Tarsia a Napoli, tutti di eccelsa vena inventiva.

Non di meno spessore fu la sua attività di scultore e decoratore che annovera alcuni capolavori dell'arte settecentesca napoletana, quali l'*Angelo Custode* nella basilica napoletana di S. Paolo Maggiore, il pavimento della già citata chiesa di S. Michele ad Anacapri, il chiostro maiolicato di Santa Chiara a Napoli, i disegni per le statue in

argento di *S. Sebastiano* (duomo di Aversa) e *S. Michele* (abbazia di Procida) e una miriade di stucchi per chiese di Napoli (ch. di S. Bernardo e Margherita a Fonseca, ch. di S. Maria la Stella, ch. di S. Maria di Costantinopoli, ch. di Santa Maria della Pace) e dintorni (ch. di S. Maria delle Grazie a Calvizzano, ch. di S. Sofia a Giugliano, ch. della Natività a Portici, ch. di S. Sebastiano a Guardia Sanframondi).

Franco Pezzella

Luigi Maglione, Nunzio Apostolico in Francia

Casoria due, a. XXI, n. 21, 23 maggio 2021, p. 16

Il 3 novembre del 1926, giungeva a Parigi, direttamente da Berna, monsignor Luigi Maglione, già Nunzio Apostolico in Svizzera dal 1920, designato, dal 23 giugno di quell'anno, a sostituire nell'omologo ruolo, in terra di Francia, monsignor Bonaventura Cerretti, dimessosi qualche mese prima a ragione dell'aggravarsi delle sue condizioni di salute.

Lo attendeva un compito non facile: raccogliere degnamente l'eredità del suo predecessore, distintosi per la ricomposizione di delicate missioni diplomatiche internazionali quale quella portata a compimento a Londra, nel 1922, presso il Consiglio della Società delle Nazioni, circa i cosiddetti Mandati di Siria e Palestina, ossia la tutela delle popolazioni, già controllate dagli stati sconfitti della Prima guerra mondiale (in questo caso l'Impero Ottomano) e incapaci di autogovernarsi, assegnati rispettivamente a Francia e Gran Bretagna; o, quella più propriamente franco-pontificia tesa a cicatrizzare le dolorose ferite che si erano aperte dopo il divorzio, nel 1905, tra la Chiesa e Parigi, conclusasi felicemente, dopo ben 18 anni con la creazione delle "associazioni diocesane" uno specifico modello di persona giuridica con il compito di organizzare l'esercizio del culto e la gestione dei beni destinati a tale scopo, messi a repentaglio in quell'anno dall'approvazione della "Legge relativa alla separazione della Chiesa e dello Stato"; o, quella, ancora più difficoltosa, relativa alla grave iniziativa intrapresa dal governo Herriot di sopprimere, tra la fine del '24 e i primi mesi del '25, peraltro con il voto favorevole della Camera, l'ambasciata di Francia presso la Santa Sede, un'iniziativa che stava pericolosamente mettendo di nuovo a rischio i rapporti tra il Paese transalpino e il Vaticano.

Monsignor Maglione affrontò il suo nuovo impegno volgendo le sue prime attenzioni soprattutto all'attuazione concreta di quanto concordato dal suo predecessore al riguardo delle "associazioni diocesane" e subito dopo al rinnovo dell'episcopato nazionale dal momento che la maggior parte dei vescovi francesi, nominati da Pio X dopo la rottura, il 9 dicembre del 1905, del concordato tra Francia e Santa Sede, erano dichiaratamente conservatori e monarchici, e non nascondevano simpatie per il movimento reazionario dell'*Action française*, fondato da Charles Maurras, giornalista, saggista e poeta oltre che politico, i cui militanti, antisemiti, antiparlamentari e antidemocratici, non esitavano, talvolta, a ricorrere alla violenza fisica pur di propugnare la loro ideologia.

Già rimproverata duramente dallo stesso Pio X per il tentativo di subordinare la religione alla politica e al nazionalismo, l'*Action française* fu successivamente condannata da Pio XI anche per la notevole influenza che esercitava sui giovani cattolici, ragione per cui, monsignor Magliola - consigliato, per di più, da alcuni autorevoli rappresentanti degli ordini monastici, il padre assunzionista Louis Merklen, direttore de *La Croix*, il domenicano padre Marie Vincent Bernadot, il gesuita Gustave Desbuquois e il sulpiziano Jean Verdier, futuro arcivescovo di Parigi - suggerì a Roma la scelta nelle nuove nomine vescovili di personalità ecclesiastiche che fossero sensibili, in antitesi ad *Action française*, ai valori democratici e portatrici

di idee sociali avanzate: un nuovo indirizzo che fu accolto con molti consensi negli ambienti democratici francesi.

Indicativo, in proposito, quando scriveva Maurice Vaussard, autore di numerosi saggi storici e politici, specialista di storia italiana, in una missiva a don Luigi Sturzo commentando la nomina di Verdier ad arcivescovo di Parigi: “Il nuovo arcivescovo di Parigi è perfetto. Ancora dieci anni di sedi vescovili provviste così, e la Francia avrà l’episcopato che non ha mai avuto dalla Rivoluzione in qua (e forse anche prima). Dobbiamo a mons. Maglione una gratitudine immensa” (L. Sturzo - M. Vaussard, *Carteggio 1917-1958*, a cura di E. Serra, Roma 1999, p. 68).



Mons. Maglione all’Eliseo (1° gennaio 1927).

Per la sua ferma posizione nei confronti di *Action française*, Maglione fu duramente attaccato dall’omonimo organo del movimento che, nel 1932, non esitò ad accusarlo di essere stato una spia al servizio della Germania durante la nunziatura a Berna e lo contestò duramente nel corso di un convegno di studenti a Marsiglia. Forse anche perché, nel suo indirizzo di auguri al presidente della Repubblica francese per il Capodanno, denunciando il “malessere economico”, che stava mettendo a dura prova tutte le nazioni dopo il crollo di Wall Street aveva invitato i governi a "prendere provvedimenti speciali a favore della classe lavoratrice" (*L’Osservatore romano*, 2-3 gennaio 1932). Nel luglio del 1936, dopo essere stato nominato cardinale, monsignor Maglione lasciò Parigi con l’unico cruccio di non essere riuscito, intervenendo sul ministro degli Esteri Pierre Laval, di risolvere in modo pacifico la controversia tra l’Italia e l’Etiopia.

Franco Pezzella

Padre Giovanni Leonardi, il futuro santo, ad Aversa

Nero su bianco, a. XXIV, n. 10, 30 maggio 2021, p. 54

Il 9 ottobre del 1598, mentre si trovava a Ferrara per curare gli interessi della Chiesa in quella città, devoluta alcuni mesi prima dal duca Cesare d'Este allo Stato Pontificio e trasformata in Legazione, monsignor Bernardino Morra, segretario della Congregazione dei Vescovi e Regolari, fu raggiunto dalla nomina a vescovo di Aversa da parte del pontefice Clemente VIII. Ma trattenuto dalle numerose incombenze legate alla sua funzione a Roma, dove nel frattempo era rientrato per essere consacrato vescovo il giorno 25 dello stesso mese dal cardinale Ottavio Bandini, il nuovo presule, nell'impossibilità di raggiungere la nuova sede si fece precedere nel suo insediamento da una lettera pastorale, poi pubblicata a stampa l'anno successivo (*Lettera pastorale ... al suo diletto popolo della città e diocesi di Aversa*, Napoli, G. G. Carlino - P. Pace, Napoli) cui accludeva una copia degli *Avvertimenti generali per il vivere cristiano* rivolti qualche anno prima da Carlo Borromeo al popolo di Milano.



Corpo di S. Giovanni Leonardi, Roma, Chiesa di S. Maria in Portico in Campitelli.

E affinché fosse certo che il suo programma di governo episcopale s'incanalasse nel solco del modello borromaico da lui propugnato e perseguito, con un documento del 6 giugno 1599 affidò l'amministrazione della sua diocesi al Padre virginiano Giovanni Leonardi, il futuro santo, già impegnato in quella contingenza presso la vicina abbazia di Montevergine nell'apertura del noviziato e nel completamento della riforma della sua Congregazione, e fedele assertore, alla pari del neo vescovo, dell'attuazione della riforma tridentina. E dunque, nei primi giorni di quel giugno

Padre Giovanni Leonardi raggiunse Aversa, dove, dacché la fama della sua santità da Montevergine già si era ben presto sparsa in tutte le contrade della regione, fu accolto “non solo con gli onori dovuti al carattere che spiegava nella circostanza, ma anche con un profondo rispetto, come ad un santo vivente” (A. Bianchini). Una fama di santità, la sua, che crebbe ancor più allorquando, di lì a poco, agendo con lo stesso spirito che aveva caratterizzato la sua azione riformatrice nell’ambito della congregazione virginiana, dopo aver osservato di persona i disordini e i bisogni, mise mano ad una revisione delle regole di disciplina, contegno e zelo del clero diocesano, estirpando gli abusi e gli inconvenienti lamentati dai fedeli. Allo stesso tempo non mancò di visitare frequentemente ospedali, ospizi e monasteri, di amministrare quotidianamente i sacramenti e di istruire i fanciulli e gli adulti circa la dottrina cristiana, introducendo anche ad Aversa, un metodo, da lui stesso ideato e applicato per la prima volta a Lucca, nei cui pressi era nato nel 1541, che ne facilitava oltremodo l’apprendimento. Dopo dieci mesi di permanenza ad Aversa, giunto al termine del suo incarico, Leonardi, benché fosse stato invitato dai cittadini a restare, lasciò la città nel rimpianto generale degli aversani che, ammirati dal suo zelo e dalla sua carità, avevano preso ad etichettarlo, giusto quanto si legge anche nei verbali del processo di beatificazione, come “un altro s. Filippo Neri”. Non erano valse a trattenerlo la promessa della maggior parte degli aversani di provvedere dei necessari mezzi di sussistenza una casa della sua congregazione che avrebbe avuto eventualmente in animo di fondare in città.

Franco Pezzella

I dipinti di Giovan Vincenzo D'Onofrio, detto il Forlì, nella collegiata di San Mauro di Casoria

Casoria due, a. XXI, n. 22, 30 maggio 2021, pp. 21-22

Alla pari di Domenico Antonio Vaccaro, un altro pittore napoletano d'adozione, ma molisano di nascita, Giovan Vincenzo D'Onofrio, altrimenti noto come il Forlì dal nome del piccolo paese presso Isernia (oggi Forlì del Sannio) dove era nato intorno al 1570, è presente nella collegiata di San Mauro con ben tre dipinti: una tavola centinata e incastrata in una cornice d'epoca, la più antica del gruppo, documentata al 1600, raffigurante la *Madonna di Monserrato e Santi* e due tele, databili alla terza decade dello stesso secolo, raffiguranti rispettivamente *Il martirio di Santo Stefano* e la *Sacra Famiglia*. Nel primo dipinto, la popolare immagine della “Vergine Moreneta”, la scultura lignea di fattura romanica così denominata a causa del colorito brunastro del volto, altrimenti conosciuta come Vergine di Monserrato dal nome della località nei pressi di Barcellona dove si conserva, è adorata dai santi Francesco d'Assisi, Giovanni Battista, Pancrazio e Antonio da Padova.



*La Madonna del Monserrato adorata dai santi Francesco d'Assisi,
Giovanni Battista, Pancrazio e Antonio da Padova.*

Commissionata da tale Cesare Valentino per l'omonima cappella di patronato della famiglia ubicata nella primitiva chiesa di San Mauro - come documenta una polizza di pagamento dell'antico banco napoletano dell'A. G. P (Ave Gratia Plena) datata 4 febbraio 1600 - la tavola pervenne alla Collegiata, unitamente ad altre suppellettili sacre, in un non meglio precisabile anno dei primi decenni del secolo allorquando si completò l'edificazione della nuova chiesa, iniziata nel 1606.

Caratterizzato da «una calda luminosità dorata», il dipinto è ordito, in aderenza a uno schema assai diffuso nella pittura napoletana del tempo, secondo la tradizionale scansione gerarchica: in alto è la Madonna di Monserrato col Bambino, seduta sulle nuvole circondata da testine alate che si affacciano tra altre nubi; il Bambino impugna una sega, chiaro riferimento al monte *Serratus*, cioè segato, il luogo dove il suddetto culto mariano nacque e prese il nome; sotto, a sinistra di chi guarda, si osservano le figure di san Francesco d'Assisi e san Giovanni Battista resi secondo la consueta iconografia; a destra quelle di san Pancrazio e di sant'Antonio da Padova, riconoscibili per i rispettivi attributi iconografici, il vestito da patrizio romano e la palma l'uno, il giglio l'altro; in basso il committente (probabilmente un ricco mercante di Casoria), con la moglie e un nipote in atteggiamento orante (non sappiamo se per ringraziare la Vergine di una grazia ricevuta, o per impetrare la sua protezione).



Il martirio di S. Stefano.

Sullo sfondo si staglia la montagna del Monserrato, e ai suoi piedi, un paesaggio con il convento benedettino dell'omonima località, nella cui chiesa si conserva il simulacro della Vergine con questo titolo; e non già, come viene subito da pensare soprattutto per le forti analogie della montagna catalana con il Vesuvio, a una rappresentazione del vulcano sullo sfondo di una veduta di Casoria così com'era nel XVI secolo.

La prima delle due tele, anch'essa centinata e inserita in una cornice d'epoca, *Il martirio di Santo Stefano*, raffigura l'atto conclusivo della vita del santo: l'esecuzione

della condanna alla lapidazione così come ci viene narrata dagli *Atti degli Apostoli*. In primo piano il santo, vestito con abiti diaconali, è inginocchiato, con le mani giunte, ed è attorniato da una ressa di giudei che impugnano, in pose artificiose e teatrali, le pietre da scagliargli addosso; sulla destra, in un angolo, seduto sul mantello deposto da Stefano, assiste alla scena il giovane Saulo di Tarso, il futuro apostolo Paolo che in seguito si sarebbe convertito lungo la via di Damasco.

Alle spalle dei lapidatori si apre un paesaggio in cui si vedono, a destra, le possenti mura di Gerusalemme, a sinistra le alture circostanti e una torre circondata da una fitta vegetazione e sullo sfondo una montagna dalla sagoma vagamente simile a quella del Vesuvio. In alto domina la scena, assisa su una nube e illuminata da una fonte di luce, la Santissima Trinità.



Sacra Famiglia.

Due figure della Trinità, il Padre e lo Spirito Santo, circondate da angeli e cherubini, ritornano nell'altra tela della *Sacra Famiglia*, perimetrata da una cornice d'epoca, convenzionalmente raffigurata con Gesù ormai adolescente tra la Vergine Maria e san Giuseppe ancorché la rappresentazione dei momenti di carattere familiare della sua infanzia, rielaborati in seno alla Chiesa cattolica dopo il Protestantismo con il Concilio di Trento, fosse un tema assai caro alla spiritualità del XVII secolo.

Giovan Vincenzo D'Onofrio fu pittore di non eccelsa fama, e tuttavia, di notevole importanza nell'ambiente artistico della Napoli del primo Seicento in quanto abile organizzatore dei grandi cantieri decorativi dell'epoca (Capua, soffitto della chiesa

dell'Annunziata, 1616-18; Giugliano in Campania, soffitto della chiesa dell'A. G. P., 1618; Napoli, soffitto del Duomo, 1621-24).

Formatosi sugli esempi di Corenzio e Rodriguez, due dei maggiori pittori meridionali della fine del XVI secolo, fu console dell'arte dei pittori napoletani già dal 1594. Le sue prime opere note, andati persi i dipinti dell'Annunziata di Napoli, realizzati in quell'anno, sono *l'Apparizione della Vergine a san Giacinto* nella chiesa di San Domenico (dello stesso anno), la *Madonna degli Angeli e i santi Francesco d'Assisi e Caterina d'Alessandria* nella chiesa di San Francesco a Padula (1597), *l'Immacolata* di Roccarainola (dello stesso anno), la nostra *Madonna di Monserrato*, *l'Annunciazione* della Croce di Lucca a Napoli, tutte datate o databili entro il 1600.

Facendo proprio gli schemi decorativi e disegnativi del Cavalier d'Arpino, nel primo decennio del secolo diede luogo alla migliore produzione della sua attività con la *Madonna delle Grazie* della chiesa del Carmine e la *Parabola del Buon Samaritano* del Pio Monte di Misericordia (1607). In questa chiesa ebbe modo di conoscere da vicino la maniera naturalistica di Caravaggio e Battistello Caracciolo cui si accostò ben presto.

E però, frastornato e incapace di dar corpo alle nuove formule proposte dal pittore lombardo, elaborò uno stile personale che, per quanto oltremodo addensato di scuri pseudo-caravaggeschi, riscosse molto successo. Il miglior risultato di questo periodo fu la *Circoncisione* della chiesa della Sanità, già commissionata allo stesso Caravaggio e mai realizzata.

Seguiranno poi - tutte entro il secondo decennio del secolo - la *Cona* di Viggiano (1616), il *Crocifisso* dell'Annunziata di Arienzo, le opere lucane di Lagonegro e Albano (*l'Adorazione della Croce*), la *Madonna del Rosario* di S. Agata dei due Golfi, la *Sant'Orsola* di San Giovanni a Carbonara (tutte del 1619), oltre naturalmente le tele per il già citato soffitto di Giugliano. Nel decennio successivo fu impegnato quasi esclusivamente, oltre che a Casoria, nella realizzazione dei soffitti di Capua a Napoli. Dopo il 1639, anno in cui sono documentati dei pagamenti per alcuni lavori fatti nel refettorio del convento napoletano di San Pietro ad Aram non si hanno più notizie di lui.

Franco Pezzella

Due affreschi di Angelo Mozzillo a Cerreto Sannita

Non è Nuova città, a. II, n. 13, 5 giugno 2021, p. 6

Nel 1761, al termine di quasi un settantennio di lavori per la costruzione e l'abbellimento della nuova chiesa di Santa Maria del Monte dei Morti (o della Madonna Assunta) di Cerreto Sannita - edificata in luogo dell'antica chiesa, venuta giù per il terremoto del 5 giugno del 1688 che aveva raso pressoché completamente al suolo la vecchia Cerreto - Angelo Mozzillo fu chiamato a decorare con due tempere, raffiguranti la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione al Tempio di Gerusalemme della piccola Maria*, le pareti laterali del presbiterio, dominato dal settecentesco altare maggiore in marmi policromi intarsiati realizzato dal napoletano Vito Antonio Coltella qualche anno prima per accogliere, entro una coeva e ricca cornice in stucco, una statua lignea della *Madonna Assunta*.

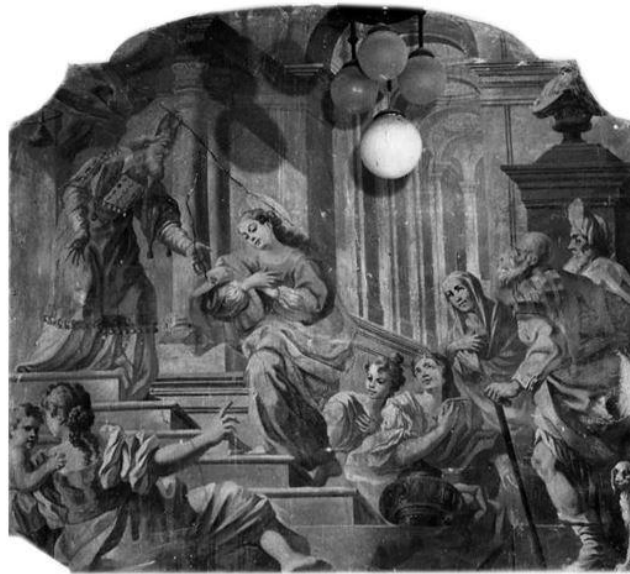


La Nascita della Vergine.

Le due tempere, tuttora in loco, si pongono, con la coeva tela raffigurante l'*Immacolata incoronata da Cristo alla presenza della Trinità, angeli ed anime purganti* che adorna il soffitto della confraternita dell'Immacolata a San Vitaliano, nel Nolano, tra le prime composizioni conosciute dell'artista e mostrano, appieno, la sua felice e fresca vena decorativa caratterizzata da una vivace fantasia, frutto degli insegnamenti di Giuseppe Bonito, il maestro di Castellammare di Stabia alla cui cultura figurativa l'artista afragolese si era a lungo abbeverato, dopo una prima educazione ricevuta nel paese natale presso lo studentato che i padri Domenicani, sovvenzionati dalla locale Università, dirigevano nel convento attiguo alla chiesa del Rosario.

Trovandosi per la prima volta ad affrontare la raffigurazione dei due più popolari soggetti mariani dopo l'*Annunciazione*, l'artista afragolese, si risolse di ambientare il primo in ordine temporale dei due temi, la *Nascita della Vergine* (che avrebbe avuto una sua seconda replica, molto diversa, nella chiesa di San Nicola dei Latini di Polla, nel 1805), in una nitida e chiara architettura classica, leggermente scorciata e ridotta all'essenziale nella rappresentazione, al cui interno si stagliano con eleganti movenze

tutti i protagonisti della scena: dalle due fantesche che accanto al letto hanno appena finito di fare il bagnetto alla neonata, la quale, già fasciata, è mostrata da una terza fantesca al padre, san Gioacchino che la guarda con occhi ammirati, a Sant'Anna che, sdraiata su un letto soppalcato, dove ha da poco partorito, si sta ristorando con qualcosa da bere o mangiare.



La Presentazione al Tempio di Gerusalemme della piccola Maria.

In primo piano, per dimostrare forse la sua bravura, il pittore inserì, sulla destra, a mo' di "natura morta", un prezioso vaso, elemento decorativo che ritorna, ancorché in altra forma e unitamente ad un cane, ai piedi della maestosa architettura classica - stavolta più articolata e caratterizzata da elementi prospettici ben definiti - che fa da quinta alla scena della *Presentazione al Tempio di Gerusalemme della piccola Maria*. Con questo rito, com'è noto, gli ebrei, in ossequio ad una legge mosaica che prescriveva di sacrificare a Dio ogni primo nato di uomo o animale, consacravano i propri primogeniti al Signore riscattando il sacrificio con l'offerta di cinque sicli d'argento.

Tratto, alla pari della *Nascita della Vergine*, dai cosiddetti Vangeli apocrifi - da quegli scritti cioè molto antichi (e per tanti aspetti analoghi ai libri della Bibbia) che la Chiesa ha sempre rifiutato di considerare come ispirati da Dio escludendoli dal novero delle scritture sacre - il tema (che il pittore avrebbe replicato, nel 1779, in una grande tela per il soffitto della chiesa dell'Immacolata di Nola e, in seguito, per una chiesa di Avellino), è qui rappresentato con la raffigurazione di Maria adolescente (e non già come una bambina di tre anni stando a quanto riportano i suddetti Vangeli) mentre, recitati i quindici salmi graduali che i pellegrini ebraici erano soliti cantare quando si recavano a Gerusalemme, sale gli ultimi dei quindici scalini che conducevano al tempio per porgere le offerte al gran sacerdote Zaccaria. Ai piedi della gradinata seguono l'incendere di Maria gli anziani genitori con altre figure di contorno, tutte delineate vivacemente atteggiata ma con una lieta e serena espressione sui volti.

Franco Pezzella

Una preziosa testimonianza di fede e di arte a Casoria: il busto ligneo di San Nicola Pellegrino di Andrea Falcone

Casoria due, a. XXI, n. 24, 13 giugno 2021, pp. 10-11

Nel passato uno dei culti molto sentiti dai casoriani era rivolto a san Nicola Pellegrino, una carismatica figura di giovane pio e devoto nato nel 1075 circa a Stiri (l'attuale Distomo), un piccolo villaggio greco nei pressi del monastero di San Luca, in Beozia.

Il Padre agostiniano Antonino Maria Di Jorio (Lanciano 1818-1890), autore di una prima dettagliata biografia del Santo narra che Nicola, per via del suo lavoro da pastore, conduceva una vita solitaria e quasi eremitica la quale finì con indurgli una forte spiritualità che si estrinsecava soprattutto con la recita incessante del *Kyrie eleison*, un'antica invocazione religiosa al Signore per chiederne il perdono e la benevolenza che ancora oggi è pronunciata, durante la Messa, dopo l'atto penitenziale.

Sbeffeggiato e deriso per questo da tutti, la madre, credendolo viepiù pazzo e posseduto dal demonio, lo affidò, pertanto, ai monaci del vicino monastero di San Luca, i quali continuarono a schernirlo e presero anche a maltrattarlo e picchiarlo finché dopo qualche anno il giovane abbandonò il monastero e in compagnia del monaco Bartolomeo raggiunse prima Otranto e poi Trani, dove, il 20 maggio del 1094, dopo precedenti esperienze negative a Lecce e Taranto, riuscì ad accattivarsi la simpatia dei fanciulli con le sue invocazioni e fu finalmente accolto dall'arcivescovo del posto, Bisanzio I.

Ma un crudele destino lo attendeva: appena tre giorni dopo il suo arrivo in città si ammalava e il 2 giugno successivo rendeva l'anima a Dio. Le incessanti visite ricevute durante la breve malattia e subito dopo la sua morte soprattutto da parte dei bambini, convinsero l'arcivescovo a riporre il suo corpo nella chiesa di Santa Maria de Russis, poi intitolata a San Giacomo. E fu subito un vociare di presunti miracoli tant'è che a furore di popolo, già due anni dopo, nel 1096, su iniziativa dello stesso arcivescovo, Nicola fu canonizzato da papa Urbano II ed eletto patrono di Trani. L'anno successivo sopra l'antica chiesa di Santa Maria della Scala iniziarono i lavori per la costruzione della basilica a lui dedicata (l'odierna cattedrale) che accolse le sue spoglie mortali.

Il culto di san Nicola Pellegrino arrivò a Casoria molto più tardi. Come ci narra il succitato Padre Antonino Maria Di Jorio ad introdurlo fu il priore della cattedrale della città pugliese, Padre Francesco D'Andrea, che nel 1642, trovandosi a Casoria, tenne nella chiesa di San Mauro un sermone così accorato su san Nicola Pellegrino che "tutti ne restarono innamorati". Invocato dagli infermi e dagli afflitti per ottenere guarigioni e consolazione il Santo si guadagnò ben presto la fama di taumaturgo e il titolo di patrono secondario del paese dopo san Mauro.

Parimenti fu istituita una congregazione di giovanetti intitolata al suo nome e fu fatto fondere un busto in argento per accogliere una reliquia del Santo donata dall'arcivescovo di Trani Tommaso Sarria; quello stesso prezioso manufatto che, come riporta un manoscritto dell'epoca pubblicato dal preposito Arcangelo Paone a

fine Ottocento nella sua *Appendice alla vita e miracoli di S. Mauro protettore di Casoria*, fu rubato, nella notte tra il 4 e il 5 febbraio del 1674, e mai più ritrovato, dal momento che alcuni rei confessi autori del furto, catturati qualche giorno dopo, riferirono, tra l'altro, di non sapere dove il busto fosse stato portato dai complici sfuggiti alla cattura e che l'analoga statua di san Mauro, anch'essa presa di mira nella stessa occasione, si fosse miracolosamente sottratta al furto solo perché una volta calata dall'altare "si fece immobile, come inchiodata a terra dov'era stata posta".



Subito, però, i fedeli deliberarono di commissionare un nuovo busto di san Nicola ad uno dei migliori scultori napoletani dell'epoca, quell'Andrea Falcone nipote del pittore Aniello, il quale accettato di buon grado la commessa, ben presto, però, preso da altri impegni, se ne dimenticò; almeno fino a quando - come lo stesso artista testimoniò in un processo, i cui atti sono ancora conservati a Trani - il santo gli andò in sogno nelle vesti di un giovanetto ricordandogli l'impegno preso e ingiungendogli di realizzare il busto con le identiche fattezze con cui gli si era presentato: richiesta che l'artista, restato piuttosto impressionato, accolse immediatamente realizzando la

scultura nel giro di qualche mese, quella stessa che, in legno scolpito e dorato a mecca, una vernice a base di lacca giusto appunto di tonalità aurea, è ancora data ammirare presso la collegiata.

Nel busto il santo è raffigurato, secondo le consolidate istanze devozionali del tempo, frontalmente, con entrambe le braccia protese in avanti in atteggiamento orante. Ha il volto paffuto, fanciullesco e il capo ricoperto da folti riccioli. Indossa un farsetto smanicato - una sorta di giubbotto, generalmente imbottito di ovatta, indossato per lo più dalle persone umili, anche se in questo caso è impreziosito da motivi con elementi floreali ad imitazione dei fastosi broccati seicenteschi - che serrato al collo lascia appena intravedere una lattughina, ossia una piccola gorgiera. L'abbigliamento è completato da un grosso nastro con fiocco che gli cinge la vita e da una tunica che fuoriuscendo dal farsetto ricade, drappeggiata, su una base sorretta da grosse volute angolari.

Allievo, forse, di Cosimo Fanzago, ma certamente suo collaboratore nell'esecuzione della *Guglia di San Gaetano da Thiene* nell'omonima piazza napoletana (quattro *Putti*) e nella cappella Merlino al Gesù Nuovo (statua raffigurante *Re David*, ora al Pio Monte della Misericordia), Andrea Falcone era nato a Napoli intorno al 1630. Nella città natale concentrò gran parte della sua produzione che annovera, peraltro, accanto alle opere in marmo, modelli per busti in argento (in particolare quelli per alcuni dei 54 busti - reliquari dei santi patroni della città nella cappella del Tesoro di san Gennaro), decorazioni in stucco e altre sculture lignee, comprese figure presepiali, oltre alla nostra.

Tra le sue opere marmoree maggiori vanno citate le tre sculture raffiguranti la *Madonna della Misericordia* e le allegorie della *Carità* e della *Misericordia* nel porticato esterno del Pio Monte della Misericordia; la *Madonna con Bambino* e i due gruppi raffiguranti le *Sette opere di Misericordia*, su disegno del Fanzago, nel cortile dello stesso complesso; tre delle quattro sculture allegoriche per la cappella della Madonna della Purità in San Paolo Maggiore (*Prudenza*, *Temperanza* e *Misericordia*); il *Sepolcro di Giulio Mastrilli* nella chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco, il *Ritratto di Isabella Guevara* nella chiesa di Gesù e Maria e di *Tommaso Blanch* in quella di San Domenico. Lavori minori in marmo e stucco sono sparsi un po' ovunque nelle chiese napoletane (San Pietro Martire, Gesù Nuovo, Basilica di Santa Chiara, San Giacomo degli Spagnoli, Santa Maria di Donnaregina, San Domenico Maggiore) e in alcune chiese di Roma (due *Putti* per la chiesa di Sant'Agnese in Agora, un *Angelo - acquasantiera* in quella di Sant'Agostino). Andrea Falcone morì nel 1677.

Franco Pezzella

Vincenzo Maria de Silva, un vescovo aversano a Policastro e a Calvi Risorta

Nero su bianco, a. XXIV; Parte I: n. 11, 13 giugno 2021, p. 54;

Parte II: n. 12, 27 giugno 2021, p. 54

Rampollo di una nobile famiglia napoletana di origini portoghesi, nacque ad Aversa nel 1630 circa. Avviato alla vita monastica, dopo il noviziato nel convento napoletano di San Domenico vestì l'abito dell'Ordine e raggiunse lo Studio Generale (la facoltà teologica) di Bologna della Congregazione riformata di Lombardia per conseguire giusto appunto la laurea in Teologia, scienza nella quale eccelse particolarmente. Rimasto favorevolmente colpito dall'organizzazione della compagine lombarda dell'Ordine, una volta tornato a Napoli, dopo un periodo trascorso, prima come lettore e poi come priore, presso l'altro convento cittadino di San Pietro martire, trasferì con un breve apostolico la sua figliolanza dalla famiglia di San Domenico a quella di Santa Caterina a Formiello, che fin dal 1499 era stata concessa da re Federico I d'Aragona alla Congregazione riformata di Lombardia.



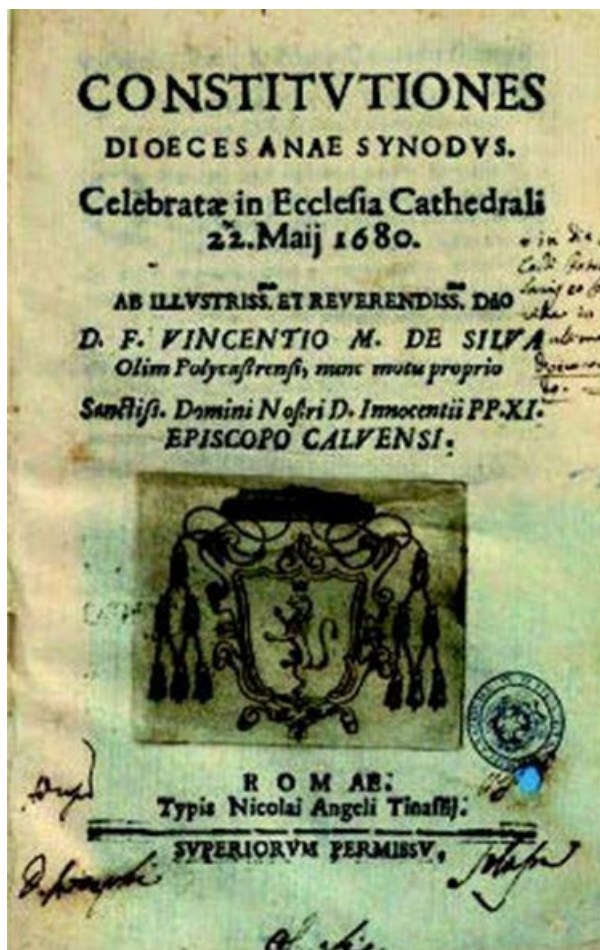
Policastro in un'incisione di Francesco Cassano da Silva, 1708.

Ed era qui quando, il 4 maggio del 1671, fu raggiunto dalla nomina, da parte di Clemente X, a vescovo di Policastro, in sostituzione del messinese Filippo Jacobio che, stanco delle molestie che gli venivano mosse per la sua fermezza nel sostenere i diritti della sua Chiesa, si era prima ritirato a Roma e poi, nel 1671, aveva rinunciato alla sede. Dopo la consacrazione, avvenuta a Roma il 10 maggio per mano del cardinale di Porto e Santa Rufina, Francesco Maria Brancaccio, coadiuvato

dall'arcivescovo di Taranto, Tommaso de Sarria, e dall'arcivescovo di Viterbo e Tarquinia, Stefano Brancaccio, il Nostro, appena ebbe raggiunta Policastro, avendo trovato la residenza vescovile pressoché diroccata la fece restaurare e anche ampliare affinché gli addetti al culto della cattedrale non dimorassero lontano da essa.

Nel frattempo, convocò un sinodo diocesano, le cui costituzioni, emanate il 5 aprile del 1674 furono stampate a Roma l'anno successivo e commissionò i restauri delle altre due residenze vescovili, l'una a Torre Orsaia, l'altra a Lauria utilizzate come sedi estive dell'episcopato bussentino.

Come il predecessore, però, per difendere i diritti della sua Chiesa, dovette subire non poche molestie, in particolare da parte della comunità di San Giovanni a Piro, l'antica Villa di San Pietro, che, avendo goduto per circa cinquecento anni di giurisdizione autonoma come “Badia Nullius Diocesis”, si era già ribellata, insieme al Capitolo dei canonici di Santa Maria Maggiore di Roma, titolare dei benefici, al vescovo precedente, rivendicando l'autonomia perduta.



Constitutiones Dioecisanae Synodus, Roma 1698.

Portata la contesa davanti alla “Segnatura di Giustizia”, il supremo tribunale di diritto canonico della Santa Sede, il de Silva non solo ne era uscito vincitore ma aveva ottenuto anche, con il relativo decreto, l'applicazione della clausola “victus victori in expensis condemnatus est”, il dispositivo con il quale si disponeva che il rimborso spese spettasse al vincitore. Altre molestie gli arrivarono anche dai baroni, in particolare dal conte di Policastro, Fabrizio Carafa, che ancorché il de Silva avesse

prodotto contro le sue pretese e quelle dei baroni un *Discursus juris, e facti pro Ecclesia Polycastri contra Comite Polycastri* appositamente composto per la corte di Roma e per quella di Spagna, non si fece scrupolo di assediare nel suo palazzo vescovile di Torre Orsaia; condizione da cui il prelado fu liberato solamente grazie all'aiuto armato dei membri della famiglia Afflitti, non prima, tuttavia, di aver pronunciato una scomunica nei confronti del conte, di aver sottoposto ad interdizione tutto il territorio e di aver chiesto ed ottenuto il trasferimento ad altra sede.

Il 10 aprile del 1679, infatti, il de Silva fu nominato da Innocenzo XI vescovo di Calvi Risorta. Giunto nella nuova diocesi - avendo trovato anche qui diroccato, come a Policastro, il palazzo vescovile, distrutto sin dal 1647 durante la rivolta di Masaniello, da Diomedea Carafa, duca di Maddaloni, in odio al cardinale Ascanio Filomarino (fratello di Gennaro, all'epoca titolare della diocesi), perché sospettato di aver provocato la morte del fratello Giuseppe - il Nostro si attivò per comprare una casa nella vicina Pignataro trasformandola nella nuova residenza vescovile.



Vincenzo Maria de Silva in un ritratto di Angelo Mozzillo, 1780.

Allo stesso tempo fece riparare la cattedrale, andata parzialmente rovinata anch'essa durante la violenta rappresaglia del duca, arricchendola di dipinti e nuova suppellettile, fece trasportare presso la nuova residenza quanto era rimasto del prezioso archivio e, con esso, la platea e la Santa Visita di monsignor Fabio Maranta rimaste fortunatamente integre giacché depositate in quella contingenza presso

l'abitazione del cancelliere della curia. In seguito, non mancò di incrementare, in ragione di due, sia il numero dei canonicati che quello delle parrocchie (Visciano e Zuni), dotando entrambe le istituzioni delle relative rendite, e non mancò, soprattutto, di convocare il 22 maggio del 1680 un sinodo diocesano, che si tenne tra quell'anno e il 1682, le cui costituzioni furono edite a stampa nel 1698 a Roma.

Nella stessa occasione incaricò don Giuseppe Cerbone di Afragola, teologo ed esaminatore sinodale della diocesi, di scrivere la *Vita e passione delli gloriosi martiri Santo Casto, vescovo di Calvi, e San Cassio, vescovo di Sinuessa*, edita Napoli nel 1685. Sempre a Napoli, nel 1698 fece realizzare da Giuseppe Simonelli anche delle importanti opere di abbellimento nella sua cappella gentilizia, dedicata ai Santi Filippo e Giacomo, nella chiesa di Santa Caterina a Formiello, appartenente alla famiglia fin dal 1536.

Non gli riuscì, invece, di portare a compimento l'edificazione del seminario, che nelle sue intenzioni doveva accogliere dodici seminaristi ma anche un maestro di canto, uno di grammatica e un rettore affinché, come scrisse in una nota rivolta ai confratelli, "i chierici in quello allevati, siano talmente istruiti nelle scienze e nelli Riti Ecclesiastici, che dal loro Collegio possano per l'avvenire essere elette Persone capaci e degne di occupare Canonicati, Parrocchie, Pulpiti, Confessionarii et infine essere reputati tali che possano, colla loro dottrina non meno che con il buon esempio, istruire il Popolo nella legge d'Iddio et in tutto ciò che al Suo Santo Servizio più conviene"; anche se, invero, già fin dal 9 maggio del 1682, in ottemperanza alle sollecitazioni e alle indicazioni conciliari tridentine (capitolo 18 della 23ª sessione, *De reforma*), sfidando vieppiù le diffidenze e le ostilità del clero locale, timoroso di dover cedere una parte delle proprie rendite per il suo mantenimento, aveva dato vita ad un embrione di seminario, con pochi alunni, nello stesso Palazzo vescovile, affidandone la conduzione al sacerdote Giuseppe Bonacci di Pignataro Maggiore.

La morte lo colse, infatti, all'improvviso, il 23 maggio del 1702. Per sua volontà fu sepolto nella cappella di famiglia in Santa Caterina a Formiello ma la sua diocesi ne conserva il ricordo nel ritratto che il pittore afragolese Angelo Mozzillo, nel 1780, affrescò, unitamente a quelli di tutti gli altri vescovi che si erano avvicendati sul trono episcopale di Calvi Risorta da Calepodio a Giuseppe Maria Capece Zurlo, sulle pareti della cattedrale.

Franco Pezzella

**Gli affreschi di Vincenzo Galloppi
nella collegiata di San Mauro di Casoria**
Casoria due, a. XIX, n. 25, 20 giugno 2021, pp. 20-21

Le tre tele settecentesche realizzate dal pittore giuglianese Pietro Di Martino per il cassettonato della collegiata di San Mauro, di cui abbiamo discusso in un precedente numero di questo settimanale, non sono i soli dipinti presenti in questa chiesa a narrarci dei fatti salienti della vita del santo: gli fanno, infatti, buona compagnia, ben cinque affreschi, distribuiti tra l'abside e il transetto, eseguiti nel 1890 dal pittore napoletano Vincenzo Galloppi.

I dipinti raffigurano *Benedetto che accoglie Mauro e Placido nel monastero di Subiaco*, *Mauro che accoglie Florio nel Monastero di Glanfeuil*, *L'arrivo delle reliquie di san Mauro a Casoria*, posti rispettivamente sulle pareti absidali destra e sinistra e sotto la volta, *Mauro che accoglie Lino guarito dalla cecità* e *Mauro che guarisce un giovane in coma*, affrescati, invece, nell'ordine, sotto la volta sinistra e destra del transetto. Come di Martino, anche Galloppi, per elaborare quattro delle sue composizioni, si servì, verosimilmente, del secondo libro dei *Dialoghi* di San Gregorio Magno e della *Vita Mauri Abbatis* scritta da Oddone, abate del monastero di Glanfeuil sulla scorta di una precedente biografia dettata da Fausto, un monaco compagno di san Mauro, testimone oculare di alcuni avvenimenti della vita del futuro santo.



Benedetto che accoglie Mauro e Placido nel monastero di Subiaco.

Nel primo degli affreschi absidali è rappresentato il momento in cui Mauro e Placido, rampolli di nobili famiglie romane di fede cattolica, condotti a Subiaco dai rispettivi padri, Equizio e Tertullo, furono affidati a Benedetto da Norcia per essere avviati alla vita monastica. Nella parete di fronte è raffigurato, invece, la circostanza in cui Florio - che era stato maestro di palazzo di re Teodeberto e il donatore del fondo di Glanfeuil sul quale erano sorti successivamente, ad opera di Mauro, il monastero e l'oratorio di San Martino - abbracciò la vita religiosa ricevendo l'abito religioso dallo stesso Mauro.



Mauro che accoglie Florio nel Monastero di Glanfeuil.

Nella volta absidale è raffigurato, infine, l'episodio più caro alla memoria devozionale locale: quello che - non rievocato da alcuna cronaca, ma da un'antica tradizione orale cittadina riportata una prima volta dal preposito Mattia D'Anna nel 1828, e poi dal preposito Arcangelo Paone nel 1893, con qualche sostanziale differenza circa il periodo nel quale sarebbe avvenuto (agli inizi del Cinquecento secondo D'Anna, nel periodo angioino secondo Paone) - vuole che a portare le reliquie del santo a Casoria fosse stato casualmente un giovane cavaliere francese, al servizio di uno dei tanti eserciti che nel corso dei secoli, dalla caduta dell'Impero romano in poi, hanno imperversato nella nostra Penisola per conquistare città e territori.

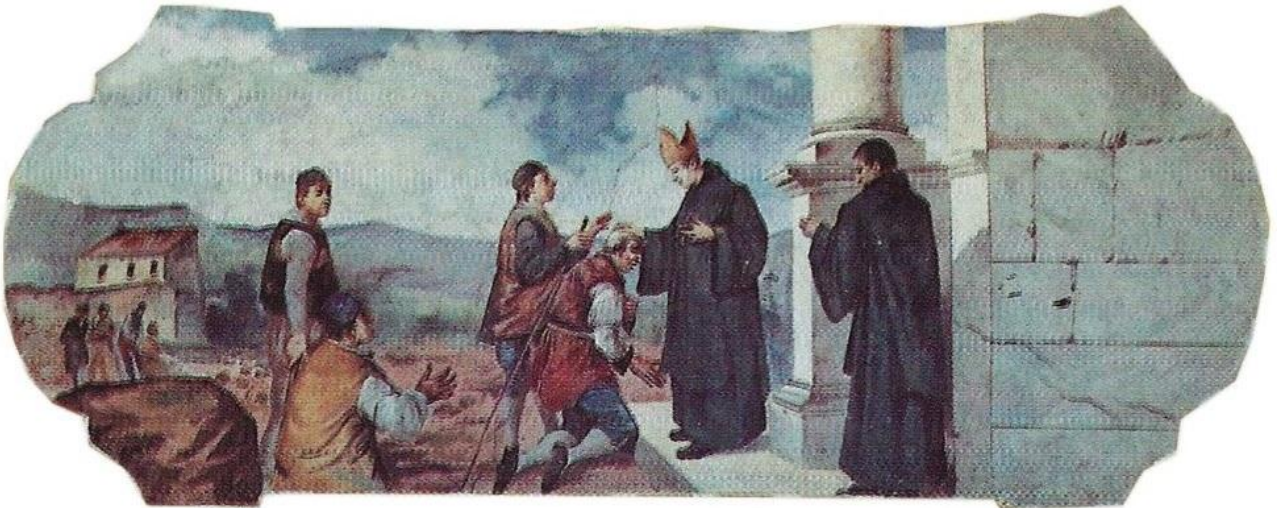
Più recentemente lo storico Giuseppe Pesce ha ipotizzato trattarsi del Maresciallo di Francia Odet De Foix, conte di Lautrec, che fu a capo, nel 1527-28, della spedizione inviata in Italia dal re di Francia Francesco I per riconquistare l'ex Regno di Napoli, già appartenuto agli angioini e poi vicereame spagnolo dell'imperatore Carlo V.



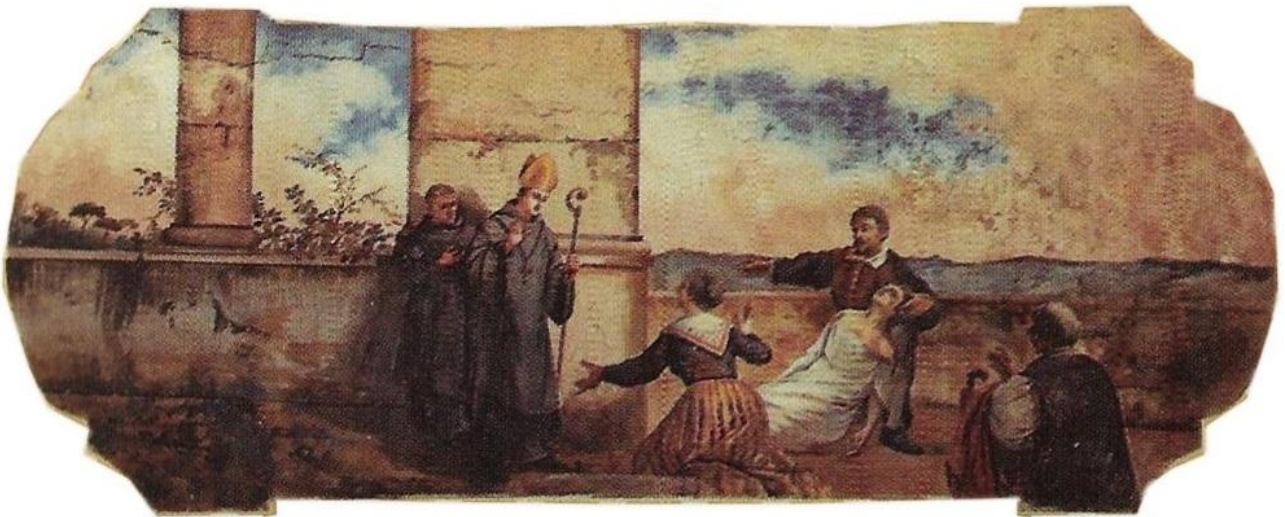
L'arrivo delle reliquie di san Mauro a Casoria.

In ogni caso il pio racconto, riportato alla lettera nell'affresco dal Galloppi, narra che il destriero cavalcato dal giovane cavaliere, il quale era solito portare sempre con sé

per devozione una reliquia del santo, nel mentre passava davanti alla chiesa di Casoria per dirigersi a Napoli, si arrestò improvvisamente e non volle più saperne di proseguire fino a quando il cavaliere non ebbe consegnato le reliquie di san Mauro in suo possesso al parroco, uscito dalla chiesa richiamato dal vociare concitato della gente accorsa per assistere all'insolito evento. Peraltro, l'avvenimento era ricordato fin quasi alla metà del secolo scorso dalla cosiddetta "Festa di luglio" durante la quale la piazza e le strade del quartiere che si sviluppa intorno alla chiesa erano ornate con arcate di luminarie sotto alle quali si posizionavano centinaia di bancarelle con ogni sorta di vivande, leccornie e mercanzia varia.



Mauro accoglie Lino guarito dalla cecità.



Mauro guarisce un giovane in coma.

I due affreschi del transetto narrano invece di altrettanti miracoli operati da Mauro durante il suo soggiorno in Francia: quello davanti alla chiesa abbaziale di San Maurizio, nella omonima località dell'attuale cantone svizzero di Vallese, con cui dopo aver invocato il nome di Gesù, restituì la vista a Lino, un giovane nato cieco, abituale frequentatore del tempio, il quale, riconoscente, decise di dedicare il resto della sua vita al diaconato, e quello operato in un villaggio presso il monte Giura con

il quale, dopo la disperata insistenza della madre, guarì un giovane infermo in coma da due giorni.

Vincenzo Galloppi è figura di artista napoletano, vissuto tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del secolo successivo, che, ancorché poco noto agli stessi addetti ai lavori, ebbe una notevole attività, come pittore di quadri e frescante, non solo a Napoli, dove decorò diverse chiese (San Nicola da Tolentino, San Domenico Soriano, Santa Maria Avvocata, Santa Maria di Caravaggio, Santa Maria del Soccorso a Capodimonte, San Gennariello al Vomero, chiesetta del Santo Natale, Santa Maria della Stella, Santa Maria della Fede, cappella dell'Addolorata a Secondigliano, parrocchiale di San Pietro a Patierno, alcune cappelle del cimitero di Poggioreale), ma anche in provincia (a Castellammare di Stabia, Scanzano, Frattamaggiore, San Giuseppe Vesuviano, Giugliano, Nola, Portici, Procida), nel Salernitano (a Campagna e Scafati), in Terra di Lavoro (a Pietramelara e a Roccaromana), nel Frusinate (ad Atina), a Taranto nella chiesa di San Francesco da Paola, e finanche nella lontana isola di Corfù, dove, nel 1891, sotto la volta della Sala dei Ricevimenti dell'*Achilleion* di Gastouri, la splendida residenza estiva dell'imperatrice Elisabetta d'Austria altrimenti nota come Sissi, affrescò un'*Allegoria delle Quattro stagioni e delle Ore*.

Franco Pezzella

**Aniello Casilli, un sacerdote afragolese
nella storia della letteratura dialettale napoletana**
Non è Nuova città, a. II, n. 16, 26 giugno 2021, p. 6

Tra i pochi uomini illustri di Afragola sfuggiti alle trattazioni del compianto don Gaetano Capasso un posto di sicuro rilievo è, senza dubbio, quello occupato da Aniello Casilli, un sacerdote passato alla storia della letteratura dialettale napoletana per essere stato l'autore dell'unico dizionario che ne traduce i termini in ben tre lingue.



Si noti che lo studio comparativo delle quattro nomenclature domestiche, contenute in questo volumetto, può riuscire di grande utilità anche nelle **tre classi tecniche**, nelle **cinque ginnasiali** e nelle **tre liceali**.— Chi ignora la nomenclatura domestica si trova impacciatissimo nello scrivere e nel tradurre i buoni scrittori.

NAPOLI
Gabriele Regina, Libraio Editore
31, Piazza Caracciolo, 35
1899

Ritenuto dai più napoletano, Aniello Casilli era nato, invece, ad Afragola il 17 dicembre del 1800 da Raffaele e Maria Ciaramella, entrambi di oneste ed agiate famiglie del paese. Dopo una prima elementare educazione scolastica nel paese natale aveva proseguito gli studi a Napoli sotto la diligente ed accorta guida di uno zio paterno, il sacerdote Nicola Casilli, che lo aveva avviato alla vita ecclesiastica facendolo accogliere presso il seminario di Napoli, dove, al termine del corso di studi teologici, quando contava appena 24 anni, fu ordinato sacerdote. Dopo un primo impegno come predicatore, desideroso più di ogni altra cosa di darsi

all'insegnamento, nel 1834 si associò con un altro sacerdote, Francesco Saverio Maria Orefice, suo coetaneo e conterraneo e con l'aiuto di una filantropa nobildonna napoletana, la duchessa della Cerra, Sara De Marino, rilevò, in qualità di direttore degli studi, un collegio di fanciulle, denominato "dei Miracolilli", fondato nel 1803 da un gentiluomo, tale Pietro Cioffi. Sito sulla salita di Santa Maria degli Angeli alle Croci - cosiddetta perché scandita da croci di legno oggi scomparse erette dai Francescani Osservanti dell'omonimo convento per praticarvi la via Crucis - il collegio si affermò ben presto come uno dei migliori educandati napoletani e vi accorsero, numerose, le donzelle delle più altolocate famiglie napoletane.

Nelle funzioni di direttore degli studi, il Casilli scrisse, tra l'altro, vari libri scolastici tra cui, il più noto, *Il Nuovo Vocabolario domestico - in quattro lingue - Napoletana, Italiana, Francese, e Latina, compilato per uso degl'Italiani e Forestieri*, edito a Napoli per i tipi di Vincenzo Marchese nel 1861.

Diviso in due parti, rispettivamente di 49 e 33 pagine, nella prima traduce i termini napoletani in italiano, francese e latino; nella seconda i termini italiani in napoletano.

Prima ancora, nel 1855, aveva pubblicato, sempre a Napoli, un Cenno storico della letteratura italiana, e un Saggio di geografia astronomica e fisica per uso della studiosa gioventù, riedito nel 1868 in una nuova edizione con il titolo Primi elementi di geografia ad uso delle scuole d'Italia.

E ancora, nel 1859, in collaborazione con L. Manzo, aveva tradotto dal tedesco, arricchendole di aggiunte ed osservazioni, le "*Betrachtungen Uber Die Werke Gottes Im Reiche Der Natur*" (*Riflessioni sulle opere di Dio nella natura*) del predicatore e scrittore tedesco Christoph Christian Sturm (Augusta 1740 - Amburgo 1786) edito una prima volta a Londra nel 1791. L'edizione fu stampata a Napoli, con il titolo *Considerazioni sopra opere di Dio e meraviglia della natura per tutt'i giorni dell'anno*, per i tipi di Vincenzo Marchese.

Franco Pezzella

**Casoria, collegiata di San Mauro:
le testimonianze d'arte e di fede rubate**
Casoria due, a. XXI, n. 26, 27 giugno 2021, pp. 11-12

Come altre chiese italiane anche la collegiata di San Mauro ha subito negli ultimi decenni una serie di furti sacrileghi che l'ha depauperata di alcune importanti testimonianze di fede e d'arte del passato: in *primis* del venerato *Busto-reliquario in argento, oro e rame del santo Patrono*, ma anche di un *Reliquario a braccio in argento*, di una statua in argento di *San Filippo Neri*, di un *Crocifisso*, di un *Calice*, di una *Pisside*, di una *Porticina di tabernacolo* e della *Teca con le reliquie di San Nicola Pellegrino*, oggetti anch'essi tutti in argento, di sei *Candelieri* in ottone, di altri due *Crocifissi* lignei, di due *Putti* in marmo, di due *Paliotti*, di una *Coppia di colonnine*, di vari *Marmi commessi e scolpiti* nonché del gruppo scultoreo raffigurante il *Battesimo di Gesù* che sormontava il battistero, attribuito a Lorenzo Vaccaro.



G. Rovere, *Busto di San Mauro*.

Il *Busto-reliquario di San Mauro*, come documenta una polizza di pagamento datata 14 marzo 1602 rintracciata già nel lontano 1913 dal benemerito archivista Giovan Battista D'Addosio tra le carte dell'antico banco napoletano dell'Ave Gratia Plena, era stato realizzato tra il 1601 e il 1602 dall'argentiere fiammingo Giovanni Rovere, attivo a Napoli e in Italia meridionale tra il 1592 e il 1609. Le fonti documentarie lo indicano, infatti, artefice di diversi manufatti sacri tra cui un calice e la relativa patera d'argento commissionatogli da Isabella della Rovere, principessa di Bisignano, forse

per farne dono ai gesuiti, ai quali era particolarmente devota (a Napoli fu fondatrice, tra l'altro della chiesa del Gesù Nuovo e della Casa dei professi della Compagnia di Gesù); di un altro calice e della patera, sempre in argento per i Padri cappuccini di Bari; di un non meglio specificato oggetto sacro per il monastero napoletano di Santa Caterina a Formiello.

Nel busto casoriano - come si evince da una rara fotografia d'epoca - il santo era raffigurato, secondo una consolidata iconografia, in posa ieratica e in atteggiamento benedicente, fasciato da una tonaca fittamente pieghettata e da un rocchetto (una sorta di sopravveste indossata dal papa e da alti prelati), col capo coperto dalla mitria e il pastorale nella mano sinistra, simboli della sua dignità vescovile in quanto abate di Montecassino (il cenobio benedettino era, ed è tuttora, infatti, un'abbazia *nullius*, ossia un territorio ecclesiastico analogo alla diocesi, il cui responsabile aveva e ha poteri pari a quelli dei vescovi).

Sul petto risaltava una grande pettiglia in argento - costellata di gemme preziose e recante al cento un reliquario a finestra - che era, forse, fatta indossare al busto, insieme alla mitria impreziosita anch'essa da gemme, solo in occasione delle festività solenni e delle processioni. Sappiamo, infatti, che, ancorato su una portantina, il 15 gennaio, ricorrenza della morte del santo, e la seconda domenica di luglio, giorno tradizionalmente dedicato alla rievocazione dell'arrivo delle sue reliquie a Casoria, il busto era portato in processione per le vie della città.

L'opera, per la qualità scultorea e per la straordinaria tecnica orafa si collocava fra i risultati più significativi dell'arte argentaria napoletana del tardo Cinquecento. Il busto fu rubato la notte del 10 gennaio 1982. Con esso furono trafugati il reliquario a braccio e un calice, di ignoti argentieri napoletani del XVII secolo. Busto e reliquario a braccio furono fatti rifare qualche anno dopo, nel 1986, dalla nota azienda di "Arredi Sacri e Restauri Vincenzo Catello" di Napoli.

Ancora prima del *Busto di San Mauro*, in un momento non meglio precisabile, era stata rubata anche la statua in argento di *San Filippo Neri* - di cui non c'è rimasta nessuna immagine - che le fonti riportano realizzata nella seconda metà del Settecento da Filippo Del Giudice assieme ai due figli Giuseppe e Gennaro, esponenti di una delle più accorsate botteghe di orafi ed argentieri napoletani del secolo che si serviva spesso dei modelli scultorei creati dal celebre Giuseppe Sanmartino.

I tre argentieri furono autori, tra l'altro, singolarmente o insieme di diverse opere: in particolare Filippo realizzò i due *Candelabri monumentali con figure allegoriche di virtù e putti* (1745), la statuina dell'*Immacolata*, il *Busto di Santa Maria Maddalena penitente* (1757) e gran parte degli arredi liturgici per la cappella del Tesoro di San Gennaro, di cui curò, peraltro, "la politura e l'imbiancatura", una *Croce astile* (1758) per il convento di San Gregorio Armeno, il *Parato di candelieri* per la sacrestia della basilica di San Nicola a Bari e, unitamente ai due figli, un busto argenteo di *San Pietro* e una replica della statua casoriana di *San Filippo* per l'omonima cappella di Forio d'Ischia, andate entrambe perdute.

Scomparso il padre, morto nel 1786, i suoi due figli, oltre a succedergli nella "pulitura, accomodatura, indoratura" delle oreficerie della Cappella del Tesoro, realizzarono, invece, un *Ciborio*, due *Bracci a muro* e due *Paliotti*, sempre in

argento, per gli altari laterali della stessa Cappella, il *San Giuseppe col Bambino* (perduto) e il *San Vito* per l'omonima chiesa di Forio d'Ischia (1787) e, ancora, il *Tobia con l'arcangelo Raffaele* per la sacrestia della Cappella del Tesoro di san Gennaro (1797). Dal 1794 al 1798 dettennero altresì l'appalto per la monetazione d'argento, incarico che fu loro confermato anche dopo la rivoluzione del '99.



L. Vaccaro (attr.), *Battesimo di Gesù*.

Nella notte del 1° luglio del 1988, fu invece trafugato il piccolo gruppo marmoreo con la rappresentazione del *Battesimo di Gesù* che una tradizione locale non ben controllata attribuiva a Lorenzo Vaccaro. Posto su un basamento raffigurava san Giovanni Battista, avvolto in un mantello, nell'atto di rovesciare con una scodellina l'acqua del fiume Giordano sulla testa di Gesù, inginocchiato e con le mani giunte sul petto, per battezzarlo. Col *Battesimo*, sostituito in seguito da un *Putto*, anch'esso attribuito al Vaccaro, furono trafugati due putti in marmo, due paliotti, una coppia di colonnine e vari marmi commessi e scolpiti tra cui, verosimilmente, alcuni documentati manufatti realizzati nel 1721 dal marmorario napoletano Gennaro Ragozzino per la cappella di San Francesco.

Lorenzo Vaccaro, padre di Domenico Antonio, è figura di scultore architetto e pittore di primo piano nell'ambito dell'arte napoletana tardo-barocca perché se ne tracci in questa sede un sintetico profilo.

Basterà ricordare che testimonianze della sua prolifica produzione si ritrovano nelle più importanti chiese napoletane, nonché ad Aversa, Pozzuoli, Foggia, Grottolella (Av), Frattamaggiore, Madrid e Toledo. Più modesta fu, invece, la produzione di Gennaro Ragozzino, figlio di Giovan Camillo e fratello di Giuseppe e Francesco anch'essi marmorari, di cui ricorderemo solo, per esigenza di sintesi, i lavori, realizzati con i congiunti, nella chiesa dei Santi Sossio e Severino, in quella della Maddalena e nella cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo a Napoli, nella chiesa di Santa Maria a Pugliano di Ercolano, e, quelli da solo, nella chiesa di Santa Maria della Pace, nella cappella di San Sebastiano in Castel Nuovo, nella chiesa di Santa Maria Egiziaca, nella congrega della Redenzione dei Cattivi a Napoli, e nella chiesa dell'Annunziata di Marcianise, lavori realizzati tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del secolo successivo.

Franco Pezzella

Galluccio in un dipinto seicentesco

Il Sidicino, a. XVIII, n. 6, giugno 2021, p. 3 e p. 7

Le città, i paesi, i paesaggi, quanto non anche le diverse architetture che nel corso dei secoli hanno acquisito il prestigio di “monumento” nell’immaginario collettivo, sono state in passato - alla pari delle composizioni pittoriche con particolari oggetti quali fiori, cacciagione, strumenti musicali, altrimenti note come “nature morte” - i soggetti privilegiati degli artisti alla ricerca del bello per ricreare l’animo umano.



Ignoto pittore del sec. XVII, *Albero genealogico della Famiglia Velluti-Zati*.

Talvolta, però, questi soggetti sono “serviti” anche per tessere l’apologia di un regnante, di un principe, di una famiglia gentilizia. È il caso quest’ultimo della famiglia Velluti, una casata nobile di Firenze con ampi interessi economici in Sicilia e nel Regno di Napoli, insediatasi fin dalla metà del XVII secolo a Palermo e a Napoli con Vincenzo, prima in qualità di banchiere e poi - dopo la compera,

rispettivamente nel 1656 e nel 1661, dei feudi di Grottaglie (Taranto) e di Galluccio - di barone della cittadina pugliese e di signore del borgo sidicino. In particolare, una preziosa testimonianza, in questo senso, del legame intercorso tra la famiglia Velluti (poi Velluti Zati dopo il matrimonio contratto da Vincenzo Velluti con Anna Zati, della celebre famiglia fiorentina) e il piccolo feudo di Galluccio, è costituita dall'inedito dipinto battuto recentemente, il 3 novembre scorso, in una vendita all'incanto tenuta dalla nota casa d'aste fiorentina "Pandolfini" presso la sede di Palazzo Ramirez-Montalvo al Borgo Albizi di Firenze; opera dichiarata, peraltro, già dal 17 dicembre del 2018, di interesse particolarmente importante dal Ministero per i Beni e le attività culturali e dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato.



Particolare del dipinto.

Si tratta di un dipinto (cm 207x180), inserito entro una preziosa cornice intagliata e dorata, attribuito ad un anonimo pittore dell'ultimo quarto del XVII secolo, nel quale il piccolo abitato di Galluccio e il territorio circostante fanno da quinta ad un articolato albero genealogico della famiglia fiorentina, come recita anche il cartiglio dispiegato da due putti in volo con l'iscrizione "ARBORE GENEALOGICO DELLA FAMIGLIA VELLUTI PATRIZIA FIORENTINA E PANORMITANA (palermitana)".

Altri due putti, a sinistra della base dell'albero, reggono lo stemma della città di Firenze; sul lato opposto un cavaliere, sdraiato e appoggiato al tronco, sostiene uno

scudo decorato con l'arma dei Velluti, il cui campo è diviso orizzontalmente in due con la parte superiore liscia e quella inferiore percorsa da tre anelli, come è meglio dato vedere negli altri due stemmi della famiglia che pendono da altrettanti rami alla sommità dell'albero.

All'estrema sinistra del dipinto, lo stemma con la raffigurazione di un gallo rosso in campo d'argento indica, invece, la città di Galluccio, il cui piccolo abitato è l'unico designato con una didascalia.

Vi si riconoscono la collegiata di Santo Stefano con l'attiguo campanile in pietra di tufo di stile gotico e lo scomparso castello feudale risalente nelle sue strutture originarie al XII secolo, successivamente alterato da grossolani rifacimenti, e infine completamente distrutto, insieme alle opere d'arte che conservava, dalla furia bellica nel 1943.



Collegiata di Santo Stefano, Epigrafe funeraria di Vincenzo Velluti, I° Barone di Galluccio.

Grazie ad una pubblicazione di Pasquale Parente, reale ispettore onorario dei monumenti e scavi del mandamento di Mignano agli inizi del '900 (*Edifici monumentali ed oggetti d'arte a Galluccio e Mignano*, Santa Maria Capua Vetere 1919), sappiamo che in esso erano conservati, tra l'altro, nove busti di marmo rappresentanti divinità pagane, un quadro con la raffigurazione del *Martirio di San Lorenzo*, due ritratti dei Borbone, quindici ritratti dei membri della famiglia Velluti - Zati e un quadro con l'albero genealogico della stessa casata, da ipotizzare fosse quello stesso che qui si descrive.

Indirettamente una conferma in merito potrebbe venire dallo stesso Parente quando in nota riporta che dieci dei ritratti della famiglia (e, forse, il quadro con l'albero genealogico della stessa, come ipotizziamo noi) erano stati trasferiti da poco a Firenze presso l'abituale residenza del duca di San Clemente e barone di Galluccio, titolo del quale si fregiava la progenie da qualche secolo. Nella sua *Storia di Galluccio*, S. Elia Fiumerapido 1977, l'autore, don Ernesto Gravante, fa menzione, altresì, di una preziosa litografia con una dettagliata configurazione del castello così come si presentava prima dei rifacimenti successivi, ovvero munito di mura turrette e

circondato da un profondo fossato dove scorrevano le acque del fiume Peccia scavalcabile solo attraverso ponti levatoi.

Più difficoltoso riesce, invece, individuare nel dipinto, l'altra vicina chiesa dell'Annunziata, dove celebrò Messa papa Clemente VI, ma anche la cappella di San Nicola in località Cisterni, dove il 29 luglio del 1139 l'altro pontefice Innocenzo II fu catturato dai scherani di Ruggero II durante i combattimenti per l'investitura del Regno di Sicilia; com'anche resta difficoltoso individuare la famosa Fattoria del Galluccio, situata in cima ad una delle colline che circondano Galluccio, dove i Velluti Zati producevano il famoso *Vin Santo* che ottenevano in zona dal vitigno "Aleatico" trapiantato dall'isola d'Elba e che, molto apprezzato e richiesto, smerciavano nelle piazze fiorentine come prodotto toscano.

In ogni caso, va anche sottolineato che i Velluti, grazie alle loro imprese commerciali crearono non solo lavoro e benessere, ma investendo parte dei loro proventi, abbellirono anche i luoghi di culto di Galluccio e dei villaggi circostanti come ancora testimoniano le decorazioni della cappella della Pietà che si apre lungo la navata sinistra della collegiata di Santo Stefano.

Franco Pezzella

Note sull'attività pittorica di Angelo Mozzillo a Poggiomarino e a Palma Campania Archivio Afragolese, a. XX, n. 39, giugno 2021, pp. 51-70

Franco Pezzella

Ancorché fosse nato ad Afragola Angelo Mozzillo è noto, nella letteratura artistica, anche come Mozzillo di Nola, città dove si trasferì appena ventiduenne per sposare una ragazza del luogo, Maria Teresa Forino, e trascorrervi il resto della sua esistenza. Ciò non gli impedì, tuttavia, di lavorare a Napoli, dove lasciò, peraltro, nell'Educandato di Sant'Eligio, la sua opera più nota, il ciclo di affreschi con *Storie della Gerusalemme Liberata*¹, e in numerose altre località della Campania, nonché in Calabria come testimonia la presenza di due suoi dipinti a Gioiosa Jonica e a Siderno².

La maggior parte della sua produzione, solo in parte studiata, si trova comunque a Nola e nei paesi della diocesi, in particolare a Lauro, Taurano ed Ottaviano, dove affrescò, tra l'altro, il Palazzo dei Medici, e decorò con tele diversi altari di alcune delle sue chiese più importanti (San Lorenzo, Annunziata)³.

¹ G. SIGISMONDO, *Descrizione di Napoli e i suoi borghi*, Napoli 1788, I, p. 203; G. A. GALANTE, *Guida a Napoli sacra*, Napoli 1872, p. 189; S. DI GIACOMO, *S. Eligio al Mercato*, in «Napoli Nobilissima» (d'ora in poi NN), v. I, 1892, pp. 151-154, p. 152; F. BONAZZI, *Le pitture del Mozzillo nella Sala di S. Eligio*, in NN, v. IV, fasc. VII, 1895, pp. 97-99; G. BORRELLI, *La sala del Governatorato*, in «Dossier Sant'Eligio Significati, proposte e strumenti di un progetto di recupero», Napoli 1997, pp. 59-64; F. PEZZELLA, *Il ciclo d'affreschi di Angelo Mozzillo ispirato alla Gerusalemme Liberata*, in «Archivio Afragolese» (d'ora in poi AA), a. XII, n. 13, giugno 2008, pp. 11-34.

² F. PEZZELLA, *Angelo Mozzillo in Calabria*, in «Cogito», a. XXIII, n. 385, 5 marzo 2016, p. 18; M. PANARELLO, *Riverberi pittorici. Gli artisti del Settecento calabrese e la figura di Francesco Colelli*, catalogo della mostra di Lamezia Terme, Palazzo de' Medici 31 agosto-3 novembre 2019, Corigliano-Rossano, 2019, p. 52.

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» (d'ora in poi IeD), 10, Napoli-Roma 1995, pp. 369-383; L. AVELLA, *Fototeca nolana Archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, Napoli 1996-99; G. RAGO, *Angelo Mozzillo (1736-1805 ca), cultura figurativa, decorazione e illusionismo nel Settecento campano*, Tesi di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, a. a. 1997-98, Università della Tuscia -Viterbo; 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 NN, vol. XXXVIII, fasc. I-VI, gennaio-dicembre 1999, pp. 217-220; G. SANTO, *Angelo Mozzillo e il Seminario Vescovile di Nola*, in IeD, 12, Marigliano 1999, pp. 201-208; E. FIORE, *L'attività di Angelo Mozzillo (1736-1806), tra Napoli e il territorio nolano*, tesi di laurea in Scienze dei Beni Culturali, rel. Prof. A. M. Pavone, Università di Salerno 2012; F. PEZZELLA, *Gli interventi di Angelo Mozzillo per gli eremi camaldolesi di Napoli e Visciano*, in AA, a. XIV, n. 28 (dicembre 2015), pp. 77-94; F. PEZZELLA, *Sulle tracce di Angelo Mozzillo e della sua bottega nel Vallo di Lauro: i dipinti di Taurano*, in AA, a. XVII, n. 33 (giugno

In questa sede ci preme, però, di analizzare alcuni misconosciuti dipinti che realizzò a Poggiomarino e a Palma Campania. Nella prima località dipinse, tra il 1795 e l'anno seguente, per la chiesa del Rosario nella frazione Flocco, il cui territorio insisteva all'epoca nel feudo di Striano di proprietà dei principi de Marinis, ben sette tele: *La Madonna del Rosario* per l'altare maggiore, ora incastonata nel soffitto, *La Vergine Addolorata*, *I santi Biagio e Lazzaro*, *I santi Lucia e Agnello* e *L'Arcangelo Raffaele e Tobia* per gli altari laterali, sui quali è dato tuttora osservarli, *La nascita di Maria* e *L'Assunzione e incoronazione della Vergine* per la congrega - dedicata alla stessa Madonna del Rosario - che si aveva in animo di costruire affianco alla chiesa, dipinti trafugati nei primi anni '50 del secolo scorso dalla sacrestia dove erano stati provvisoriamente collocati in attesa di concretizzare il progetto, purtroppo poi non portato a compimento⁴.

In tutti e cinque dipinti che ci sono pervenuti, commissionati probabilmente dal parroco dell'epoca don Raffaele Calabrese, Mozzillo svolge i vari soggetti trattati con un equilibrato slancio, sicché i personaggi che via via li animano sono rappresentati con gesti composti e misurati all'interno di un asciutto schema compositivo.

Nella *Madonna del Rosario*, inserita in una cornice sagomata e molto ritoccata da maldestri interventi di restauro (fig.1), la Vergine è seduta con il Bambino sulle ginocchia sopra un banco di nuvole e contornata in alto da angeli e cherubini che recano serti di rose.

In basso, collocati su un podio, sul cui secondo gradino ancora s'intravedono alcune lettere della firma dell'autore (.ZZI...), si dispongono due santi: a sinistra, in piedi, san Domenico, sull'altro lato, inginocchiato, san Vincenzo Ferrer, entrambi rappresentati in veste bianca con il mantello nero dell'ordine dei Domenicani mentre ricevono, rispettivamente dal Bambino e dalla Vergine, la corona del Rosario; l'uno, nell'atto di reggere con la mano destra una pisside coperta da un conopeo rosso, l'altro con un paio di ali per ricordare le sue prediche contro le eresie che lo facevano assimilare all'Angelo dell'Apocalisse.

Si tratta, a ben vedere, di una rappresentazione del tema non pienamente in linea con l'iconografia diffusasi all'indomani della battaglia di Lepanto (1571), che, nella versione canonica vede, accanto alla scena della consegna del Rosario a san Domenico, a santa Caterina da Siena e ad altri santi, la presenza, in veste di patrocinatori e finanziatori, di alcuni dei protagonisti dell'evento che segnò la vittoria della spedizione cristiana contro gli ottomani (Don Giovanni d'Austria, Filippo II,

2018), pp. 102-118; F. PEZZELLA, *L'Addolorata* di Angelo Mozzillo nella chiesa di S. Lorenzo ad Ottaviano, in «Nuova Città», a. XXIX, n. 6, 2 marzo 2019, p. 13.

⁴ L. SAVIANO, *Flocco, frazione del Comune di Poggiomarino Lineamenti storici*, Napoli 1988; G. CONZA, *Le tele rapite*, in «Il Graffio», n. 42 (maggio -giugno 1993), pp.1 e 3. A questi due dipinti, va purtroppo aggiunta anche la *Madonna del Carmine*, già nell'omonima cappella attigua a Palazzo Nunziata. Trafugata negli anni '60 del secolo scorso, la tela era dubitativamente assegnata al Mozzillo sulla scorta del verbale redatto in occasione della Santa Visita fatta il 25 giugno del 1916 da monsignor Luigi Lavitrano, vescovo di Sarno, nella cui giurisdizione cadeva e cade tuttora la cappella. Secondo quando si legge nel suddetto verbale, il pittore afragolese l'avrebbe eseguita nel 1787 in coincidenza con i lavori di restauro della cappella (cfr. R. CAPUANO, *La Villa di Porcellana Palazzo Nunziata a Poggiomarino*), Napoli 2007, pp. 71-72.

Eleonora e Anna d'Austria, Pio V); né tanto meno si tratta, per l'insolita sostituzione di santa Caterina con san Vincenzo, di un'immagine in linea con le rappresentazioni che, in una progressiva semplificazione intercorsa lungo tutto l'arco del Seicento e, più accentuatamente, nel Settecento, avevano ridotto la scena ad una semplice raffigurazione della consegna del Rosario al solo santo spagnolo e alla santa senese, secondo un modello ideato dal Sassoferrato per la chiesa di Santa Sabina a Roma⁵.



Fig. 1. Poggiomarino, loc. Flocco, Chiesa del Rosario, Madonna del Rosario.

⁵ L'iconografia della Madonna del Rosario è collegata, come è noto, a doppio filo ad una visione del santo spagnolo e alla famosa battaglia navale. Alcuni storici dell'Ordine dei Domenicani, riportano, infatti, secondo un'antica tradizione, che durante la crociata contro gli albigesi intrapresa da san Domenico agli inizi del XIII secolo, la Vergine gli apparve in una cappella di Prouille, presso Albi, in Francia, presentandosi con una ghirlanda di rose bianche e rosse (sostituita in 50 seguito da due grani alternati di diversa grandezza), che egli chiamò «la corona di rose di Nostra Signora», e che stava a indicare la sequela dei Padre Nostro e delle Ave Maria da recitarsi come rimedio alla diffusione delle eresie. Di suo, invece, la Chiesa, oltre a confermare con circa 140 bolle papali la suddetta visione, riportò come la difficile e, forse, insperata vittoria sui turchi fosse stata propiziata dalla preghiera del Rosario, la preghiera mariana per eccellenza. Quanto alla presenza, nell'iconografia rosariana, di santa Caterina da Siena ai piedi della Vergine, vissuta, peraltro, più di un secolo dopo san Domenico, il suo cospetto accanto al santo predicatore è da collegarsi, invece, alla spiccata spiritualità domenicana e alla vasta produzione di scritti teologici su Maria che contraddistinse la sua esistenza.

Gli altri quattro dipinti realizzati dal Mozzillo per gli altari laterali fanno riferimento a devozioni locali, la più importante delle quali è senza dubbio quella riferita al culto dell'Addolorata, molto praticato in zona e in Italia meridionale, dove più fortemente e più a lungo si mantenne la temperie spirituale e artistica della Controriforma di marca ispanica che, relativamente al tema dell'Addolorata, si era, invero, sovrapposta ad una devozione già ampiamente diffusa anche nel resto d'Italia.

Un culto che affondava le sue radici nel *Liber de passione Christi et dolore et planctu Matris eius* di un ignoto della fine del XI secolo (erroneamente ascripto a san Bernardo), che facendo riferimento ai passi del Vangelo dove si parla della presenza di Maria Vergine sul Calvario, aveva dato corso ad una letteratura oltremodo ricca di composizioni in varie lingue, giusto appunto denominate del "Pianto della Vergine", tra cui la notissima lauda in volgare *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi e l'inno latino *Stabat Mater* attribuito allo stesso.

Non di meno il tema era stato affrontato, specie in area germanica (pensiamo a Carlo V, imperatore del Sacro Romano Impero, che si diceva commissionasse dipinti raffiguranti i Dolori di Maria per istruire il popolo analfabeta), da pittori, scultori e artigiani con la produzione di immagini e manufatti con il classico simbolo che meglio identifica l'Addolorata: uno, cinque o sette spadini conficcati nel cuore.

Una raffigurazione che trae origine dall'episodio evangelico della Presentazione al Tempio» (Luca, 2, 25-35), nello specifico al momento in cui a Maria - recatasi, in ossequio alla 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 preconizzato da Simeone, che una spada le avrebbe trafitto l'anima perché fossero svelati «i pensieri di molti cuori».

A questa iconografia, diffusa nel resto d'Europa prima dai Serviti e poi anche dai Francescani, fa riferimento anche la tela del Mozzillo, la quale ci mostra Maria, accasciata ai piedi della croce, avvolta in un ampio mantello viola, con il volto triste, pallido e il petto straziato da uno spadino, che, circondata da tre cherubini vanamente intenti a consolarla, stringe in mano un telo per asciugare le lacrime (fig. 2).

Ma i particolari che fanno di questa tela un "unicum" sono i cosiddetti "martiri" ovvero la riproduzione di alcuni oggetti utilizzati durante le ultime ore di vita di Gesù i quali, mostrati da un angelo, compaiono ai piedi della Vergine: una borsa (che ricorda quella contenente i trenta denari che furono pagati a Giuda per tradire Gesù), un bacile (che testimonia la stoltezza manifestata dal governatore romano Ponzio Pilato nel sollevarsi dalla responsabilità di condannare Cristo lavandosi le mani) e il titulus crucis (l'iscrizione INRI affissa alla croce per indicare la motivazione della condanna del Messia, così come prescriveva il diritto romano).

Un ultimo interessante dettaglio relativo alla vicenda della Passione di Cristo è rappresentato da uno squarcio di Gerusalemme, scenario dell'avvenimento, che si intravede sulla destra di chi osserva.

Più convenzionale, ma non meno interessante, fosse solo per il piccolo ma prezioso particolare della scena raffigurante la cena del ricco Epulone che compare in basso

sulla sinistra di san Lazzaro, è la tela che raffigura questo santo in compagnia di san Biagio nel prossimo dipinto che andiamo a trattare (fig. 3).

Inserita in una preziosa cornice sagomata alla pari dell'*Addolorata* e degli altri due dipinti posti sugli altari laterali, la tela ci restituisce un'immagine del santo protettore dei lebbrosi (ma anche dei poveri e dei mendicanti), resa secondo il modello iconografico tradizionale, ovvero con il santo rappresentato in posizione eretta, nelle sembianze di un giovane uomo dal fisico robusto, con addosso il solo perizoma, il corpo fittamente trapuntato dai segni della terribile malattia e con la mano destra nell'atto di agitare un crepitacolo, uno strumento di legno (detto anche battola) che i malati del morbo impugnavano per avvisare del loro passaggio.



Fig. 2 - Poggiomarino, loc. Flocco, Chiesa del Rosario, Addolorata.

La cena del ricco Epulone, invece, ha come riferimento la nota parabola del Vangelo di San Luca, dove si racconta del povero Lazzaro che, disteso su una stuoia, tormentato dai cani che gli leccano le piaghe, è costretto a mendicare le briciole di pane cadute dalla mensa imbandita del ricco Epulone.

Al tormento delle carni, inflittogli dagli aguzzini prima di essere giustiziato, è riferibile anche il pettine piatto quadrato con i denti corti dotato di manico, simile a quello usato per la cardatura della lana, che, adagiato su un libro, san Biagio, l'altro santo raffigurato nella tela, regge nella mano sinistra.

Per il resto il glorioso vescovo di Sebaste è rappresentato mentre, vestito degli abiti e delle insegne conformi alla sua dignità episcopale (la mitra e il bastone pastorale), è nell'atto di benedire; l'affianca un fanciullo che secondo una pia leggenda aveva

miracolosamente salvato liberandolo da una spina di pesce conficcata nella gola: narrativa che è alle radici, anche nei paesi dell'entroterra campano, della pia pratica da parte dei sacerdoti, in occasione della festività del santo, di incrociare due ceri benedetti alla gola delle persone sofferenti per chiedergli la grazia della guarigione.

Da una grafia prettamente devozionale è caratterizzata anche la tela raffigurante *I santi Lucia e Agnello* (fig. 4), laddove la prima è raffigurata, sontuosamente abbigliata per sottolineare la sua nobiltà d'origine, mentre porge con la mano destra i propri occhi su un vassoio e con la sinistra regge la palma, simbolo, assieme alla corona che le cinge la testa, del martirio cui era stata sottoposta dal prefetto Pascasio dopo che un pretendente alla sua mano l'aveva denunciata come cristiana per essersi rifiutata di sposarlo.

Per la presenza di un vassoio con i suoi occhi nelle mani, anche a Poggiomarino, come in diverse parti del mondo, santa Lucia è venerata quale protettrice della vista. Gli occhi, che identificano sempre la santa, non sono però il simbolo del suo martirio, bensì, come già si riteneva alle origini del suo culto facevano riferimento al legame del suo nome con la luce; solo in seguito nacque una leggenda secondo la quale Lucia, esasperata dalle continue lodi alla bellezza dei suoi occhi da parte del promesso sposo, se li cavò per farglieli recapitare ma, appena compiuto il gesto, gli occhi le ricomparvero miracolosamente ancora più belli di prima; un'altra leggenda racconta, invece, che gli vennero cavati da Pascasio durante il martirio.

Ad un racconto, riportato da diversi scrittori ma verosimilmente leggendario giacché non menzionato da Pietro Suddiacono suo agiografo⁶, fanno riferimento anche i due attributi iconografici che connotano la figura di sant'Agnello o Aniello: la bandiera e il libro.

Questo racconto riferisce, infatti, che nell'anno 831, Agnello, implorato dai napoletani di liberare la città dall'assedio di Sicone durante la guerra tra i longobardi e i bizantini, comparve sugli spalti "armato" solo di una bandiera recante al centro una croce e di un libro - simboli, rispettivamente, della fede e del riscatto l'una, della verità l'altro - alla cui vista i nemici, terrorizzati, scapparono.

Nella cultura contadina sant'Agnello è invocato come protettore delle donne incinte, pare perché la mamma Giovanna, una nobildonna napoletana di origini siracusane, pur essendo sterile, lo diede alla luce dopo un'insistente richiesta d'aiuto alla Vergine Maria.

Anche da qui il detto popolare, molto in auge nel passato "A sant'Aniello nun tuccà né forbici né curtiello" con il quale si invitavano le donne gravide, nel giorno della festività (14 dicembre), a tenersi lontane da oggetti taglienti per evitare che i propri figli nascessero senza un arto, secondo una diceria, collegata ad una più antica superstizione, che voleva il santo molto collerico e vendicativo nei confronti delle donne incinte che non lo venerassero.

La rassegna dei dipinti della chiesa del Rosario si chiude con la tela raffigurante *l'Arcangelo Raffaele e Tobia* (fig. 5), un tema molto enfatizzato nella pittura sacra del

⁶ *Libellus de miraculis S. Agnelli abatis auctore Petro subdiacono* in «Bibliotheca hagiographica latina» 150 e in A. VUOLO, *Una testimonianza agiografica napoletana: il «Libellus miraculorum s. Agnelli», sec. X*, Napoli 1987.

Settecento con lo scopo di celebrare l'apoteosi dell'angelo custode quale protettore e guida di ogni cristiano.



Fig. 3 - Poggiomarino, loc. Flocco, Chiesa del Rosario,
I santi Biagio e Lazzaro.

Il dipinto, il cui soggetto era stato affrontato dal Mozzillo già una prima volta, nel 1768, nella chiesa dell'Epifania a Livardi, una frazione di San Paolo Belsito⁷, e successivamente prima a Casoria nella chiesa di San Mauro⁸ e poi nella chiesa di San Paolo Eremita sempre a San Paolo di Belsito, illustra uno degli episodi salienti delle vicende del giovane Tobia (o Tobiolio) riportate nell'omonimo libro contenuto nei cosiddetti Apocrifi dell'Antico Testamento; laddove si narra che il giovane fu incaricato dal padre Tobi, cieco e ormai prossimo alla morte, di recarsi in una località della Media (l'attuale Iran nord-occidentale) a riscuotere un credito concesso dieci anni prima a un suo parente.

Prima di intraprendere il viaggio in compagnia del proprio cane, Tobia incontrò un uomo misterioso, tale Azaria (invero era l'arcangelo Raffaele, invocato dal padre affinché proteggesse il figlio) che si offrì di accompagnarlo come guida.

⁷ D. NATALE, *Dipinti di Angelo Mozzillo ...*, op. cit., p. 159; L. AVELLA, op. cit., vol. 9, p. 1782.

⁸ F. PEZZELLA, *L'opera di Angelo Mozzillo nella Collegiata di San Mauro abate a Casoria*, in AA, a. XIX, n. 37, giugno 2020, pp. 97-111.

Quando i due furono giunti sul fiume Tigri, Tobia volle bagnarsi, ma improvvisamente un enorme pesce affiorò dalle acque nel tentativo di azzannargli un piede. Messosi in salvo, Azaria gli consigliò, di catturarlo, estrarne il cuore, il fegato e il fiele e di conservarli nella saccoccia rivelandogli che gli organi bruciati avrebbero tenuti lontano gli spiriti maligni e che il fiele possedeva straordinarie proprietà terapeutiche.

Tali proprietà Tobia ebbe modo di sperimentare, nel prosieguo del racconto, su Sara, la ragazza conosciuta e sposata durante il viaggio, la quale posseduta dal demonio era reduce da ben sette matrimoni tutti andati a monte giacché il demonio aveva fatto morire i sette mariti ancor prima che le nozze fossero consumate, e sul padre al quale, appena tornato a casa, così come gli aveva indicato Azaria, aveva spalmato sugli occhi il fiele facendogli recuperare la vista.



Fig. 4 - Poggiomarino, loc. Flocco, Chiesa del Rosario, I santi Lucia e Agnello.



Fig. 5 - Poggiomarino, loc. Flocco, Chiesa del Rosario, L'Arcangelo Raffaele e Tobia.

Fu allora che, riconoscenti per la guarigione, Tobia e il padre si offrirono di ricompensare Azaria, il quale solo a questo punto svelò di essere in realtà l'arcangelo Raffaele.

Al ch  i due caddero in ginocchio ai suoi piedi⁹. E appunto inginocchiato, abbigliato con un pantalone verde, camicia bianca, veste rosa e mantellina gialla, Tobia  

⁹ Edizione consultata, *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna 2011, p. 920.

raffigurato nel dipinto di Mozzillo, mentre cava le interiora dal pesce per porgerle all'arcangelo Raffaele, il quale, nimbato e provvisto di ali, è avvolto in una vaporosa veste rosa - sulla quale spicca una conchiglia, simbolo del pellegrino - coperta da un mantello verde.

La veduta di Ninive, l'antica città mesopotamica che, situata vicino alla confluenza dei fiumi Tigri e Khosr, fu teatro dell'evento, fa da sfondo all'episodio.

Due dipinti di Angelo Mozzillo a Palma Campania

Anche i due altari del transetto della chiesa di San Michele Arcangelo nella vicina Palma Campania accolgono, in cornici mistilinee di stucco sormontate da due cherubini e ornate ai lati da festoni floreali, altrettante tele di Angelo Mozzillo.

Su quella dell'altare di destra, firmata e datata 1802, è raffigurato *San Michele Arcangelo* mentre, nelle vesti di comandante delle milizie celeste del bene - così come si racconta nel *Libro dell'Apocalisse* di Giovanni (12, 7-9) - precipita gli angeli ribelli dal Paradiso agli abissi dell'Inferno (fig. 6).

Il santo indossa una cotta di maglia, come tutti gli angeli ha le ali e, con la mano destra, impugna una lancia di fuoco. Il capo degli angeli ribelli, Lucifero, avvinto per una gamba da una mostruosa creatura demoniaca in forma di drago, giace sotto i suoi piedi e si copre gli occhi con una mano per ripararsi dal fascio luminoso; altri angeli ribelli, privati alla pari del loro capo delle ali, precipitano a capofitto negli abissi.

All'opposto, in alto, degli angioletti sorridenti attorniano san Michele; più in alto ancora una schiera di cherubini circonda una sorta di disco solare con la scritta "Ut Deus", una locuzione latina che tradotta letteralmente significa "chi è come Dio?", la frase che l'arcangelo pronunciò scagliandosi contro Lucifero quando questi, opponendosi al progetto divino di creare l'uomo e paragonandosi al Creatore mise in discussione il potere di Dio.

L'altro altare accoglie, invece, una tela raffigurante la *Madonna col Bambino e Santi* (fig. 7) - firmata e inspiegabilmente datata 1808 in basso a destra ancorché alcune fonti scritte relative ad una vertenza legale ne documentino la realizzazione già l'anno precedente - nella quale la Madonna del Carmelo, in atto di essere incoronata da due angeli, è adorata da san Biagio, patrono di Palma Campania, e dai santi Antonio abate, Francesco di Paola e Francesco Sales, riconoscibili per i rispettivi caratteri iconografici: nell'ordine, le vesti, la tiara e il pastorale per san Biagio; il libro da cui divampa una fiamma e il bastone con il campanello per sant'Antonio abate; un lungo bastone alla cui sommità è un ovale con la scritta "Caritas" (il suo motto) per san Francesco da Paola, mentre l'altro san Francesco è presentato senza attributi iconografici specifici ma, secondo un'iconografia convenzionale, leggermente calvo, barbuto e con il solo abito vescovile.

La scena è completata in basso da un angioletto a figura intera che regge un pettine per cardare la lana, un ennesimo attributo iconografico di san Biagio in quanto arnese utilizzato per straziarlo prima della decapitazione come già si diceva più avanti, e da tre puttini.



Fig. 6 - Palma Campania, Chiesa di S. Michele, San Michele Arcangelo.



Fig. 7 - Palma Campania, Chiesa di S. Michele, Madonna col Bambino e Santi.

Il soggetto rimanda ad un affresco precedente andato deperito nel tempo, ricordato da una Santa Visita condotta dal vescovo di Nola Giambattista Lancellotti nel 1630.

La tela, che indipendentemente fosse stata realizzata nel 1808 o l'anno precedente si prefigura come l'ultimo lavoro ad oggi noto del Mozzillo, morto nel maggio del 1810, fu oggetto, peraltro, come si preannunciava poc'anzi, di una vertenza tra il pittore e l'Università (comune) di Palma Campania circa la corresponsione del compenso.

L'Università, infatti, essendo stato il dipinto consegnato oltre il tempo concordato, retribuí il pittore con 340 ducati, una cifra molto inferiore alle richieste del Mozzillo, il quale addusse a motivo della sua pretesa che il dipinto rappresentava otto personaggi in più rispetto al *San Michele Arcangelo*, per il quale la stessa Università lo aveva compensato con ben 750 ducati¹⁰.

Per dirimere la controversia, l'Intendente generale della Provincia di Lavoro, don Lelio Parisi, chiamato in causa dal pittore in seguito ad un ricorso inoltrato dallo stesso il 5 giugno del 1807, fece apprezzare il dipinto, in qualità di perito, da Ulisse Grifone, un noto pittore miniaturista dell'epoca.

¹⁰ L. IROSO, *San Gennaro Vesuviano Un cuore antico*, Marigliano 1998, p. 59.

Sicché dopo che questi ebbe confermata la legittimità della richiesta di Mozzillo, il Parisi nel dicembre di quell'anno, sollecitato per di più da una supplica del Mozzillo nella quale egli si rammaricava delle difficili condizioni economiche in cui versava dovendo provvedere al mantenimento della sua numerosa famiglia composta da ben tredici persone, dispose che il sindaco di Palma Campania gli corrispondesse altri «ducati 200 in conto del prezzo del quadro»¹¹.

¹¹ Archivio Caserta, Fondo Intendenza Borbonica - Affari Comunali, fascio 1338. Le trascrizioni dei due documenti riguardanti la vertenza in oggetto sono riportate dalla professoressa Maria Maddalena Nappi in un testo, a cura della stessa, redatto in collaborazione con gli altri docenti e gli studenti a conclusione del progetto "La scuola adotta un monumento" dal Liceo Classico "A Rosmini" - Palma Campania, *La Chiesa di San Michele Arcangelo in Palma Campania Storia e Culto*, Somma Vesuviana 1999, pp.85-87.

L'altare maggiore della collegiata di San Mauro a Casoria

Casoria due, a. XXI, n. 27, 4 luglio 2021, pp. 13-14

Tra gli elementi artistici che, per imponenza e solennità, catturano immediatamente l'attenzione di chi entra nella collegiata di San Mauro a Casoria un posto di rilievo è sicuramente occupato dal bellissimo altare maggiore. Un'epigrafe murata sul retro del presbiterio recita, in un elegante latino, che esso fu fatto edificare nel 1753 dal preposito Tommaso Galluccio mentre un documento, recentemente ritrovato nell'Archivio Storico del Banco di Napoli, ci restituisce il nome dell'artefice in quello del marmorario napoletano Gennaro de Martino, personalità di primissimo piano nel panorama artistico del Settecento, titolare di una poliedrica e vivacissima bottega attiva tra Napoli e le provincie del regno a far data dalla fine degli anni '30 - quando è documentato per l'esecuzione di una lapide sepolcrale "in bardiglio e impresa di marmi commessi" per la famiglia di Tomaso Pisani nella chiesa di Santa Maria in Portico a Chiaia - a tutto il 1761 - anno in cui è indicato quale esecutore dell'altare maggiore e del cappellone di San Cataldo nella cattedrale di Massalubrense e quale artefice, su progetto di Ferdinando Fuga, in collaborazione con il marmorario Antonio Di Lucca, dell'immenso pavimento in marmi commessi della basilica napoletana di Santa Chiara.



Nel documento in oggetto - un'annotazione contenuta all'interno di un giornale copia polizza dell'antico Banco del Popolo di Napoli, una sorta di registro in cui si protocollavano le causali dei pagamenti effettuati dall'istituto - si fa, infatti, chiaramente riferimento alla corresponsione, in data 29 gennaio 1760, per conto del succitato Tommaso Galluccio, di ducati 10 «a Gennaro de Martino mastro marmorario ed esserno per final pagamento di quanto sino a 25 gennaio ha fatto per

la sua Collegiata Chiesa di San Mauro di Casoria di magistero della sua professione e de marmi datisi per l'altare maggiore, sì per altri piccoli ornamenti per detta Chiesa». Una descrizione che ci informa, peraltro, di altri non meglio specificati lavori che il marmorario eseguì per la chiesa, da ipotizzarsi, per qualche assonanza stilistica, in alcune transenne delle cappelle laterali.



Preceduto e circondato da una balaustra - costituita da otto eleganti transenne marmoree con specchiature traforate a volute intarsiate, ritmicamente intervallate da

pilastrini scolpiti parimenti intarsiati, e divisa in due corpi da un ricercato cancelletto d'ottone a due ante - l'altare precede ed è circondato a sua volta da un prezioso coro arredato con stalli in legno di noce, disposti in due ordini: uno superiore, composto da venticinque stalli, riservati al preposito e ai canonici della collegiata, e uno inferiore, riservato agli ebdomadari. Sicché tutte e tre le composizioni appaiono nell'insieme ben proporzionate nello spazio architettonico presbiteriale e concludono maestosamente la visione prospettica dell'architettura interna della chiesa.



L'altare, sopraelevato rispetto al piano di calpestio per mezzo di tre gradini smussati agli angoli, è diviso in due ordini dalla mensa nella quale sono contenute le reliquie dei santi martiri Onorato e Sebastiano. In quello inferiore, definito su entrambi i lati da leggere volute, fa bella mostra di sé, in ottemperanza ad un elegante partito decorativo proprio del Settecento, un paliotto a cornice al centro del quale è inserita la scena, realizzata in tarsia di marmi policromi, di *Mauro che salva Placido dalle acque tirandolo per i capelli*; iconografia legata ad un noto episodio della vita di san Benedetto, il quale, avuto la visione della caduta di Placido nel lago, mandò in suo soccorso Mauro, che lo salvò camminando sull'acqua e trascinandolo giusto appunto per i capelli. Affiancano il paliotto, su entrambi i lati, due stemmi coronati anonimi che sostituiscono quelli del preposito Galluccio trafugati nel corso dei lavori di restauro dopo il sisma del 1981.

Il dossale è articolato, invece, in due gradini: quello più basso, molto semplice, si presenta costituito da un'unica lunga striscia di marmi policromi, mentre quello superiore, perimetrato da volute arricciate ai capi altari, racchiude al centro un fastoso tabernacolo, ai cui lati, si inseriscono, in ragione di tre per lato, sei formelle di varie ampiezze con motivi a festoni.

Il tabernacolo, caratterizzato da un accentuato sviluppo verticale e leggermente aggettante, è scompartito in due registri. In quello inferiore - perimetrato da pilastrini con decorazione a motivi vegetali nei lati, e da una spessa cornice modanata curvi

forme in alto - trova posto il piccolo vano per la custodia della pisside con le ostie consacrate, chiuso da una novecentesca porticina in metallo smaltato, sovrapposta dal motivo, piuttosto comune, del Cuore di Gesù spinato, e sormontato da tre teste di puttini in altorilievo.



Il registro superiore, delimitato in alto da una spessa cornice modanata, accoglie, invece, tra pilastrini decorati con frutta e foglie, un rilievo marmoreo a tutto tondo, raffigurante una colomba con le ali aperte, chiaramente allusiva allo Spirito Santo, nell'atto di planare sul globo terrestre.

Oltre alle due succitate composizioni Gennaro de Martino lasciò suoi lavori (soprattutto altari e monumenti funerari) nelle chiese napoletane di Santa Maria Vertecoeli, dei SS. Apostoli, del Pianto, di San Lorenzo, di Santa Restituta, di Sant'Anna dei Lombardi e Santa Maria dei Pignatelli, nonché in chiese di Casamicciola (Pio Monte), Lecce (Cattedrale), Massalubrense (chiesa di San Tommaso). Fu attivo, inoltre, nelle decorazioni per il Palazzo del Principe di Satriano, della duchessa di Cassano, Laura Serra, e della villa del marchese Antonio Guindazzo.

Franco Pezzella

Fra Cherubino da Casoria, il rifondatore del convento di Sant'Antonio ad Afragola

Casoria due, a. XXI, n. 28, 11 luglio 2021, p. 21

Durante gli anni della soppressione delle corporazioni religiose decretata dal governo unitario il 7 luglio del 1866, il convento di Afragola, fu abbandonato quasi del tutto dai frati (ad esclusione di alcuni di loro lasciati sul posto giusto per sopperire alla custodia e alle funzioni religiose dell'attiguo santuario) e parzialmente trasformato, dalla subentrante amministrazione comunale, in mendicicomio e ospedale.

Fu proprio allora che per la struttura, sorta nel 1633, cominciò un lungo periodo di abbandono: a poco a poco i muri si screpolarono, i soffitti, i tetti, le terrazze crollarono, le erbacce s'impadronirono dei giardini e del chiostro, la stessa chiesa, abbandonata anch'essa nel 1902 dai pochi frati per le sempre più pressanti ingerenze dell'amministrazione comunale, fu spogliata delle suppellettili e lasciata nell'incuria più completa per circa un anno. Il nuovo corso della storia di questo convento iniziò, infatti, l'anno successivo, con l'arrivo di una nuova comunità diretta da Fra Cherubino da Casoria che, in capo a qualche anno, nel 1906, riuscì a riscattare il convento dall'amministrazione comunale, grazie anche ai buoni uffici del sindaco, l'avvocato Tomaso Laudiero.

Fra Cherubino, al secolo Marco Iorio, era nato a Casoria, in una laboriosa e religiosissima famiglia di artigiani, il 15 novembre del 1861. Dopo una prima formazione scolastica elementare e media, i genitori - su consiglio di due suoi educatori, il professore Marco Pezzella e un reverendo di cui non ci è pervenuto il nome, i quali erano rimasti favorevolmente colpiti dalla mitezza e dalla vivida intelligenza del bambino, avvertendone, viepiù, una tendenza alla vita ecclesiastica - nella primavera del 1876 lo avviarono al Collegio serafico francescano di Portici. Accolto gioiosamente dai frati e dagli altri probandi, *Marcuccio*, come amorevolmente lo appellavano i genitori e la sorella Paola, si abituò subito al nuovo ambiente e nel giugno dell'anno successivo superò brillantemente gli esami del primo anno nella nuova sede napoletana di San Mandato dove da aprile si era intanto trasferito il Collegio.

Nel 1878 - dopo un ennesimo trasferimento del Collegio, prima a Villa Grenier ai Ponti Rossi e poi al conventino della "Palma", ricavato adattando la Villa Pellegrino posta alla Salita de Mauro dietro l'ospedale San Gennaro dei Poveri, successivamente donata a Padre Ludovico da Casoria da Francesco II - *Marcuccio* concluse positivamente il noviziato e vestì l'abito dell'Ordine assumendo il nome di Fra Cherubino.

Nel conventino sarebbe restato ben undici anni, nove dei quali impiegati per raggiungere l'agognata investitura sacerdotale, conferitagli nell'estate del 1887, al termine di un impegnativo corso teologico, dopo otto giorni di esercizi spirituali e dopo aver sostenuto gli esami davanti agli esaminatori della Curia arcivescovile di Napoli. Com'è ovvio che fosse, dopo l'ordinazione avvenuta in due momenti, nella cattedrale di Napoli e nella piccola cappella della "Palma", Fra Cherubino celebrò la sua Prima Messa nella collegiata di San Mauro del suo paese natale tra le lacrime dei

genitori e dei compaesani. Dopo aver soggiornato ancora per qualche tempo alla “Palma”, nell’ottobre del 1889, lasciò l’amato convento per andare a insegnare italiano, in qualità di lettore, presso il Prebendato del vicino convento di Santa Maria del Presepe alla Salita Moiariello a Capodimonte, dove ebbe ad alunno, tra gli altri, quel Padre Cirillo Caterino, autore, nel 1926, della monumentale. *Storia della Minoritica Provincia Napoletana di S. Pietro ad Aram*.

A Capodimonte, Fra Cherubino restò quattro anni, poi dopo un anno trascorso a Marigliano come insegnante di filosofia dovette far ritorno alla “Palma”, in quanto incominciava ad avvertire i prodromi di quell’asma bronchiale che lo avrebbe tormentato per tutto il resto della sua esistenza.

Qui lo raggiunse più tardi, nel 1902, la nomina a presidente del convento di Afragola, incarico che per spirito di “obbedienza” accolse, come sempre, con animo grato nonostante i problemi di salute e i difficoltosi compiti legati alla ricostruzione che lo attendevano, incombenze che affrontò e risolse in pochi anni, non mancando, tuttavia, di attendere anche alle necessità dei poveri, che bisognosi di tutto, si accalcavano ogni giorno, sempre più numerosi, alle porte del convento, per elemosinare una minestra e una pagnotta di pane.



Il santuario e il Convento di S. Antonio di Afragola (da una cartolina d’epoca).

Con esse, il buon frate, che partecipava personalmente alla distribuzione del cibo, non mancava, con i modi dolci e garbati che gli erano propri, di dispensare anche sorrisi e parole di speranza e conforto. Non meno degna di lode fu aver instaurato in collaborazione con Fra Alfonso Palma da Napoli la pia pratica di onorare con la preghiera sant’Antonio ogni tredici del mese, giorno della festa del santo, una funzione che richiamava un gran numero di fedeli non solo da Afragola ma anche da

Napoli e dai paesi del circondario. Fra Cherubino soggiornò nel convento afragolese per quasi un quindicennio fino alla morte, intervenuta al termine di una setticemia polmonare, nella notte del 15 febbraio del 1916. Nei giorni seguenti, accompagnato dalle autorità civili e religiose e da una strabocchevole folla di popolo riceveva sepoltura nel cimitero della sua Casoria.

Franco Pezzella

Un ciclo mariano in Santa Maria delle Grazie a Casoria

Casoria due, a. XXI, n. 29, 18 luglio 2021, pp. 14-15

Il culto mariano a Casoria registra radici antiche. Testimonianze tangibili della devozione a Maria attraverso i secoli sono le diverse opere di artisti famosi e no, presenti, in forma di sculture, dipinti o affreschi, sugli altari e le volte delle chiese cittadine. Se alcune di esse, in particolare le tele di Domenico Antonio Vaccaro nell'abside e nel transetto della collegiata di San Mauro, sono state già da tempo studiate e analizzate, non altrettanto è accaduto per i restanti dipinti raffiguranti Maria, di autori minori quanto non anche d'incerta attribuzione, alcuni dei quali assai rilevanti, non solo per i contenuti teologici che enunciano, ma anche per l'intrinseca valenza artistica.

È il caso, ad esempio, degli affreschi e della pala d'altare raffiguranti alcune *Storie della Vita della Vergine* e l'*Assunzione* che si distribuiscono, rispettivamente, sulla volta e sull'altare maggiore della quattrocentesca chiesa della Madonna delle Grazie, giuntaci nell'attuale configurazione dopo gli ampliamenti e i rimaneggiamenti settecenteschi e ottocenteschi.



P. Di Martino (?), *Assunzione della Vergine Maria*.

Se per il ciclo di affreschi possiamo avanzare - grazie alla firma presente in due dei tre riquadri che lo costituiscono - il nome dell'artefice in quello di Domenico Ferrara, non ugualmente possiamo dire per la pala d'altare, che, inserita in una preziosa cornice lignea, replica l'*Assunzione* dipinta da Francesco Solimena per la chiesa

dell'Ave Gratia Plena di Marcianise, la cui attribuzione ondeggia, tra il Solimena stesso, invero assai dubitativamente, e qualcuno dei suoi più valenti allievi. Non va, tuttavia escluso ancora una volta - come per la replica della *Pietà* di Ribera nella congrega omonima - un possibile coinvolgimento del giordanesco Pietro di Martino in un momento di condivisione, sia pure attraverso una copia, del *ductus* pittorico del maestro di Serino.



D. Ferrara, *Natività di Maria*.

In ogni caso il ciclo di affreschi di Domenico Ferrara - cui fa il paio un analogo ciclo, più articolato ma in cattive condizioni di conservazioni, nell'attigua confraternita del SS. Rosario - è costituito da tre riquadri che a partire dalla volta che sovrasta l'ingresso raffigurano nell'ordine: la *Natività di Maria*, l'*Immacolata Concezione al cospetto della Trinità* e la *Presentazione di Maria al Tempio*. Come è noto, i Vangeli non fanno alcun riferimento a Maria prima dell'Annunciazione e pertanto sia l'episodio della nascita, sia quello della Presentazione al Tempio di Gerusalemme, sono tratti dalla *Legenda aurea*, una raccolta medievale di biografie agiografiche composta nel XIII secolo da Jacopo da Varazze (o da Varagine), frate domenicano e vescovo di Genova, il quale aveva attinto a sua volta, per descrivere la vita di Maria, all'antico *Protovangelo* o *Libro di Giacomo*.

Qui, relativamente all'episodio della nascita di Maria, si legge, infatti: «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 magnificata in questo giorno”, e si distese». La scena mostra giusto appunto una

stanza con Anna distesa su un letto, assistita da un angelo e da cherubini, mentre in primo piano Maria, appena nata viene lavata dalla levatrice con l'aiuto delle fantesche; assiste all'evento, sorreggendosi ad un bastone e con lo sguardo rivolto verso l'angelo e i cherubini, san Gioacchino.



D. Ferrara, *Immacolata Concezione*.

Nella *Presentazione* viene ricordato, invece, che Maria fu introdotta nel Tempio all'età di tre anni per essere consacrata al Signore e dimorare in mezzo alle vergini votate al ministero di quel luogo sacro fino all'età di dodici anni, giusto quanto i suoi genitori avevano promesso a Dio purché concedesse loro di concepire un figlio. La piccola Maria è rappresentata mentre dopo aver recitati i salmi e saliti i quindici gradini del Tempio consegna, inginocchiata, le offerte al gran sacerdote Zaccaria, sopra al quale volteggiano un angelo e uno stuolo di cherubini.

Ai piedi della gradinata sono il vecchio san Gioacchino e la madre Anna con altri personaggi, tra cui una fantesca che sorregge in una cesta una coppia di tortore, a simboleggiare anche il rito della Purificazione della puerpera, che si svolgeva in contemporanea con quello della Presentazione e che richiedeva per l'appunto il sacrificio di due tortore.

Niente affatto narrativa ma estremamente concettuale è invece l'iconografia dell'*Immacolata Concezione*, la cui origine si fa risalire ad un lasso di tempo grosso modo compreso tra la fine del XVI secolo e gli inizi del secolo successivo; quando, esauritesi le dispute teologiche circa la concezione di Maria senza peccato originale e in ottemperanza alle formulazioni dottrinali post-tridentine, alla rappresentazione della Vergine attorniata dai simboli delle Litanie Mariane - già parte integrante del

patrimonio iconografico medioevale - si sovrappose l'immagine della Donna dell'*Apocalisse* (XII, I), ossia la visione della Donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle, in atto di schiacciare la testa ad un serpente (Satana).

Nella composizione Maria ha l'aspetto di una ragazza con i capelli lunghi e sciolti; sospesa fra la terra e il cielo, è attorniata da uno stuolo di angeli che recano tra le mani alcuni simboli delle Litanie, ha le mani giunte ed è immersa in profonda adorazione. La Trinità dall'alto del ciclo la contempla e sembra quasi di sentire Dio che vedendola così pura, esclama: "Tutta bella sei, o amica mia, e in te non v'è macchia".



D. Ferrara, *Presentazione di Maria al Tempio*.

Quanto all'autore degli affreschi - il Ferrara - fatti salvi i dipinti casoriani, nei quali è palese una spiccata adesione alla lezione del Solimena, si conoscono, al momento, solo tre opere, tutte conservate in Costiera amalfitana - di cui era probabilmente originario - e precisamente una *Madonna delle Grazie tra i santi Pietro e Francesco d'Assisi*, firmata e datata 1779 nella chiesa dell'Annunziata di Tramonti, una *Santa Lucia*, nella stessa chiesa, e un *Gesù che consegna le chiavi a san Pietro (Traditio clavis)*, firmata e datata 1785, che si conserva, invece, presso il Museo diocesano di Amalfi.

Franco Pezzella

La monumentale Porta del Giubileo della Collegiata di San Mauro di Casoria

Casoria due, a. XXI, n. 30, 25 luglio 2021, pp. 15-16

L'ultima, in ordine di tempo, delle numerose opere d'arte che impreziosiscono la collegiata di San Mauro di Casoria è la cosiddetta Porta del Giubileo, la monumentale porta di bronzo che sbarra l'ingresso del principale edificio sacro cittadino, realizzata nel 1999 con fusione a cera persa dalla fonderia Domus Dei di Albano Laziale su disegni e modelli dello scultore fiorentino Fabio Piscopo. Inaugurata il 10 gennaio dell'anno successivo in occasione dell'apertura dell'anno giubilare, la porta si articola in due grandi ante, sovrastate da un modulo fisso, sulle quali si distribuiscono, in ragione di cinque per ognuna di essa, tre formelle grandi e due piccole.



San Mauro benedice Casoria dall'alto la città.

Il modulo fisso accoglie l'immagine di Gesù Redentore mentre con la mano destra regge lo stendardo della vittoria e con quella sinistra indica, sullo sfondo della Basilica Vaticana e dell'emiciclo berniniano, la via della redenzione a una moltitudine di fedeli casoriani guidati da san Pietro, da papa Giovanni Paolo II, dall'arcivescovo di Napoli Michele Giordano e dal parroco Carmine Genovese. Su sei delle dieci formelle sottostanti, invece, si sviluppano narrativamente, da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, due episodi evangelici (la *Crocifissione di*

Gesù e la Discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli riuniti nel Cenacolo), due raffigurazioni legate al patronato di san Mauro su Casoria (*L'arrivo delle reliquie del Santo in città ad opera di un cavaliere francese* e *il Santo che benedice dall'alto la città*), due episodi della vita del santo (*Benedetto che accoglie Mauro e Placido nel monastero di Montecassino* e *Mauro che salva Placido in procinto di annegare*).

Le altre quattro formelle accolgono, invero in maniera un po' stereotipata, gli stemmi del comune di Casoria, del papa, dell'arcivescovo e della basilica. Diversamente, le prime sei formelle sono il risultato di un brillante assemblaggio realizzato facendo emergere in forte aggetto - da un liscio piano di fondo graffito con elementi, ora architettonici, ora naturalistici che alludono essenzialmente all'ambientazione dei fatti - i protagonisti dei vari episodi narrati; sicché le scene sono immediatamente percepibili, nei loro contenuti, dai fedeli e dagli occasionali visitatori: particolarmente suggestiva è la formella in cui si vede san Mauro benedire Casoria mentre ne sorvola l'abitato, con la collegiata in primo piano.

La Domus Dei, creata nel 1963, è un'azienda primaria nel campo della produzione di arredi sacri, che in quasi sessanta anni di attività ha saputo ben conciliare le esigenze liturgiche e la libera creatività degli artisti, forgiando prima nei laboratori di Roma e poi nei moderni stabilimenti di Albano Laziale, numerose sculture, mosaici e vetrate per le chiese italiane e straniere, che qui si omette di citare per esigenze di spazio.

Nato a Firenze nel 1950, Fabio Piscopo, si diploma all'Accademia di Belle Arti del capoluogo toscano nel 1975 con già all'attivo, sin dalla fine degli anni '60, la partecipazione a numerose mostre nazionali.

Interessato, però, ad acquisire competenze artistiche d'avanguardia, lascia ben presto l'Italia per una lunga serie di soggiorni in Medio Oriente e in Nord America durante i quali perfeziona oltre che la tecnica ad encausto e l'affresco, la lavorazione del bassorilievo in refrattario smaltato, il trattamento della ceramica, e le tecniche di trasformazione del bronzo in alto e bassorilievi. Ritornato in Italia nel 1986, si stabilisce a Monterotondo, presso Roma, città in cui, nello stesso anno, allestisce con la collaborazione della "Galleria Vittoria" di via Margutta, anche la sua prima personale (*"Io e loro"*).

L'anno dopo realizza con Maceo Casadei e Pietro Ermanno Iaia, prima a Viterbo e poi a Monterotondo, la *"Itinera Tria"*, un'esposizione che gli vale una monografia del noto critico Carmine Benincasa e un interessante profilo sul "Mediterranean Observer" a firma della poetessa e scrittrice Raffaella Del Puglia. Nel 1988 è presente all'"ArteFiera" di Bologna dove espone quattro pannelli sul tema *"Caccia alle streghe"* realizzati con la tecnica ad encausto e, ancora, l'anno dopo, a New York, dove espone al "Javits Convention Center", e a Poggibonsi con una seconda grande mostra antologica *"Fabio Piscopo: dieci anni di pittura: 1979-1989"*.

Negli anni successivi è un susseguirsi di successi e segnalazioni: dalla mostra *"Fabio Piscopo. Declinazione al femminile"* di Napoli, all'esposizione *"Art Expo"* di Tokio, dalla prima edizione di *"Sorrento Arte"*, alla personale presso la *"Galleria Senato"* di Milano, tutte del 1990, per arrivare fino alle esposizioni del 2005, 2006 e 2007 dell'Expo di Hangzhou, popolosa metropoli cinese, passando attraverso un numero pressoché infinito di manifestazioni artistiche in tutto il mondo (da Roma a Rio de

Janero, da Firenze e Venezia a Londra), che in questa sede sarebbe impossibile elencare tutte.

Tra le sue opere pubbliche si segnalano solo - sempre per esigenza di spazio - l'*Angelo del soccorso*, una composizione in ceramica per la cappella Michelucci della confraternita della Misericordia di Badia a Ripoli (Firenze), *La fortuna che vince le avversità e genera prosperità*", nella piazza centrale di Cervara (Roma), comune eletto dalla rivista Airone "paese ideale d'Italia" e per questo scelto dall'autore come propria dimora, due bassorilievi in bronzo raffiguranti la *Vergine*, e *Gesù e Giuseppe*. nella chiesa della Sacra Famiglia di Olbia.

Franco Pezzella

Bologna, 24 febbraio 1526: Leonetto Mazzara, un gentiluomo teanese all'incoronazione dell'imperatore Carlo V

Il Sidicino, a. XVIII, n. 7, luglio 2021, p. 3

Nella Sala del Trono del Museo civico di Urbania, la graziosa cittadina posta ai piedi delle colline che circondano la valle del fiume Metauro in provincia di Pesaro e Urbino, sono esposti, all'interno di una lunga teca che ne consente la lettura senza interruzioni, ben trentanove fogli incisi all'acquaforte dall'artista monacense Nicolaus Hogenberg - considerati, a ragione, un *unicum* della produzione calcografica cinquecentesca - i quali raffigurano, a guisa di fregio narrativo, il corteo trionfale che, il 24 febbraio del 1530, accompagnò il papa Clemente VII (al secolo Giulio de' Medici) e Carlo V d'Asburgo per le vie di Bologna, dopo che questi era stato incoronato dal pontefice Imperatore del Sacro Romano Impero nella basilica di San Petronio.



Nicolaus Hogenberg, *Corteo trionfale di Carlo V a Bologna*, foglio VIII.

La serie, lunga quasi 12 metri, una delle poche conservate integralmente, s'inquadra, con un'analogia ma più contenuta composizione in silografia dell'incisore fiammingo Robert Peril, il cui esemplare più notevole si conserva all'Albertina di Vienna, nell'ambito di una sfilza di iniziative, per così dire "propagandistiche", messe in campo dall'*entourage* imperiale - e costituite prevalentemente da pubblicazioni illustrate composte per lo più da poche pagine, quanto non anche da semplici fogli sciolti come una sorta di volantini moderni - con lo scopo di diffondere la memoria

dell'avvenimento in tutt'Europa, specialmente in area spagnola. Giusto per citare qualche esempio in proposito, si ricordano *La maravillosa Coronación del Invictissimo y Serenissimo Cesar Don Carlos Emperador ...*, di Anonimo, edita a Siviglia in quello stesso 1530 e il *Triumpho Imperial maximo sobre la refulgente coronacion segunda del sacro Charolo ...* di Díaz Tanco, edito nello stesso anno a Valencia. Ampii resoconti dell'avvenimento ricorrono naturalmente in quasi tutte le cronache bolognesi, nonché nei carteggi e nei diari dei contemporanei.



Robert Peril, Corteo trionfale di Carlo V a Bologna, foglio V.

Tuttavia, la fonte letteraria a cui sembrano essersi ispirati sia Nicolaus Hogenberg sia Robert Peril, pare sia stata, secondo gli storici dell'arte, il volume *Caroli V coronationis historia* di Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim, edito ad Anversa nel 1530. Come sembrerebbero confermare, del resto, pur in assenza di cenni descrittivi dei luoghi, le rappresentazioni dei numerosi personaggi, laici e prelati, sovrani ed esponenti della nobiltà di varie città e corti europee che erano al seguito dell'imperatore secondo la cronaca.

In particolare ci preme mettere in evidenza che tra i personaggi raffigurati nel foglio VIII di Hogenberg e nel foglio V di Peril si distinguono i vessilliferi don Juan Manrique, figlio del conte di Aguilar, con lo stendardo imperiale dell'acqua bicipite, Lorenzo Cibo, capitano della guardia papale, con lo stendardo della Crocifissione, quello stesso che fu dispiegato secondo la tradizione nella guerra contro i turchi, il conte Ludovico Rangone con lo stendardo della Chiesa e il teanese Leonetto Mazzara con lo stendardo di papa Clemente VII.

Di quest'ultimo personaggio sappiamo poco o nulla fuorché fosse un gentiluomo e che si trovasse in quel contesto al seguito di Ferrante Sanseverino principe di Salerno. Si dà il caso, però - come riporta sulla scorta di fonti dell'epoca lo storico bolognese Gaetano Giordani nel suo *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice*

Clemente per la coronazione di Carlo V celebrata l'anno MDCCC Cronaca con note documenti ed incisioni, edito a Bologna nel 1892 - che il principe Sanseverino avendo desiderato di portare lo scettro imperiale ed essendo stato invece disposto dai cerimonieri che questo onore spettasse all'ambasciatore di Spagna, dichiarandosi indisposto, avesse derogato il compito di portare lo stendardo del papa cui era stato delegato, al nostro Mazzara per ripiego.

La stessa fonte riporta pure che l'imperatore, informato che il principe lo aveva ingannato e aveva comunque seguito la cerimonia travestito, si irritò non poco ma che per evitare di turbare la celebrazione e soprattutto per continuare a godere della sua fedeltà per le future campagne militari che lo attendevano, lasciasse scorrere lo sgarbo subito. Dal canto suo il Principe, avvedutosi del suo errore, per farsi perdonare seguì l'imperatore in Germania e nelle Fiandre nelle guerre contro i Francesi, nonché nella guerra d'Africa contro gli Ottomani, salvo, in seguito rinnegarlo di nuovo, per altre circostanze, e passare alla fazione francese.

In ogni caso Leonetto Mazzara partecipò al corteo in rappresentanza del Sanseverino, indossando un prezioso vestito da parata, forse quello stesso che avrebbe dovuto indossare il principe, in groppa ad un superbo destriero, con il compito di brandire lo stendardo del pontefice; il quale era costituito dallo stemma della famiglia Medici - che prevedeva sei figure rotondeggianti, i cosiddetti bisanti volgarmente dette palle, cinque smaltati di rosso e uno più grosso, di azzurro, caricato di tre fiordalisi d'oro - accollato a chiavi decussate e sormontato dalla tiara papale.

Franco Pezzella

Tesori d'arte nella cattedrale di Calvi: le pale di Girolamo Imperato

Il Sidicino, a. XVIII, n. 8, agosto 2021, p. 3 e p. 6

La cattedrale di Calvi, risalente nel suo impianto originario ad un periodo compreso tra la fine dell'XI secolo e la prima metà del secolo successivo, è considerata da molti storici dell'arte una delle più rare e significative testimonianze della cultura romanica in Campania. Tuttavia, come la maggior parte delle chiese di quel tempo ha subito nei secoli vari rimaneggiamenti, i più imponenti dei quali, iniziati dal vescovo Gennaro Maria Danza, risalgono al 1735 e portarono ad una prima serie di rifacimenti in chiave tardo barocca dell'architettura interna, poi fatti completare dai suoi successori, in particolare da Giuseppe Maria Capece Zurlo, vescovo di Calvi tra il 1756 e il 1782, per mano dell'architetto napoletano Carlo Zoccoli, fino a conferirle l'attuale configurazione, fatto salve le modifiche apportate nell'area presbiteriale e nella ricostruzione della volta della navata centrale, crollata a causa del sisma del 23 novembre 1980.

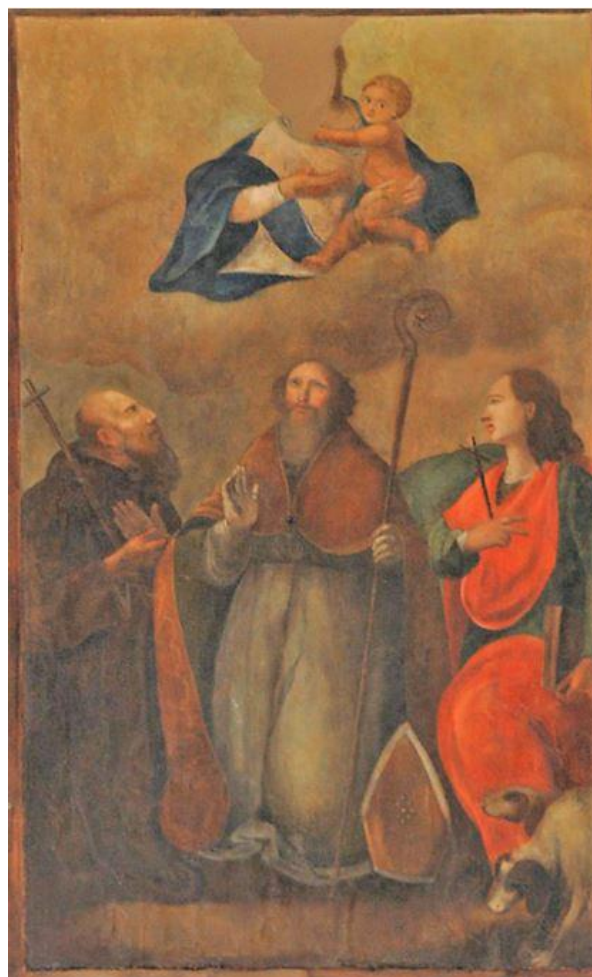


Madonna dell'Arco venerata dai santi Pietro, Casto e Agostino.

Nel tempo restò inalterata, sotto il presbiterio, la sola cripta, sorretta da ben 21 colonne di granito cipollino, in parte lisce, in parte scanalate, terminanti con capitelli,

ognuno diverso dall'altro, provenienti dall'antica *Cales*. Del primitivo arredo ecclesiastico si sono invece conservati, per fortuna, la sedia episcopale, sospesa su due elefanti stilizzati risalenti alla fine dell'XI secolo con i più tardi leoncini sottostanti che costituiscono il suppedaneo (sec. XIII) e i resti dell'ambone, anch'esso del XIII secolo, ma ricomposto nella forma attuale in un intervento moderno.

Naturalmente nel corso dei secoli la cattedrale è stata arricchita anche di nuove opere, molte delle quali, però, sono andate perse, vuoi per i segni del tempo, vuoi per l'incuria umana, vuoi perché depredate. Se poco o niente resta dei secoli XIV e XV, il Cinquecento è invece ben rappresentato da due tavole ad olio del pittore napoletano Girolamo Imparato, entrambe dedicate alla Vergine: l'una sotto il titolo della *Madonna dell'Arco venerata dai santi Pietro, Casto e Agostino*; l'altra sotto il titolo della *Madonna Assunta venerata dai santi Pietro, Casto e Rocco*.



Madonna Assunta venerata dai santi Pietro, Casto e Rocco.

L'autografia della prima è documentata da una polizza di pagamento - registrata il giorno 5 settembre 1595 in un giornale mastro dell'antico Banco dello Spirito Santo di Napoli (Archivio Storico Banco di Napoli, g. m. 10, f. 1254) e pubblicata da G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, in Archivio Storico per le Province Napoletane, V (n. s.), 1919, p. 393 - nella quale si legge: "A 5 settembre 1595. Il R.do D. Clemente de Napoli paga D.ti 10 a Geronimo Imperato per nome e parte di M.gnor di Calvi in conto di D.ti 35, per il prezzo d'una cona con

l'immagine della Madonna dell'Arco di sopra et altre figure abbasso conforme il disegno che d.to Geronimo tiene, il quale l'ha pigliato a fare per la chiesa di Calvi di d.to Monsignore, et ha promesso darla finita a Natale prossimo, et pintarla di sua propria mano".

L'altra tavola, ancorché non documentata e lacunosa nel volto della Madonna, è unanimemente attribuita all'Imparato sulla scorta dell'esame stilistico: uno stile ancora fortemente influenzato, in una fase in cui si trovò a vivere ed operare, dalla sensibilità pittorica napoletana, in particolare dai modi espressivi di Marco Pino e Teodoro d'Errico - con il quale aveva peraltro collaborato, tra il 1587 e il 1590, alla decorazione del soffitto della chiesa di Santa Maria di Donnaromita a Napoli - quantunque lo schema della *Madonna dell'Arco*, pare tenere conto, specie nei due angeli in alto, dell'analoga *Madonna venerata dai santi Francesco da Paola e Antonio da Padova* dipinta alcuni anni prima da Francesco Curia per la chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara.

Figlio di quel Francesco - anch'egli pittore, passato alla storia dell'arte soprattutto per essere stato maestro di Battistello Caracciolo, anche se il suo stile non sembra aver lasciato il segno sull'allievo - Girolamo Imperato nacque a Napoli nel 1549 e vi morì nel 1607.

Discepolo del padre prima e di Silvestro Buono poi, con il quale forse partecipò nel 1571 al completamento dell'*Assunzione della Vergine* nella chiesa napoletana di San Pietro in Vinculis, prima ancora di collaborare con Teodoro D'Errico nel cassettonato di Donnaromita che gli avrebbe offerto la possibilità di aggiornarsi alla maniera "tenera" del fiammingo e del Barocci, il giovane Girolamo aveva esordito, in piena autonomia, nel 1573, eseguendo delle non meglio specificate pitture nella loggia del giardino di tale Ottavio Poderico alle quali avrebbe fatto seguito una "cona", destinata a Castelvetero, raffigurante i *Santi Nicola, Urbano e Biagio*, nel riquadro centrale, *Cristo e i dodici apostoli*, nella predella, *Cristo, la Madonna e san Giovanni*, nelle cimase.

Imparato realizzò l'opera in collaborazione con Giovanni Angelo D'Amato, figura cui sarebbe rimasto peraltro legato per i successivi venti anni, seppure in modo discontinuo, da vincoli di società e compartecipazione. A questa produzione iniziale la critica ha ricondotto un gruppo di opere eseguite per alcune chiese di Napoli: la *Pietà con i ss. Nicola ed Eusebio* (già a Santa Patrizia, ora al Museo nazionale di San Martino), la *Madonna con i santi Scolastica, Andrea e Maddalena* (Santa Patrizia); la *Madonna delle Grazie con i santi Sebastiano e Giuseppe* (Santa Maria della Sapienza), la *Gloria della Vergine e santi* (Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo).

Tuttavia fu con l'impresa di Donnaromita che l'artista assunse a una certa notorietà, certificata da numerose polizze per opere commesse ma per lo più ancora non rintracciate (una *Natività* per Lucrezia Caracciolo, un'*Ascensione* per Muzio Delle Pere e una *Pietà* per il vescovo di Massa Lubrense); nel 1591 realizzò, altresì, l'*Annunciazione* per la distrutta chiesa dell'Assunta a Castiglione Cosentino (ora in Santa Maria dell'Olmo), la più antica opera firmata e datata fin qui nota della sua produzione.

La buona fama acquisita gli consentì di fregiarsi, l'anno successivo, della nomina a "maestro" e "console" della corporazione dei pittori napoletani. Al primo lustro degli anni '90 si riconducono anche il *Gesù tra i dottori*, firmato, del *retablo* del monastero di Santa Maria de la Vid presso Burgos, spedito in Spagna dal viceré don Juan de Zúñiga e l'intervento, con Wenzel Cobergher, Fabrizio Santafede e Giovanni Battista Cavagna, nella perduta decorazione dell'Intempiatura della chiesa napoletana dell'Annunziata, per la quale realizzò la *Presentazione al tempio di Maria*.

Ancora nel 1594 firmò e datò il polittico della chiesa del Carmine a Cagliari raffigurante la *Madonna con Bambino e i santi Bartolomeo, Francesco, Pietro e Giacomo* nella parte centrale e una *Pietà con sei mezze figure di santi* nella predella caratterizzata da una convinta adesione a quel barocchismo, che avrebbe contraddistinto la sua produzione di fine secolo: l'*Annunciazione* (Lecce, chiesa del Gesù), la *Deposizione* (Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio), la *Madonna del Carmine e i santi Francesco di Assisi e Francesco di Paola* (Napoli, chiesa dello Spirito Santo), la *Madonna del Rosario con i misteri* (Meta di Sorrento, chiesa della Madonna del Lauro), il *Battesimo di Cristo* (Massa Lubrense, cattedrale).

Agli ultimi anni della sua breve vita si riconducono, invece, l'*Estasi di s. Ignazio* e la *Natività* al Gesù Nuovo di Napoli, l'*Allegoria dei sette sacramenti* della chiesa di Sant'Elia a Pianisi nei pressi di Campobasso, l'*Assunzione della Vergine* per il soffitto della chiesa napoletana di Santa Maria la Nova, la *Circoncisione* (Coll. Banco di Napoli), l'*Immacolata*, f. e d. 1607, per la chiesa di San Raffaele a Vibo Valentia, il *Martirio di san Pietro martire* per la chiesa napoletana di Santa Maria la Nova, l'ultima sua opera nota.

Franco Pezzella

Padre Ludovico da Casoria. Le testimonianze fotografiche

Casoria due, a. XXI, n. 32, 12 settembre 2021, pp. 5-6

Una delle immagini più popolari che riproduce le fattezze di Padre Ludovico da Casoria - sicuramente la più cara alla spiritualità dei fedeli e l'unica della sua persona che i confratelli raccomandano di trasmettere - è senza dubbio quella che, ripetuta altre volte e nota anche in più versioni pittoriche e scultoree, lo raffigura disteso a terra, col capo coperto dal cappuccio, il volto affilato e sofferente, a ricordare, forse, il momento in cui, mentre in era in adorazione di Gesù Sacramentato nella chiesa napoletana di San Giuseppe dei Ruffi, era caduto a terra, e come san Paolo sulla via di Damasco, aveva fortemente avvertito che era giunto il momento di cambiare vita, di dedicarsi a quelle attività caritatevoli che avrebbero riempito e contraddistinto il resto dei suoi giorni.

Si tratta di una fotografia che, come ricorda un'epigrafe in calce ad essa, gli aveva scattato, nel 1852, il suo amico e futuro biografo, il sacerdote Raffaele Pellegrini, durante una delle frequenti visite che era solito fargli (foto 1).



Foto 1 - Padre Ludovico nella foto scatta da don Raffaele Pellegrini (1852).

Quella voluta da don Raffaele non era stata tuttavia la prima immagine di Ludovico ottenuta attraverso un processo fotografico, un'arte che il futuro santo aveva peraltro praticato come hobby ai primordi della sua invenzione quando ancora si chiamava dagherrotipia, durante il periodo in cui aveva insegnato fisica e

matematica presso i seminari del suo Ordine. Si dà il caso, infatti, che già otto anni prima, da conoscitore dei processi chimico-fisici, era riuscito, con l'aiuto forse di uno dei primi fotografi del tempo, a realizzare un autoritratto in dagherrotipo, il processo inventato dal francese Louis Jacques M. J. N. Daguerre, grazie al quale si riuscivano a fissare le immagini su lastre di rame argentato ricoperte di ioduro d'argento.

Era all'epoca, appena trentenne, e nell'immagine si presenta piuttosto imponente nella figura, alto e snello, di aspetto gradevole e con lo sguardo vivo (foto 2). Due anni dopo la foto del Pellegrini, nel 1854, durante un viaggio a Parigi, mentre era ospite di un suo benefattore, il marchese Felice Tommasi, figlio primogenito del defunto Donato Antonio Tommasi che era stato, tra l'altro, più volte ministro del Regno delle Due Sicilie, fu da questi portato -forse perché messo al corrente della sua passione per la fotografia - a visitare uno dei primi studi parigini dediti a questa nuova arte, non prima, però, che avvertisse il titolare di tenersi pronto per uno scatto.



Foto 2 - Dagherrotipo con il ritratto di Padre Ludovico a figura intera (1844).

Sicché, preso alla sprovvista, il buon frate dovette assecondare il desiderio del suo benefattore lasciandosi fotografare in piedi, con le mani infilate nelle maniche, in quella che è, peraltro, l'unica immagine che lo immortala con gli occhiali.

Negli anni a venire, Padre Ludovico, sempre per compiacere i suoi benefattori e non apparire ingrato e scontroso, si fece fotografare altre volte: una prima volta

nel 1872 ad Assisi, durante un incontro con il conte Francesco Bindangoli, posando a mezzo busto, con le mani conserte sul petto e il volto sorridente; una seconda volta, nel 1876, a Firenze per compiacere un ricco negoziante, tale Giuseppe Castagnoli, prestandosi a ben due scatti: un primo nel quale compare a figura terzina con gli occhi rivolti al cielo, un altro, nel quale posò a figura intera con le mani congiunte, dietro al quale annotò, con una puntina di amarezza: “Ho fatto questo ritratto per obbedienza alla famiglia Costagnoli” (foto 3).

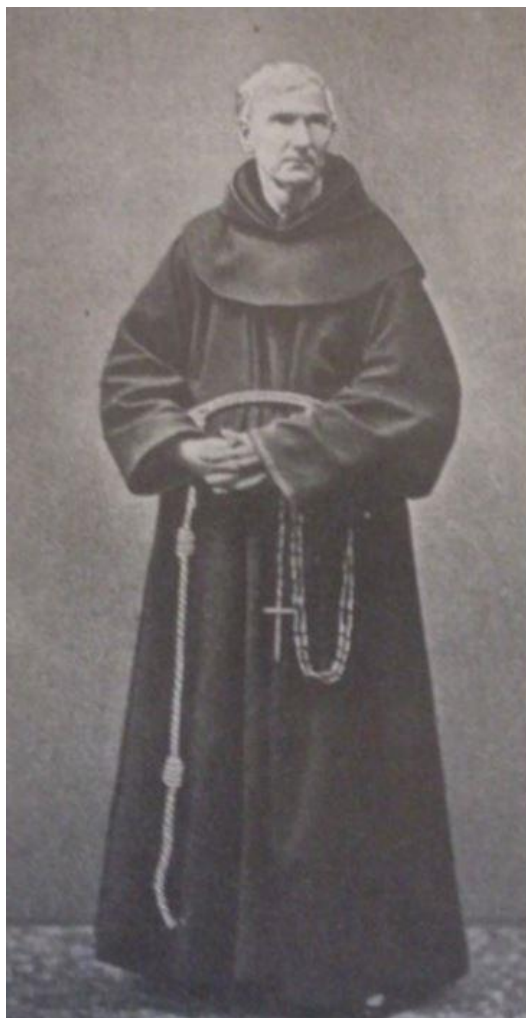


Foto 3 e 4 - Padre Ludovico in due foto di Giuseppe Costagnoli (1876).

Avendo però già in animo di farsi ritrarre come sarebbe piaciuto ai suoi confratelli, ossia adagiato sulla nuda terra, con la testa reclinata sul corpo e il volto celato dal cappuccio, di lì a qualche giorno si ripresentò di sua iniziativa dal fotografo, il quale ancorché perplesso, diede seguito alla sua insolita richiesta. “Questo ritratto l’ho fatto per i miei frati, perché stiano sempre così umiliati a terra. La gente si fa il ritratto per farsi vedere io me lo faccio per nascondermi”, aveva spiegato all’imbarazzato fotografo (foto 4).

Tuttavia, alle obiezioni di questi, il quale gli faceva osservare che una fotografia senza volto non ha senso, Padre Ludovico ritornò sui suoi passi e posò di nuovo a viso scoperto e sorridente.

Ancora una volta disteso al suolo ai piedi di una grande croce rivolta verso l'isola di Capri ma in compagnia di Padre Bonaventura da Sorrento e di due confratelli, Padre Ludovico si fece fotografare di nuovo nell'aprile del 1880 per riguardo ad una specifica richiesta della marchesa fiorentina Riccardi e della sua figlioccia spirituale Caterina Volpicelli in visita all'eremo del Deserto di Sant'Agata dei due Golfi; località dove fin dal 1867, su invito del marchese Casanova, il buon frate, da ardente testimone della carità di Cristo qual era, aveva fondato, in luogo di un precedente eremo dei carmelitani scalzi, una casa del suo ordine, per accogliere gli orfanelli e successivamente anche i vecchi poveri e gli inabili al lavoro.

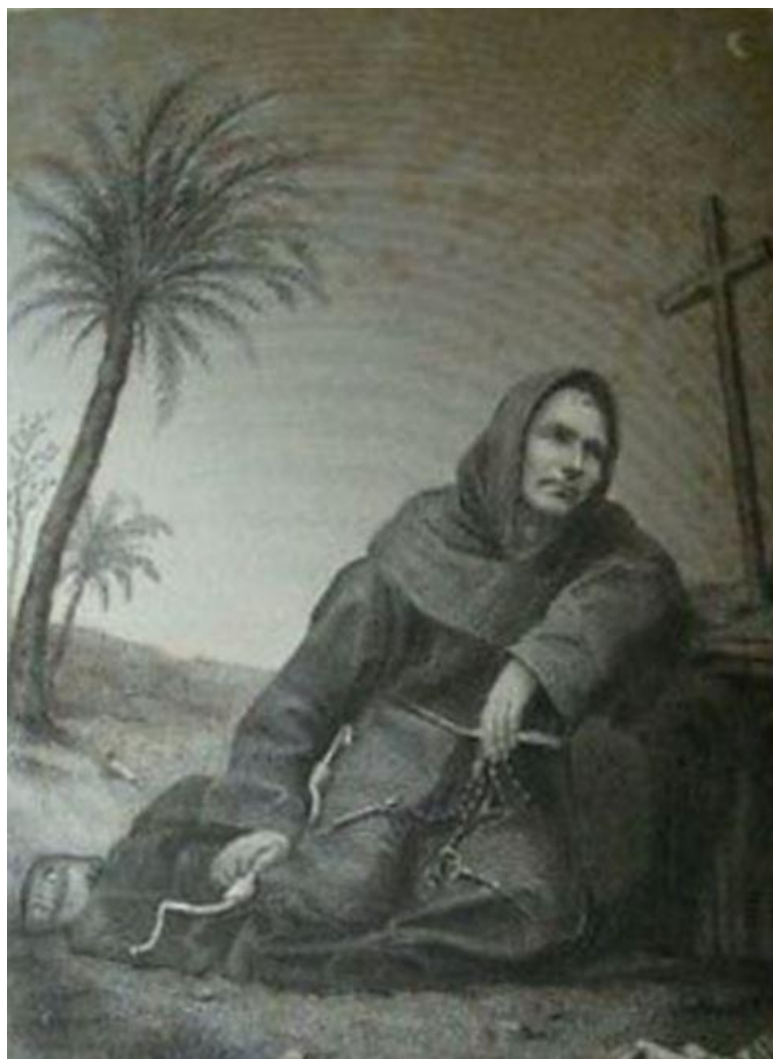


Foto 5 - Padre Ludovico da Casoria nell'incisione di Lucio Quirino Lelli (1887).

A questa foto, ispirata a quella che gli aveva scattata anni prima don Raffaele Pellegrini si sarebbero ispirati, a loro volta, l'incisore romano Lucio Quirino Lelli con un'incisione nell'antiporta della "Vita" del futuro santo scritta dal cardinale Alfonso Capecehatro arcivescovo di Capua nel 1887 (foto 5), e il pittore tedesco M. Schmitz Haboch, per realizzare nel 1894 un dipinto, attualmente conservato a Quisisana, dove il Nostro, sullo sfondo di un incipiente tramonto che ancora fascia di luce Punta Campanella e l'isola di Capri, è raffigurato nel momento in cui,

accompagnato da padre Bonaventura e da due confratelli, nel prendere materialmente possesso dell'edificio, si prostra a terra per baciarla.

Al cardinale Capecepatro si deve anche la descrizione letteraria più dettagliata del frate: "Il Padre Lodovico fu nel corpo bello di signorile bellezza, con carnagione bianca e mista d'un roseo che, quando s'accallorava parlando, diventava quasi vermiglio. Ebbe il capo ben proporzionato, i capelli castagni, bruni e spessi, il viso ovale, la fronte spaziosa e gradatamente sporgente dal vertice ai sopraccigli, gli occhi cerulei, piccoli, ma parlanti e vivacissimi; il naso regolare e leggermente aquilino, la bocca giusta, le labbra sottili e strette, ma sorridenti, la voce sonora, e nel canto argentino, la parola viva, leggermente stentata; il mento quadrato, gli orecchi piccoli, il collo ritto, le mani bianchissime, affilate, gentili.

Usò portare il capo spesso ritto verso il cielo con uno sguardo limpido e sereno. Fu grave nell'incenso, nel parlare affabile e cortese; in tutto l'andamento della persona nobilmente semplice".



Foto 6 - Veglia funebre (30 marzo 1885).

Alla fine del XIX secolo era una pratica molto diffusa ritrarre in foto i defunti con lo scopo di mantenerne il ricordo: a questa macabra usanza, originata in Inghilterra durante l'epoca vittoriana, non sfuggì Padre Ludovico, cui furono fatte alcune foto sul letto di morte e durante la veglia funebre nella cappella dell'Ospizio di Posillipo (foto 6).

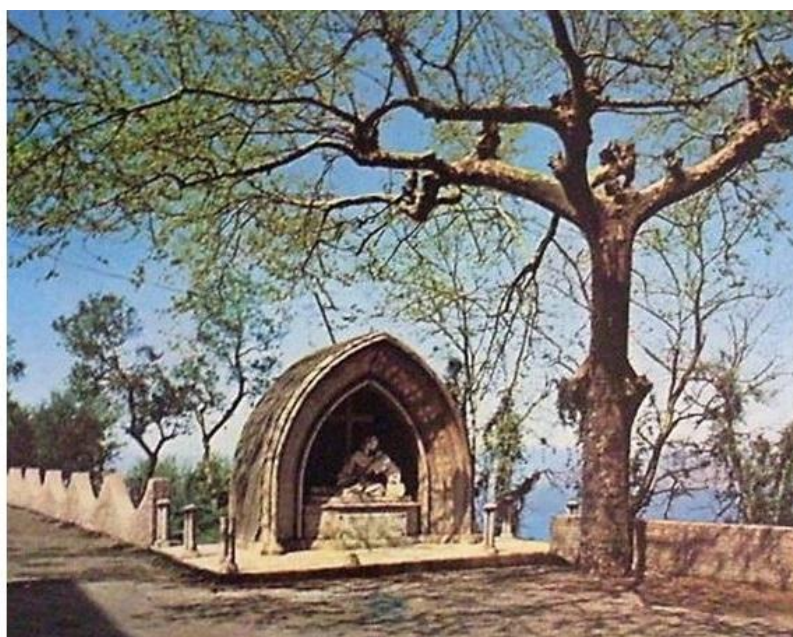
Franco Pezzella

Il Beato Ludovico da Casoria in alcune testimonianze figurative dell'Ottocento e del Novecento

Casoria due, a. XXI, n. 33, 19 settembre 2021, pp. 9-10

Mentre la vita e l'opera di Ludovico da Casoria sono state ampiamente trattate da vari autori nel corso dell'Ottocento e del Novecento non abbastanza si conosce della sua iconografia, che, ancorché non molto ricca di numeri, è, tuttavia, abbastanza interessante, sì da meritare una breve trattazione. Intanto va subito evidenziato che essa si rifà molto, nella resa pittorica e scultorea, alla descrizione che ne fece un suo grande amico, il cardinale Alfonso Capecelatro, nella sua *Vita del P. Lodovico da Casoria*, edita una prima volta a Napoli nel 1887 e ad una fotografia che, come ho già avuto modo di specificare in un precedente articolo di questo stesso settimanale, gli fu scattata nel 1852, da un suo altro amico e futuro biografo, il sacerdote Raffaele Pellegrini.

Se al Pellegrini - memore di una crisi mistica avuta dal Nostro mentre era in adorazione di Gesù Sacramentato - si deve il merito di averlo immortalato disteso a terra con il volto sofferente per ricordare ai posteri un fondamentale momento della sua vita (un episodio che lo avrebbe condotto alla via della santità e l'unico che i confratelli raccomandano sempre di tramandare iconograficamente), al Capecelatro resta quello di aver tratteggiato con grande acume i tratti fisionomici di Padre Ludovico, oltre che quelli spirituali.

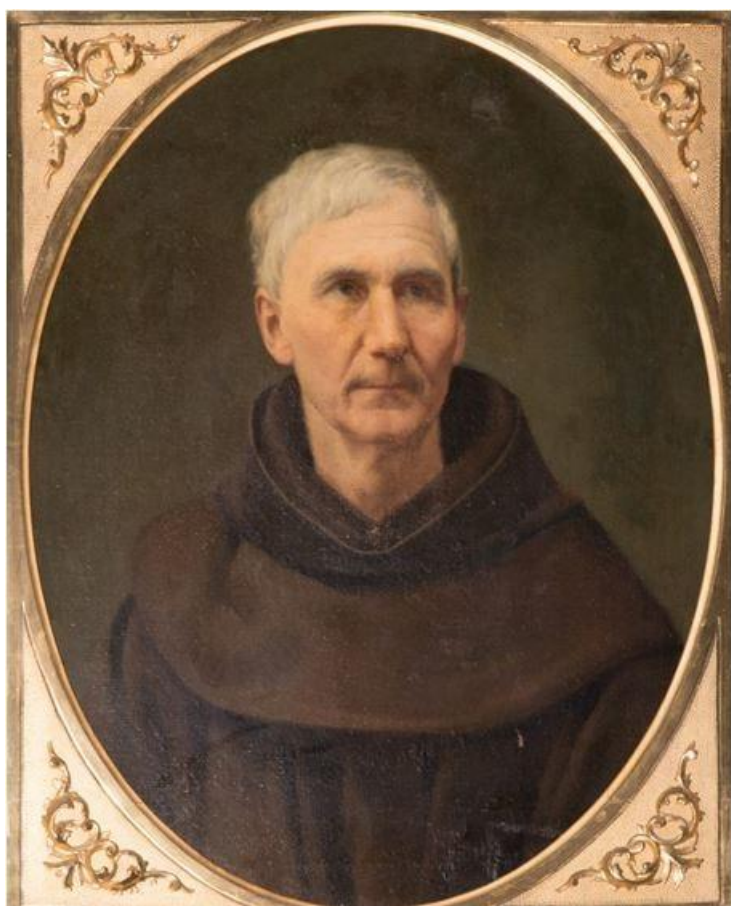


Replica della statua di *Padre Ludovico seduto a terra* nella Casa delle Suore Stimmatine al Tondo di Capodimonte (Fig. 1, a sinistra) e nel "Deserto" di Sant'Agata dei due Golfi (Fig. 2, a destra).

L'immagine del Pellegrini trovò un convinto assertore in Frate Angelico di Maria, al secolo Pasquale Calabrese (Matera 1852 - Casoria 1926), il quale dopo un passato di intagliatore e scultore a Napoli e in Basilicata che registra la realizzazione di numerose opere nelle chiese della sua regione e la partecipazione alle Esposizioni di Torino e Napoli, nel 1889, alla vigilia delle nozze, raggiunto dalla vocazione, lasciò

Matera per raggiungere l'Ospizio Marino di Posillipo, eretto nel 1883 da Padre Ludovico, di cui era devoto seguace. Qui l'attendeva Padre Bonaventura, successore del frate casoriano, incontrato qualche tempo prima quando gli aveva commesso una lampada per il Santissimo Sacramento. L'anno dopo, vestito il saio dei frati Bigi, fu inviato al "Deserto" di Sant'Agata dei due Golfi dove, alternando le pratiche monastiche con l'antica passione per la scultura e la pittura, soggiornò per un breve periodo per poi ritornare a Napoli a stretto contatto di gomito con Padre Bonaventura desideroso «di avere un figlio che potesse eseguire i suoi disegni, sviluppare le idee della sua mente, in cui era tanta bellezza e armonia di arte» (P. Clemente, *In memoria di Frate Angelico Calabrese Nostri Ricordi*, Napoli 1926, p. 6).

In questo contesto i due confratelli elaborarono la bella statua in terracotta di *Padre Ludovico seduto a terra* che ancora è data vedere nel cortile del Ritiro di San Raffaele a Materdei per accogliere, gli orfani e i ragazzi di strada e insegnare loro qualche mestiere nel cosiddetto "Convitto d'arte e mestieri per gli artigianelli". Due copie della statua, sempre in terracotta, furono realizzate più tardi nella Casa delle Suore Stimmatine al Tondo di Capodimonte (fig. 1) e nel cortile antistante la casa di Padre Ludovico a Casoria, altre due, in cemento, a Posillipo e al "Deserto" (fig. 2).



A sinistra, Fig. 3 - Giuseppe Ciseri (attr.), *Ritratto di Padre Ludovico*; a destra: Fig. 4 - Filippo Cifariello, *Monumento a Ludovico da Casoria*, Casoria, Piazza Santa Croce.

Qui, nella foresteria sottostante al Belvedere, comunemente denominata "sala maiolicata" giacché le sue mura, compreso il soffitto, furono interamente tappezzate con stupende ceramiche della Manifattura di Doccia (Firenze) del marchese Ginori

alla fine dell'Ottocento, è ancora dato osservare il busto, cinto da una ricca ghirlanda floreale dai colori molto accessi, che ripropone il volto del Padre, tratto verosimilmente da un suo ritratto ovale che si conserva presso una comunità monastica fiorentina.

La critica assegna questo ritratto (fig. 3), divenuta una vera e propria icona, alle mani del pittore svizzero-italiano Giuseppe Ciseri, (Ronco sopra Ascona 1821 - Firenze 1891) al quale il Nostro, nel 1875, aveva commissionato ben cinque pale d'altare per la costruenda chiesa del Sacro Cuore di Gesù di Firenze da Lui voluta accanto all'orfanatrofio che aveva fatto erigere per suoi piccoli sordomuti. Alla stessa immagine ricorse, probabilmente anche lo scultore pugliese Filippo Cifariello (Molfetta 1864 – Napoli 1936), allorché nel 1914, anno centenario della nascita di padre Ludovico, Casoria, la sua città natale, celebrò questo suo illustre figlio commissionando all'artista il busto in bronzo del frate che si osserva, su una colonna in Piazza Santa Croce (fig. 4).

Circondato da un piccolo cancello di ferro, il monumento, disegnato dall'architetto casoriano Domenico Salierno, si eleva di sette metri dal piano della piazzetta. Intorno vi corre un'aiuola nella quale arieggia un tronco di piramide in pietra vesuviana, dalla cui base superiore, s'eleva una svelta colonna di granito recuperata nel distrutto antico palazzo del Carmignano, sormontata da un capitello, anch'esso di pietra vesuviana, sul quale grava, come detto, il busto bronzeo di Padre Ludovico, il cui modello in gesso si conserva presso il Museo Civico di Barletta. Il capitello ha quattro facce con uguali spigoli ognuno dei quali reca scolpito un fascio; sulla faccia anteriore v'è scolpita una colomba con le ali aperte, simbolo dello Spirito Santo, in quella posteriore una croce.



Fig. 5 - V. Galloppi, *Un colloquio con Ferdinando II*.

Ma chi, più e meglio degli altri, seppe celebrare la figura di Padre Ludovico fu senza dubbio padre Candido Martini, Superiore generale dei Bigi, che alla fine degli anni Trenta del secolo scorso fece dipingere al pittore napoletano Vincenzo Galloppi ben

sei tele con i *Fatti della vita di P. Ludovico da Casoria*, ora in collezioni private, tra cui quella degli eredi del pittore, aventi a soggetto *Un colloquio con Ferdinando II*, *La visita al monarca morente*, *Fra i moretti d'Africa*, *Fra i vecchi pescatori dell'Ospizio marino di Posillipo*, *Una predica nella chiesa di San Raffaele*, *L'incontro con il cardinale Vincenzo Maria Sarnelli*.

I primi due soggetti fanno riferimento alla sua frequentazione con Ferdinando II, il quale, da quando lo aveva aiutato nel riscatto dei cosiddetti “moretti d'Africa” dalla schiavitù, lo teneva talmente in grazia che, mentre era a Bari ammalato di un ascesso femorale inguinale, per i postumi della ferita infettagli tre anni prima durante un attentato da un soldato calabrese e mai completamente guarita, chiese proprio a lui conforto e consiglio circa il suo ritorno a Napoli (fig. 5).

Gli altri, tranne *L'incontro con il cardinale Vincenzo Maria Sarnelli*, testimoniano la familiarità che ebbe con gli “ultimi”, gli anziani pescatori posillipini, i lazzaroni, i ciechi, gli invalidi, i disoccupati, i poveri dei quartieri popolari di Napoli e i “moretti d'Africa” che in tempi difficilissimi e contraddittori quali furono i decenni a cavallo di metà Ottocento per i continui rivolgimenti politici e sociali, più degli altri vivevano nell'indigenza assoluta.

In quei momenti, come ebbe a scrivere: «... non domandavo a Dio, per sfogare il mio animo, l'estasi, il rapimento, le visioni, ma il lavoro, le opere, la fede, la salvezza delle anime. Chiedevo nella preghiera ardore nell'operare, amore di Dio nei combattimenti, nei travagli, nelle angustie, nelle contraddizioni, ed esclamavo sempre: o amare, o morire di amore».

Ci piace, infine, segnalare, che nel 1970, tra le quattro statue marmoree collocate in altrettante nicchie nel portico della facciata del santuario della Madonna del Rosario di Pompei che ricordassero i santi legati alla storia del santuario, fu posata anche - dovuta alle mani dello scultore Arnaldo Gelli - quella di Padre Ludovico, indicato come ispiratore, secondo quando aveva ricordato a suo tempo lo stesso Bartolo Longo, della fondazione di alcune delle opere annesse.

Franco Pezzella

Quando una consonante ... ti falsa la storia

Nero su bianco, a. XXIV, n. 13, 19 settembre 2021, p. 56

In passato, ma invero anche in tempi recenti, a ragione dell'equivalenza dei termini *Aversa-Anversa*, spesso riscontrabile sia nella documentazione archivistica sia nelle testimonianze epigrafiche cinquecentesche, alcune notevoli personalità originarie di Anversa degli Abruzzi, una piccola località della provincia dell'Aquila, sono state erroneamente ritenute dagli storici native di Aversa.

È il caso, in *primis*, di Giovanni Vincenzo Belprato, nato nei primi decenni del XVI secolo, rinomato scrittore in prosa e in poesia, che ancorché indicato - anche sulla scorta di quanto si legge sui frontespizi dei suoi libri - "conte d'Anversa in Apruzzo" (Abruzzo) da Giovan Bernardino Tafuri (lo scrittore e bibliografo pugliese che ne diede cenni per primo, nel 1750, nel terzo tomo della sua *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli* pubblicata tra il 1744 e il 1760) è poi riportato, nell'indice dello stesso tomo, tra gli aversani, insieme al padre Giovan Bernardino, a Luca Prassicio, Matteo Cristiani e Silvestro Guarino.



Palma Campania, Palazzo Ducale,
Tozzetto con la firma di Pietro de A(n)versa.

Un'inesattezza che venne pedissequamente replicata di lì a un decennio dopo, nel 1760, da Gianmaria Mazzuchelli, un importante letterato, storico e bibliografo bresciano, nel terzo volume del suo *Scrittori d'Italia. Notizie storiche e critiche intorno alle vite ed agli scritti dei letterati italiani* che vide parzialmente la luce (per la sua prematura morte), a Brescia, in sei volumi, tra il 1753 e il 1763, e viepiù, in tempi moderni anche da qualche accreditato storico locale.

Peraltro lo stesso Mazzuchelli, reiterando il medesimo fraintendimento, già nel I volume della suddetta opera, facendo riferimento a quanto riportato nell'*Istoria delle*

Accademie d'Italia del sacerdote muranese Domenico Gisbuti (un manoscritto della seconda metà del XVII secolo che conservava presso di sé, ora nella Biblioteca Marciana di Venezia), nello stilare un elenco delle accademie letterarie dell'epoca menziona un sodalizio letterario denominato “degli Addormentati” ad Aversa, il quale, come già aveva invece correttamente indicato più di un secolo prima Fra Maurizio di Gregorio nel suo *Sogno al Rosario di 500 posti* edito a Napoli nel 1614, aveva sede giusto appunto ad Anversa presso il palazzo signorile dei Belprato di Castrovalva, che con il titolo di conti tennero la città dal 1493 al 1631.

Nello stesso errore di situare quest'accademia ad Aversa cadde, collocandone, per di più, la fondazione in un anno prossimo al 1673, anche il conte Emanuele Tesauro, un drammaturgo torinese passato alla storia della letteratura italiana per il celebre trattato *Il cannocchiale aristotelico*, edito a Torino nel 1654, considerato «una pietra miliare sul cammino della storia dell'estetica» (W. Tatarkiewicz).

Il conte in un suo altro scritto, *La Vergine trionfante, et il Capricorno scornato*, che apre il primo volume delle sue *Apologie* edito a Torino nel 1673 (scritto poi riedito in forma autonoma nel 1680 a Venezia), dissertando, in modo sarcastico delle accademie per mettere in cattiva luce un suo ex confratello gesuita accademico, Pierre Monod al quale contendeva il primato intellettuale alla Corte Sabauda di Vittorio Amedeo I, ironizza su alcune denominazioni con cui si identificano le Accademie. E, in particolare, riferendosi a quella degli “Addormentati d'Aversa” scrive testualmente che c'è «chi vi giudica [tali] perché nel vostro libro dormite più sovente, che Homero nell'Odissea».

Di una analoga confusione, dovuta, però, in questo caso, alla firma che si legge su uno dei tozzetti del pavimento che un tempo decorava un ambiente del cinquecentesco palazzo ducale di Palma Campania sul quale si legge “Io Pietro de Aversa fata questa opera”, è stato “vittima” anche questo non ancora bene identificato ceramista, che Vincenzo de Pompeis, direttore del Museo delle antiche ceramiche di Castelli, ha ipotizzato essere di origine anversane, di contro a un precedente parere di Guido Donatone - autore, a sua volta, di una monumentale opera sulla maiolica napoletana del Rinascimento - che ne aveva invece ravvisato natali aversani.

A sostegno della sua ipotesi, il de Pompeis - suggestionato degli studi dell'architetto Van Verrocchio, direttore della nota rivista di studi ceramici “Azulejos”, il quale oltre a rievocare alcune fonti archivistiche cinquecentesche che riportano il nome di Anversa quale Aversa, ha evidenziato la presenza, nel secolo XVI, di ben nove nuclei familiari dediti alla produzione di ceramiche nella cittadina abruzzese - ha fornito dei dettagliati riscontri iconografici fra la produzione anversana e il pavimento di Palma Campania. Della confusione era stato “vittima”, peraltro, anche un altro ceramista anversano, quel Berardino de' Gentili, attestato, nel 1568, unitamente ad altri ceramisti conterranei, nella realizzazione del pavimento della villa del cardinale Ippolito d'Este a Tivoli.

Franco Pezzella

**Ferrante Maccario, un pittore teanese
del Seicento ancora “senza opere”
Il Sidicino, a. XVIII, n. 9, settembre 2021, p. 3 e p. 5**

Ferrante Maccario, personalità artistica teanese del XVII secolo, è uno di quei “*pittori senza opere*”, ossia uno di quegli artisti il cui nome emerge solo dallo spoglio di documenti di pagamento degli antichi banchi napoletani o dalla consultazione di antichi inventari, il quale, nonostante il progredire degli studi e delle ricerche, ancora attende che riaffiori dall’oblio un suo dipinto.

Del resto anche le scarse notizie biografiche che lo riguardano ci informano solo che il 24 giugno del 1594, quando contava la giovane età di 13 anni circa (il che ne fa supporre la nascita intorno al 1581), fu condotto dal padre Giacomo, presso lo studio di Belisario Corenzio - il prepotente “*pittore ammirabile*”, come lo definì lo storiografo napoletano Bernardo De Dominici - il quale, in presenza del notaio Giovan Antonio Jovine e dei “giudici” Giovanni Leonardo de Criscentio e Pietro Antonio Rosanova, s’impegnò con regolare contratto a prenderlo «seco per insegnargli l’arte ... per anni otto» (Archivio Storico di Napoli, *Protocollo del notaio Giovan Antonio Jovine*, scheda 506/1,11 foll. 256v-257r).

Un insegnamento che dovette essere evidentemente molto proficuo dal momento che, a far data dal 1610 e fino al 1621, il Nostro è documentato da una gran messe di polizze di pagamento per dipinti realizzati per alcune delle più importanti famiglie nobiliari napoletane ma anche per conto di Lanfranco Massa, l’agente napoletano del famoso collezionista genovese Marcantonio Doria.

In particolare, nel 1610, anno in cui sono documentati i suoi primi lavori, realizzò per Lelio Galluccio, signore di Tora, esponente di spicco di una famiglia patrizia napoletana del Seggio di Portanova forse originaria di Teano e titolare dal XII secolo dell’omonimo feudo di Galluccio, numerosi quadri (vedi Appendice docc. 1-4).

Due anni dopo Maccario è documentato quale artefice di diversi dipinti su rame e di una dozzina di guazzi (varietà di pittura a tempera, usata soprattutto nella preparazione di scenografie) per il marchese di Pescara Innico III d’Avalos (vedi Appendice docc.5-8). Nell’uno e l’altro caso è ipotizzabile che queste opere siano servite ad ornare alcune delle residenze di questi nobili: il distrutto castello di Galluccio nella prima evenienza; il palazzo avito di Napoli in via Chiaia e i due palazzi di Vasto (D’Avalos e della Penna), fatti edificare dallo stesso Innico allorquando nel 1598 si era trasferito nella cittadina abruzzese insieme alla cugina Isabella, nella seconda.

Al 1613 è documentato, invece, un *San Sebastiano* per il principe di Sansevero (vedi Appendice doc. 9), un dipinto che al momento sembra essere il primo quadro di carattere devozionale realizzato da Maccario, la cui produzione sacra registra, peraltro, negli anni successivi, una *Madonna*, un *San Giovanni Battista* e altri due non meglio specificati dipinti devozionali per Dianora Spinella, madre del marchese di Polla, una cona per la chiesa di Santa Maria del Carmine di Fratte, un *Sant’Alessio* per tale fra Matteo di Marigliano, una “pittura” per la chiesa napoletana di Santa

Maria della Salute ubicata nella zona dell'Arenella, officiata all'epoca dai Complateari della Concezione dei Cappuccini (vedi Appendice docc. 10-14).



Studio di un pittore del Cinquecento in una stampa d'epoca.

Quest'ultima "pittura" (o forse sarebbe meglio dire queste ultime pitture in virtù della consistente cifra di 400 ducati elargiti per la sua realizzazione dai committenti, i fratelli de Albertino) potrebbero identificarsi, secondo il mio modesto parere, nell'affresco sotto la volta della cappella dell'Immacolata, la seconda a sinistra, raffigurante *Il Martirio di Sant'Andrea*, quanto non anche nel ciclo di affreschi, raffiguranti *Storie della vita di Sant'Alessio* della cappella successiva, dedicata a San Francesco.

Gli affreschi, nonostante già nell'Ottocento lo storico Gennaro Aspreno Galante nella sua celebre *Guida Sacra della città di Napoli*, ne raccomandasse "lode e studio" e più recentemente la studiosa Angela Tecce ne attribuisca la paternità a un tardo seguace del Corenzio, giacciono, ahimè, in pessime condizioni di conservazioni, tali da renderne inopportuno perfino la riproduzione fotografica e si dispera, purtroppo, anche di un loro possibile recupero.

Per il resto, altri documenti (vedi Appendice docc. 15-20) ci informano che Maccario realizzò dipinti per tale Francesca Pignatelli, per Vincenzo Bianco (ben sette quadri raffiguranti *Le arti liberali*), per il già citato Marcantonio Doria (*Veduta di paese*), per Cesare Soriano (cinque quadri di cui non sono citati i soggetti), per Don Tommaso d'Avalos d'Aquino d'Aragona, conte di Castelluccio e Patriarca latino di Antiochia dal 1611 al 1622 (dodici dipinti) e, infine per Nicola Giudice (dodici *Vedute di paese*).

Franco Pezzella

APPENDICE DOCUMENTARIA

- 1) 1610 a 15 di 8bre Venardi ... f. 268 A D. Lelio Galluccio d. cinque E per lui a ferrante Macario a comp.to di d. diece in conto di alcuni quadri che fa a sua istanza con sua firma d. 5 (ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale mastro (g.m.) 61, p. 149).
- 2) 1610 à 30 di Ottobre Sabato ... f. 268 A D. lelio Galluccio d.ti cinque Et per lui à fer.te Maccario d.o à comp.to di d.ti quindice che l'altri l'have havuti per questo banco, et cont.i et sono in conto d'alcuni quadri, che li fa, Et per esso al Cle: Ger.mo Maccario d. 5 (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 60, p.456).
- 3) 1610 à 4 di 9bre Giovedi ... f. 268 A D. Lelio Galluccio d.ti cinque Et per lui à fer.te Maccario d.o à comp.to di d.ti 20 atteso l'altri d.ti 15 l'have ric.ti per questo banco in più partite, et detti d.ti venti dono in conto d'alcuni quadri, che l'ha fatti; Et per esso à Ger.mo Maccario d. 5 (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 60, p.466).
- 4) 1610 a 10 di 9bre ... f. 268 A D. Lelio Galluccio d. tre E per lui a ferrante Macario a comp.to di d. vintitre che l'altri l'ha rec.ti in più volte per detto banco e sono per il prezzo di dui quatri l'ha ven.to e consig.ti E per lui a Ger.mo Maccario d. 3 (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 61, p. 278).
- 5) 1612 - 7 agosto 1612 ... Al marchese di Pescara D. 30 e per esso a Ferrante Maccario ... cioè D. 20 a compimento di due quadri di rame e l'altri D. 10 in conto di quattro quadri a guazzo ... (ASBN, Banco della Pietà).
- 6) 1612, agosto 7. Al marchese di Pescara D. 30. E per esso a Ferrante Maccario; cioè D. 20 a compimento di due quadri di rame, gli altri D. 10 in conto di quattro quadri a guazzo (ASBN, Banco della Pietà, g.m. 24, 277 t).
- 7) 1612 à 6 7bre ... f. 401 Al Marchese di Pescara ducati trenta. Pol.a de' 5. di 7bre 1612. E per esso a Ferrante Maccario a comp.to di otto quadri a guazzo auti da esoo d'accordo d. 30 (ASBN, Banco della Pietà, g.m. 22, p. 125).
- 8) 2 ottobre 1612 ... Al Marchese di Pescara D. 30 ... e per esso a Ferrante Maccario per final pagamento di tre quadri e tutte opere fatte per esso girante ... (ASBN, Banco della Pietà).
- 9) 29 ottobre 1613 ... A Francesco Riccardo D. B. E per lui a Ferrante Maccario, dite se li pagano per ordine del principe di Sansevero, suo signore, per un quadro di Santo Sebastiano. E per esso a Francesco Maccario per altritanti (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 84).
- 10) 27 ottobre 1618 ... A Dianora Spinella D. 41. Et per lei, vicaria e procuratrice del marchese della Polla suo figlio, a Ferrante Maccario ce li paga per lo prezzo di dui quadri di pittura l'uno della Madonna Santissima e l'altro di S. Giovanni Battista che li ha venduti et consegnati per servitio di suo figlio (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 133).

- 11) 28 maggio 1621 ... A Dianora Spinella D. 47. E per lei a Ferrante Maccario per lo prezzo de quattro quadri, cioè due de devozione et due de paisi per servizio del marchese della Polla (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 162).
- 12) 13 luglio 1619 ... Al padre Maestro Fra Ionardo giaccio D.ti dudici. E per lui a Ferrante Maccario pittore disse sono jn parte di una cona in tela di palmi dudici di longhezza e palmi nove di larghezza per lo luoco di santa maria del Carmine della terra di Fratte (ASBN, Banco del Popolo, g.m. 140, f. 1036).
- 13) 20 marzo 1621 ... A Beltran de Cuova D. 50. E per esso a Ferrante Maccario pittore in conto di uno quadro che fa per esso di S. Alesio dell'altura della cornice per ordine di fra Matteo de Marinano (ASBN, Banco di S. Giacomo, g.m. 72).
- 14) 15 dicembre 1621. A Luca Carola D. 100. E per esso a Ferrante Macchario pittore della summa delli D. 400 pervenutilli dalli signori fratelli de Albertino per la pittura per detto Ferrante fatta a S. Maria della Salute sita sopra la Concepitone de Capuccini (ASBN, Banco di S. Giacomo, g.m. 78).
- 15) A 4 Feb.o 1614 ... f. 626 A Francesca Pignatella d.ti cinque tt. 3.10. E per essa a Ferrante Macario per final pagamento di un quadro, che l'ha fatto. E per esso a Francesco Macario per altritanti. pol.a de' 3 Feb.o 1614 d. 5.3.10 (ASBN, Banco della Pietà, g.m. 49, p. 282).
- 16) Maccario Ferrante ... 1616, 25 maggio *Da Vincenzo Bianco D. 40 a compimento di D. 100 per sette quadri delle sette arti liberali* (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 107).
- 17) 27 agosto 1616 ... A lanfranco massa D. otto et per lui a ferrante maccario per uno quadro con uno paese che li ha fatto per servitio del signor marcantonio doria et per detto a benedetto di marino per altri tanti (ASBN, Banco del Popolo, g.m. 123, f. 71).
- 18) Maccario Ferrante ... 1616, 20 dicembre *Da Cesare Soriano D. 25 prezzo di cinque quadri* (ASBN, Banco di S. Giacomo, g.m. 31).
- 19) Maccario Ferrante ... 1617, 16 ottobre *Da Thomaso d'Avalos patriarca d'Antiochia D. 30 per conto de dudece quadri che l'have fatto et consegnato* (ASBN, Banco di S. Giacomo, g.m. 41).
- 20) 19 novembre 1620 ... A Nicola Giudice D. 10. E per lui a Ferrante Macario, dite in conto de dodici quadri di paese che li sta facendo. E per detto a Benvenuto di Martino (ASBN, Banco del Popolo, g.m. 151).

Testimonianze iconografiche sull'Incontro di Teano

Il Sidicino, a. XVIII, n. 10, ottobre 2021, pp. 3-6

L'incontro tra Vittorio Emanuele II e Garibaldi al termine della spedizione dei Mille e dopo la vittoria del Volturmo - avvenuto il 26 ottobre del 1860 in un luogo non meglio precisabile, ancora oggetto di diverse rivendicazioni territoriali, ma storicamente noto come l'Incontro di Teano - rappresenta, al di là delle divergenti localizzazioni topografiche riportate dalle cronache, dai diari e dalle testimonianze dei presenti, uno degli episodi di maggior valore simbolico della tradizione risorgimentale.

In quella occasione, infatti, Garibaldi salutò il sovrano come primo re d'Italia consegnandogli di fatto la restante gran parte del Paese che di lì a poco, il 17 marzo del 1861, avrebbe assunto la denominazione di Regno d'Italia in luogo di quello precedente di Regno di Sardegna. Sicché colui che fin lì era stato definito dai più come "il Re galantuomo" ben presto si guadagnò anche il titolo di "Padre della Patria".

Poco dopo la sua morte, avvenuta a Roma il 9 gennaio del 1870, il pittore toscano Carlo Ademollo (Firenze 1824-1911) immortalò lo storico incontro con Garibaldi in una tela di grande dimensione che, lungamente conservata nella Pinacoteca di Capodimonte, nell'ottobre del 2010 fu installata, dopo un accurato restauro, nell'aula della Commissione Finanze della Camera (fig. 1).

La scena si svolge, secondo l'interpretazione corrente tra gli storici dell'arte, presso il ponte di Caianello, l'odierno ponte San Nicola, nella frazione teanese di Borgonuovo, attraversato in quel momento da un gregge di pecore guidato da una pastorella che con un bastone scosta alcune pecore che intralciano sulla strada; i due personaggi principali, il re e Garibaldi.

Essi sono raffigurati, il primo in divisa da generale, introdotta ufficialmente nel mese di maggio del 1860, il secondo con l'immane poncho *double face*, grigio-azzurro all'esterno e rosso all'interno e l'altrettanto immane copricapo in velluto verde-marrone, mentre, l'uno in sella ad un cavallo arabo bianco, l'altro in sella a un cavallo nero, si stringono la mano.

Assistono alla scena, cui fanno da sfondo i Monti Lattani, alcuni ufficiali di entrambi gli eserciti, tra cui si riconosce il solo Nino Bixio, e dietro un muretto, alcuni contadini, uno dei quali si leva il cappello in segno di saluto, che dediti ai lavori agricoli nelle campagne circostanti erano stati attirati dagli squilli delle trombe che avevano preceduto l'arrivo del re.

Meno solenne fu, invece, la rappresentazione che diede del tema, quasi contemporaneamente ad Ademollo, il pittore lombardo Sebastiano de Albertis (Milano 1828-1897) - che aveva partecipato, peraltro, con le truppe garibaldine alla battaglia di Bezzecca - il quale nel dipinto, che si conserva presso il Museo del Risorgimento di Milano, raffigura Garibaldi che, come una sorta di *capataz* sudamericano, va incontro a Vittorio Emanuele sventolando il copricapo (fig. 2). Del

dipinto si conosce anche il bozzetto, un acquarello, già nella collezione di cimeli garibaldini di Bettino Craxi, battuto all'asta nel novembre del 2015.

Qualche anno dopo la città di Siena decise di onorare il defunto sovrano dedicandogli una sala del Palazzo Comunale. La sala conosciuta giusto appunto come la Sala di Vittorio Emanuele II, fu affrescata, tra il 1886 e il 1888, con grandi scene illustranti gli avvenimenti principali che avevano segnato la vita del Savoia, realizzate dai più noti collaboratori e allievi di Luigi Mussini, fondatore del locale Istituto d'Arte e portabandiera della corrente pittorica purista.

Inaugurata nel 1890 le sue pareti accoglievano e accolgono tuttora affreschi di Cesare Maccari, Amos Cassioli e Pietro Aldi. In particolare, quest'ultimo realizzò in uno dei riquadri anche l'*Incontro di Teano* (fig. 3).

La scena non si discosta molto dal dipinto di Ademollo, fatto salvo per la presenza di un maggior numero di astanti, tra cui, in basso a sinistra, si distinguono diversi popolani. Né nulla di più si può dire a proposito del dipinto di Vincenzo Giacomelli (Grizzo, Pn 1814-Venezia 1890) conservato al Museo del Risorgimento di Venezia.

Ancor prima dei dipinti testé citati, in un momento in cui la fame di immagini stava prendendo piede in tutta Europa, la scena dell'*Incontro* era già stata riprodotta, subito dopo l'avvenimento, in un discreto numero di disegni, incisioni, e litografie, realizzate soprattutto a corredo di testi che lo descrivono, come la *Storia aneddotica, politico-militare della guerra d'Italia* di Vincenzo De Castro, Milano 1859-61 (incisione di Carlo Santamaria su disegno di Barbieri) (fig. 4), la *Storia degli ultimi rivolgimenti siciliani, della caduta dei Borboni e delle gloriose gesta di G.G.*, di Giovanni La Cecilia, Milano 1860-61 (incisione di anonimo), poi replicata nell'*Album storico-artistico Garibaldi nelle Due Sicilie, ossia Guerra d'Italia nel 1860 scritta da B.G. con disegni dal vero [...] litografati da' migliori artisti*, Milano 1861, edito dai fratelli Terzaghi (fig. 5).

La prima rappresentazione dell'*Incontro* fu, però, verosimilmente, di marca inglese e porta la firma di William Luson Thomas, uno xilografo londinese che la realizzò per un numero di dicembre della celebre rivista *The Illustrated London News*, di cui fu uno degli illustratori più importanti fino al 1869 quando lasciò l'editore per fondare una rivista analoga, la *The Graphic* (fig. 6).

L'unica illustrazione che documenta il secondo incontro di Garibaldi e Vittorio Emanuele, avvenuto a Napoli il 7 novembre successivo, quando il re fece il suo ingresso ufficiale nella ormai ex capitale del Regno borbonico per poi portarsi, affiancato dall'Eroe dei due Mondi, dalla reggia al duomo, porta la firma di Luigi Rossetti (Milano, notizie 1859-1873) e si riferisce ad una bella litografia colorata apparsa nella *Storia illustrata della vita di G. Garibaldi* di Antonio Balbiani, pubblicata a dispense a Milano tra il 1860 e il 1861 (fig. 7).

Non mancarono, naturalmente, dell'*Incontro di Teano*, anche vignette satiriche. Una, per tutte, si cita quella realizzata dal caricaturista Casimiro Teja (Torino, 1830-1897), noto anche con il nome d'arte "Puff", per il numero del 13 maggio del 1866 del *Pasquino*, il più noto e diffuso giornale satirico dell'epoca (fig. 8).

Le riproduzioni ebbero seguito anche negli anni e nei decenni successivi, apparendo finanche sulle figurine Liebig (fig. 9), sui piatti di ceramica (fig. 10), sui foulard di seta e su altri *gadget* di facile smercio.

In questa sede se ne citano solo alcune come l'illustrazione comparsa sul n. 654 del 10 giugno 1882 del settimanale inglese *The Graphic*; il disegno di Odoardo Borrani (Pisa 1833-Firenze 1905) tratto dal dipinto di Carlo Ademollo, apparso il giorno dopo sul n. 24 de *L'Illustrazione Italiana*; l'incisione di Sidney Paget (Londra 1860 - Margate 1908) pubblicata in *Cassell's History of the worlds* qualche anno dopo; l'incisione di Ernesto Mancastropa disegnata da Edoardo Matania e riprodotta nella tavola LXXXIII della *Storia del Risorgimento italiano* di Francesco Bertolini, edita a Milano nel 1889, oltremodo notevole ed eccezionale per il fatto che Vittorio Emanuele, infrangendo l'etichetta, si scappella di fronte a Garibaldi (fig. 11); la stampa litografata da Daniele Angelo (notizie 1839-1858), su disegno di Raffaele Pontremoli (Chieri, To 1832-Milano 1905) che era stato al seguito delle truppe piemontesi in qualità di corrispondente del settimanale *L'Illustration* di Parigi, stampata dai fratelli Michele e Leonardo Doyen di Torino (stampa apparsa sul n. 36 del 4 settembre 1910 della rivista *L'Illustrazione Italiana*) (fig. 12); l'illustrazione realizzata da Tancredi Scarpelli (1866-1937) per il IV volume della *Storia d'Italia* di Paolo Giudici del 1930 (fig. 13).

A dir poco singolare fu, poi, la scelta, da parte di Alessandro Colla, figlio di Giacomo, titolare dell'omonima compagnia teatrale milanese, una delle più importanti della tradizione marionettistica italiana, di utilizzare l'episodio per realizzare il sipario per lo spettacolo dal titolo originale *L'eroe dei due mondi, ovvero Garibaldi e i suoi tempi* rappresentato per la prima volta al Teatro Gerolamo di Milano nel 1932 in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Giuseppe Garibaldi (fig. 14).

Per inciso, nella stessa occasione anche le Poste regnicole dedicarono all'*Incontro* due dei dieci francobolli della serie, disegnata da Francesco Chiappelli (Pistoia 1890 - Firenze 1947) dedicata all'Eroe dei due Mondi (fig. 15 a).

Non sono state da meno, in seguito, le poste repubblicane che hanno celebrato filatelicamente l'avvenimento nel 1960 e nel 2010 in occasione, rispettivamente, del Centenario della spedizione dei Mille, con un francobollo da 25 lire, secondo di una serie di tre, recante un disegno di Giovanni Savini liberamente ispirato a quello di Matania inciso da Emilio Vangelli (fig. 15 b), e del 150° anniversario dello stesso evento, con un francobollo da 1 euro, ultimo di una serie di quattro, disegnata da Angelo Merenda che mostra un particolare dell'affresco senese di Pietro Aldi (fig. 15 c).

Anche la Repubblica di San Marino, nel 2007 celebrando il 200^{mo} anniversario della nascita di Garibaldi con una serie di tre francobolli dedicò uno degli esemplari, quello da 2 euro, all'*Incontro*, disegnato da Irio Ottavio Fantini, autore di numerosi disegni per le emissioni filateliche e numismatiche del Vaticano e di altre nazioni, ricalcando quasi alla lettera, un particolare dell'affresco di Pietro Aldi a Siena (fig. 15 d).

Al di là delle numerose varianti delle raffigurazioni - ora proposte con i protagonisti ripresi in atteggiamenti diversi, ora in molteplici angolazioni - le rappresentazioni

dell'*Incontro* hanno tutte le caratteristiche del monumento equestre, per rispondere, evidentemente, all'intento di fare dell'evento un'icona epica, il simbolo della concreta attuazione dell'Unità italiana ancor prima delle successive annessioni di Roma e di quanto restava dello Stato Pontificio, delle province venete e della provincia di Mantova.

Del resto, quella che è considerata la più significativa testimonianza dell'*Incontro* è costituita proprio dal monumento equestre che, modellato dallo scultore Oreste Calzolari (Borgo San Lorenzo, Firenze 1852 - Mestre 1920), gettato nel bronzo dalla fonderia fiorentina di Gusmano Vignali con l'impiego di ben quattro tonnellate di rame e una di stagno, e collocato su un basamento in pietra, si erge in piazza Mino da Fiesole, al centro di questa ridente cittadina toscana (fig. 16).

Invero il monumento era stato commissionato dal comune di Teano per la piazza cittadina, ma a causa dell'elevato costo dell'opera, ammontante a ben 3625 lire dell'epoca, l'amministrazione comunale era stata costretta a rinunciarvi. Fu così che a Fiesole si costituì un Comitato che grazie al contributo del Comune e di molti possidenti fiesolani riuscì a raccogliere i fondi necessari per l'acquisto e la collocazione del monumento.

I quattro pezzi da cui esso è costituito - comprese le formelle con gli stemmi ed i nominativi dei maggiori finanziatori posti sulla base in pietra, nonché l'obelisco di travertino bianco, alto sette metri e sormontato dalla stella d'Italia in bronzo che era posto alle spalle delle due figure a cavallo, demolito, con l'accordo della Soprintendenza, nel 1962, per dare più visibilità al retrostante medievale Palazzo Pretorio - giunsero nella cittadina agli inizi di giugno del 1906 ed entro il 17 dello stesso mese furono montati; giusto tre mesi dopo, il 17 settembre, si tenne la solenne inaugurazione alla presenza con l'intervento del conte di Torino, figlio di Amedeo d'Aosta e cugino del re.

Per l'occasione fu coniata una medaglia in metallo fuso di 96 millimetri di diametro con la riproduzione del monumento (fig. 17). Già due anni prima, nell'estate del 1904, un bronzo analogo a quello del monumento di Fiesole, era stato fuso dalla stessa fonderia di Gusmano Vignali, con altri due bronzi raffiguranti *Partenope liberata* e *Garibaldi acclamato dalla folla* per la base in granito del monumento all'Eroe dei Due Mondi inaugurato il 7 settembre di quell'anno a Napoli nella allora Piazza Ferrovia. Le sculture sono tutte opere di Cesare Zocchi (Firenze 1851 - Torino 1922).

Del resto, al monumento fiesolano si rifà, in un certo qual modo, anche la rappresentazione dell'*Incontro* che ne diede lo scomparso artista sidicino Rino Feroce nella scultura in fibra sintetica realizzata nel 1996 in Largo Croci a Teano (fig. 18), cui fa il paio il delicato pannello maiolicato donato qualche tempo dopo ai cittadini di Teano dalla ceramista Anna De Biasio, un manufatto nel quale l'artista, come scrive Giulio De Monaco, «proiettò spunti di piacevole originalità, inserendo nel contesto storico, elementi nuovi e simbolici, la sfinge egizia del pronao del duomo, le colonne giganti del pronao stesso, gli antichi abitanti di Teano riemersi dal tempo a felicitarsi» (fig. 19).

Per completezza di informazioni va, infine, ricordato che l'*Incontro* fu rappresentato in diverse targhe e medaglie: dalla placchetta realizzata nel 1907 per la 5ª Gara nazionale di tiro al segno tenutasi a Roma dal 2 al 15 giugno di quell'anno nella ricorrenza del 1° centenario della nascita di Garibaldi, incisa da Albino Dal Castagnè e prodotta dallo stabilimento milanese di Stefano Johnson (fig. 20), alla medaglia commemorativa in bronzo prodotta nel 1910, in occasione del Cinquantenario dell'*Incontro*, dallo stesso stabilimento di Johnson, quale omaggio di Napoli, alla "voluta conquistata libertà del Mezzogiorno" giusto quanto si legge sul recto della medaglia (fig. 21); e, ancora nella medaglia argentata fatta coniare nel 1960 dal Comune di Teano dalla Ditta Lorioli di Milano in occasione del 1° Centenario dell'*Incontro* (fig. 22) e in quella fatta coniare nella stessa occasione dal Touring Club Italiano, ancora una volta dallo stabilimento milanese di Stefano Johnson (fig. 23).

Il 1° Centenario dell'*Incontro* fu celebrato anche dalla "Domenica del Corriere", il più popolare settimanale italiano dell'epoca con una bella illustrazione di Walter Molino (Reggio Emilia 1915 - Milano 1997) sulla copertina del n. 44 del 30 ottobre (fig. 24).

Franco Pezzella



Fig. 1 - Carlo Ademollo, *L'incontro di Teano*, Roma, Aula della Commissione Finanze della Camera, già a Napoli, Pinacoteca di Capodimonte.



Fig. 2 - Sebastiano de Albertis, *L'incontro di Teano*, Milano, Museo del Risorgimento.



Fig. 3 - Pietro Aldi, *L'incontro di Teano*, Siena, Palazzo Pubblico.



Fig. 4 - Carlo Santomaria-Barbieri, *Incontro di Garibaldi e di Re Vittorio Emanuele al Volturno*, V. De Castro, *Storia aneddotica, politico-militare della guerra d'Italia*, Milano 1859-61.



Fig. 5 - Ignoto incisore, *Il giorno 24 Ottobre Garibaldi incontrò il Re presso Teano*, G. La Cecilia, *Storia degli ultimi rivolgimenti siciliani, della caduta dei Borboni e delle gloriose gesta di G. G.*, Milano 1860-61; *Album storico-artistico Garibaldi nelle Due Sicilie, ossia Guerra d'Italia nel 1860* scritta da B.G. con disegni dal vero [...] litografati da' migliori artisti, Milano 1861.



Fig. 6 - William Luson Thomas, The meeting of general Garibaldi and Victor Emanuel on the 26 of October near Teano, The Illustrated London News.



Fig. 7 - Luigi Rossetti, *Il Dittatore della Sicilia stringe le mani al Re d'Italia*, A. Balbiani, *Storia illustrata della vita di G. Garibaldi*, Milano 1860-61.

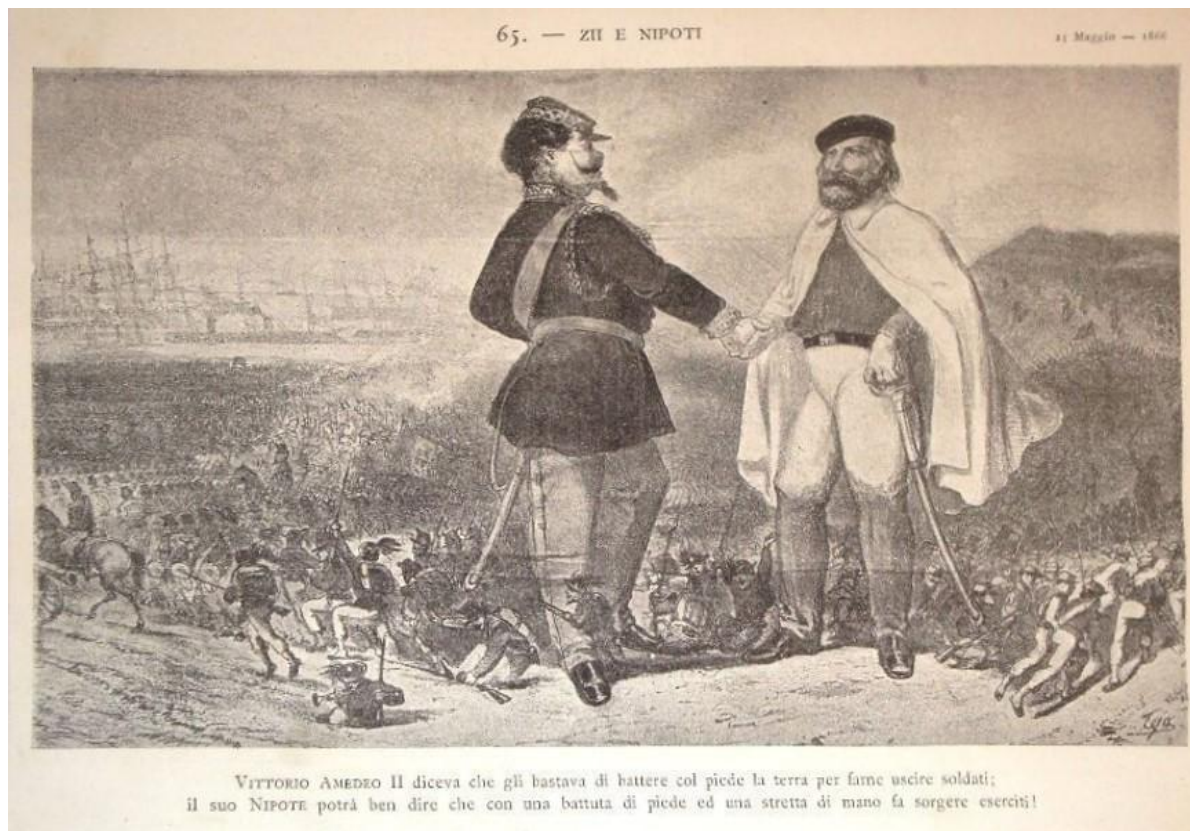


Fig. 8 - Casimiro Teja, Zii e nipoti, Tav. n. 65 del Pasquino (13 maggio 1866).



Fig. 9 - L'incontro su un piatto da ceramica.

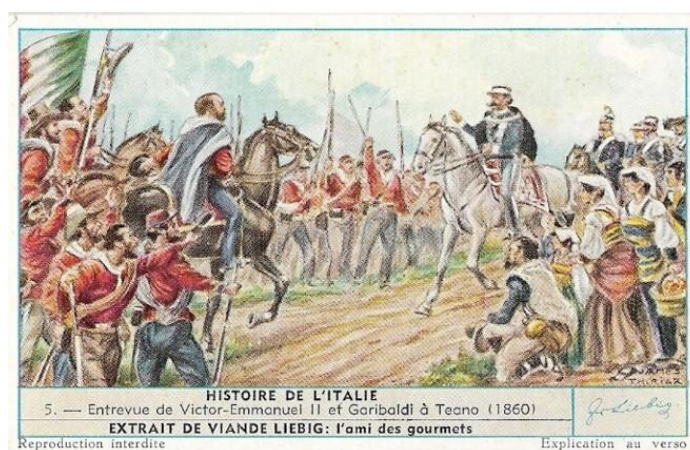


Fig. 10 - L'incontro su una figurina Liebig.



Fig. 11 - Ernesto Mancastropa - Edoardo Matania, *Incontro di Garibaldi con Vittorio Emanuele*, F. Bertolini, *Storia del Risorgimento italiano*, Milano 1889.



Fig. 12 - Daniele Angelo - Raffaele Pontremoli, *Incontro di Vittorio Emanuele e Garibaldi a Teano*, *L'Illustrazione Italiana*, n. 36 (4 settembre 1910).

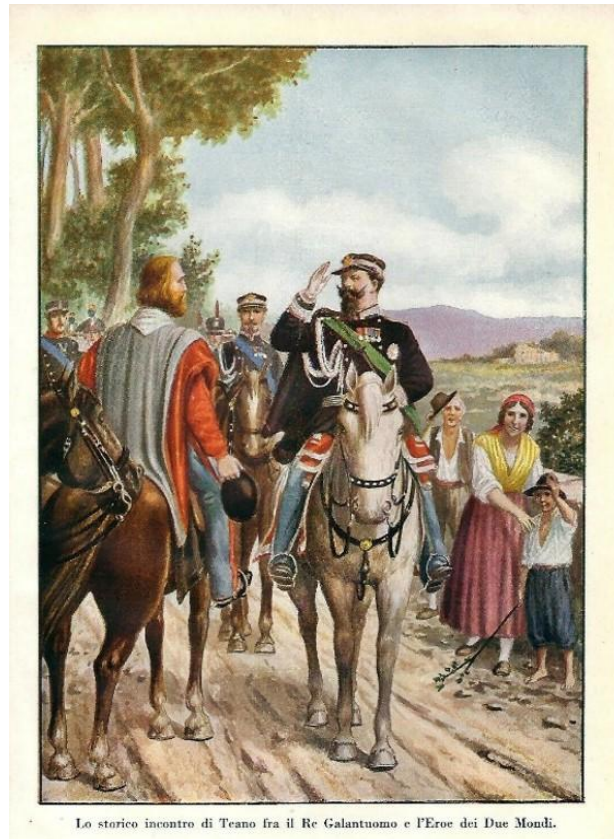


Fig. 13 - Tancredi Scarpelli, *Lo storico incontro di Teano fra il re Galantuomo e l'Eroe dei Due Mondi*, P. Giudici, *Storia d'Italia*, Firenze 1930.



Fig. 14 - Giacomo Colla, *La scena dell'Incontro*, Sipario per lo spettacolo, *L'eroe dei due mondi, ovvero Garibaldi e i suoi tempi*, Milano 1932.

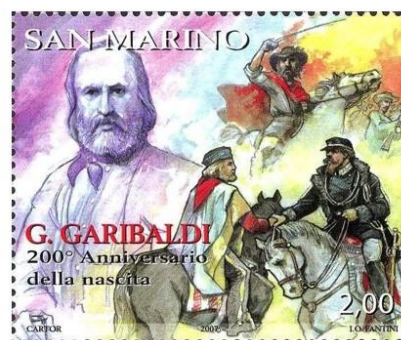


Fig. 15 (a, b, c, d) - L'Incontro in filatelia.



Fig. 16 - Oreste Calzolari, *L'incontro di Teano*, Fiesole.



Fig. 17 - *Medaglia commemorativa inaugurazione monumento dell'Incontro di Teano, Fiesole 17 giugno 1906.*



Fig. 18 - Rino Feroce, *L'Incontro di Teano*, 1996 Teano, Largo Croci.



Fig. 19 - Anna De Biasio, Pannello maiolicato con la raffigurazione dell'*Incontro*.



Fig. 20 - Albino Dal Castagnè - Stefano Johnson, Placchetta per la 5^a Gara nazionale di tiro al segno per il 1° centenario della nascita di Garibaldi, Roma 2-15 giugno 1907.



Fig. 21 - Stefano Johnson, *Medaglia commemorativa Cinquantenario dell'Incontro*, Napoli 1910.



Fig. 22 - *Medaglia argentata commemorativa, 1° Centenario dell'Incontro*, Teano 1960. Ditta Lorioli, Milano



Fig. 23 - Albino Dal Castagnè - Stefano Johnson, *Medaglia commemorativa del 1° Centenario dell'Impresa dei Mille e della Liberazione del Mezzogiorno*, 1960.



Fig. 24 - Walter Molino, *L'Incontro di Teano*, *Domenica del Corriere*, n. 44 del 30 ottobre 1960.

Raffaele Lucarelli, il sindaco patriota

Nero su bianco, a. XXIV, n. 14, 3 ottobre 2021, p. 56

Nacque ad Aversa l'11 gennaio del 1785 da Nicola e Caterina Palma, una famiglia patrizia aversana di nobili tradizioni nella quale era ancora vivo il ricordo di Giovanni Lucarelli, personalità di spicco durante il vicereame spagnolo per aver lungamente espletato l'importante incarico di avvocato dei poveri presso la Gran Camera della Vicaria. Studioso accanito e versatile Raffaele s'interessò un po' di tutto: dal diritto all'economia, dalla storia al latino e al greco, dalla filosofia alla letteratura, fino a meritarsi, appena ventiseienne, la nomina a "socio non residente" della prestigiosa Accademia Pontaniana di Napoli. Di pari passo fu attratto ben presto dalla politica e dagli ideali unitari e libertari che in quella contingenza prendevano corpo nel regno di Napoli e nel resto d'Italia, aspirazioni che ancorché fossero ferocemente perseguite dai Borbone il Nostro non nascose mai partecipando ai moti liberali del 1820-21, falliti i quali fu imprigionato rischiando addirittura la pena capitale.



I moti costituzionali del 15 maggio 1848 in Napoli, in una litografia di F. Perrin (1851).

Liberato dopo il pagamento di una consistente cauzione, deluso e amareggiato, si rifugiò nello studio dando vita ad una importante serie di scritti per la maggior parte a carattere economico-legale, ma anche letterario e poetico che, però, per la spiccata modestia che lo contraddistingueva, non pubblicò mai, salvo un piccolo saggio, edito nel 1820, intitolato *Pretensioni de' siciliani confutate da un napolitano*, dove confuta gli argomenti utilizzati dai siciliani per rivendicare la propria autonomia dal regno napoletano.

A questo saggio rispose, peraltro duramente, tale Francesco Bianchi sul *Giornale La Fenice* (n. 19 dell'11 settembre 1820) accusando il Nostro di essere ora *disonesto*, ora *ignorante e malizioso*. Alcuni altri scritti del Lucarelli, fra cui due grossi volumi dal titolo *Recitazioni sulla I parte del codice leggi civili*, sarebbero, secondo il compianto Leopoldo Santagata, gelosamente conservati presso gli eredi. Ritornato qualche anno dopo alla vita politica, dal 7 luglio 1834 al 31 dicembre 1836 rivestì la carica di sindaco della città e poi, in seguito, quella di deputato nel Parlamento napoletano dopo aver rifiutato nel 1845, nonostante le insistenze delle autorità, quella di presidente del Consiglio distrettuale di Caserta.

Il 15 maggio del 1848 fu uno dei 64 deputati che, mentre nelle vie di Napoli erano in corso i combattimenti tra i contingenti svizzeri al soldo dei Borbone e i cittadini, firmarono una vibrata protesta nei confronti del regime accusando il penultimo re dei Borbone, Ferdinando II, di tradimento creando di fatto le premesse per l'Unità d'Italia ma anche, appena fu sedata la rivolta cittadina, la via dell'ergastolo o dell'esilio per molti dei firmatari.

Ancora una volta, però, Lucarelli evitò l'uno e l'altro rifugiandosi negli studi da cui fu distolto solamente alcuni anni dopo quando il ministro borbonico della Pubblica Istruzione, il principe di Torella, lo chiamò a far parte, con Leopoldo Tarantino, Saverio Baldacchini e Carlo Toraldo a far parte di una Commissione speciale per preparare un progetto di legge sulla stampa. All'alba dell'Unità d'Italia, lo ritroviamo consigliere comunale di Aversa, carica che manterrà, ininterrottamente, fino al 19 gennaio del 1867, giorno in cui, tra il compianto generale, morì.

Con lui se ne andava, come ricordò Carlo de Ferraris nell'orazione funebre, un «integerrimo amministratore della pubblica cosa, il cui voto era ognor quello della civiltà e della giustizia», un «novello Socrate» come lo definì il celebre alienista Gaspare Virgilio, che affettuosamente lo aveva assistito e curato negli ultimi anni della sua vita, un uomo «nobile, senza orgoglio, cattolico senza superstizione, dotto senza affettazione, umile senza bassezza, ameno soave, ilare, socievole, modesto, alieno dagli affari pubblici e senza ambizioni» come riporta un'annotazione scritta in un libro della biblioteca di casa Parente resa nota da un altro suo grande amico, l'onorevole Raffaele Numeroso.

Franco Pezzella

Il teatro inaugurato con un'opera di Cimarosa

Nero su bianco, a. XXIV, n. 15, 17 ottobre 2021, p. 56

Tra i manifesti, le locandine e le fotografie esposte nel foyer del teatro Carani di Sassuolo - fatto costruire nel 1905 da Eugenio e Mario Carani, industriali del luogo, in luogo del precedente settecentesco teatrino ducale posto nell'antica piazza dell'Orologio (ora piazza Garibaldi) - è presente un foglio stampato in occasione dell'inaugurazione del teatro, che fa riferimento, verosimilmente, ad un antico memoriale, sul quale si legge: "L'11 luglio 1696 si comincia a Sassuolo il teatro nel palazzo Giordani del duca Rinaldo Donato. Architetto Paltrinieri Antonio di Sassuolo. Aumentata la popolazione nel 1773 si rinnovò il teatro facendolo più vasto e spendendovi lire 54.450. Ingegnere Ludovico Bolognesi di Bologna al servizio del duca e aperto nell'ottobre dell'anno andante (1782, N. d. A.), coll'opera del Cimarosa assai applaudita. All'inaugurazione vi assistevano sette principi e la platea e i palchi erano pieni di dame e cavalieri. In tale occasione furono fatti i palchi anche nel primo e terzo ordine e quelli del secondo dati alle prime famiglie perché facessero corteggio e corona al palco ducale di mezzo".



Napoli, Conservatorio di San Pietro a Majella,
Prima pagina partitura "Le donne rivali".

L'opera in questione, ancorché non venga citata, è il dramma giocoso a cinque voci in due atti, *Le donne rivali*, composto e rappresentato per la prima volta nel 1780 al

Teatro Valle di Roma in occasione del Carnevale, il cui libretto è attribuito a Giuseppe Petrosellini, un librettista al servizio della corte pontificia, autore di commedie cariche di mascheramenti e intrighi, le quali vennero musicate oltre che dallo stesso Cimarosa (*Italiana in Londra; Il Pittor parigino o Il barone burlato; La famiglia stravagante ovvero Gli amanti comici; Il ritorno di Don Calandrino; I nemici generosi*) da alcuni dei più noti compositori d'opera della sua epoca e degli anni successivi (Piccinni, Anfossi, Paisiello, Mozart).

La farsa è ambientata in un luogo di delizia vicino al mare nei pressi di Livorno e ha come protagoniste principali due donne entrambe amanti di don Annibale, un coraggioso e spregiudicato ufficiale: Emilia, una giovane romana alquanto capricciosa, promessa in sposa dal suo tutore Geronzio a Sempronio Pipistrelli, un uomo sciocco e facoltoso, e Laurina, una ragazza frivola, nipote di Sempronio, promessa sposa, invece, a Fernando, uno scapolo incallito sprezzante delle donne, amico di Sempronio. I sei interpreti, attraverso travestimenti, burle, equivoci e colpi di scena danno vita a una pièce della durata di due ore e un quarto, al termine della quale l'azione si scioglie, come da manuale con un lieto fine che vede don Annibale unirsi in coppia con Laurina e Fernando con Emilia, mentre Sempronio rimane a bocca asciutta.

L'opera, suscitò fin dal suo esordio, benché il cast fosse costituito da soli maschi in conformità con la legge papale e ricorresse quindi all'utilizzo dei cosiddetti "travesti", un così grande entusiasmo presso il pubblico che fu immediatamente riproposta a Venezia e a Firenze nello stesso anno, e poi l'anno successivo prima a Siena poi giusto appunto a Sassuolo su iniziativa degli Accademici Filarmonici della cittadina emiliana. Nel 1788, durante il periodo in cui il compositore avversano occupava il posto di Maestro di Cappella presso la corte di Caterina II, l'opera, revisionata nel testo e nella partitura dallo stesso Cimarosa, fu rappresentata, con il titolo *Le due fidanzate*, anche a San Pietroburgo e l'anno successivo a Mosca.

Si ha memoria di allestimenti successivi a Monza (1791), forse nello stesso anno anche alla Scala di Milano, a Mondolfo (1792) e a Ferrara (1801). In tempi più recenti l'opera, la cui partitura olografa è conservata nella biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli, non ci risulta sia stata sufficientemente rappresentata (si ricorda un unico allestimento a Città di Castello nel 1994).

Va evidenziato, tuttavia, che tre anni prima, nel 1991, la newyorchese "Julliard School", una delle principali scuole di arti, musica e spettacolo del mondo, la intrecciò, ottenendo un buon successo di critica e di pubblico, con *Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante* - un'opera largamente debitrice, peraltro, al melodramma cimarosiano - che Mozart aveva lasciato incompiuta e mai rappresentata. De *Le donne rivali* esiste, altresì, una pregevole registrazione realizzata dalla casa discografica Bongiovanni di Bologna nel 2014 con la partecipazione dell'orchestra di Padova e del Veneto diretta dal maestro Alberto Zedda e dei cantanti Alessandra Ruffini, Bruno Praticò, Anna Rita Taliento, Emanuele Giannino e Bruno Lazzaretti.

Franco Pezzella

I dipinti del Cacciapuoti sparsi per Aversa

Nero su bianco, a. XXIV, n. 16, 31 ottobre 2021, p. 56

Nicola Cacciapuoti è figura di pittore giuglianesi del Settecento che produsse un considerevole numero di dipinti non solo a Giugliano (ben diciassette nella sola chiesa di Santa Sofia e undici in quella dell'Annunziata), ma anche in diverse chiese di Napoli (Spirito Santo, Gesù delle Monache, Santa Patrizia, Purificazione, San Gioacchino a Pontenuovo) e degli immediati dintorni (Marianella, Boscotrecase, San Sebastiano al Vesuvio), del Nolano (San Paolo Belsito, Liveri, Camposano, Nola, Visciano), del Casertano (Maddaloni, Mondragone, Pietramelara, Aliano), della Costiera sorrentina e amalfitana (Vico Equense, Sant'Agata dei due Golfi, Scala), nonché di alcune città e paesi dell'Italia meridionale (Potenza, Guardia Perticara, Vietri di Potenza, Monopoli).



Aversa, Seminario Vescovile,
La Madonna con il Bambino adorata dai santi Barbara ed Emidio.

Non meno prolifico fu il numero di dipinti che produsse ad Aversa nelle cui chiese si contano ben quattro suoi dipinti, i più notevoli dei quali sono senza dubbio quelli che,

provenienti da chiese cittadine dismesse, si conservano nel Seminario vescovile, a incominciare dalla *Madonna e Santi* già nella diruta chiesa di San Francesco da Paola.

Giudicata «mediocrissima» dal Parente, notoriamente poco magnanimo verso autori settecenteschi che non fossero Solimena o De Mura, la pala è, invece, non certamente un capolavoro, ma una buona tela del pittore giuglianese. Vi è rappresentata la Vergine con il Bambino nell'atto di essere adorata da una santa e da un santo che parrebbero essere, pur in assenza degli attributi specifici, santa Barbara e sant'Emidio. L'ipotesi troverebbe conferma nella rappresentazione, posta tra le due figure, di una città in rovina e con due torri vistosamente inclinate, verosimilmente per gli esiti di una scossa tellurica.



Aversa, Seminario Vescovile
San Giovanni Nepomuceno.

È noto, infatti, che sia santa Barbara che sant'Emidio, specialmente quest'ultimo, sono da sempre invocati come protettori contro i terremoti. In questa evenienza la tavola potrebbe prefigurarsi, pertanto, come una sorta di ex voto fatto dipingere forse, dai monaci Paolotti, per aver risparmiato il loro monastero dai danni del forte terremoto che colpì l'Irpinia, ma anche la restante parte della Campania - Aversa compresa - la mattina del 29 novembre del 1732, provocando non pochi danni come

si evince da una cronaca della *Gazzetta di Bologna* dell'epoca: «Napoli 2 Dicembre. Sabato mattina del decorso Novembre, dopo l'ore 12., e mezza fù generalmente sentito in questa Città un forte Terremoto, che per grazia della Beatissima Vergine, e de Santi nostri Tutelari non hà recato gran danno, se non d'avere lesionati molti Edificj di Chiese, Palazzi, e Case con poca mortalità ...».

Dalla stessa chiesa proviene, probabilmente, sebbene non menzionata da nessuna fonte, la tela raffigurante *San Giovanni Nepomuceno*, come farebbero ipotizzare la sagomatura, la cornice in legno scolpito dorata a foglie e le misure del dipinto identiche a quelle della *Madonna con il Bambino*; quanto non anche la data di canonizzazione del santo boemo, che ancorché morto nel 1383, fu dichiarato santo nel 1729, e quindi solamente alcuni anni prima della presunta data di realizzazione della suddetta tela votiva, periodo da porsi, grosso modo, intorno alla metà degli anni '30, poco dopo il terremoto.

Giovanni Nepomuceno fu uno dei santi più celebrati durante il Settecento e - in quanto protettore dalle alluvioni e dagli annegamenti per essere morto annegato dopo essere stato gettato nelle acque della Moldava a Praga su ordine del re Venceslao IV - sculture con le sue fattezze erano poste normalmente accanto a fiumi o specchi d'acqua. Un simulacro del santo era, peraltro, ancora visibile a Ponte Selice prima che nell'ultimo conflitto mondiale venisse abbattuto dai Tedeschi. La statua, dovuta alle mani di Giovanni Battista Massotti, uno scultore napoletano molto attivo ad Aversa e nei dintorni, era stata eretta, come ricordava l'epigrafe sulla sua base, nel 1728, quando il futuro santo era ancora solo un beato, per iniziativa di tale Benedetta di Czeyeka-de Bunnan. Poco o nulla si può dire, invece, per l'inaccessibilità dei luoghi in cui sono conservati, degli altri due dipinti di Cacciapuoti documentati ad Aversa, un'*Immacolata* nella chiesa di San Bartolomeo e un *Orazione di Gesù all'orto di Getsemani* nella Cappella della Morte in via Drengot.

Franco Pezzella

Tommaso Grammatico, giurista aversano del Cinquecento

Nero su bianco, a. XXIV, n. 17, 14 novembre 2021, p. 56

Tommaso Grammatico nacque ad Aversa tra il 1473 e il 1475, da Antonello - giunto da Sala Consilina a Napoli, dove risulta presente per la prima volta, nel 1473, alla corte di Ferdinando d'Aragona, con un incarico, verosimilmente giuridico, all'interno dell'apparato governativo - e da Fosca, discendente dall'antico e nobile casato aversano dei Del Tufo. Avviato, come la maggior parte dei rampolli del patriziato provinciale, agli studi giuridici presso l'Università di Napoli, ebbe a maestri Gian Antonio Palmieri e Diomedea Mariconda, suo futuro collega nell'avvocatura, dai quali ricevette insieme ad una solida istruzione giuridica anche un'accurata cultura umanistica come testimoniano alcune sue opere poetiche e una novella riportate in un manoscritto (*Opere diverse inedite in rima e prosa di Tommaso Grammatico gentiluomo napoletano che visse intorno l'anno 1509*), conservato nella Biblioteca Marucelliana di Firenze, che ancorché datato 1509, raccoglie sia composizioni giovanili sia composizioni più tarde.



Tommaso Grammatico in un'incisione del tempo.

Al di là della modesta valenza letteraria delle composizioni, il codice, edito a Salerno nel 1989 a cura di Francesco Sica, ha un certo interesse in quanto riunisce versi di numerosi corrispondenti del Grammatico, appartenenti per lo più alla cerchia pontaniana, fra i quali Francesco Galeota e Pietro Summonte, ma anche testi in volgare di altri autori meno conosciuti e soprattutto diverse testimonianze dei suoi contatti con gli intellettuali e gli aristocratici più in vista della Napoli aragonese.

Tra i migliori studenti dell'Università, prima ancora di laurearsi, tra il 1494 e il 1495, il Grammatico tenne un corso di *Istituzioni*, pubblicate nelle *Lectiones ad primum Institutionum librum, et ad secundum ...* edite a Venezia nel 1570. Laureatosi il 6 novembre del 1496, nello stesso giorno fu nominato da Federico d'Aragona giudice della Vicaria, incarico che gli diede da subito la possibilità di iniziare una brillante carriera nella magistratura, un'istituzione che di fatto, in quell'epoca, consentiva a coloro che ne facevano parte di dominare non solo la vita giuridica, ma anche quella sociale e politica.

Dopo un biennio nella Vicaria, il Grammatico intraprese la consueta *peregrinatio* in uffici della provincia non prima, tuttavia, di sposare Camilla Folliero o Follerio, appartenente ad una celebre famiglia di giuristi, feudataria di San Severino imparentata con l'altrettanto celebre Andrea Mariconda. Per cinque anni, tra il 1498 e il maggio del 1503, occupò, infatti, il posto di vice duca e auditore generale ad Ariano. In quell'anno fu richiamato nella capitale da Gonzalo de Cordoba, il condottiero insediato sul trono di Napoli come viceré da Ferdinando il Cattolico dopo la conquista del Regno, per andare a coprire nel triennio successivo incarichi temporanei presso la Regia Camera della Sommaria.

Nel 1506 per aver dato prova di sapersi destreggiare abilmente negli apparati governativi lo stesso Gonzalo, lo nominò avvocato fiscale. L'anno successivo, dopo la rottura di Ferdinando con Gonzalo, nonostante il forte legame che Grammatico aveva instaurato negli anni con il condottiero, il sovrano lo nominò in Vicaria dove rimase - anche se non in modo continuativo al fine di poter esercitare, nel contempo, peraltro con notevole successo, anche l'avvocatura - praticamente fino al 1535, quando fu raggiunto, su disposizione del viceré Pedro de Toledo, dalla nomina a consigliere del Sacro Regio Consiglio, il massimo tribunale del Regno. Un incarico che conservò pressoché stabilmente, tranne brevi periodi, tra il 1539 e il 1542, in cui ricoprì altri incarichi, tra cui quello di giudice nella Vicaria criminale, fino al 1552 quando fu dispensato per l'età e soprattutto per motivi di salute.

Di lì a qualche anno, infatti, nel 1556, sarebbe morto a Napoli. La produzione editoriale di Grammatico fu, come è ovvio che fosse, prevalentemente giuridica e consistette in *vota*, *decisiones*, *consilia* e *adnotationes*, sia civili sia criminali. Redatte a partire dal 1531, queste ultime ebbero una notevole fortuna. In particolare, le *adnotationes* alle celebri *decisiones* del grande giurista napoletano Matteo D'Afflitto, vissuto tra la seconda metà del XV e la prima metà del secolo successivo, le *Decisiones sacri Consilii Neapolitani, a dn. Matthaeo De Afflictis, ...*, furono ristampate più volte, in edizioni per lo più postume, a partire dall'edizione di Lione del 1552. Meno fortuna ebbero, invece, dal punto di vista editoriale, le poche *additiones* alle *Consuetudines Neapolitanae*, come pure le *In constitutionibus, capitulis, et pragmaticis Regni Neapolitani et ritibus Magnae Curiae Vicariae additiones et apostillae*, entrambe redatte poco prima della morte.

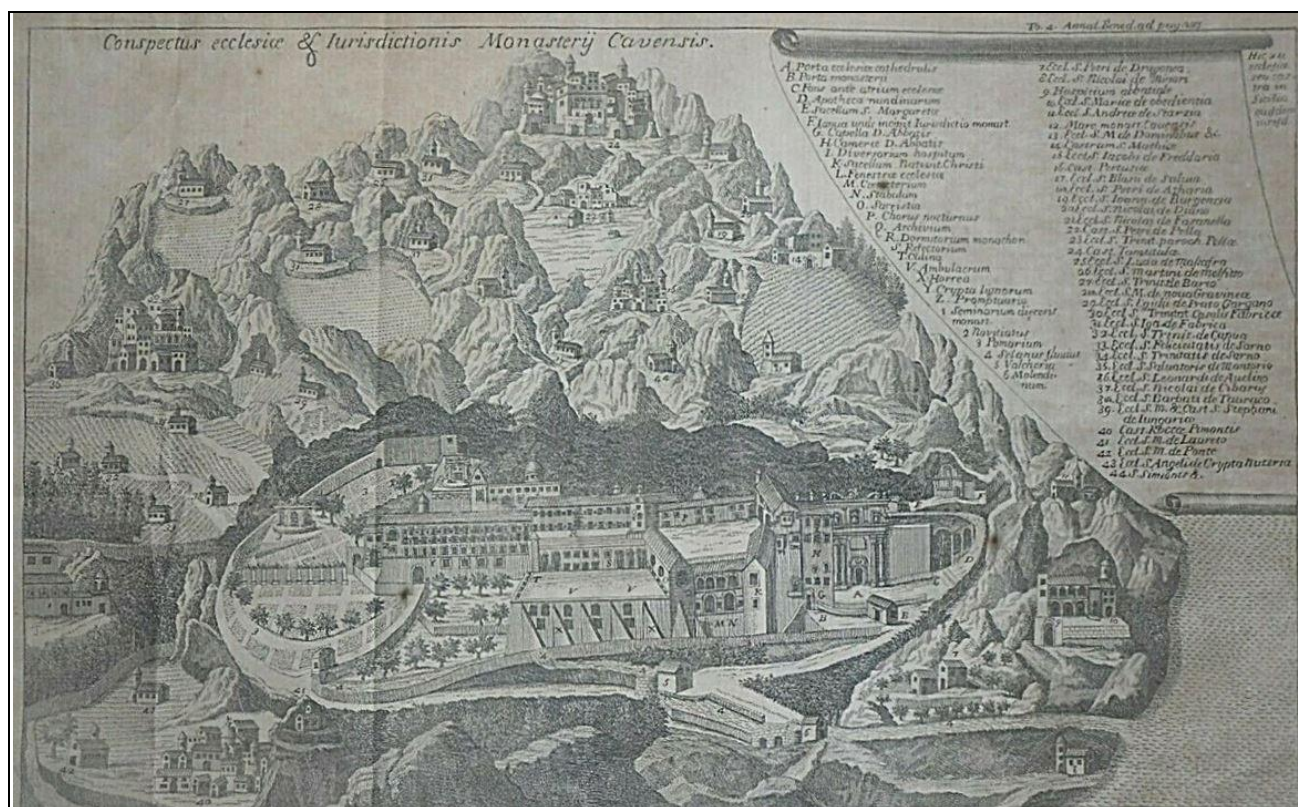
Franco Pezzella

Abati aversani dell'abbazia di Cava dei Tirreni

Nero su bianco, a. XXIV, n. 18, 28 novembre 2021, p. 56

Ancorché Aversa fosse sede, fin dall'anno Mille, dell'abbazia di San Lorenzo, una delle fondazioni monastiche benedettine più antiche e prestigiose dell'Italia meridionale, molti giovani aversani vocati alla vita monastica scelsero, specialmente a partire dal XVI secolo, di intraprendere o condurre parte della loro vita cenobitica presso l'abbazia della Santissima Trinità di Cava dei Tirreni, arrivando a coprire, non poche volte, anche posizioni di rilievo.

Negli annali cavensi, accanto al nome di Vittorino Mansi, il benedettino aversano senza dubbio più notevole che la città ha donato alla storia dell'Ordine (già oggetto di una mia breve trattazione in un numero precedente di questa stessa rivista), figurano, infatti, nei ruoli apicali, per lo più nelle vesti di abate, altri aversani, come Giovanni Evangelista de Rasponis, Bernardo d'Adamo, Pietro Paolo de Mauro e Isidoro Del Tufo.



L'abbazia di Cava dei Tirreni in un'acquaforte settecentesca.

Del primo di loro, Giovanni Evangelista de Rasponis, si sa solo che aveva fatto la professione di fede presso il monastero napoletano dei Santi Severino e Sossio il 26 dicembre del 1505, che fu abate di Cava dal mese di maggio del 1538 a quello dell'anno successivo e che morì mentre espletava lo stesso incarico nell'abbazia di San Pietro in Perugia, forse subito dopo il 1564, anno in cui il monastero peruginiano era entrato a far parte della Congregazione Cassinese.

Bernardo d'Adamo, che aveva fatto professione di fede presso l'abbazia di Montecassino il 19 aprile del 1519, diresse invece, ancor prima del Mansi, l'abbazia

cavense per ben tre mandati: una prima volta nel quinquennio 1555-1560, poi nel biennio 1563-1565 e infine dal dicembre 1570 al febbraio 1571. Su di lui abbiamo qualche informazione in più: nel 1565 le fonti ci informano, infatti, che si recò a Matonti, una località cilentana oggi frazione di Laureana Cilento, all'epoca sotto la giurisdizione sia spirituale che temporale della badia cavense, per esaminare i sacerdoti del posto. Per le capacità amministrative dimostrate nei due primi mandati, nel biennio 1568-1570 fu inviato a Montecassino dove altre fonti lo ricordano per aver ricongiunto ai possedimenti del monastero il territorio detto "Iunctura" (la Giuntura), alla confluenza del fiume Liri con il Gari laddove i due corsi prendono poi la denominazione di Garigliano, ma anche per aver conferito ad un sacerdote cosentino la chiesa di San Bartolomeo di Campo di Giove rimasta vacante per la morte del titolare e, soprattutto, per aver involontariamente provocato una rivolta in tutte le terre abbaziali a causa dell'eccessiva esosità del genovese Dionisio Spinola al quale aveva affidato per una durata novennale il diritto di riscuotere tutte le rendite patrimoniali.

Durante il suo mandato fu costruito tra l'altro il refettorio del monastero. Al d'Adamo toccò, peraltro, dar corso, il 12 agosto del 1568, a una disposizione di papa Pio V con la quale, in ottemperanza ai dettami del Concilio Tridentino e della costituzione *Circa pastoralis* del 29 maggio del 1566 dello stesso pontefice che stabiliva la clausura per tutte le monache, la rimozione della badessa del monastero capuano di San Giovanni delle Monache per aver infranto più volte tale disciplina. Al provvedimento seguì, sempre ad opera del d'Adamo, la riforma del monastero e l'elezione, il 19 gennaio del 1569, di una nuova badessa. Ritornato a Cava dei Tirreni resse ancora una volta la badia, ma solo per qualche mese tra il 1570 e il 1571, forse perché morì.

Meno documentati sono gli altri due abati aversani. Di Pietro Paolo de Mauro si sa solo che fece professione di fede a Montecassino il 29 giugno del 1586 e che esercitò le funzioni di abate dal maggio 1621 al maggio 1622, mentre di Isidoro Del Tufo sappiamo che era nato ad Aversa il 23 settembre del 1711 e che dopo la professione di fede fatta in San Lorenzo il 23 aprile del 1732 esercitò le sue mansioni di abate a Cava tra il 1768 e il 1772.

Franco Pezzella

Un inedito dipinto di Giuseppe Tomajoli a Calvi Risorta

Il Sidicino, a. XVIII, n. 11, novembre 2021, p. 3

Sull'altare maggiore dell'antica cattedrale di Calvi Risorta troneggia, maestosa, una pregiata tela settecentesca raffigurante *I santi Casto e Cassio che venerano la Madonna Assunta* del pittore pugliese Giuseppe Tomajoli. La pala ben sintetizza la storia religiosa della cittadina in quanto all'Assunzione della Vergine - la cui devozione era praticata in loco sin dalla fine del X secolo come attestano l'intitolazione stessa della cattedrale e un notevole affresco di scuola benedettina nella Grotta delle Fornelle - si affianca quella per i santi Casto e Cassio, l'uno primo vescovo e patrono della città e diocesi di Calvi, l'altro suo compagno di martirio durante le persecuzioni neroniane, secondo quanto riportano le fonti agiografiche.



In particolare, relativamente a Casto, alcune di esse, portando a riprova un'antica iscrizione, ritengono che il santo era nato nella cittadina calena dall'illustre e nobile famiglia Vinicia Casta. Altre fonti lo dicono, invece, originario dell'Africa, dalla quale, a causa delle persecuzioni subite, si trasferì a *Cales*. In ogni caso le une e le altre ci informano che accostatosi alla religione cristiana ascoltando le prediche dell'apostolo Pietro, fermatosi per qualche tempo a *Cales* durante il suo viaggio da *Puteoli* a Roma, Casto si convertì al cristianesimo e si fece battezzare dallo stesso

Pietro, il quale prima di continuare il suo viaggio verso la Città Eterna, ammirato dallo zelo con cui, a sua volta, Casto propagava i dogmi della nuova religione, lo ordinò primo vescovo di *Cales*.

Era l'anno 44. Poco più di un ventennio dopo, nell'anno 66, Casto e il suo confratello Cassio, vescovo della vicina *Sinuessa*, incapparono, però, nelle persecuzioni ordinate da Nerone: catturati dai soldati del preside Messalino, dopo una serie di vicissitudini furono decapitati il 22 maggio dello stesso anno. Il 1° luglio successivo, il corpo di Casto, rimasto insepolto per 39 giorni fuori la porta di *Sinuessa*, fu trafugato da alcuni caleni e seppellito, presumibilmente, in località "San Casto vecchio al Ciavolone", dove rimase per nove secoli, fino al 966, quando Landone, duca di Gaeta, di nascosto, lo fece trasferire nella sua città.

Nel 1806, dopo una serie di alterne vicende al termine delle quali i resti del primo pastore della diocesi di Calvi erano finiti nelle catacombe di San Callisto a Roma, il papa dell'epoca, Pio VII, li riconsegnò ai Caleni per mano del cardinale di Napoli Luigi Russo Scilla, perché venissero riposti nella cattedrale cittadina, sotto la cui cripta sono tuttora conservati.

L'impianto della pala calena riprende uno schema di derivazione barocca che - sostituendo con le figure di santi in estasi, gli apostoli presenti alla morte della Vergine (secondo una narrazione dovuta a Leucio Carino, vissuto nel II secolo, successivamente ripresa da Sant'Efrem, da Timoteo di Gerusalemme e da sant'Epifanio) - modificò la tradizionale raffigurazione del cosiddetto "Transito della Vergine", ovvero il trasferimento direttamente in Paradiso, dell'anima e del corpo di Maria dopo la sua morte.

La composizione si prefigura pertanto, più correttamente, come la tipica iconografia di una "gloria in volo" dove una giovanissima Maria, seduta su una coltre di nuvole, immersa in un fulgore di luce, con lo sguardo rivolto verso l'alto e le braccia spalancate in segno di accoglienza verso il fedele, si eleva al cielo in mezzo a una corona di angeli e cherubini sapientemente disposti attorno alla spirale delle nubi.

Nel registro inferiore della composizione, che si sviluppa su una struttura piramidale, la quale trova il suo vertice nel volto luminoso di Maria, i santi Casto e Cassio, e non già i santi Gennaro e Nicola come riportano alcune biografie del Tomajoli, presenziano all'evento miracoloso.

San Casto indossa sontuosi paramenti vescovili e regge con la mano destra il bastone pastorale; ai suoi piedi s'intravede uno stemma vescovile, riconoscibile come tale per la presenza del cappello prelatizio al suo apice, riferibile al vescovo del tempo, monsignor Gennaro Maria Danza, committente, nel 1738, del dipinto e del rifacimento del sottostante altare Maggiore come riporta una lunga epigrafe in latino ai piedi del dipinto; più dimessa la figura di san Cassio i cui paramenti sono retti da una coppia di Angeli.

Originario di Vieste, dove era nato il 4 giugno del 1697, Giuseppe Tomajoli è ricordato dallo storiografo Bernardo De Dominici tra gli allievi di Giacomo De Po prima e di Francesco Solimena poi, ai cui modelli puristi è ispirata la sua produzione giovanile, come denotano la sua prima opera nota, la *Visitazione* (firmata e datata 1730) in San Giovanni delle Monache e l'*Assunta* in Santa Maria Avvocata a Napoli,

ma anche quella successiva presente per la gran parte in provincia: dalla nostra pala alla *Madonna in gloria col Bambino e Santi* della chiesa di San Nicola a Fontanarosa; dalla *Madonna col Bambino tra i santi Stefano ed Agata* della cattedrale di Sant'Agata dei Goti alla *Morte di San Giuseppe* (firmata e datata 1742) nella chiesa della Maddalena a Morano Calabro; dall'*Adorazione dei Pastori* (anch'essa firmata e datata 1742) della chiesa dell'Annunziata ad Arienzo all'*Assunzione di Maria* (firmata e datata 1749) nel soffitto della parrocchiale di Mirabella Eclano.

Un buon numero di suoi dipinti, ancora in larga parte da identificare (e non dovrebbero essere pochi dal momento che Luigi Vanvitelli, parlando di lui, nel 1772 lo definiva uno «migliori pittori del Regno»), si conserva nella cattedrale del paese natale. Si tratta di due pale, di una *Presentazione al Tempio* (proveniente dalla chiesa di San Pietro d'Alcantara, e ora nell'attiguo Episcopio), di una *SS. Trinità*, collocata sull'altare dell'omonima cappella, e del monumentale trittico che si sviluppa nella controsoffittatura, purtroppo, ahimè, malamente “pasticciato” da sventurate ridipinture ottocentesche e novecentesche.

Recenti ritrovamenti documentari gli assegnano due ovali eseguiti per le pareti laterali all'altare maggiore della chiesa napoletana di Santa Maria della Redenzione dei Cattivi (1757) e le decorazioni degli ambienti di Palazzo De Francesco a Nocera Inferiore dove sono ancora presenti alcune tele, tra cui una *Madonna col Bambino* nella cappella di famiglia di sicura autografia, che si possono ricondurre alle sue mani (1760).

Tomajoli fu anche docente, a far data del 1771, presso la Real Accademia di Disegno di Napoli, diretta da Giuseppe Bonito, nonché pittore di “nature morte” (due suoi piccoli tondi, firmati, si conservano al Museo Correale di Sorrento) e collaboratore di Leonardo Coccorante nella realizzazione di figurine in alcune sue “vedute di rovine”. Morì, verosimilmente, tra la fine di gennaio e gli inizi del febbraio del 1779, giusto quanto si legge in una lettera del Bonito datata 9 febbraio di quell'anno.

Franco Pezzella

Angelo Del Tufo, vescovo aversano a Gerace

Nero su bianco, a. XXIV, n. 19, 12 dicembre 2021, pp. 60-61

Simone Del Tufo, discendente da Ercole Monoboi, cavaliere normanno venuto in Italia, nel 1045, al seguito di Roberto il Guiscardo, e 1° barone di Tufo nella seconda metà del XIII secolo, fu ritenuto da Berardo Gonzaga - autore di un fondamentale studio di carattere araldico e genealogico, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, edito a Napoli nel 1875 - il capostipite dell'omonima famiglia aversana, la quale aveva assunto tale cognome proprio dal nome del suo feudo avellinese di Tufo, a lungo teatro, nel Medioevo, di aspre contese tra Svevi e Angioini.

Nei secoli la famiglia si suddivise in vari rami, ognuno dei quali generò importanti uomini d'arme, ma anche letterati ed ecclesiastici di rango. Tra questi ultimi basti pensare che furono ben sette gli esponenti della casata che sedettero sui troni vescovili dell'Italia meridionale il primo dei quali fu proprio un cadetto del ramo aversano, quell'Angelo Del Tufo, che fu vescovo di Gerace, in Calabria.



Gerace, Chiesa di S. Giovannello.

Nato nella prima metà del Quattrocento da un esponente di nobile famiglia, di cui non c'è pervenuto il nome, e non già della famiglia Del Cane, come riporta, invece, Ottaviano Pasqua, vescovo di Gerace dal 1574 al 1591 e autore di una *Vita* dei presuli geracesi che lo avevano preceduto rimasta inedita fino al 1755 quando fu pubblicata a Napoli dal canonico Giuseppe Antonio Parlà - il Nostro era ancora accolito, ma già

decano del Capitolo della cattedrale di Aversa, quando, il 5 luglio del 1400, fu raggiunto dalla nomina, da parte di Bonifacio IX, a vescovo di Gerace.

In quanto solo accolito, per essere consacrato vescovo, il 5 luglio di quell'anno, dovette però pervenire, a tappe forzate, all'ordinazione sacerdotale. Prima di portarsi nella diocesi calabrese e governarla, passarono, tuttavia, alcuni anni - forse quattro e più - verosimilmente perché già avanti negli anni ed ammalato, anni che il prelado impiegò continuando a svolgere vari incarichi presso la curia aversana, come testimoniano, peraltro, una decina di documenti del *Regesto Vaticano per la Calabria* pubblicato da Francesco Russo.

Una volta raggiunta Gerace, si fece, però, subito apprezzare per lo zelo con cui liberò la diocesi dagli abusi del clero introducendo più severe regole di disciplina e più accorti controlli sull'operato dei suoi sottoposti. Nonostante l'aggravarsi della sua malattia, visse lungamente fino al 9 maggio del 1419, ricevendo sepoltura, su sua disposizione, nella cattedrale che aveva fatto restaurare dopo le incurie dei suoi predecessori.

Negli ultimi tempi la malattia lo aveva però reso talmente inabile al governo che il suo successore, Paolo, dovette invalidare pressoché quasi tutti gli atti amministrativi da lui emanati in quegli anni, l'ultimo dei quali, datato 23 luglio del 1418, era relativo all'assegnazione della chiesa di San Costantino di Mileto a tale Antonimo de Targata, rettore della chiesa di San Silvestro in Castelvetero.

Ci restano, invece, per fortuna alcuni suoi editti che - raccolti nella seconda metà del Cinquecento dall'abate Giovan Battista Spanò, parroco della chiesetta di San Giovanni Crisostomo, meglio conosciuta come "chiesa di San Giovannello" - ci forniscono preziose notizie storico-artistiche su questo piccolo edificio del IX secolo che con il suo impianto piccolo, sobrio e delicato fa da contraltare alla maestosità della grande cattedrale nel grazioso borgo medievale di Gerace, e che mantiene ancora oggi l'originaria funzione di chiesa con rito greco-ortodosso, dopo essere stata forse, precedentemente, la prima sinagoga dei giudei.

Alcuni secoli dopo, sulla sedia vescovile della cittadina calabrese gli sarebbe succeduto un altro aversano, Domenico Diez De Aux, già oggetto di un mio articolo su questo stesso quindicinale (n. 15 del 13 ottobre 2019, p. 58), e subito dopo questi un altro Del Tufo, quell'Onofrio, Marchese di Tufo e Patrizio di Aversa e Benevento, che nato nella cittadina irpina il 12 dicembre del 1695 si sarebbe poi monacato come benedettino con il nome di Fra' Ildefonso.

Franco Pezzella

La *Natività* del Forlì nella chiesa di Santa Lucia

Nero su bianco, a. XXIV, n. 20, 23 dicembre 2021, pp. 60-61

Le chiese di Aversa sono ricche di rappresentazioni della *Natività di Cristo*, tutte di elevato livello artistico: dalle due, antichissime, della chiesa di S. Maria a Piazza, attribuite rispettivamente, l'una (di forte impronta bizantina) ad un ignoto frescante napoletano del XIV secolo, l'altra a Cristofaro Faffeo, a quella del fiammingo Cornelis de Smet della cattedrale; da quella di scuola del Barocci nella cappella del Sacramento della stessa cattedrale a quella di Pietro Negroni e Girolamo Cardillo, già nella chiesa di S. Domenico, ora al Museo diocesano, per arrivare fino alla pala di Francesco Solimena dell'Annunziata; giusto per citare solo alcune delle più notevoli rappresentazioni del tema.



La nascita di Gesù è narrata nel Nuovo Testamento da Matteo e Luca, peraltro con così scarni dettagli da indurre gli artisti - sia pure, sempre, con il dovuto rispetto ai

dettami che la Dottrina della Chiesa andava via via elaborando con lo scorrere dei secoli - alle più disparate iconografie: ora ambientando l'evento in una capanna diroccata o sui resti di un'architettura aulica o, ancora, in una sinagoga, per simboleggiare la caduta dell'antica Legge con la venuta di Cristo Redentore; ora aggiungendo alla scena gli angeli e i pastori, talvolta solo gli uni o gli altri, semmai insieme ai re Magi, particolarmente, in quest'ultimo caso, se la committenza arrivava dai nobili, smaniosi di farsi rappresentare nei loro panni impaludati da stoffe preziose e gioielli.

In particolare, in ossequio al Vangelo di Luca - laddove si narra che l'annuncio della nascita di Gesù ai pastori fu dato da un angelo, a cui si unì «una moltitudine della milizia celeste» che tornò in cielo quando i pastori si avviarono verso Betlemme - la partecipazione di questi ultimi dovrebbe sempre accompagnarsi a quella degli angeli. Peraltro, anche la presenza del bue e dell'asinello - riportata nel cosiddetto vangelo apocrifo dello Pseudo Mattia e molto gradita dalla devozione popolare - non sempre era una costante.

Non si discosta, invece, dal dettato evangelico di Luca, né tanto meno da quello apocrifo dello Pseudo Matteo, il pittore molisano Giovan Vincenzo D'Onofrio, altrimenti conosciuto come il Forlì dal nome del paese natio, Forlì del Sannio per l'appunto, quando, presumibilmente intorno ai primi anni del Seicento, eseguì la *Natività* che ancora è data vedere su una delle pareti laterali della chiesa di S. Lucia ad Aversa.

Nella tavola, ottimamente restaurata da Giuseppe Di Palma qualche decennio fa, la *Natività* è interpretata come un'adorazione del Bambino, adagiato su un telo bianco poggiato su una mangiatoia, da parte di Maria, di Giuseppe e dei pastori. Dietro al gruppo, sormontato da un turbinio di angeli svolazzanti, fa capolino, chiaramente visibile, la testa del bue mentre quella dell'asinello si intravede appena.

La scena si svolge davanti ad un capanno, coperto verosimilmente da una tettoia di paglia di cui s'intravedono i soli tronchi che la reggono. Sullo sfondo, a far da quinta alla scena, si stagliano due paesaggi, inequivocabilmente contrastanti tra loro: l'uno boscoso, ombroso, attraversato da un fiume, che si distende ai margini di un rilievo roccioso; l'altro, luminoso, occupato da una città turrita che si distende ai piedi di una montagna, che si potrebbe identificare, con un pizzico di fantasia con il Vesuvio. In questa eventualità, pertanto, la città rappresentata potrebbe prefigurarsi, altrettanto fantasiosamente, come Aversa stessa. Il tutto è avvolto in una luce, ora incidente, sulla mangiatoia e le vesti luccicanti di Giuseppe e Maria, ora tenue e soffusa, sul resto della composizione.

Quanto all'autore della bella tavola, Giovan Vincenzo D'Onofrio, diremo solo, per esigenze di spazio, che fu pittore di non eccelsa fama e, tuttavia, di notevole importanza nell'ambiente artistico della Napoli del primo Seicento in quanto abile organizzatore dei grandi cantieri decorativi (Capua, soffitto della chiesa dell'Annunziata, 1616-18; Giugliano in Campania, soffitto della chiesa dell'A.G.P., 1618; Napoli, soffitto del Duomo, 1621-24).

Formatosi sugli esempi di Corenzio e Rodriguez, fu console dell'arte dei pittori napoletani già dal 1594. Le sue prime opere note sono l'*Apparizione della Vergine a*

s. *Giacinto* nella chiesa di S. Domenico di Napoli, la *Madonna degli Angeli e i ss. Francesco d'Assisi e Caterina d'Alessandria* nella chiesa di S. Francesco a Padula, l'*Immacolata* di Roccarainola, l'*Annunciazione* della Croce di Lucca a Napoli, tutte datate o databili entro il 1600. Facendo proprio gli schemi decorativi e disegnativi del Cavalier d'Arpino, nel primo decennio del secolo diede luogo alla migliore produzione della sua attività con la *Madonna delle Grazie* della chiesa del Carmine e la *Parabola del Buon Samaritano* del Pio Monte di Misericordia (1607).

Qui ebbe modo di conoscere da vicino la maniera naturalistica di Caravaggio e Battistello Caracciolo cui si accostò ben presto. E però, frastornato e incapace di dar corpo alle nuove formule proposte dal pittore lombardo, elaborò uno stile personale che riscosse, tuttavia, molto successo. Il miglior risultato di questo periodo fu la *Circoncisione* della chiesa della Sanità di Napoli, cui faranno seguito il *Crocifisso* dell'Annunziata di Arienzo, le opere lucane di Lagonegro e Albano, la *Madonna del Rosario* di S. Agata dei due Golfi, la *Sant'Orsola* di S. Giovanni a Carbonara, oltre alle tele per i già citati soffitti di Giugliano, Capua e Napoli. Da dopo il 1639, anno in cui sono documentati dei pagamenti per alcuni lavori fatti nel refettorio del convento napoletano di S. Pietro ad Aram non si hanno più notizie di lui.

Franco Pezzella

**È di un seguace di Paolo de Matteis la pala dell'altare maggiore della
Collegiata di Santa Maria della Misericordia a Pignataro Maggiore
Il Sidicino, a. XVIII, n. 12, dicembre 2021, p. 7**

Sulla parete absidale della Collegiata di Santa Maria della Misericordia di Pignataro Maggiore, immediatamente a ridosso dell'altare maggiore, è dato vedere un dipinto settecentesco ritenuto dai fedeli e dai cultori di storia locale la rappresentazione della *Madonna con il Bambino venerata da san Rocco*.



Seguace di P. de Matteis, *Vergine del Pilar che appare a san Giacomo*,
Pignataro Maggiore, Collegiata di Santa Maria della Misericordia.

Invero, ad una più attenta disamina iconografica, la pala si configura come la raffigurazione della *Vergine del Pilar che appare a san Giacomo apostolo*. A ben osservare, infatti, ai piedi della Madonna, seduta su un groppo di nuvole, circondata da angeli, e con tra le braccia il Bambino, è ben visibile una colonna (*pilar* in spagnolo), un attributo iconografico specifico della Vergine che, venerata con questo titolo presso l'omonimo santuario di Saragozza, capoluogo dell'Aragona, è patrona della regione e più in generale dei popoli ispanici.

Non è un caso, peraltro, che Pilar sia un nome femminile molto comune in tutta la Spagna e in America Latina. A rafforzare la convinzione che ci troviamo di fronte ad un'immagine della *Vergine del Pilar* concorre, inoltre, la raffigurazione in basso a sinistra del dipinto, di un folto gruppo di devoti abbigliati alla spagnola oltre che la presenza di san Giacomo - riconoscibile come tale, ancorché iconograficamente molto simile a san Rocco fatto salvo l'assenza del classico cagnolino e del bubbone

pestifero sulla gamba - per la conchiglia che porta cucito sul saio, il cappello da pellegrino adagiato ai suoi piedi e il bastone.

L'iconografia della *Madonna del Pilar* fa infatti generalmente riferimento alla predicazione apostolica di san Giacomo in Spagna: un'antica tradizione vuole che l'apostolo, lasciata la Palestina, sia andato a diffondere il cristianesimo nella penisola iberica ma che, deluso dall'inefficacia della sua predicazione, nei pressi di Saragozza fosse in procinto di abbandonare l'impresa, allorquando il 2 gennaio dell'anno 40, sulle rive del fiume Ebro, seduta sopra una colonna di quarzo, gli apparve la Vergine con la richiesta di erigere una chiesa nel luogo di quel prodigio.

La stessa tradizione riporta che la colonna fu posta da san Giacomo nel punto dove si trova tuttora: si tratta di una colonna di alabastro, ricoperta completamente in seguito di bronzo ed argento, che si può toccare e baciare attraverso un oculo. Circa la presenza di tale iconografia mariana a Pignataro, essa va senza dubbio collegata alla dominazione spagnola sotto la quale il regno di Napoli soggiacque dal 1504 al 1734; è infatti ipotizzabile che l'introduzione del culto nella zona fosse stato importato già alcuni secoli prima di questa attestazione - inizialmente per devozione domestica e poi pubblica - da Consalvo Ernandes di Cordoba, aragonese, conquistatore e primo viceré del regno dal 1504 al 1506, che si fregiava, tra l'altro, del titolo di duca della vicina Sessa Aurunca; o, in altra ipotesi, dalla figlia Elvira, andata in sposa a don Luigi, duca di Carinola e Mondragone.



P. de Matteis, *Vergine del Pilar che appare a san Giacomo*, Gaeta, Museo del Centro storico culturale.

In ogni caso la pala pignatarese - che in un precedente scritto io stesso, fuorviato dalla presenza di un Crocifisso sul davanti che ne impedisce in parte la visione, avevo dato per scontato trattarsi di una *Madonna con il Bambino venerata da san Rocco* datandola intorno al 1772 e attribuendola al pittore afragolese Angelo Mozzillo - si

colloca, invece, alla luce di questa nuova e più accorta rilettura, a poco oltre la metà del secolo, forse intorno al 1757, anno di riedificazione della chiesa di Santa Maria della Misericordia; vuoi, anche, perché ripete quasi testualmente l'omonimo dipinto realizzato alcuni decenni prima dal pittore cilentano Paolo De Matteis per la chiesa della Trinità degli Spagnoli di Napoli - ad un cui seguace va evidentemente attribuito - dipinto così descritto dallo storiografo napoletano Bernardo De Dominici: «... assai migliore è quello ch'ei fece nella chiesa della Santissima Trinità de' Spagnuoli, situato sopra quello dell'altar maggiore, in cui figurò la Beata Vergine col Bambino, che sopra una colonna apparisce a san Giacomo apostolo delle Spagne, con altre devote persone, poiché oltre dell'esser ben concepito e ben disegnato, egli è dipinto con robustezza di colore e con ottimo intendimento di chiaroscuro, essendovi una bella gloria al di sopra, e con bel componimento di figure nel basso».

Della tela napoletana - donata, nel 1880, dal viceconsole olandese a Napoli Alfred Bourguignon, all'allora costituenda pinacoteca della Certosa di San Martino, poi passata nelle collezioni del Museo di Capodimonte, ma momentaneamente in sotto consegna al Museo del Centro storico culturale di Gaeta - il dipinto di Pignataro riprende quasi alla lettera l'impianto iconografico fatto salvi pochi particolari quali: la mancanza dello stemma della croce rossa e blu sulla base della colonna, l'assenza della rappresentazione della piccola immagine della Vergine del Pilar sostenuta dagli angeli in volo nonché quella della figura di un discepolo alle spalle di san Giacomo, la scomparsa del gradino su cui poggiava il cappello da pellegrino dello stesso santo.

Anche la forma dei due dipinti è diversa: quadrata e angolata agli angoli superiori quella del dipinto napoletano, rettangolare e centinata quella di Pignataro. Quanto all'artefice della pala pignatarese, il suo nome va ricercato, come si preannunciava, tra uno dei più virtuosi allievi del pittore cilentano, ossia Giuseppe Mastroleo, Domenico Guarino, i fratelli Antonio, Gennaro e Giovanni Sarnelli, Michelangelo Buonocore, Francesco Peresi, Nicola De Filippis, Vincenzo Fato, Antonio Fumo, Giuseppe Scala, quanto, non anche, tra una delle figlie del pittore stesso, Mariangela, Felicia ed Emanuela, la prima delle quali, la più dotata, è ricordata dal già citato storiografo settecentesco De Dominici, come quella che «disegnò ragionevolmente a concorrenza de' migliori scolari del Padre» e come artefice di numerosi ritratti e composizioni sacre e profane «parte copiati dal Padre, e parte d'invenzione».

Non avevano, invece - è sempre il De Dominici a sentenziare - «tutto il sapere, che in miglior grado» possedeva Mariangela le altre due sorelle anche se lo storiografo dissertando di Emanuela scrive che, come Mariangela, «ha dipinto con gran spirito varie istorie, e favole, che ha copiate dall'opera del Padre, ed ha dipinto anche alcune cose di propria invenzione che sono ragionevoli».

Franco Pezzella

ANNO 2022

De Fulgore, arcivescovo aversano di Taranto

Nero su bianco, a. XXV, n. 1, 16 gennaio 2022, pp. 60-61

Giuseppe Antonio de Fulgore, discendente di una nobile famiglia di origini francesi arrivata in Italia al seguito dell'imperatore Carlo V e stabilitasi in un primo momento a Firenze, era nato il 6 maggio del 1754 nel palazzo avito di via del Seggio ad Aversa, dove la famiglia - che si fregiava peraltro dell'abito e della Commenda dei Cavalieri di Santo Stefano - si era successivamente insediata e godeva della nobiltà di seggio di San Luigi, l'unico allora esistente in città. Secondogenito di don Onofrio e di Caterina Donadio, fu avviato alla vita ecclesiastica presso la casa napoletana della Congregazione delle Missioni, fondata nel 1625 a Parigi da san Vincenzo de' Paoli per la predicazione delle missioni tra la gente di campagna, ricevendo l'ordinazione sacerdotale il 24 maggio del 1777, a 23 anni.



Stemma dell'arcivescovo.

Ben presto, il buon sacerdote, in piena aderenza allo spirito della Congregazione, si attivò per la predicazione delle missioni popolari, nonché per quelle dei ritiri e degli esercizi spirituali, per l'insegnamento e la direzione di seminari, per le missioni *ad gentes*, per la direzione delle Figlie e delle dame di carità e, non ultimo, per l'assistenza a schiavi e forzati, operando variamente in queste attività per diversi decenni, e occupando anche cariche di rilievo nell'ambito della Congregazione.

Impegni che gli valsero, il 25 maggio del 1818, quando aveva ormai superato i sei decenni di vita, l'investitura ad arcivescovo di Taranto, incarico che assunse il 31 dello stesso mese dopo la canonica consacrazione avvenuta per mano del cardinale Giulio Maria della Saneglia vescovo di Frascati e degli arcivescovi Candido Maria Frattini, vescovo di Filippi (oggi Kavala, Macedonia) e Michele Belli, vescovo di Nazianzo (l'attuale Nenizi, in Turchia).

Ancorché è ricordato nei documenti dell'epoca soprattutto come attento collettore di elemosine per i poveri della città, il Nostro si distinse per dottrina e pietà, governando

quella Chiesa, che viveva tempi difficilissimi in balia com'era di insanabili contrasti, pregiudizi e incomprensioni all'interno dei propri apparati, con somma prudenza.

Indicativa una cronaca del tempo, riportata nel *Giornale del Regno delle due Sicilie* (n.108 del 8 maggio 1827) dove l'articolista riferisce che il Nostro, non potendo reperire un predicatore quaresimale per il comune di Grottaglie e non potendolo sostituire con l'arciprete del luogo, infermo, si fece carico lui stesso, nonostante la veneranda età e la salute cagionevole, del faticoso compito «per non lasciar senza cibo della divina parola una abbenché picciola parte del suo gregge».

Continuando nel suo breve resoconto l'articolista ci informa anche che «la sua pietà, la sua maschia e cristiana eloquenza» richiamarono, in quella occasione, un gran numero di fedeli, non solo del luogo, ma anche dei paesi vicini e che «partendo il buon pastore ottenne, come primo premio della sua pietà, le lacrime, e le benedizioni de' numerosi suoi filiani dalle sue prediche, e dalla sue virtù commossi ed edificanti». Del resto, l'arcivescovo proveniva da una famiglia dove le virtù sembravano essere una cifra distintiva dei suoi membri; basta ricordare che il fratello maggiore Angelo Maria fu canonico della cattedrale di Aversa e per ben tre volte vicario capitolare nonché vescovo designato di Gaeta, incaricato poi declinato, mentre il fratello minore, Gaetano Maria fu un insigne teologo, autore di un famoso trattato, le *Institutiones Theologicae* edito a Napoli in più edizioni, una prima volta nel 1806-07. Suo antenato dovette essere anche quel don Giuseppe De Fulgore, contralto e soprano della Cappella del Tesoro di San Gennaro, operoso nella prima metà del XVII secolo, di cui abbiamo già discusso in un precedente articolo su questa stessa rivista (n. 17 del 11 dicembre 2018).

Degli scritti che Giuseppe Antonio de Fulgore ebbe a produrre nella sua quindicinale missione di presule ci restano l'*Epistola pastoralis ad suum clerum, et populum*, Roma 1818, e le *Osservazioni sulle modificazioni della Costituzione di Spagna progettate intorno alla Religione, alla stampa, ed al foro ecclesiastico*, edito a Napoli nel 1821, un intenso *pamphlet* a difesa di alcuni diritti ecclesiastici regolati da un articolo della Costituzione spagnola che il Parlamento di quel Regno intendeva abolire.

Giuseppe Antonio de Fulgore morì a Taranto il 6 gennaio del 1833.

Franco Pezzella

Un'aggiunta al catalogo di Angelo Mozzillo: il ritratto di Padre Giuseppe Maria Rugilo

Non è Nuova città, a. I, n. 1, 22 gennaio 2022

Padre Giuseppe Maria Rugilo è passato alla storia della letteratura agiografica per essere stato il primo biografo del beato Bonaventura da Potenza. Nato ad Oppido Lucano nel 1722 egli aveva coperto, in realtà, quasi tutti i più importanti ruoli dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali che aveva abbracciato fin dalla giovane età, assumendo via via i ruoli di Reggente degli Studi, Guardiano, Provinciale, Segretario Generale, Assistente dell'Ordine intero e Maestro del Collegio dei Teologi di Napoli.



Potenza, Chiesa di S. Francesco, Ritratto di Padre F. M. Rugilo.

All'attività monacale aveva affiancato, con non meno successo, quella di poeta e letterato, ragione per cui fu ascrivito alle varie accademie del suo tempo. Frutto di questa sua inclinazione fu la traduzione del *Libro dei Salmi* commentato da annotazioni, pubblicato a Napoli in cinque volumi nel 1785 con il titolo *Salterio Davidico, e l'interprete Cristiano* nonché la realizzazione di diversi componimenti poetici e orazioni funebri, tra le quali ebbero molto notorietà quelle composte in

morte di Amalia di Sassonia, regina di Napoli e dell'imperatrice d'Austria Maria Teresa d'Austria.

Per tutti questi meriti, dopo alcuni anni che la sede vescovile di Lucera era rimasta vacante per la morte di monsignor Giuseppe Maria Foschi, il Rugilo fu nominato da Papa Pio VI presule della cittadina pugliese ma, per questioni giurisdizionali sorte tra la corte di Napoli - che aveva il diritto di nomina essendo Lucera di regio patronato - e la Santa Sede, non poté essere consacrato come tale. In ogni caso il sovrano gli concesse una pensione annua, il pontefice la percezione dei proventi della mensa vescovile, grazie alle quali poté vivere agiatamente.

Morì a Napoli, nel Convento di San Lorenzo, il 25 marzo del 1789, verosimilmente poco prima che il nostro Angelo Mozzillo ne completasse il ritratto. Sul retro della tela che lo raffigura, conservata nella sacrestia della chiesa di San Francesco di Potenza, si leggeva, infatti, prima che una rifoderatura effettuata nei decenni scorsi ne eliminasse ogni traccia, oltre alla firma del pittore afragolese, la data "1790".

Il ritratto è impostato secondo moduli ancora solimeneschi, ma il soggetto è privo dei caratteri curiali tipici di questo genere di composizioni e indagato con molta umanità, al di là della raffigurazione della mitra e del pastorale che compaiono alla sua destra, simboli della sua mancata dignità episcopale, unitamente alla croce pettorale vescovile che gli pende dal collo.

Per il resto, infatti, il mancato prelato è raffigurato, abbigliato con la tonaca nera del suo Ordine e un tricorno dello stesso colore, mentre, seduto su una poltrona davanti ad uno scrittoio, è nell'atto di attingere con una penna l'inchiostro per scrivere una qualche sua composizione letteraria, forse proprio il *Salterio Davidico*, la sua opera più nota. A margine del ritratto una lunga epigrafe sintetizza, in poco più di dieci righe, la vite e l'opera del Rugilo. Una copia della tela, attualmente in pessime condizioni di conservazione, come da foto d'archivio, fu eseguita nel 1906 dal pittore potentino Vincenzo Brusciolano, figlio del più noto Michele.

Franco Pezzella

Bridi, il banchiere che amava Jommelli

Nero su bianco, a. XXV, n. 2, 30 gennaio 2022, p. 50

Tra gli affreschi con ritratti di musicisti che ornano la volta del cosiddetto “Tempietto dell’Armonia” - fatto edificare e decorare nel 1825 dal banchiere Giuseppe Antonio Bridi su una collinetta artificiale nel giardino “all’inglese” de “La Palazzina”, la sua residenza posta sulla via che porta da Rovereto a Trento - figura anche il nostro Nicolò Jommelli. Il tempietto, progettato dall’architetto Pietro Andreis (Rovereto 1794 - Trento 1879), è a pianta circolare ed è modulato sul numero sette, come le note musicali.

La cupola emisferica poggia, infatti, su sette colonne doriche e accoglie intorno al medaglione centrale, dove era raffigurato *Apollo che dispensa corone di alloro ai genietti* (decorazione oggi per la maggior parte non più leggibile), in altrettanti scomparti anulari, le immagini in chiaroscuro dei sette musicisti più amati da Bridi: Haydn, Haendel, Palestrina, Secchini, Gluck, Mozart e, appunto, il nostro Jommelli. Il musicista aversano è raffigurato, a mezzo busto, secondo quelle che sono le caratteristiche fisionomiche proprie della tradizione iconografica, e cioè con la testa coperta da una parrucca, la fronte alta e sfuggente, il naso gibboso, un accenno di doppio mento.



Secondo alcuni studiosi locali (Nisi, Benedum), il tempietto, che è stato restaurato nell’estate del 2011, racchiude, al di là del dichiarato omaggio ai succitati musicisti, un percorso iniziatico e di meditazione di chiara influenza massonica. Il ripetersi del numero sette, come anche il percorso mistico del giardino, fanno, infatti, parte del simbolismo della Massoneria, alla quale erano legati sia Bridi sia Mozart, suo amico.

Figlio primogenito di Giuseppe, industriale della seta, Giuseppe Antonio Bridi era nato a Rovereto l'1° febbraio del 1763.

Giovanissimo fu mandato dal padre a Vienna per «far pratica del negozio di cambi». Nella capitale asburgica si distinse ben presto non solo come banchiere, tanto che aprì e portò a prosperità una banca col suo nome, ma anche come musicista e cantante: la sua calda voce tenorile allietava spesso i nobili ritrovi della capitale.

Fu probabilmente proprio in occasione della rappresentazione a Vienna de l'«Idomeneo», nella quale gli fu assegnata la parte del protagonista, che conobbe Mozart. Antonio Bridi morì a Rovereto nel 1836, colpito dal colera. Quanto all'autore degli affreschi Giuseppe Craffonara (Riva del Garda 1790-1837) si ricorda solo che costretto fin dall'infanzia all'umile e faticoso mestiere di muratore per la morte del padre, dopo un lungo apprendistato presso pittori di Riva, si iscrisse all'Accademia di belle arti di Verona, per poi passare a Roma con una borsa di studio.

Qui studiò con Andrea Pozzi, facendosi notare per l'esecuzione di copie di studio dai maestri antichi. Nel 1820 pubblicava la prova più alta di questa sua dote di copista: *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'appartamento Borgia del Vaticano* ..., una raccolta di ben quarantuno bulini dedicati al pontefice Pio VII, il quale premiò l'artista con medaglia e titolo di cavaliere. Prima di ristabilirsi a Riva del Garda soggiornò a Verona, e Rovereto, dove decorò, tra l'altro, anche la cappella di casa Rosmini.

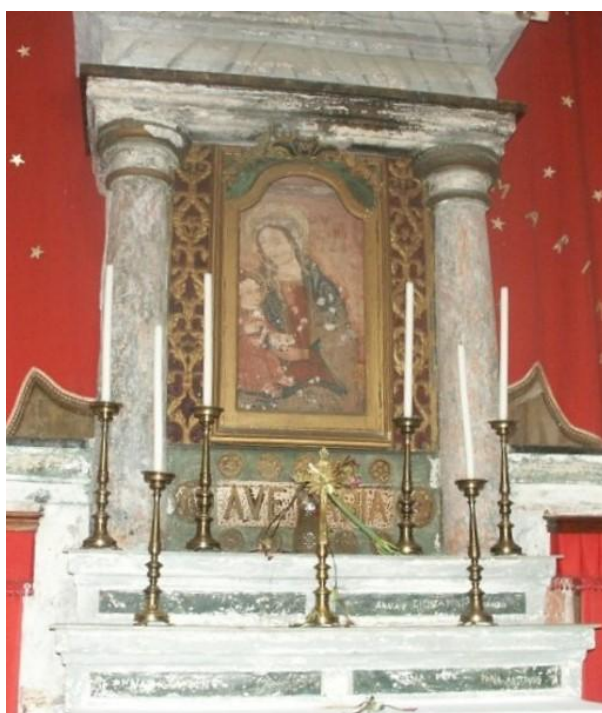
La maggior parte della sua produzione si conserva in Trentino (gli affreschi dell'Oratorio di S. Croce, a Riva del Garda; la *Via Crucis* nel cimitero vecchio di Bolzano; la *Cena in Emmaus*, presso la chiesa dei rosminiani a Stresa; l'*Apoteosi di s. Bartolomeo*; nella chiesa di Fraveggio). Molti suoi dipinti si trovano presso il Museo civico di Riva del Garda, il Museo provinciale di Trento e presso il Ferdinandeum di Innsbruck.

Franco Pezzella

Il “miracolo del cieco di Afragola” e il culto della Madonna della Luce ad Ugento

Non è Nuova città, a. x, n. x, 12 febbraio 2022

Da secoli la Puglia è terra di pellegrinaggi: dal Medioevo - quando il santuario di San Michele Arcangelo di Monte Sant'Angelo sul Gargano era già meta dei numerosi pellegrini che, provenienti da resto d'Italia e dagli altri paesi europei vi sostavano prima di raggiungere il porto di Brindisi e imbarcarsi per la Terra Santa - fino ai moderni pellegrinaggi verso San Giovanni Rotondo per visitare la tomba di San Pio da Pietrelcina. Tra le due devote pratiche si pongono altri pellegrinaggi, meno noti ma altrettanto antichi e sentiti, come quelli - giusto per citare solo quelli più importanti - verso la basilica di San Nicola a Bari, verso il santuario di Santa Maria del Pozzo della vicina Capurso, e ancora, quelli verso il santuario dell'Incoronata presso Foggia e verso la basilica di Santa Maria de Finibus Terrae a Santa Maria di Leuca.



L'affresco della Madonna con il Bambino.

Fu proprio durante un pellegrinaggio per visitare quest'ultima basilica - nella quale il culto per la Vergine Maria, già molto radicato in questa parte del Salento, era cresciuto oltremodo in seguito ad un evento miracoloso avvenuto nella notte del 13 aprile del 365 allorquando una violenta tempesta che aveva messo in difficoltà i pescatori era cessata solo dopo l'evocazione da parte di essi dell'intercessione della Vergine - che maturò il cosiddetto “miracolo del cieco di Afragola”, uno straordinario evento che avrebbe dato origine, a sua volta, al culto e alla fondazione del santuario della “Madonna della Luce” nella vicina Ugento. Era accaduto, infatti, il 16 febbraio del 1563, che un prete di Afragola, tale don Didaco Di Vittorio, e la sorella, scortati

dal loro fedele cane, si stavano recando a piedi in pellegrinaggio a Leuca per chiedere la grazia alla Madonna di restituirgli la vista, persa qualche tempo prima, quando, nei pressi di Ugento, erano stati sorpresi da un violento temporale che li aveva costretti a trovare riparo tra le rovine di un'antica cappella mariana distrutta nel 1537 durante una delle incursioni delle truppe turco-ottomane di Ariadeno Barbarossa.

Una pia tradizione racconta che, appartatosi in un angolo della cappella per pregare, il buon prete fu all'improvviso investito dalla luce di un lampo che rischiarò miracolosamente anche la sua vista facendogli scorgere i resti di un affresco bizantino raffigurante la Vergine con il Bambino, affiorato dal terreno raspatto con le zampe dal suo cane.



Ignoto pittore del XX secolo, *Il miracolo del cieco di Afragola*.

Informato dell'accaduto, il vescovo di Ugento dell'epoca, monsignor Antonio Sebastiani (detto "Minturno" in quanto originario di questa cittadina laziale), fece recuperare e conservare la vetusta immagine - forse interrata durante le persecuzioni iconoclaste ordinate dall'imperatore Leone Isaurico - che, ancorché modificata in

parte dai successivi restauri fino a farle perdere molti dei caratteri originari, è ancora oggi data vedere sull'altare del santuario fatto appositamente costruire, più tardi, tra il 1576 e il 1588, dal successore del Sebastiani, monsignor Desiderio Mazzapica, per inglobare la cappella ed esporre di nuovo alla vista dei fedeli l'antica immagine della Vergine, ribattezzata intanto, dagli stessi, come la Madonna della Luce.

Arricchito in seguito da un ricco campionario di affreschi seicenteschi che rimandano a culti ormai scomparsi, come quello di Santa Venera, della Madonna della Candelora o di Sant'Antonio Abate, il santuario ha mantenuto, viceversa, ancora completamente intatta, la testimonianza della forte devozione degli ugentini nei riguardi della Madonna della Luce, la quale da quella epoca viene festeggiata ogni 16 febbraio in concomitanza con l'anniversario del miracolo di don Didaco Di Vittorio, ricordato, peraltro, anch'esso, da un dipinto del 1931 che si osserva su una delle pareti della chiesa.

Franco Pezzella

Il colera del 1837, una “bufala” d’altri tempi

Nero su bianco, a. XXV, n. 3, 13 febbraio 2022, p. 50

Le bufale, come altrimenti sono indicate, anche con il termine inglese *fake news*, le notizie false e ingannevoli inventate per creare, specie in campo sanitario, allarmismo tra le persone, non sono, come si pensa o si crede, un fenomeno nato con la diffusione dei cosiddetti “social media”, bensì un’attitudine umana molto più antica.

Una prima bufala risalirebbe addirittura, secondo gli storici antichi e moderni, all’Alto Medio Evo, con la *Donazione di Costantino* – uno scritto conservato in copia nei Decretali dello Pseudo-Isidoro, risalenti al IX secolo, ma passato come composto nel III secolo e smentito una prima volta solamente a partire dal Quattrocento da Lorenzo Valle - appositamente prodotto per giustificare il potere temporale del papato agli occhi dei regnanti dell’epoca.

In detta *Donazione* si riportava, infatti - naturalmente in forma letteraria - che l’imperatore Costantino, guarito miracolosamente dalla lebbra per intercessione “divina” di papa Silvestro I, si fosse convertito al cristianesimo e avesse donato, in segno di gratitudine, un terzo del suo impero alla Chiesa.



Da allora le mistificazioni si sono susseguite pressoché costantemente e sempre più articolate fino ai giorni nostri al punto di richiedere la costituzione di apposite organizzazioni atte a sfatarle, come, in ambito nazionale, il CICAP (Comitato italiano per il controllo delle affermazioni sulle pseudoscienze) fondato nel 1989 da Piero Angela. In un passato relativamente più recente, nella prima metà dell’Ottocento, anche la popolazione di Aversa fu oggetto inconsapevole di una bufala, allorquando, risparmiata dall’epidemia di colera del 1836, scoppiata nella vicina Napoli il 2

ottobre, fu colpita da quella sviluppatasi dal 13 aprile dell'anno successivo, che avrebbe causato la morte di molti suoi abitanti.

Per quanto le autorità sanitarie avessero predisposte tutta una serie di misure per evitare la diffusione del contagio, in primavera il colera si diffuse infatti ben presto da Napoli in tutto il regno. Salvatore de Renzi, uno dei maggiori epidemiologi del tempo fu tra quelli che sostenevano che era conseguenza della mancata osservanza delle regole stabilite dalle autorità sanitarie e soprattutto dei contrabbandieri che per le loro attività illegali sfuggivano ai controlli foraggiando evidentemente i controllori affinché chiudessero un occhio.

Fu così che, pur di giustificare le falle dei controlli, i governanti aversani del tempo, allorché nei primi giorni di giugno fu evidente che il colera si fosse propagato anche ad Aversa, non esitarono ad accogliere come veritiera la diceria, elaborata da chissà chi e fatta proprio dal popolino, che a trasmettere l'infezione in città, e da qui nel resto dell'entroterra campano, era stato il forte vento di levante che levatosi da Napoli il 20 aprile, aveva spinto, in forma di nuvola, un'enorme quantità di insetti rossi colerosi generatisi per la putrefazione dei cadaveri seppelliti alla bene e meglio per la fretta, la quale raggiunta le campagne aversane si era depositata sulla frutta e la verdura contaminandola.

La bufala faceva il paio con quella diffusa l'anno precedente (ma subito repressa dalla polizia borbonica anche piuttosto vigorosamente) da un avvocato siciliano, tale Mario Adorno, il quale era riuscito a convincere mezza Italia che il colera era stato diffuso da una setta segreta, capeggiata dalle monarchie francese, austriaca e finanche dallo stesso Ferdinando II, per decimare la popolazione e stabilire così un nuovo ordine mondiale.

In realtà, per quanto concerne Aversa, la penetrazione del colera si ebbe, come si diceva precedentemente - e come si evince dalla testimonianza di tale Domenico Columbro (che all'epoca vi svolgeva le funzioni di giudice) riportata da Rocco Brandonisio nel libro *Cholera Morbus* pubblicato nel 1839 - solo nella prima decade di giugno, per la precisione dopo il giorno 3, allorquando un sacerdote molisano, reduce dall'ospedale della Misericordia di Napoli, sorpreso dalla malattia sulla strada degli Abruzzi mentre tornava al suo paese, fu abbandonato dal conducente del calesse che lo trasportava, davanti al carcere cittadino.

Soccorso da due passanti e dal personale sanitario del carcere il poveretto spirò, però, di lì a qualche ora. Nei giorni seguenti i due passanti incominciarono a manifestare anch'essi i primi segni dell'infezione che si propagò ben presto tra la restante popolazione facendo numerose vittime; come conferma, peraltro, il fatto che, risultati insufficienti i cimiteri di Cirigliano (poi soppresso) e quello della Madonna dell'Olio (tra Aversa e Cesa), fu costruito in tutta fretta per accogliere le salme, il primo nucleo di quello attuale, con una semplice cerchia di mura ed una piccola cappella al centro.

Franco Pezzella

Barnaba, il “discusso” vescovo di Giovinazzo

Nero su bianco, a. XXV, n. 4, 27 febbraio 2022, p. 50

Giovinazzo è una ridente cittadina situata a una manciata di chilometri da Bari, già lungamente sede - tra l’XI secolo (al tempo in cui diventò contea normanna) e il XVIII secolo - di una diocesi, prima unita a quella della vicina Terlizzi nel 1752 e poi confluita, nel 1818, con la bolla *De utiliori* di papa Pio VII, in quella di Molfetta, della quale è tuttora parte. Tra i presuli che l’hanno governata, a partire da quel Grimoaldo, attestato nel 1034, sono annoverati anche due aversani: Ettore Galgano e Sebastiano Barnaba.

Del primo - che verosimilmente era esponente di una celebre famiglia di origine normanna discesa da Rabinulfo conte di Aversa e signore di Siponto e del Monte Gargano (signoria questa da cui i discendenti presero, modificandolo appunto in Galgano il nome) - sappiamo solo che fu designato vescovo di Giovinazzo il 17 marzo del 1457 e che ottenne da re Alfonso I la conferma di tutti i privilegi goduti da quella chiesa il 15 aprile successivo, giusto il diploma pubblicato da Ferdinando Ughelli, nel II tomo di *Italia sacra*, edito a Venezia nel 1721.



Giovinazzo, il Fonte battesimale fatto realizzare da Sebastiano Barnaba.

Il Galgano morì, forse, nel 1462. Più articolate, invece, e per certi versi anche contraddittorie, le notizie, che riguardano Sebastiano Barnaba. Indicato dal cronista cinquecentesco Calefati quale nipote dell’omonimo giurista e dal Toppi tra i nativi di Aversa, il 25 giugno del 1574 il Nostro fu designato da Filippo II (come si ricorderà con il trattato di Barcellona del 1529 la proposta dei candidati per le 24 sedi vescovili dell’Italia meridionale spettava alla Corona spagnola) vescovo di Giovinazzo, nella

cui cattedrale fece erigere la cappella del SS. Crocifisso, alla quale papa Gregorio XIII concesse l'indulgenza plenaria per quanti la visitassero.

Nel 1577 fece pure collocare, al posto dell'antico distrutto o disperso, il nuovo fonte battesimale realizzato a sue spese in pietra locale, intorno al quale ancora vi si legge, scolpito: «Barnaba Episcopus Iuvenacensis MDLXXVIII». Luigi Marziani, uno storico locale ottocentesco, autore delle *Istorie della città di Giovinazzo*, edite a Bari nel 1878, scrive che il Barnaba, oltre a ciò «dette opera ad impegnare la istruzione de' giovani chierici, migliorò le terre della mensa vescovile, protesse e caldeggiò le istituzioni diverse di beneficenza», ma che «dopo sette anni (5 anni, N. d. A) di regime dolcissimo, con massimo dispiacere dei diocesani, passo alla sede di Potenza», non mancando, tuttavia, una volta trasferito nella città lucana, di mandare «talune insigni reliquie alla nostra Cattedrale».

In realtà, sulla scorta di recenti ricerche d'archivio e una rilettura critica dei documenti già noti, lo studioso Diego De Ceglia ha potuto dimostrare che alcuni degli interventi del Barnaba lodati dal Marziani rientravano in «una sorta di politica economica, realizzati per garantire maggiori profitti e minori perdite per il Capitolo». Una condotta testimoniata, peraltro, da un decreto con il quale egli ridusse il numero dei canonici e sopprime alcune dignità e le rendite ad esse collegate facendole assorbire dalla mensa vescovile.

Quanto al presunto “caldeggiamento” delle istituzioni di beneficenza, un documento pubblicato da Nicola Barile, un altro studioso, rivela che il Barnaba sopprime il Monte dell'Abbondanza trasferendo i suoi beni, censi, proventi, introiti e diritti al Capitolo, le cui finanze, a causa delle scarse entrate, non erano delle più floride. Anche circa la concessione delle reliquie le nuove fonti documentarie restituiscono un'altra verità.

Se un processo verbale conservato nell'Archivio diocesano di Giovinazzo registra, infatti, molto genericamente la concessione delle reliquie, una conclusione capitolare del 15 novembre 1579, conservata nello stesso archivio, riporta invece che mons. Barnaba partendo da Giovinazzo aveva illecitamente sottratto alla città quelle reliquie e che queste erano state legittimamente richieste dal Capitolo tanto al viceré di Napoli che al pontefice, unitamente alla restituzione della rendita che tale Antonia Cappellana aveva lasciato alla Chiesa di Giovinazzo per la celebrazione di messe per la salvezza della sua anima. Da una successiva conclusione capitolare del 20 dicembre 1579 si evince che, grazie anche ai buoni uffici dell'“Universitas” cittadina, il vescovo aveva effettivamente restituite le reliquie mandandole a Roma.

Alla luce di questi avvenimenti appare giustificato quindi l'atteggiamento del Capitolo di Giovinazzo, allorquando, essendo la sede vacante, e pervenuta voce da Napoli che monsignor Barnaba, insoddisfatto della sede potentina, tramava per farvi ritorno, oppose un deciso diniego. Infatti, in una ulteriore decisione si legge che il Capitolo era «di parere che sopra di ciò si desse memoriale alla excellentia de lo illustrissimo sig. Viceré di Napoli che facesse intendere a sua Maestà che saria (di) gran disturbo et mal servizio a detta Chiesa (et) che quasi tutti li preti se ne andariano ad altri luochi per la terribilità di detto reverendissimo (Vescovo) quale a tutta questa città è manifesta».

Il Barnaba, pertanto, resterà per i restanti 27 anni della sua esistenza a Potenza, dove istituirà, in assenza di un seminario, una scuola di grammatica, e dove celebrerà, tra l'altro, nel 1593, il Sinodo diocesano. Morì il 19 giugno del 1606 come ricorda un epitaffio nella cattedrale.

Franco Pezzella

Il controverso ritratto di Antonio Barattuccio, insigne giurista teanese del Cinquecento, in una coeva pala d'altare

Il Sidicino, a. XIX, n. 2, febbraio 2022, pp. 4-5

Il più notevole degli esponenti dell'antica e nobile famiglia dei Barattuccio o Barattucci, una delle casate più in vista nella Teano del Quattrocento fu senza dubbio Antonio, nato nel 1486, il quale, nel solco della tradizione familiare, fu ben presto mandato a studiare giurisprudenza a Napoli, dove, laureatosi giovanissimo, si diede ad esercitare l'avvocatura presso il foro della città.



Stemma della famiglia Barattuccio.

Messosi subito in luce per le sue doti, nel 1523, quando contava appena trentasette anni, fu chiamato, per un biennio, a occupare il posto di giudice della Gran Corte della Vicaria, la suprema magistratura criminale del Regno di Napoli; mandato che, come vedremo, gli fu rinnovato, una seconda volta, nel 1532. Tra un esercizio e l'altro fu incaricato, tra l'altro, di condurre, per conto della commissione inquirente nominata da Carlo V, un'inchiesta sullo stato catastale del Molise e di alcune zone della Terra di Lavoro al fine di colpire i feudatari che si erano schierati con i francesi durante l'invasione del Regno da parte dell'esercito del Lautrec nel 1528.

Di più, venuto nel Regno il viceré don Pedro de Toledo a completare l'opera di restaurazione monarchica, il Barattuccio, diede un'ulteriore prova della sua fedeltà al regime assolutistico, contribuendo a contenere, per le sue competenze, i moti popolari scoppiati allorché il Toledo «non pago di domare i baroni, fece sentire il suo pugno pesante sui patrizi, la città e il popolo» come ebbe a commentare Benedetto Croce nella sua *Storia del Regno di Napoli*, edita dalla Laterza di Bari nel 1925.

La partecipazione a queste operazioni, che diedero un colpo mortale alle velleità antimonarchiche dei feudatari ribelli, impressero anche una svolta fondamentale alla carriera del Nostro, il quale si vide rinnovare non solo il mandato di giudice della Gran Corte, ma assegnato anche quello, nel 1538, di avvocato del Fisco, un'importante figura di ufficiale pubblico, nata fin dai tempi dell'imperatore Adriano, che difendeva in giudizio gli interessi dello stato.

In questa veste il Barattuccio si distinse particolarmente nell'istruire il processo intentato dal Toledo contro il luogotenente della Sommaria, il dotto Bartolomeo Camerario, al termine del quale, nel 1547, l'illustre giurista fu condannato al risarcimento dei danni provocati al pubblico erario, bandito dai pubblici uffici e deportato.



Leonardo Grazia, *Presentazione di Gesù al Tempio*,
Napoli, Pinacoteca di Capodimonte

Nonostante il buon esito della vicenda giudiziaria del Camerario avesse rafforzato considerevolmente la posizione del Nostro agli occhi del viceré, questi, nello stesso anno, non esitò a farlo imprigionare, sia pure per un breve periodo, allorché, nel

tentativo di introdurre nel Regno l'inquisizione a modo di quella spagnola, se lo ritrovò, con altri funzionari della macchina amministrativa, tra gli avversari.

La disavventura non intaccò, tuttavia, il prestigio del Barattuccio. Prova ne è che il futuro cardinale Giulio Antonio Santorio, nel 1553, gli dedicò un suo trattato e che alcune sue glosse alle consuetudini napoletane furono raccolte, insieme a quelle di altri autori, e successivamente stampate, nel 1567, dopo la sua morte, da Camillo Salerno nel suo *Consuetudines Neapolitanae cum glossa Napodani*.

Ma il riconoscimento più gratificante ma anche più controverso per il Barattuccio fu quello tributatogli dal pittore pistoiese Leonardo Grazia, che lo inserì, nei panni del profeta Simeone, in compagnia di altri illustri personaggi del tempo, nella *Presentazione di Gesù al Tempio* che compose, tra il 1544 e il 1545, per l'altare maggiore della chiesa napoletana di Sant'Anna dei Lombardi, poi rimossa già l'anno successivo su suggerimento di Giorgio Vasari per sostituirla con un suo analogo dipinto «di nova invenzione».



Napoli, Chiesa di S. Anna dei Lombardi, parete sinistra del presbiterio con il monumento sepolcrale dei Barattuccio, in alto a destra.

La sostituzione della pala, ora nelle collezioni della Pinacoteca di Capodimonte, si rese necessaria secondo la testimonianza del medico, botanico e letterato venosino Bartolomeo Maranta, in quanto era sembrato sconveniente la presenza in un dipinto sacro di ritratti di contemporanei, in particolare proprio quello di Barattuccio, il quale «in quel tempo, essendo egli avvocato fiscale, interveniva a dar fune, fuoco, ceppi et altre sorti de tormenti. Facea scopare, strascinare, impiccare et altre specie di pene, et ancor che fusse di aspetto venerando per quella gran barba canuta, nondimeno era per crudel uomo tenuto, e non *per* misericordioso, come richiedeva la grandezza del misterio. La levorno dunque quei buoni padri dal maggiore altare e da Giorgino di Arezzo [Giorgio Vasari] feciono farvi quell'altra che ora vi sta». (*Discorso all'Ill.mo*

Sig. Ferrante Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura. Nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosmo Pinelli fatto per Titiano, da alcune oppositioni fattegli da alcune persone in Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di Paola Barocchi, Milano 1971, I, pp. 863-900, a pag. 885).

Più tardi il canonico Carlo Celano, autore di un'accurata descrizione dei monumenti di Napoli alla fine del Seicento, aggiunse che sarebbe stato lo stesso Vasari, ovviamente per motivi di opportunità, a dare «ad intendere ai padri che era molto sconvenevole che nel quadro del maggiore altare di una chiesa così nobile e frequentata vi si riconoscessero nella Vergine un volto d'una dama così nota et in quello di san Simeone un avvocato fiscale di Vicaria» (*Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli* [...], [Napoli 1692], con Aggiunzioni di Giovan Battista Chiarini, Napoli 1856-1860, III, II, p. 319).

Per il resto gli altri personaggi raffigurati nel dipinto erano (e sono): la mitica Lucrezia Scaglione, donna bellissima scelta per il corteggio a Carlo V in occasione del suo ingresso a Napoli, nei panni della Vergine; Diana Di Rago, una altra bellissima dama del tempo, in quelli di una delle donne che l'accompagnano; del vescovo di Caiazzo Lelio Mirto, Cappellano Maggiore del Regno; di Gabriele Altilio, vescovo di Policastro, e del monaco sacrestano della chiesa di Sant'Anna.



Napoli, Chiesa di S. Anna dei Lombardi
G. D. D'Auria, *Monumento sepolcrale dei Barattuccio*.

In realtà, pare - secondo l'interpretazione di alcuni storici moderni, anche a motivo della «scarsa caratterizzazione dei volti, tipica d'altronde di Leonardo Grazia» (Pier Luigi Leone de'Castis) - che la sconveniente (o presunta tale) presenza di contemporanei nel dipinto biasimata dal Vasari, fosse nulla altro che un astuto espediente verbale del pittore, già attivo, peraltro, nella realizzazione degli affreschi

del refettorio dell'attiguo convento (ora sagrestia della chiesa), di accaparrarsi anche la commessa del nuovo dipinto da porsi sull'altare maggiore della stessa.

In ogni caso, nonostante lo sgarbo subito dagli olivetani, resosi complici del Vasari, il Barattuccio negli ultimi anni della sua esistenza non si allontanò dagli ambienti di questo Ordine che aveva preso a frequentare da qualche anno forse per una convinta adesione «a quel moto controriformistico improntato a profonda pietà e ad una austera spiritualità, ma alieno da rigorismi ed estremismi» - per dirla con Giuseppe Galasso (*Dizionario biografico degli Italiani*, ad vocem) - che i monaci andavano propugnando da qualche tempo. Non fu per caso quindi che, quando il 9 maggio del 1561 Antonio Barattuccio rese l'anima a Dio, ricevesse sepoltura, forse per sua espressa volontà, nella cappella di famiglia che - fondata nel 1430 dal suo avo Antonello de Filippo nella stessa chiesa e in seguito, nel 1516, indebitamente assegnata con il pertinente *ius patronato* agli Artaldo - si sviluppava nella navata destra davanti all'antico coro.

Più tardi, nel 1568, allorquando i religiosi acconsentirono ai Barattuccio di recuperare l'antico *ius sepulturæ* della famiglia nella nuova cappella, che intanto gli Artaldo avevano fatto edificare nella navata sinistra dopo la ristrutturazione del tempio, Giovan Camillo Barattuccio - erede nell'usufrutto del cugino Fabio, figlio di Antonio, morto nel 1564 - commissionò a Giovano Domenico D'Auria un sepolcro, quello stesso oggi sistemato, dopo un ennesimo rifacimento delle cappelle, sulla parete sinistra del presbiterio, in alto a destra, nel quale oltre alle spoglie del cugino e della moglie Violante Moles, raffigurati giacenti, l'uno in una scultura a tutto tondo, l'altra in buona parte anche ad altorilievo, fece riporre quelle dello zio Antonio e della moglie Beatrice Martino.

Franco Pezzella

Lina Laurenza, in arte Liana Billi, lavorò con Totò
Nero su bianco, a. XXV, n. 5, 13 marzo 2022, pp. 52 e 54

Nel variegato mondo del cinema il caratterista è l'attore/attrice che impersona personaggi non di primo piano ma con spiccate note di singolarità, talvolta quasi caricaturale o, per dirla meglio con il critico e storico del cinema Ermanno Comuzio, «... quell'attore che riveste un carattere umano, che incarna un personaggio vivo e non una macchietta, quell'attore che abitualmente non ricopre parti di protagonista, ma che è dotato di eccezionale forza interpretativa, con o senza sottolineature tipiche ...» (in rivista *Cinema* del 1953).

Già parte rilevante all'interno del repertorio shakespeariano e goldoniano, il caratterista assume un ruolo di primo piano anche nel cinema fin dalla prima metà del Novecento. Ogni cinematografia ha avuto ed ha i suoi grandi caratteristi.



In Italia, in passato primeggiavano particolarmente i caratteristi romani e napoletani e tra questi ultimi soprattutto Carlo Pisacane, noto come Capannelle, e l'indimenticabile, ineguagliabile Tina Pica, un "mostro sacro", che ancorché caratterista, riusciva a rubare con la sua bravura la scena agli stessi protagonisti.

Con piacere, tra le caratteriste napoletane registriamo anche una - purtroppo, ahimè, dimenticata - attrice aversana, quella Lina Laurenza, in arte Liana Billi, che, nata nella nostra città il 18 febbraio del 1901 (e non già nel 1907, o addirittura a Zagarolo nel 1911, come riportano altre fonti) si trasferì successivamente a Roma, dove morì, prematuramente, a solo 57 anni, il 24 marzo del 1958 (e non già a Milano nel 1969 sempre secondo le suddette fonti).

Se poco o nulla si conosce della sua restante biografia sappiamo, invece, che aveva esordito nel 1950 con il film *Il voto*, tratto da una commedia di Alfredo Cagnetti e Salvatore Di Giacomo, conosciuto anche con il titolo *Miracolo a Piedigrotta*, per la regia di Mario Bonnard, che era stato uno dei più illustri divi italiani del cinema muto prima ancora di diventare regista. Un film drammatico - interpretato, tra gli altri, da Doris Duranti, Maria Grazia Francia, Giorgio De Lullo, Enrico Glori, Agnese Dubbini, e che si avvale tra i caratteristi anche di Tina Pica, nonché di Sophia Loren e Franco Franchi come comparse - dove si narra della vicenda di un pescatore, diventato amante della moglie di un amico, il quale, vinto dai rimorsi, lascia il paese per cercare di dimenticarla. In una casa di piacere conosce una giovane prostituta di cui si innamora. Nel frattempo, ammalatosi, fa voto di redimerla e sposarla se riuscirà a guarire. Alla fine, guarirà.



Nel film la Billi impersona Nunziata, una “capera”, ossia una parrucchiera a domicilio con l’abitudine di riportare fatti e confessioni delle altre clienti creando così una fitta rete di pettegolezzi nel quartiere dove opera. L’anno successivo la Billi fu presente, con il ruolo della moglie di un macellaio, in *Domani è un altro giorno*, un film diretto dal regista francese di origini russe Léonide Moguy, ascrivibile a quel filone melodrammatico-sentimentale comunemente denominato “strappalacrime o da

neorealismo d'appendice" dalla critica, che vide protagonista Anna Maria Pierangeli, Aldo Silvani, Arnaldo Foà e Rossana Podestà.

Nello stesso anno l'attrice aversana fu presente con una piccola parte in *Totò terzo uomo* di Mario Mattoli, dove accanto al grande comico napoletano recitarono, tra gli altri, Aroldo Tieri, Carlo Campanini, Bice Valori e Aldo Giuffrè. Con lo stesso regista e nello stesso anno interpretò il ruolo di Giovanna, moglie di Gaetano Pellecchia, un agente delle tasse, impersonato dal marito Riccardo Billi, nel film *Accidenti alle tasse!* (film che segnò l'esordio di Gisella Sofio e Dorian Gray) e partecipò, con una piccola parte, in *Arrivano i nostri*, una commedia di consumo popolare che ebbe i maggiori interpreti in Franca Marzi, Walter Chiari e Carlo Croccolo.

Due, invece, le partecipazioni della Nostra, sia pure in ruoli marginali, a produzioni del 1952: in *L'eterna catena* di Anton Giulio Majano, un dramma della gelosia, conosciuto anche con il titolo *I grandi peccatori*, con protagonisti nei ruoli principali Marcello Mastroianni e Gianna Maria Canale e *La grande rinuncia* di Aldo Vergano, tratto dal dramma teatrale *Suor Teresa* di Luigi Camoletti, con Lea Padovani nel ruolo della giovane Elisabetta che, disperata, dopo un amore impossibile e la nascita di una bimba frutto di questo amore, si chiuderà in convento.

Seguono, rispettivamente, nel 1953 e 1954, *Un turco napoletano* di Mario Mattoli, tratto dalla farsa omonima di Eduardo Scarpetta (1888) con Totò, Carlo Campanini, Isa Barzizza e Aldo Giuffrè, dove la Billi interpretò il ruolo di Giuliana, e *Miseria e nobiltà*, tratto anch'esso per la regia di Mattoli dall'omonima commedia di Eduardo Scarpetta (1888), in cui interpretò il suo ruolo più famoso: quello di Concetta, la moglie di Pasquale, un fotografo ambulante che condivide con il protagonista Felice Sciosciammocca, interpretato dal mitico Totò, una squallida abitazione e una vita scandita dagli stenti per la cronica mancanza di soldi e cibo.

Memorabile in questa trasposizione cinematografica della commedia, che registrò la partecipazione, tra gli altri, di Dolores Palumbo, Enzo Turco, Valeria Moriconi, Franca Faldini, Carlo Croccolo e di una non ancora completamente affermata Sophia Loren, la scena degli spaghetti, dove i protagonisti, tra cui la nostra Liana Billi, divorano una pirofila di spaghetti con le mani.

In particolare, nel film, la Brilli si distingue, però, per la sua ricca verve nelle tantissime gag che ingaggia con la Palumbo, la quale, nel ruolo di Donna Luisella, amante di Felice, si caratterizza oltremodo come un'inguaribile attaccabrighe, e provoca spesso Concetta causando litigi e malumori in casa. La breve carriera della Nostra si concluderà l'anno successivo, con il ruolo di una contessa, moglie del protagonista, in *Le vacanze del sor Clemente*, un film comico diretto da Camillo Mastrocinque con la partecipazione di Alberto Talegalli, Virgilio Riento e Teddy Reno.

Franco Pezzella

Bova, un imprenditore nella Calabria del Settecento

Nero su bianco, a. XXV, n. 6, 27 marzo 2022, p. 54

Il 2 luglio del 1753, con un dispaccio reale, re Carlo III di Borbone dava l'avvio alla costruzione del porto e del molo di Crotona. A dirigere i lavori fu chiamato l'ingegnere militare Giuseppe Laurenti, con l'incarico di rielaborare un progetto precedente del collega Pietro Sgarbi, già approvato dal governo borbonico, e di utilizzare come manodopera i forzati.



Crotona, Palazzo Manfreda.

Con l'inizio dei lavori, che proseguiranno per tutta la seconda metà del Settecento, la presenza di napoletani in città - non eccessivamente numerosa fin lì e legata, quasi prevalentemente, al commercio dei generi alimentari - diventò più consistente ed eterogenea. Si trattava per lo più di piccoli armatori, marinai e di mastri addetti al "travaglio del porto" (dirigenti, ispettori, operai qualificati, sorveglianti), provenienti in minima parte anche dai dintorni di Napoli e dalla penisola sorrentina, ma non mancavano anche merciai ed imprenditori, che si trasferirono e cominciarono la loro attività in città, attratti soprattutto dal denaro, che arrivava abbondante per finanziare le opere e pagare il salario agli addetti ai lavori e ai militari, oltre che a un centinaio di forzati, impiegati in parte a tagliar pietre nel vicino Capo Colonna, in parte utilizzati come manovalanza nella costruzione del porto. Tra questi troviamo anche un aversano, tale, Pietro Bova, con la funzione di "assentista" del regio ospedale dei militari e dei forzati. Con questo termine era originariamente indicato, nel periodo della dominazione spagnola, ovvero dal XVI secolo in poi, chi assumeva l'appalto in

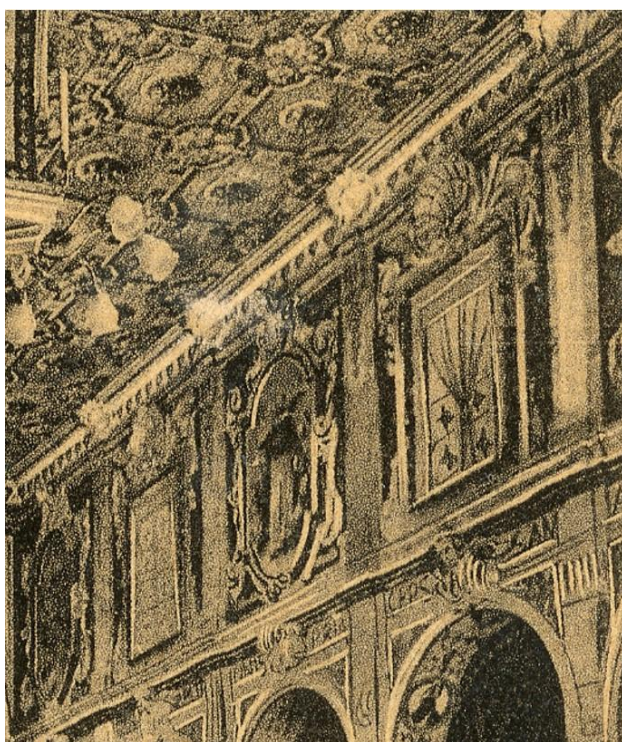
un cosiddetto contratto di assento, una sorta appunto di contratto stipulato fra lo Stato e un privato o una compagnia di privati che s'impegnava, ovviamente dietro compenso, a fornire prontamente un certo numero di navi per scopi bellici. In prosieguo di tempo il termine passò ad indicare, per estensione, qualsiasi contratto che prevedesse una fornitura di servizi allo Stato. L'ospedale regio di Crotona era stato istituito qualche anno dopo l'avvio dei lavori, tra il 1756 e la fine del decennio e, verosimilmente fu gestito dal Bova sin dagli inizi; sicuramente fino al 13 dicembre del 1764, quando questi, prossimo a morire, faceva testamento. L'ospedale era situato vicino alla cattedrale, precisamente nel quarto inferiore del palazzo del signor Manfreda, immediatamente a ridosso della casa *palaziata* dove il Bova abitava in affitto, appartenente ad un altro esponente della famiglia, il canonico Filippo Manfreda. Tra i servizi che l'"assentista" di un regio ospedale aveva l'obbligo di fornire c'erano innanzitutto - come si legge negli statuti di alcune confraternite che sorvegliavano sul loro operato - la preparazione e la distribuzione dei pasti che dovevano essere costituiti da «buone carni, vino e pane»; la qual cosa prevedeva una cucina opportunamente attrezzata. E, ancora, l'ospedale doveva assicurare un adeguato numero di lettiere, materassi, guanciali, lenzuola e coperte; attrezzatura che il Bova aveva diligentemente fornito, come denota l'inventario che, morto nel mese di febbraio del 1765, fu redatto, in vece di controllori, da tali Giuseppe Grasso e Gregorio Cannoniere su commissione di Antonio Maria di Lauro, "assentista" generale dei regi ospedali del regno. Per il resto, l'ospedale era governato da un castellano e usufruiva dell'assistenza spirituale di un cappellano nominato dal cappellano maggiore del regno. Coloro che morivano nell'ospedale regio, venivano seppelliti fuori città nella chiesa sotto il titolo della SS. Pietà, luogo in cui fu sepolto, verosimilmente, anche il Bova.

Franco Pezzella

**L'arte perduta:
i dipinti di Nicola Malinconico nel duomo di Teano**
Il Sidicino, a. XIX, n. 3, marzo 2022, p. 3

Una polizza di pagamento, registrata il giorno 11 gennaio del 1712 in un antico giornale mastro del Banco del Salvatore di Napoli e resa nota da Mario Alberto Pavone fin da 1994, recita:

«A D(on) Egidio Gadaleta d(ucati) undici e per esso a Sor Christina Fernandez de Guevara, disse pagarli di nome e parte della Compagnia di Gesù della Provincia di Napoli donataria del fratello Francesco Fernandez de Guevara e detti sono per semestre finito a 17 dicembre 1711 del vitalizio debito a detta Signora come per strumento a cui s'habbia relazione e con detto pagamento resta intieramente sodisfatta di tutto il passato sino a detto tempo. E per essa con autentica di Notar Matteo Bocchino d'Aversa a D(on) Domenico Pacifico Vescovo di Teano per altri tanti e per lui al cavaliere D(on) Nicolò Malinconico e sono per saldo e final pagamento del prezzo tra loro convenuto di nove quadri da lui dipinteli per la sua Chiesa Cat(t)edrale di Teano, cioè otto laterali et uno nel presbiterio, atteso l'altri quantità d'esso prezzo convenuto gli sono stati pagati da lui contanti, dichiarando che in detto final pagamento vengono comprese e sodisfatte tutte e qualsiano altre spese da lui fatte per nove stragalli (cornici) indorati, chiodi, vetture, mastria, et ogn'altro che è occorso per far trasportare e mettere detti quadri nella detta sua Chiesa, ne gli resta a conseguire altro per insino li 25 novembre 1711».



Due delle tele posizionate sotto il cassettonato.

Di contro ad una dettagliata descrizione delle transizioni finanziarie che precedettero e accompagnarono la realizzazione e l'allestimento dei nove dipinti del Malinconico - andati ahimè perduti in seguito ai bombardamenti alleati del 6 e 22 ottobre del 1943 che distrussero quasi completamente la cattedrale di Teano - il suddetto documento, è manchevole, purtroppo, manco a dirlo, delle indicazioni iconografiche che ne avrebbero permesso una sicura identificazione.

Non crediamo, tuttavia, di essere in errore, nell'individuare otto dei novi dipinti menzionati nel documento, nei quadri che, in ragione di quattro per lato, si distribuivano tra il cornicione marcapiano e il cassettonato della cattedrale prima dei bombardamenti e l'altro nel dipinto posto sull'altare maggiore. Lo lascia ipotizzare un breve ma prezioso saggio a firma di Gennaro Aspreno Galante, l'ottocentesco presbitero napoletano autore della celebre *Guida sacra della città di Napoli*, che riporta con grande dovizia la descrizione dei restauri della chiesa teanese, in uno dei fascicoli della rivista *La scienza e la fede* (fasc.721 del 20 aprile 1881); laddove scrive: «I finestroni sono adorni tutti a foggia di diversi marmi; le pareti eseguite ad olio e vernice per rendere l'effetto più vero; in esse si vedono da un lato i Santi Amasio, Domenico, Filippo e Gennaro; dall'altro i Santi Urbano, Antonio, Giuseppe e Nicola, che sono stati appena ritoccati in qualche parte rosa».



Il supplizio di san Giovanni immerso nell'olio bollente.

Per quanto concerne il dipinto del presbiterio lo stesso Galante ci informa che rappresentava *Il supplizio di san Giovanni immerso nell'olio bollente*, una rara iconografia che fa riferimento ad un episodio della vita del santo evangelista (a cui è intitolata la chiesa) narrato nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, secondo il quale durante la persecuzione dei cristiani ordinata da Domiziano verso l'anno 95, Giovanni, ormai novantenne, appena giunto a Roma su espressa richiesta

dell'imperatore, fu catturato e immerso in un calderone di olio, da cui ne uscì non solo indenne, ma addirittura ringiovanito.

Il supplizio, documentato anche da alcune autorevoli fonti storiche come il *De praescriptione haereticorum*, di Tertulliano, l'apologista vissuto in Africa tra il II e il III secolo, e il *Commento al Vangelo di Matteo* di san Girolamo, sarebbe avvenuto nei pressi della Porta Latina, nel luogo dove successivamente sarebbe stata poi eretta, nel XVI secolo, la cappella denominata San Giovanni in Oleo proprio a ragione del miracoloso evento.

È immaginabile che il quadro, rappresentasse il santo - così come gli analoghi dipinti di Scipione Pulzone e Giovanni Lanfranco, verosimilmente visti e studiati a Napoli dal Malinconico rispettivamente nella chiesa di San Domenico Maggiore e dei Santi Apostoli - mentre esce fermo e sereno dal pentolone colmo di olio bollente, con le mani giunte in preghiera, sotto gli sguardi attoniti degli astanti. Ai consueti modelli iconografici si rifacevano, probabilmente, anche le rappresentazioni degli otto succitati santi, due dei quali, Amelio e Urbano, erano stati, come si ricorderà, rispettivamente il secondo e terzo successore di san Paride sul trono episcopale di Teano.

Purtroppo, le rarissime immagini dell'uno e degli altri dipinti (cortesemente fornitemi da Luigi Di Benedetto, che qui ringrazio) non ne permettono un adeguato confronto. Per una singolare coincidenza i dipinti di Malinconico fanno il paio con le nove tele - otto delle quali raffiguranti *Storie della vita di San Francesco* e la nona *San Paride*, anch'esse realizzate nel 1711, come attesta un'epigrafe in calce ad uno dei dipinti, ma non firmate né ancora documentate - che si ammirano tra il cornicione marcapiano e il cassettonato della chiesa dedicata a San Francesco nella stessa Teano.

Il Malinconico, oggetto di una lacunosa trattazione del settecentesco biografo e storico dell'arte napoletano Bernardo De Dominici - bollata, peraltro, da tutta una serie di riferimenti negativi a causa, probabilmente, del suo manifesto antagonismo nei confronti del Solimena, molto apprezzato, invece, dal biografo napoletano - fu allievo prima del padre Andrea, poi del Giordano, e prima ancora di questi di Massimo Stanzione e del pittore di natura morta, Andrea Belvedere, cui è ispirata d'altronde gran parte della sua produzione giovanile.

Per il resto ci limiteremo a evidenziare solo la sua propensione naturalistica e abilità di frescante essendo impossibile elencare in questa sede, il gran numero di dipinti che egli realizzò non solo per le chiese di Napoli (Croce di Lucca, Santa Maria la Nova, Santa Maria di Donnalbina, SS. Apostoli, S. Gregorio Armeno, Trinità dei Pellegrini, S. Giuseppe a Chiaia, etc.) e dintorni (Aversa, S. Lorenzo; Caivano, S. Pietro; Capri, Certosa, S. Antimo, Basilica omonima) ma anche per le chiese della Puglia (Mottola, Cattedrale; Cutrofiano, Matrice, Gallipoli, Duomo), del Lazio (Gaeta, S. Caterina), della Calabria (Cassano allo Jonio, S. Maria della Catena), della Sicilia e della lontana Bergamo (tele in Santa Maria Maggiore), dove andò per sostituire nientemeno che Luca Giordano in partenza per la Spagna.

Franco Pezzella

Storia del Codice Majorana detto anche Codice Porta

Nero su bianco, a. XXV, n. 7, 10 aprile 2022, p. 54

Giuseppe Majorana, canonico presbitero del capitolo della cattedrale di Aversa vissuto a lungo tra il XVII e il XVIII secolo, è passato alla storia della città per aver redatto nel 1670, un codice manoscritto, tuttora conservato nell'Archivio vescovile, dal titolo *Notae Rerum Omnium quae continentur a scripturis in Archivio Aversani Capituli Conseruatis, atque bonorum stabilium ac iurium cunctorum que idem Capitulum possidet*, più semplicemente conosciuto dagli studiosi con il suo nome o anche come *Codice Porta*, nel modo in cui egli stesso lo definì, quasi potesse - per dirla con Romualdo Guida (*Dai Vichinghi ad Aversa Normanna*) - «considerarsi come una porta la quale apriva l'ingresso nel gran campo delle pergamene».



L'Archivio vescovile di Aversa.

Con questo codice egli rese di pubblico dominio, per la prima volta, dopo un immane lavoro di accertamento e verifica, l'entità e la materia del patrimonio archivistico del capitolo vescovile aversano. Illuminanti sull'impegno del Majorana quanto riportano sia Gaetano Parente nel suo *Cenno storico sulla cattedrale di Aversa* del 1845, allorquando dissertando sulla costituzione del capitolo scrive che il canonico compilò il suddetto codice «su mille e più strumenti antichi», sia monsignor Roberto Vitale, secondo il quale le costituzioni «furono ordinate e trascritte con rara competenza e certissima esattezza».

Nato verosimilmente qualche anno prima della metà del Seicento - sicuramente ad Aversa, come riporta il chierico Andrea Costa nella sua *Rammemorazione istorica dell'effigie di Santa Maria di Casaluce* composta nel 1709, allorquando nella parte introduttiva rivolta ai cittadini aversani riferisce di aver letto e consultato il manoscritto del canonico Majorana «vostro compatriota» - il Nostro ricevette direttamente dal capitolo, come lui stesso c'informa nella prefazione del suo manoscritto, l'incarico di riordinare il patrimonio documentario dell'antico collegio che giaceva, per diverse cause, nel «chaos».

Il prezioso codice, tuttora in gran parte inedito se si esclude un sommario redatto, rispettando fedelmente le parti trascritte, da un anonimo canonico con il titolo *Constitutiones Capituli Aversani* e pubblicato in Appendice ad *Origine e vicende ecclesiastiche della Città di Aversa* di Gaetano Parente, è composto da 301 fogli, lungo i quali si dispiegano ben 977 documenti, dei quali il Majorana riportò - integralmente o in forma di compendi, regesti e appunti - il contenuto.

Il codice è diviso in due parti elaborate in due distinti momenti: una prima unità, datata 1670, costituita originariamente da dodici sezioni e una seconda, datata 1674, che ne conta, invece, sette, incorporate nell'indice e dedicate, per lo più, ad una ricognizione e descrizione del patrimonio mobile e immobile del capitolo e della mensa qual era al momento della sua elaborazione.

Talvolta, ai margini delle trascrizioni e dei compendi, vi sono annotate delle integrazioni: alcune coeve (di mano dello stesso Majorano), altre successive (sette-ottocentesche) con le indicazioni delle parrocchie o dei luoghi menzionati. E fu proprio sulla falsariga del codice, che alcuni decenni dopo la sua stesura, su incarico del vescovo Innico Caracciolo, nell'ambito di una prima organica riorganizzazione di tutto l'archivio vescovile, l'accollito Domenico Fontanella, già archivista del cardinale Pierfrancesco Orsini, il futuro papa Benedetto XIII, realizzò, nel 1711, quella sorta di catalogo-regolamento, titolato per l'appunto *Notizie per lo Regolamento dato alle scritture dell'Archivio Vescovile di Aversa*, che ancora oggi è adoperato per districarsi tra le carte dell'archivio aversano.

Del resto, nonostante siano trascorsi tre secoli e mezzo dalla sua compilazione anche il codice Majorana - già ampiamente utilizzato oltre che dagli storici aversani dei secoli immediatamente successivi (i già citati Costa e Parente, Ferdinando Fabozzi, Vincenzo Pesce e Antonio Salzano), e parimenti dagli studiosi e paleografi del Novecento (Alfonso Gallo, Catello Salvati) - resta ancora un imprescindibile punto di partenza per chi, nel nostro tempo, si dedica alla ricerca storica, paleografica o diplomatica, come testimoniano le recenti pubblicazioni delle dottoresse Filomena Sarno e Imma Petito. A voler dar credito a quanto riporta il Parente sulla scorta dello stesso manoscritto di Majorana e di uno strumento del notaio aversano Carlo D'Amore, il canonico sarebbe morto poco dopo il 1735, epoca in cui finisce il suo codice e concesse, con il suddetto atto notarile, in virtù di un legato, ben tre maritaggi annuali di 21 ducati ad altrettante ragazze aversane desiderose di sposarsi.

Franco Pezzella

Nero su bianco, a. XXV, n. 8, 1° maggio 2022, p. 54

Svolgeva le funzioni di canonico nella sua città natale quando il 22 agosto del 1667 fu raggiunto, su disposizione di papa Clemente IX, dalla nomina a vescovo di Nicotera, l'antica e pittoresca cittadina calabrese, all'epoca feudo dei Ruffo, che dall'alto di una collina domina gran parte della sottostante piana di Gioia Tauro e della costa che va da Capo Vaticano allo stretto di Messina. Succedeva il Nostro al vescovo cosentino Francesco Cribario che, con il predecessore Ercole Coppola, a lungo si era opposto alle pretese dei nobili locali - peraltro sempre in lotta fra di loro - di interferire nella vita ecclesiastica, soprattutto nell'educazione dei giovani avviati, numerosi, al locale seminario dacché era stato istituito nel 1654.



Nicotera nella litografia del Pacichelli (1703).

Emblematiche in merito, come riporta Francesco Adilardi, uno storico ottocentesco locale, in alcuni dei suoi saggi sulla storia civile e religiosa di Nicotera, la scomunica inflitta dal Sinodo diocesano al governatore della città per aver fatto percuotere ed arrestare un canonico e la denuncia della principessa di Ariccia alla Sacra Congregazione dei Riti per essersi arrogata il diritto dell'uso del baldacchino, utilizzato in genere solo per le solenni processioni religiose.

Come era prevedibile l'episcopato di monsignor Biancolella non fu purtroppo tranquillo e destinato a finire tragicamente benché cercasse di assolvere con dignità ed equilibrio i suoi compiti. Un primo grave episodio - riportato sempre dall'Adilardi - successe nei primi giorni di giugno del 1668 allorquando, nottetempo, alcuni buttarono giù la porta del suo palazzo.

Era accaduto che monsignor Biancolella nel porsi come mediatore in una rancorosa lite tra Giuseppe Corso, suo Vicario nonché erario del duca di Monteleone, e Giuseppe Razza, un sacerdote di Motta Filocastro, erario della duchessa delle Noci e "signora utile di Nicotera" (come venivano definiti gli effettivi proprietari nel diritto dell'epoca), si era allineato alle posizioni del primo creando di fatto le premesse per una odiosa vendetta di questi ultimi, i quali non si erano fatti attendere più di tanto nel mettere in atto l'attentato alla porta dell'episcopio.

Altrettanta sollecita fu, però, la risposta della Curia vescovile che istruì un processo contro il Razza e la duchessa con il solo risultato, tuttavia, di esasperare ancora di più gli animi e far maturare nella mente del Razza e della contessa l'idea di attentare alla vita del Corso.

Era la mattina del 7 febbraio 1669 quando il vescovo e il vicario, di ritorno da una Santa Visita, nei pressi della cosiddetta Porta di Mezzo, ora non più esistente, furono affrontati a colpi di fucili dagli scherani del Razza. La sorte volle, però, che ad essere colpito in pieno petto fosse il vescovo e non il Corso che se la cavò con una ferita alla spalla. Sicché trasportato nel palazzo vescovile da alcuni popolani accorsi in aiuto, il prelado spirò di lì a poco.

Informato del gravissimo episodio, papa Clemente IX inviò sul posto Consalvo De Filippis quale commissario apostolico, non prima di aver emesso una Bolla di scomunica nei confronti degli assassini del prelado e di aver ordinato al vescovo di Ferentino di istruire il relativo processo. Non pago dei provvedimenti presi il pontefice progettò di comprare la città e raderla al suolo, castigo fortunatamente sventato, dopo una esemplare punizione degli autori del delitto, grazie ai buoni uffici del De Filippis.

Franco Pezzella

Gentile, il primo aversano Vescovo della città

Nero su bianco, a. XXV, n. 9, 15 maggio 2022, p. 54

Nato ad Aversa intorno al 1150 in una famiglia di nobiltà cavalleresca probabilmente imparentata con la potente stirpe dei Rebusa, Gentile, dopo una prima formazione religiosa ricevuta presso la scuola della cattedrale - una vera e propria fucina di nuovi talenti nel campo ecclesiastico - verso il 1192, fu consacrato vescovo delle due litigiose diocesi di Isernia e Venafrò, succedendo dopo ben 10 anni di vacanza a Rinaldo, restato in carica dal 1170 al 1183.

Ma già l'anno successivo fece, probabilmente, ritorno nella sua città d'origine essendo rimasto coinvolto - in quanto sostenitore, come il papa, di Tancredi, duca di Lecce - nelle lotte di transizione del regno di Sicilia dai normanni di Guglielmo II d'Altavilla agli svevi di Enrico VI. Era accaduto, infatti, che Guglielmo II, privo di eredi, in punto di morte aveva lasciato la corona a sua zia Costanza, sorella di Guglielmo I e moglie dell'imperatore svevo, cui si era subito contrapposto giusto appunto Tancredi, figlio di Ruggero III, il fratello maggiore di Guglielmo I e Costanza, il quale pensò bene, nel novembre del 1189, di farsi eleggere re di Sicilia da papa Clemente III, approfittando del fatto che quest'ultimo non vedeva di buon occhio un unico monarca dalla Germania alla Sicilia.

Pertanto, allorquando Venafrò, dove risiedeva, fu conquistata dai cavalieri tedeschi di Bertoldo di Kunig e abbandonata al saccheggio, Gentile pensò, altrettanto bene - sollevato per di più dal non doversi più occupare delle beghe di campanile tra Isernia e Venafrò - di rinunciare ai suoi diritti sui due vescovati e di fare ritorno ad Aversa, con la segreta speranza di ottenere la guida della diocesi, rimasta intanto vacante per la morte del vescovo Lamberto. Cosa che gli sarebbe riuscita, però, solamente negli ultimi mesi del 1197 quando papa Celestino III, poco prima di morire, lo traslò formalmente alla cattedra aversana.

Peraltro, con questo atto il pontefice si attribuiva, per la prima volta, *motu proprio*, il diritto di spostare i vescovi da una sede ad un'altra. Nel frattempo, è probabile, tuttavia, che Gentile abbia esercitato il ruolo di reggente dal momento che la nomina del nuovo vescovo, spettante al papa, era stata da questi volutamente ritardata giacché la maggior parte degli aversani, particolarmente i religiosi, parteggiavano per Enrico VI.

In ogni caso destreggiandosi abilmente tra Impero e Papato, Gentile seppe comunque recare molti vantaggi alla diocesi: da Enrico IV, verso il quale aveva intanto attutito le iniziali ostilità, ottenne, infatti, nel 1195, la restituzione alle chiese locali dei beni e dei diritti che Tancredi aveva loro tolto; dalla moglie Costanza, regina reggente di Sicilia, di riscuotere a partire dal 1198, le decime dovute al balivo, ossia al funzionario regio o magistrato cui era affidato il governo della città, nonché i proventi della tintoria cittadina e delle diverse proprietà fondiari nei dintorni di Aversa; dalla Santa Sede, la riconferma, dopo diverse vicissitudini, della diretta soggezione della diocesi di Aversa a quella di Roma, in virtù di un privilegio concesso da Callisto II nel 1120, e non già a quella della provincia ecclesiastica di

Napoli come andava, invece, rivendicando il suo arcivescovo Anselmo, spalleggiato dal successore di Celestino III, papa Innocenzo III.

Con questi, a ragione di un riavvicinamento all'imperatore Enrico IV, Gentile non ebbe mai un buon rapporto; la relazione s'incrinò ancora più allorquando, nel 1204, il legato pontificio, il cardinale diacono di S. Adriano, Gherardo Allucingoli - inviato in Sicilia per curare gli interessi di Federico II, nominato reggente del regno dalla madre Costanza poco prima di morire ma sotto la tutela di Innocenzo III in quanto ancora bambino - si fermò per un breve periodo, su disposizione del pontefice, anche ad Aversa per esaminare la condotta di Gentile.



I ruderi di Cuma in un'incisione di T. Salmon (1761).

In quella occasione il legato contestò al Nostro una cattiva e poco oculata amministrazione dei beni citandolo dinanzi alla Curia romana, procedimento che non ebbe, tuttavia, risultato di sorta, sicché Gentile continuò indisturbato ad effettuare ed intentare numerose transazioni di beni. Tant'è che nel 1206, adducendo a motivo lo scopo di sgominare le bande di briganti che infestavano la vicina e già spopolata città di Cuma, intraprese una spedizione, con il recondito obiettivo di annetterla alle proprietà della sua Chiesa.

Tentativo andato, però, a vuoto in un primo momento, per il sollecito intervento dei napoletani, alle cui devastazioni Gentile scampò fortunatamente salvandosi dall'incendio della torre nella quale si era asserragliato con il suo seguito. Tuttavia, con la successiva soppressione delle diocesi unite di Cuma e Misenò, e la conseguente separazione di esse per essere aggregate a quelle limitrofe, Gentile riuscì

a farsi assegnare parte del territorio della diocesi cumana, cui si sarebbe aggiunto più tardi, nel 1215, per concessione di Federico II, anche il diruto castello della città. Poco e nulla di importante si sa di Gentile dopo i fatti di Cuma eccetto che, nell'estate del 1209, era stato testimone di alcune miracolose guarigioni verificatesi ad Aversa dopo il ritrovamento delle reliquie di Maria Salomè nei pressi della cattedrale di Veroli, in Ciociaria. Morì probabilmente subito dopo ricevendo, verosimilmente, sepoltura nel cimitero un tempo ubicato nel recinto posteriore della cattedrale di Aversa.

Franco Pezzella

La Lastra di Aversa nel Bode Museum di Berlino

Nero su bianco, a. XXV, n. 10, 29 maggio 2022, p. 52

Fin dal lontano 1905, il Bode Museum, che accoglie le collezioni di scultura, il ricco monetiere e la raccolta bizantina dei Musei Statali di Berlino, conserva, in una delle sue sale, una lastra marmorea paleocristiana di produzione bizantina comprata in quell'anno da suoi emissari ad Aversa. In assenza di informazioni dettagliate al riguardo, non è dato conoscere se la lastra provenisse dalla bottega di un rigattiere, o, in altra ipotesi, da una chiesa o da un monastero cittadino (cosa abbastanza improbabile, Gaetano Parente e gli storici precedenti ne avrebbero dato sicuramente qualche cenno), o, ancora, in un'ultima evenienza, dalla raccolta di qualche illuminato collezionista aversano.

In ogni caso è ipotizzabile che il manufatto fosse stato tradotto ad Aversa in un'epoca imprecisabile, da un contesto antico quale poteva essere stata una chiesa di Napoli o della vicina Atella, la più antica città della zona che le fonti attestano era e restò sede vescovile fino al 649 nonostante le devastazioni barbariche del secolo precedente l'avessero ridotta a un piccolo e desolato villaggio.

L'una e l'altra città (Napoli addirittura come capitale) erano state, come si ricorderà, parte integrante di un Ducato restato a lungo, dal 536 all'840, alle dipendenze dell'Esarcato di Ravenna, ovvero dell'insieme dei territori dell'Italia continentale e peninsulare che costituivano la cosiddetta *Provincia Italiae* dell'impero bizantino.



Berlino, Bode Museum, *Lastra di Aversa*, metà del VI secolo.

La lastra - di cui è difficile, stabilire, peraltro, se avesse la funzione originaria di paliotto o di pluteo - misura 54,5 centimetri in altezza e 119,5 centimetri in larghezza ed è databile alla metà del VI secolo. Concorre a questa datazione la presenza, nei lati del clipeo che posto al centro di essa è contornato da un'epigrafe accoglie una croce gemmata a volute nelle estremità, la raffigurazione di due agnelli che si affrontano. Come è noto, nell'iconografia cristiana anteriore al 692, anno del Concilio di Costantinopoli, Gesù Cristo nel suo ruolo sacrificale era giustappunto rappresentato

come un agnello, animale semplice e paziente, il più utilizzato, con l'ariete, nei sacrifici; ancor più perché paragonato da Isaia, nelle Sacre Scritture, ora ad una pecorella condotta al macello, ora ad un agnello che sotto le forbici del tosatore non apre bocca. Da quell'anno, infatti, i Padri Conciliari, per evitare confusioni e convinzioni che sarebbero potute nascere dall'utilizzo di simboli comuni anche alle pratiche rituali inerenti al culto di Dioniso - durante le quali i fedeli di quella religione sacrificavano un agnello per indurre il dio a ritornare dagli inferi - decretarono che nell'arte cristiana si rappresentasse Cristo sulla croce unicamente in forma umana, e non più come agnello.

L'unico altro tema decorativo che, con il clipeo a croce gemmata e la raffigurazione degli agnelli (peraltro di fattura piuttosto rozza), connota la lastra aversana è dato dal motivo, costituito da una sorta di foglie trilobate in diagonale alternate, che si distribuisce lungo tutta la cornice, cui fa il paio un listello esterno percorso da un'epigrafe.

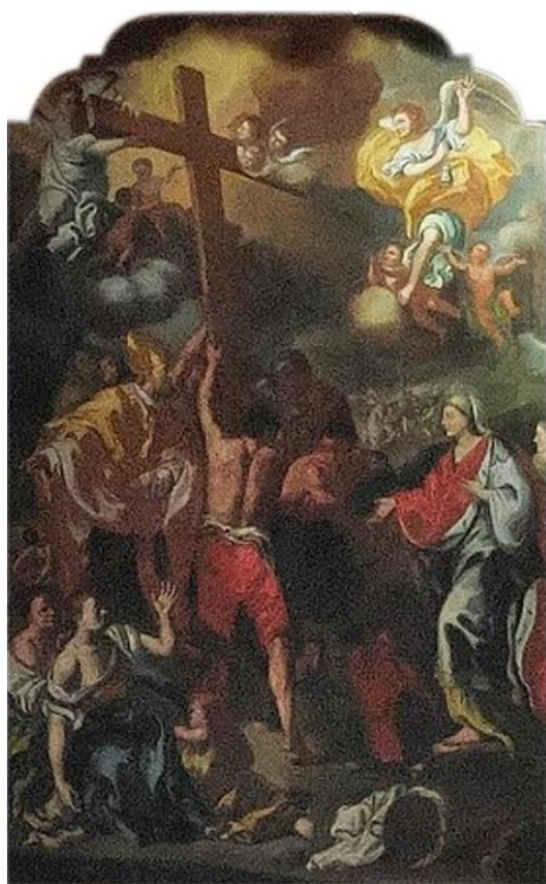
Va inoltre osservato che la croce, alla pari dei bordi del clipeo, risulta incisa, mentre le gemme, dalle forme bislunghe o romboidali o rettangolari, sono state ottenute scavando nel marmo, così come il clipeo che accoglie la croce e gli agnelli che lo circondano appaiono in forme leggermente rilevate, dal momento che le maestranze che li realizzarono per ottenere questo effetto asportarono un piccolo strato di marmo circostante.

Soluzioni compositive e decorative quelle adottate da questi artefici che essendo documentate in analoghi pezzi presenti a Ravenna (Chiesa di S. Vitale, Sant'Apollinare, Battistero degli Ortodossi) e nelle zone sotto l'influenza dell'Esarcato d'Italia (Narni, Otricoli), quanto non anche nei circostanti territori longobardi, prefigurano la realizzazione del manufatto da parte di esponenti locali della scuola bizantina.

Franco Pezzella

***L’Invenzione della Vera Croce* di Alessandro Ermit**
nella chiesa di Santa Croce a Pignataro Maggiore
Il Sidicino, a. XIX, n. 5, maggio 2022, p. 6

La chiesa conventuale del monastero di Santa Croce di Pignataro, più conosciuto con la denominazione di convento di San Pasquale dal nome della collina sulla quale fu eretto nella prima metà del Settecento, accoglie sull’altare maggiore, inserita in una fastosa cornice in stucco, una pala d’altare che raffigura due dei momenti salienti della cosiddetta “Leggenda della Vera Croce”: quello dell’*Invenzione* (ossia del ritrovamento del sacro legno che aveva accolto Gesù crocifisso) da parte di Elena, madre dell’imperatore Costantino, avvenuto durante un pellegrinaggio dell’imperatrice a Gerusalemme giusto appunto per riportare alla luce e alla venerazione dei cristiani la croce e qualche altra testimonianza della Passione di Cristo; e quello dell’*Esaltazione* (ovvero del rientro della stessa a Gerusalemme per opera dell’imperatore bizantino Eraclio I, dopo che, nel 614, era stata sottratta da Cosroe, re dei persiani, durante l’assedio alla città).



La “Leggenda” ebbe origine, probabilmente, in Siria, verso la fine del IV secolo, sulla scorta di una precedente narrazione nota come “Leggenda di Giuda Ciriaco” e di alcuni sommari resoconti dei Padri della Chiesa (i santi Ambrogio, Giovanni Crisostomo e Paolino di Nola) circa il rinvenimento della croce sul Golgota e il trasporto di essa a Gerusalemme.

Riferimenti che - arricchiti, in seguito, da spunti tratti dal *Libro di preghiera di Wessobrunn* (della fine del sec. VIII) e dalla *Collectio Canonum et conciliorum*, un manoscritto redatto a Pavia nel secondo quarto del IX secolo conservato nella Biblioteca Capitolare di Vercelli - e in collegamento, per di più, con la consolidata tradizione dell'adorazione della Croce di san Francesco e degli ordini francescani, trovarono più tardi, nel 1260, una più organica narrazione nella "Legenda aurea" di Jacopo da Varagine.

Senza addentarci oltremodo nella lunga e complessa storia narrata da Jacopo che sarà, peraltro, la fonte iconografica letteraria più utilizzata dagli artisti toscani che tratteranno il tema nei secoli seguenti - a partire dal ciclo affrescato da Agnolo Gaddi nella Cappella Maggiore in Santa Croce a Firenze (1380-1390) fino a quello magistrale di Piero della Francesca nella Cappella Maggiore della chiesa di San Francesco ad Arezzo (1452-1466), passando per i cicli realizzati da Cenni di Francesco in San Francesco a Volterra (1410) e da Masolino da Panicale nella Cappella di S. Elena in S. Stefano ad Empoli (1424) - in questa sede ci limiteremo a raccontare brevemente che, nel 312, l'imperatore Costantino, dopo la visione della croce nella famosa battaglia di Ponte Milvio vinta su Massenzio che pose fine alle persecuzioni dei cristiani, decise di inviare la madre Elena a Gerusalemme a cercare il sacro legno sul quale era stato sacrificato Gesù.

Qui, l'imperatrice, appreso che Giuda, il rabbino ebreo della locale sinagoga, era a conoscenza del posto sul Golgota dove era seppellita la Croce ma che era riluttante a svelarlo, dopo averlo tenuto per sette giorni in una cisterna senza cibo né acqua, lo convinse a farsi rivelare dove era questo luogo, raggiunto il quale, il 14 settembre del 1320, secondo la tradizione, la Croce fu portata finalmente alla luce e con essa anche quelle che erano servite per i due ladroni compagni di martirio.

Sempre secondo il racconto, Elena per identificare quella sulla quale era morto Gesù, sfiorò con il legno un defunto e questi resuscitò. Dopo di che fece separare la Croce in diverse parti di cui la principale venne lasciata a Gerusalemme mentre l'altra l'avrebbe poi portato con sé a Roma per custodirla in quella che diventerà la basilica di Santa Croce in Gerusalemme.

La parte di Gerusalemme sarebbe stata poi trafugata, come già si accennava, da Cosroe re dei persiani, ma successivamente recuperata dopo complesse vicende dall'imperatore Eraclio, e riportata trionfalmente nella Città Santa.

L'opera di Pignataro presenta in un'armonica sintesi i principali personaggi delle due vicende: il giudeo che aveva indicato il luogo del ritrovamento mentre, in una gloria di angeli e cherubini innalza la Croce; Elena di fronte ad essa che, radiosa, indica agli astanti il defunto resuscitato quale tangibile testimonianza della verità del ritrovamento; l'imperatore Eraclio, che, anacronisticamente (con un salto in avanti di ben due secoli), paludato nelle vesti regali, si appresta a riportare la Croce a Gerusalemme, evento che trova, peraltro, più compiuta raffigurazione nel piccolo inserto che s'intravede immediatamente a ridosso della testa di Elena.

In calce al dipinto la firma e la data (*ALEX ERMIT 1758*) attestano che si tratta di un'opera realizzata in quell'anno da Alessandro Ermit, un misconosciuto pittore settecentesco le cui uniche opere a tutt'oggi note, oltre a quella di Pignataro, sono il

Ritratto del Beato Giovanni Marinoni, firmato e datato 1762, conservato nella sacrestia della chiesa della Pietà di Teggiano e la *Madonna del Soccorso*, firmata e datata 1791, che si conserva nella cappella omonima di Punta Licosa, una frazione di Castellabate, nei pressi dello storico Palazzo Granito.

La committenza, invece, può essere sicuramente attribuita ai Frati alcantarini che, fondatori della chiesa e dell'attiguo monastero nel 1729, ne dettarono verosimilmente anche l'iconografia, mentre, sotto il profilo compositivo e pittorico non possiamo esimerci dall'osservare che l'impianto spaziale della scena è audace e denota nell'impasto cromatico, estremamente variegato, le buone doti di colorista dell'autore; capacità esaltate viepiù dalle studiate torniture e dalle teatrali ed enfatiche posture delle figure, a tratti anche esagitate come nel vortice degli angeli e cherubini intorno alla Croce.

Franco Pezzella

Mannelli, il Vescovo che sfidò il potere

Nero su bianco, a. XXV, n. 11, 12 giugno 2022, p. 52 (I^a parte);
n. 12, 26 giugno 2022, p. 52 (II^a parte)

Nato ad Aversa in un non meglio precisabile giorno e mese del 1618, Carlo Mannelli, di cui non si conosce nulla dei suoi trascorsi formativi, fu nominato vescovo di Termoli da papa Innocenzo X il 3 febbraio del 1653, quanto contava appena 35 anni; il che, se risulta giusto l'anno di nascita tramandatoci dalle scarse fonti biografiche, lo qualifica come uno dei più giovani presuli del suo tempo.

Poco conosciamo anche del suo episcopato, tranne che nel mese di maggio del 1656 partecipò, in quanto Termoli era all'epoca suffraganea dell'arcidiocesi di Benevento, al Concilio di quella provincia ecclesiastica indetto dall'arcivescovo Giovan Battista Foppa, e che la notte del 31 dicembre dell'anno seguente allorquando il duca di Celenza, Giuseppe Caracciolo, barone della vicina Guglionesi, fu assassinato da due nobili del posto - tali Giuseppe ed Enea d'Aloisi - mentre rincasava da un incontro amoroso, prima li ospitò per sottrarli alla vendetta dei familiari, nel palazzo vescovile della Tenuta di San Giacomo, presso Termoli, dove era solito trascorrere lunghi periodi, e poi ne favorì la fuga dal vicereame di Napoli.



La torre, unico avanzo della Tenuta di San Giacomo (oggi San Giacomo degli Schiavoni).



Il vescovo Mannelli in un affresco della basilica di S. Prassede all'Esquilino di Roma.

Invitato per questo dal viceré García de Haro y Avellaneda, conte del Castrillo, a rendergli conto della sua condotta e a consegnargli gli omicidi, ingaggiò, per tutta risposta, prima con questi e poi con il suo successore Gaspar de Bracamonte y

Guzmán, conte di Peñaranda una lunga vertenza giurisdizionale che assunse toni preoccupanti, nel 1661, con la demolizione, su ordine del viceré, del palazzo di San Giacomo da parte di uno squadrone di granatieri.

Nulla potendo contro questo arbitrio il prelato lanciò una scomunica contro gli ufficiali della Regia Udienza di Lucera - l'organo provinciale cui erano assegnati l'amministrazione della giustizia e il mantenimento dell'ordine pubblico in quel territorio - perché colpevoli, a dir suo, di aver dato corso agli ordini del viceré. Come era prevedibile echi della disputa giunsero ben presto alla Santa Sede, la cui curia fece osservare al governo madrileno come la pertinenza del palazzo abbattuto fosse della Mensa e non già del vescovo Mannelli, per cui lo stesso andava riedificato. Il governo madrileno convenne con la tesi curiale, impegnandosi per la ricostruzione solo quando il Mannelli fosse stato destituito da vescovo della diocesi.

Pertanto, il vescovo, convocato a Roma nello stesso anno fu costretto a dimettersi. In una lettera, pubblicata poi a stampa in una raccolta epistolare (*Il Corriere*, Venezia 1683), lo scrittore molfettano-veneziano Antonio Fortis, celebrando lo zelo con cui Mannelli aveva difeso l'immunità ecclesiastica e non prima di averlo paragonato a s. Tommaso Becket e a s. Carlo Borromeo, gli scrisse, in una forbita prosa: «Non hà temuto i pericoli, e non si è persa tra i nemi de' più procellosi accidenti. Sempre salda nel mantenere la riputatione del grado, e accioche la Nave di Pietro si conservasse illesa nella sua giurisdittione. La sua Mitra è stata un Elmo alla potenza de Gradi, e alla difesa del santuario. Imbrunita più d'acciaio, che ornata di gemme».

Esiliato nel convento agostiniano attiguo alla chiesa di Santa Maria del Popolo, Mannelli visse in miseria il resto dei suoi giorni sopravvivendo, per qualche tempo, con il poco denaro che, in forma anonima, come si legge negli atti per la beatificazione di papa Innocenzo XI, questi gli faceva pervenire mensilmente per mano di Francesco Maria Alice, suo servitore e caudatario (chierico incaricato di reggere lo struscio degli abiti cardinalizi e pontificali nelle funzioni ecclesiastiche). Solo nella parte finale della sua vita gli fu assegnata una pensione e gli fu accordata la nomina a vice decano dei vescovi della Chiesa cattolica.

Durante il lungo esilio il Mannelli, dando seguito al suo primo scritto, *La Difesa della monarchia ecclesiastica*, che aveva pubblicato a Roma nel 1655, quando già era vescovo di Termoli, dedicandolo a papa Alessandro VII eletto proprio in quell'anno, produsse il carme *Nata Deo, prodigiorum maximo*, Napoli 1662; il *Panegirico in lode della cappella Lauretana sita nel duomo d'Aversa*, Piacenza 1664, dedicato al cardinale Francesco Maria Sforza; un'*Orazione in lode di Santa Teresa*, dedicata al cardinale Paolo Savelli, Roma 1664; *Il discorso nell'Accademia de gli Amfistili*, Roma 1664, fondata in quell'anno in città da Cesare Colonna; il carme *In caedem divi Ioannis Baptistae*, dedicato al principe Giovanni Battista Pamphili duca di Carpineto, Roma 1665; la prosopopea (componimento breve in cui si dà voce ad oggetti o animali) *Il trionfo di Roma nel pontificato di Clemente X*, dedicata al cardinale Paluzzo Paluzzi Altieri degli Albertoni, arcivescovo di Ravenna, Ronciglione 1670; *Le glorie della Sabina risorte nelle nozze di D. Flaminia Panfili con il Principe D. Bernardino Savelli*, dedicato a D. Olimpia Aldobrandini Principessa di Rossano, Ronciglione 1670; *L'arte del dire, approvata per lettere di diversi personaggi*, Roma

1671; *La norma del buon governo praticata dall'eminentiss.mo e reuerendiss.mo sig.re card. Altieri nel pontificato di Clemente X*, Ronciglione 1671; *La christianita dolente et invito a suoi prencipi contro al Turco*, Venezia 1674; un *Pensiero in beneficio della Camera, e del Sacro Collegio*, Venezia 1677, inserito in un memoriale a papa Innocente XI.

Carlo Mannelli morì nel luglio del 1696 ricevendo sepoltura in un sacello che si era fatto preparare nel 1684 - quando era, quindi, ancora vivente - ai piedi del terzo pilastro in muratura della navata sinistra della basilica romana di Santa Prassede all'Esquilino, come tuttora ricordano un'epigrafe marmorea ed un affresco raffigurante due angeli che reggono un ovale con il suo ritratto e altri due che sollevano il suo stemma in forma di scudo campito da un albero su sfondo azzurro.

Finché visse il prelato proclamò con forza la sua innocenza, per affermare la quale non esitò a ordinare che sopra l'albero posto al centro del suo stemma, vi fosse dipinta una colomba e giusto in mezzo un orologio che segnava le ore nove, ad indicare, per dirla con Benigno Davanzati, *Notizie al pellegrino della basilica di Santa Prassede*, Roma 1725, il quale aveva raccolto l'affermazione dalla viva voce di un testimone, che la colomba, essendo simbolo dell'innocenza e dello Spirito Santo «riferivasi alla sua innocenza, e alla convinzione che la sua dignità episcopale fosse derivata dallo Spirito Santo, e non da altra persona, e anche perché trovavasi nell'arme d'Innocenzo X, che lo aveva onorato di tale dignità»; e, ancora, «che le ore 9 che segnava l'orologio denotavano ai suoi avversari che lo bramavano morto che egli era sul bel mattino della vita, sebbene fosse assai vecchio».

Non soddisfatto, sopra l'epigrafe sottostante il suo ritratto ordinò anche che, al posto della consueta sigla D.O.M., che sta per "Deo Optimo Magno" ([a] Dio Ottimo Massimo) - scritta che si ritrova generalmente come invocazione oltre che su numerose chiese sulle lapidi del periodo rinascimentale - fossero scolpite tre lettere P, che stanno, invece, per "Patri, Proli, Paraclito" ([in nome] del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo), ovvero l'invocazione che si indirizza alla Santissima Trinità all'inizio di ogni celebrazione religiosa. Allo stato attuale, però, mentre la sigla P.P.P. è ancora chiaramente leggibile sull'epigrafe, la colomba e l'orologio ricordate dal Davanzati non sono più visibili; non sappiamo se perché furono fatte cancellare dalle autorità ecclesiastiche per mettere a tacere una polemica oramai sopita o perché scomparvero in un successivo restauro dell'affresco.

Franco Pezzella

Quella volta che una badessa teanese gabbò i fiorentini

Il Sidicino, a. XIX, n. 6, giugno 2022, p. 3

Un noto proverbio fiorentino recita “Chi 'unn ha cervello abbia gambe” (Chi è poco furbo impari a correre veloce), una massima che la dice lunga circa la valenza che gli abitanti del capoluogo toscano assegnano alla cattiva abitudine (per qualcuno una virtù) di chi utilizza la propria intelligenza per scopi personali, anche attraverso espedienti ingegnosi. Eppure, ci fu un tempo in cui “i scaltri” fiorentini furono gabbati da una badessa teanese.



Il trasporto del corpo di s. Reparata a Teano in un affresco della Chiesa conventuale.

Correva l'anno 1352 allorquando - come ci racconta Matteo Villani continuatore della *Nuova Cronaca* del fratello Giovanni morto di peste nel 1348 - che in occasione dell'incoronazione di Giovanna I d'Angiò e del consorte Luigi di Taranto a regina e re di Sicilia, celebrata a Napoli il 25 maggio di quell'anno, la Signoria cittadina della Repubblica di Firenze inviò, insieme agli ambasciatori Francesco de Buondelmonti e Piero degli Albizi, una nutrita schiera di cavalieri e il vescovo di Montefeltro Chiaro de' Peruzzi con la precisa indicazione di chiedere ai sovrani, per l'occasione, un braccio di santa Reparata - dichiarata da secoli compatrona di Firenze per aver protetta la città durante dall'assedio degli ostrogoti di Radagaiso nel mese di agosto del 406, nonché titolare della cattedrale - il cui corpo era conservato nell'omonimo monastero di Teano.

È inutile dire che, per compiacere la delegazione fiorentina la petizione fu subito accolta dai sovrani e dal conte Francesco di Montescaglioso, signore di Teano, amico dei fiorentini, il quale convenne, però, con i richiedenti, unitamente alla badessa del

monastero, di tenere segreta la traslazione affinché i teanesi, legatissimi alla santa - il cui corpo era conservato in città fin dal 830 - non se ne avvedessero.

Torna conto ricordare a questo punto, brevemente, le vicende che avevano portato le spoglie della santa in città. Secondo una leggenda agiografica, il corpo di santa Reparata, dopo il martirio subito a Cesarea Marittima in Palestina verso la metà del III secolo per essersi rifiutata di offrire un sacrificio agli idoli, sarebbe stato messo dai suoi aguzzini su una barca fatta poi andare alla deriva, la quale, guidata dagli angeli, sarebbe arrivata a Scauri dove la santa avrebbe ricevuto finalmente sepoltura sul monte Argentaro.



Santa Reparata in una incisione d'epoca.

Dopo più di cinque secoli, il duca di Benevento, Sicone, per salvare la figlia inferma avrebbe fatto un pellegrinaggio al santuario dove si conservavano le reliquie della santa e una volta ottenuta la grazia le avrebbe voluto traslare a Benevento.

Se non ch  il carro che le trasportava, giunto a Teano, nell'ultima svolta della Via Latina, presso Porta Roma, si sarebbe appesantito affondando nel terreno e restando statico ad ogni tentativo di rimuoverlo; la fanciulla miracolata avrebbe interpretato l'evento - in uno con i numerosi teanesi subito accorsi, attratti dal prodigioso intervento - come un volere della santa di restare in quel posto e avrebbe patrocinato, dopo essersi monacata, l'erezione di un monastero benedettino in luogo dell'attuale Santuario.

Tornando alla *Cronaca* di Matteo Villani, la narrazione riporta che la badessa, fortemente restia in cuor suo a concedere quanto richiestole ma non potendo opporsi alla volontà dei sovrani, al momento del distacco inscenò, in combutta con le consorelle, un pianto disperato per il doloroso distacco, motivo per cui chiese ed ottenne di tenere ancora per qualche giorno la preziosa reliquia al fine di poterla venerare prima del definitivo distacco: un tempo sufficiente a fare realizzare, in tutta segretezza, da un artigiano del posto, una copia della reliquia in legno e gesso, quella stessa che consegnarono, dopo l'ennesima "scena madre", agli ambasciatori; i quali, il 22 giugno di quell'anno, al termine di una «solennissima processione di tutti i prelati, chierici, e religiosi della città di Firenze con grandissimo popolo d'huomini, e di femine, con molti torchi accesi» consegnarono la reliquia del braccio nelle mani del vescovo della città per collocarla, riposta in un reliquario d'argento, nella chiesa a lei dedicata.

Dopo quattro anni, però, allorquando la Signoria ordinò di trasferire il preziosissimo e venerato braccio in un più pregiato e degno reliquario ornato con oro, argento e pietre preziose, gli orefici chiamati ad impreziosire la reliquia scoprirono l'inganno con grande sconcerto dei fiorentini che, arrabbiati per aver adorato in tutto questo tempo nient'altro che un pezzo di legno e gesso, chiesero al conte Francesco la "testa" della badessa. Ma non ce ne fu l'occasione; nel frattempo la regina Giovanna l'aveva fatto arrestare: qualche storico ipotizza per aver sposato Margherita sorella di re Luigi, che gli aveva portato peraltro in dote proprio la signoria di Teano unitamente a quella di Carinola; altri per averlo a disposizione come amante ogni volta che lo desiderava; altri ancora, i più, per porre freno al potere che andava acquisendo nel regno.

Franco Pezzella

**Un'inedita “reliquia” del Medio Evo teanese:
la matrice sigillare di Donna Delfina,
badessa del monastero di Santa Maria in Foris
Il Sidicino, a. XIX, n. 7, luglio 2022, p. 3**

Come è noto, il sigillo era ed è un marchio utilizzato, fin dall'antichità, per garantire l'autenticità o proteggere da eventuali manomissioni un documento. Si possono differenziare in sigilli ad inchiostro, usati per contrassegnare documenti cartacei, e in sigilli a rilievo ottenuti mediante l'impressione di un modello su una sostanza malleabile che si indurisce in fretta (come argilla bagnata, cera riscaldata, gommalacca o piombo), che vengono usati, invece, per impedire l'apertura di una busta o di qualsiasi altro contenitore. Con lo stesso termine sigillo sono tuttavia indicate anche le matrici sigillari altrimenti denominati tipari, generalmente di metallo o pietra, sulle cui superfici sono incise, singolarmente o insieme, figure simboliche e/o epigrafi, da cui si ricava l'impronta.



Teano, Monastero di S. Maria de Foris,
Fontana (foto di Mimmo Feola).



Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia,
Matrice sigillare di Donna Delfina.

Una delle più importanti collezioni di matrici da sigillo antiche, la “Raccolta Pasqui”, è conservata nel Gabinetto di Sfragistica del Museo Nazionale di Palazzo Venezia di

Roma. Composta dal noto archeologo aretino Angelo Pasqui tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo, avvalendosi anche della consulenza del fratello Ubaldo - un uomo di multiforme ingegno, archivista, diplomatista, storico, paleografo, archeologo, glottologo, bibliografo e storico dell'arte, oltre che esperto di sfragistica - l'intera collezione, ricca di ben 433 matrici, fu venduta al museo romano, nel 1922, qualche anno dopo la morte proprietario, dalla vedova Augusta Gherardi.

La preziosa collezione annovera, tra le altre, un'interessante matrice medievale proveniente da Teano: si tratta di una matrice relativa ad un sigillo cosiddetto ecclesiastico, in quanto appartenente ad una badessa del locale monastero di Santa Maria in Foris, vieppiù importante perché non abbiamo altre testimonianze sigillografiche medievali per questo ambito geografico.

Il reperto fu verosimilmente acquistato dal Pasqui sul mercato antiquariale di Napoli o forse da un rigattiere nella stessa Teano durante una delle sortite che l'archeologo era solito fare nell'entroterra campano durante il biennio 1896-97 allorquando, in qualità di ispettore, fu incaricato dalla Direzione Centrale per i Musei e gli Scavi di Antichità di seguire l'esplorazione della villa rustica romana della Pisanella scoperta a Boscoreale l'anno precedente.

La matrice si presenta - al di là di una piccola concrezione nell'apice superiore, dovuta al consueto appiccagnolo funzionale alla sua sospensione ad una catenella per essere immediatamente disponibile, e di pochi e quasi impercettibili segni di consunzione, che non pregiudicano peraltro la lettura delle figure e della leggenda - in un eccellente stato di conservazione, dovuto, forse, anche ad un suo limitato e breve utilizzo da parte della titolare.

Alla pari della maggior parte della produzione coeva, la matrice risulta fabbricata in bronzo - il metallo più largamente utilizzato, unitamente al ferro e all'ottone, per la produzione di tipari sigillari nel periodo medievale - e si configura in forma ovale, colle estremità acuminate, secondo una morfologia detta "a navetta" o "a mandorla", già identificativa, di per sé, dei sigilli ecclesiastici. In proposito si rammenta che nell'iconografia medievale l'aureola "in guisa di mandorla" era utilizzata per incorniciare i segni della maestà e della gloria di Dio, ossia Dio stesso, Cristo giudice, la Vergine con il Bambino.

Ed è proprio quest'ultima figura, raffigurata frontalmente nella sua interezza, mantellata, con il Bambino adagiato sul braccio destro, ad occupare, entro un'edicola trilobata, su un fondo decorato a losanghe e cerchietti, i due terzi del campo della matrice, le cui dimensioni, misurate nei due assi, corrispondono rispettivamente a 39, 2 e 63,4 millimetri.

Nel registro inferiore entro una nicchia a tutto sesto è effigiata la titolare, che genuflessa, in posizione orante, volge il capo leggermente a sinistra verso la Vergine come ad invocarne la protezione; non a caso, ai lati della nicchia due scudi appuntiti accolgono altrettante coppie di delfini, che oltre ad evocare il nome della badessa, erano notoriamente considerati, nella simbologia medievale, lo strumento divino delle forze benefiche contro quelle oscure. Il campo è delimitato da due sottili fili

contenenti l'epigrafe incisa in caratteri gotici che, preceduta dal consueto *signum crucis* tipico delle leggende sigillari, recita:

+ . S. DNE. DALFINE. ABBATISSA. MON. SCE. MARIE. D. FORIS. T. TEAN

Epigrafe che ho ritenuto sciogliere nel seguente modo: *Sigillum Dominae Dalfine Abbatisa Monasterii Sanctae Mariae de Foris to Teanum*

Sigillo della Signora Delfina badessa del monastero di Santa Maria de Foris a Teano

Ma chi fosse questa badessa Delfina non è dato sapere. Per quanto indagini abbia effettuate non ho purtroppo trovato alcuna traccia di lei; e tuttavia, pur in assenza di documentazioni storiche, desumo che fosse vissuta nel XIII/XIV secolo, epoca in cui è possibile datare, con buona approssimazione, sulla scorta dell'analisi degli aspetti stilistico-iconografici, la matrice sigillare in oggetto. Allo stesso modo non è stato possibile individuare l'artefice della matrice.

Della categoria dei *factores sigillorum*, come erano indicati gli addetti alla loro produzione, costituita sia da incisori specializzati, sia da generici artigiani fonditori, non sono pervenuti, infatti, che rarissimi nomi, men che meno dall'area campana. Quando alla tecnica usata per ottenere queste matrici, dopo un primo ricorso all'utilizzo dell'incisione a bulino prevalse quella cosiddetta "a cera persa" consistente nel creare un modello di cera da cui si ricavava uno stampo dove si colava il metallo, ottenendo per fusione la matrice, successivamente rifinita al cesello.

Circa il loro impiego va evidenziato che queste matrici erano utilizzate per realizzare impronte su carta o ceralacca, che in epoca medievale era costituita da una miscela di cera d'api, trementina di Venezia e materia colorante, solitamente vermiglio. Nel primo caso veniva versata una piccola quantità di cera d'api sulla parte inferiore del documento sulla quale veniva apposto un sottile strato di carta. Imprimendo la matrice, la carta superiore si sagomava sulla cera sottostante rivelandone il disegno.

Nel secondo caso, invece, la ceralacca, dopo aver subito un leggero riscaldamento veniva impressionata dal tipario mediante una leggera pressione e il dischetto che si otteneva veniva ancorato alla pergamena mediante un cordoncino di seta, lino o canapa fatto passare attraverso due fori praticati nella parte inferiore di essa dopo averla appositamente piegata per formare una piccola plica che ne aumentasse la resistenza. Non poche volte, però, quando il documento conteneva notizie di carattere riservato la pergamena veniva piegata più volte e la ceralacca applicata direttamente sull'ultima plica a mo' di collante prima di essere impressionata dal tipario.

Franco Pezzella

Giovanni Motti, vanto della medicina aversana

Nero su bianco, a. XXV, n. 14, 16 ottobre 2022, p. 56

Laureatosi in Medicina all'Università di Napoli, iniziò la sua carriera frequentando come praticante, insieme ad alcuni colleghi aversani, tra cui Francesco Cascella e Filippo Saporito, la scuola di specializzazione in malattie mentali istituita nei primi anni '90 dell'Ottocento dal direttore Gaspare Virgilio presso il manicomio di Aversa. Avviato alla pratica settoria, si mise ben presto in luce in questo ambito, con un apprezzato articolo sulle *Anomalie degli organi interni nei malati di mente (rara anomalia polmonare)* pubblicato sul "Giornale Internazionale di Scienze Mediche" (n. 23 del 1893) e sul "Monitore zoologico italiano" (n. 2 del 1893), due note riviste mensili di psichiatria dell'epoca, articolo poi in parte ripreso in una comunicazione letta il 4 aprile dell'anno successivo all'XI Congresso medico internazionale di Roma pubblicata a stampa con il titolo *Anomalie degli organi interni nei degenerati* sia negli "Atti del Congresso", sia su "L'Anomalo", un'altra importante rivista di psichiatria dell'epoca, e che ebbe, peraltro, richiamato dalle più grandi riviste scientifiche mondiali, una vasta eco internazionale.



Prova ne è che la scoperta dell'esistenza di un quarto lobo polmonare in alcuni animali e nei pazienti malati di mente resa noto da questi suoi saggi trovò menzione finanche in uno dei volumi del *Traité d'anatomie topographique* (Trattato di Anatomia Topografica) dell'anatomo patologo francese Jean Léo Testut, che, ancorché risalente al 1905-1906, è ancora il più esaustivo e approfondito testo di riferimento internazionale di anatomia umana. Alla pratica settoria, il giovane Motti,

affiancò, su incarico del Virgilio, anche la gestione del Museo craniologico fondato da Biagio Miraglia e si attivò per realizzare un Gabinetto di anatomia patologica, arricchendo: l'uno, di molti altri crani; l'altro, di un gran numero di preparati anatomici ed istologici nonché di una "collezione" di cervelli di criminali e malati mentali preziosissima agli studi psichiatrici. Per i notevoli risultati raggiunti nella pratica settoria dopo un anno appena di prova, nel 1887, fu raggiunto dalla nomina ad anatomo patologo previa una favorevole valutazione da parte di una commissione composta da Ottone von Schroen, docente di anatomia patologica all'università di Napoli e maggior esponente del naturalismo tedesco, da Salvatore Trinchese, libero docente di anatomia e fisiologia comparata presso la stessa università (della quale sarebbe stato successivamente rettore), e da Paul Meyer, anch'egli tedesco, assistente zoologo presso la stazione zoologica di Napoli. Nello stesso anno, a suggellare i suoi interessi scientifici, era accolto nella "Società dei naturalisti" di Napoli. A far data dal 1905, in seguito alla messa a riposo di Virgilio, lo sostituì in qualità di reggente, fino alla nomina del nuovo direttore nella persona di Onofrio Fragnito, nella conduzione del Manicomio di Aversa, incarico che non gli impedì di produrre l'anno successivo, in collaborazione con Giacomo Cascella, un importante studio sulla frenosi sensoria (le allucinazioni), *Amenza demenza precoce frenosi sensoria Rassegna e contributo clinico alla dottrina della frenosi sensoria*, Aversa 1906. Nei due anni di reggenza si attivò, peraltro, oltre che a dare concreta applicazione al nuovo "Regolamento dello Stato sui Manicomi e alienati", per ampliare la colonia agricola, per innalzare nuovi padiglioni e soprattutto per completare la costruzione di un "teatro anatomico", di una struttura capace cioè di eseguire le autopsie di tutti i ricoverati deceduti, i cui dati furono in seguito pubblicati in due corposi volumi, a lungo conservati presso la biblioteca del "S. Maria Maddalena", attualmente irreperibili. In ogni caso, dopo l'insediamento di Fragnito, continuò la sua attività presso il Manicomio in qualità di vicedirettore. I suoi impegni istituzionali e scientifici trovarono un ulteriore riconoscimento nella concessione del prestigioso titolo di ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia che gli fu attribuito di *Suo Motu-Proprio* con decreto del 17 marzo 1907 da Vittorio Emanuele III. Ancorché assorbito massimamente dai suoi studi, Motti spese anche parte della sua vita in ambito amministrativo, guidando il Comune, come sindaco, una prima volta durante i difficili anni precedenti e successivi al primo conflitto mondiale (1914-1919), e nel biennio 1921-1922. In particolare, il 23 maggio del 1915, tre giorni dopo l'entrata in guerra dell'Italia, promosse e guidò, con alcuni dei maggiori personaggi della vita pubblica del tempo (l'onorevole Giuseppe Romano, lo psichiatra Filippo Saporito, il sacerdote Paolo della Volpe e i professori Eduardo Frattini e Pio Acquaroli) quel comitato di beneficenza e assistenza, che nei tre anni di conflitto avrebbe condotto una capillare opera di sostegno ai bisogni materiali dei cittadini meno abbienti. E, ancora, nel novembre dello stesso anno costituì, con analoghe finalità, anche il Comitato Distrettuale della Croce Rossa affidandone la presidenza a Filippo Saporito.

Franco Pezzella

L'Allegoria del Sangue di Cristo: un prezioso dipinto di Nicola Peccheneda nella collegiata di Galluccio
Il Sidicino, a. XIX, n. 10, ottobre 2022, p. 3

La terza cappella della navata destra (la sinistra per chi guarda l'altare) della collegiata di Santo Stefano a Galluccio, dedicata al SS. Sacramento, conserva, sulla parete che sovrasta il settecentesco altare in marmi policromi, una tela, dal soggetto chiaramente allusivo al sacrificio eucaristico, che mostra Cristo risorto nell'atto di apprestarsi a dilatare con il pollice della mano destra la ferita - infertagli, secondo il racconto evangelico di Giovanni (19, 34) nel costato dal soldato romano per accertarne la morte quand'era ancora sulla croce - allo scopo di far zampillare il proprio sangue in una sottostante ampolla eucaristica sorretta da un angelo.



La raffigurazione evoca un'iconografia nata in età medievale nel mondo bizantino e importata in Occidente tra la fine del XIII secolo e gli inizi del secolo seguente, che in area italiana trova le prime formulazioni su un reliquiario conservato nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, nonché in una tavola del perugino Bernardino Mariotto, in collezione privata, e in alcuni dipinti di Giovanni Bellini (National Gallery, Londra), di Vittore Carpaccio (Museo Civico, Udine) e di Carlo Crivelli (Museo Poldi Pezzoli, Milano). Nelle rappresentazioni tardomedievali a

reggere il calice era però generalmente raffigurato Adamo, sostituito solo in seguito da uno o più angeli, isolati o talvolta - invero molto raramente - affiancati da santi e/o devoti. Tuttavia, è solo più tardi, in epoca controriformata, tra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo, che questa iconografia si diffuse più rapidamente, grazie ad un'improvvisa e inaspettata fortuna arrisa alle numerose edizioni del *De Imitatione Christi* - un importante trattato quattrocentesco di sapienza cristiana presumibilmente redatto, secondo la maggior parte degli studiosi, da un monaco agostiniano tedesco, Thomas da Kempis, al secolo Thomas Hemerkern, per la formazione dei confratelli - nel quale, secondo un concetto già insito nel sacramento stesso dell'eucarestia, al sangue versato da Cristo sulla croce, veniva attribuito il potere della remissione.

Peraltro, il culto per il sangue versato da Gesù per la salvezza dell'umanità era già praticato ai primordi dell'era cristiana, fin da quando, secondo la tradizione, Longino, il soldato che aveva trafitto con la lancia il costato di Gesù crocifisso, convertitosi, lo avrebbe raccolto in un vaso e trasportato in Italia dove si sarebbe fermato a Mantova nel 37 d.C., sotterrando la preziosissima reliquia in una piccola cassetta di piombo, dove oggi sorge la basilica di Sant'Andrea. Particole della reliquia, ritrovata nell'804, si conservano oltre che in due vasi della chiesa mantovana, nella Sainte-Chapelle di Parigi, nella chiesa di Santa Croce a Guastalla, nella basilica di San Giovanni in Laterano a Roma e nell'abbazia di Weingarten.

In piena aderenza al periodo storico e all'ambiente artistico in cui fu prodotta - la Napoli della seconda metà del Settecento ancora permeata dalla cultura artistica neobarocca solimenesca sia pure già contaminata dal neoclassicismo dei vari De Mura, de Caro, Mondo e Celebrano - la tela in oggetto, leggermente centinata, ci propone un'immagine di Cristo a torso nudo, che delineata da un accurato contorno grafico teso ad esaltarne la celeste sottostante veste arricciata e i capelli inanellati, si rivolge, in una sorta di muto colloquio, con il volto sereno e luminoso, terso dai segni della sofferenza, all'angelo inginocchiato ai suoi piedi - parimenti paludato come il Signore da increspate e coloratissime vesti - per invitarlo al pio gesto di raccogliere il suo sangue. La scena si svolge ai piedi del sarcofago che aveva accolto il corpo di Gesù dopo la crocifissione; unica altra presenza quella di una coppia di cherubini che osserva l'evento in alto a sinistra con l'aria di chi sembra annunciare al mondo, con velato stupore, che la salvezza è compiuta e Cristo sta per salire al cielo.

Ancorché non firmata, né datata, la tela si può abbastanza agevolmente attribuire, (come ritenne, peraltro, a suo tempo, Rosa Montella, in un'esposizione di opere d'arte restaurate dalla Soprintendenza ai Beni Culturali di Caserta e Benevento tenutasi nella reggia di Caserta nella seconda metà degli anni '90 del secolo scorso), a Nicola Peccheneda, un pittore originario di Polla (dove era nato nel 1725), a lungo attivo, per buona parte del Settecento e i primissimi anni del secolo successivo, in Campania e Basilicata: lo suggeriscono alcuni stringenti raffronti stilistici con altre opere del pittore; viepiù le corrispettive tele prodotte dall'artista (sia pure con qualche variante iconografica come la presenza di santi o le diverse pose assunte dagli angeli), per la chiesa di Santa Caterina a Caggiano, per la chiesa della SS. Pietà a Teggiano e per la chiesa di San Nicola a Petina.

Dopo un proficuo periodo di apprendistato a Napoli - svoltosi verosimilmente prima presso il Solimena e poi nello studio bottega di Francesco De Mura, uno dei maggiori epigoni del maestro di Serino - Nicola Peccheneda ritornò ben presto nella sua terra natale, per dare corso ad una sua iniziale attività in autonomia, di cui si conosce ancora poco, che registra quale suo primo e unico intervento ad oggi noto una perduta tela del 1756 raffigurante San Donato di Ripacandida per la chiesa conventuale di San Francesco ad Auletta. Al successivo vuoto documentale di circa quindici anni, interrotto soltanto dall'attestazione, tra il 1758 e il 1759 di una sua collaborazione con Giovan Battista Rossi nella realizzazione delle grandi tele per la cappella Montalto in Santa Maria del Popolo agli Incurabili a Napoli, fanno seguito una lunga serie di commesse, costituite da opere singole o da vasti cicli pittorici per numerose chiese del Cilento e del Vallo di Lauro (ad Altavilla Silentina, Buccino, Polla, Atena Lucana, Caggiano, Giffoni Valle Piana, Padula, Petina, Sassano, Sant'Arsenio, Teggiano, Vibonati e Romagnano al Monte), della Basilicata (a Brienza, Brindisi di Montagna, Capomaggiore, Cirigliano, Marsico Nuovo, Maratea, Tolve e Melfi) e del Casertano (Marcianise). Un corpus pittorico a ben vedere molto consistente, compitamente illustrato negli ultimi decenni dagli scritti delle storiche dell'arte Antonella Cucciniello, Nadia Parlante e Anna Grelle Iusco, che gli procurò non pochi attestati di stima da parte degli artisti dell'epoca e dei conterranei, i quali, nel 1798, sei anni prima che morisse, lo celebrarono eleggendolo sindaco della propria comunità.

Franco Pezzella

Il monumento a Innico Caracciolo

Nero su bianco, a. XXV, n. 15, 30 ottobre 2022, p. 56

Il 6 settembre del 1730 nel monastero benedettino di Montevergine a Sant'Agata ai Monti di Roma, dove si trovava per l'elezione del nuovo pontefice, moriva di febbre da stranguria, dovuta probabilmente ad un'infezione batterica o, molto più verosimilmente a una neoplasia delle basse vie urinarie, il cardinale Innico Caracciolo, vescovo di Aversa.



Sepolto provvisoriamente nella chiesa carmelitana di Santa Maria della Vittoria, dopo qualche anno, nel 1732, le sue spoglie furono traslate, così come aveva lasciato scritto nel suo testamento, nella cappella del SS. Sacramento che aveva fatto erigere nel duomo di Aversa durante i lavori di restauro realizzati, tra il 1703 ed il 1715, dall'architetto romano Carlo Buratti per riparare, rinforzare e dare una nuova veste barocca all'antica fabbrica normanna.

A curare la traslazione del suo corpo era stato il pronipote Martino Innico Caracciolo che, contravvenendo la volontà dello zio, il quale, notoriamente avverso a qualsiasi ostentazione di prestigio avrebbe voluto sulla sua tomba una semplice targa marmorea, commissionò all'architetto romano Filippo Barigioni e al suo allievo e collaboratore, l'architetto senese Paolo Posi, un magnifico e sontuoso monumento funebre, cui collaborarono per l'esecuzione della statua della *Fama alata seduta* su un sarcofago, lo scultore romano Pietro Bracci e per l'esecuzione del ritratto del prelado che la stessa statua sorregge, tradotto in mosaico dal mosaicista romano Pietro Paolo Cristofari, il pittore veneziano Antonio David. Il sarcofago in bronzo fu fuso, invece, del fonditore e bronzista, anch'egli romano, Angelo Spinazzi. Mentre per gli interventi realizzati da quest'ultimo e da Pietro Bracci, Antonio David e Pietro Paolo Cristofari le fonti sono tutte concordi nell'assegnarne loro l'esecuzione, lo stesso non si può dire circa il ruolo effettivamente svolto da Filippo Barigioni e Paolo Posi, al cui riguardo le testimonianze di quel tempo riportano notizie discordanti. Se infatti Francesco Milizia (*Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma 1781) e Guglielmo Della Valle (*Lettere sanesi ...*, Venezia 1786), le fonti più vicine in ordine cronologico all'epoca dell'erezione del monumento, e più recentemente Ettore Romagnoli (1990), lo assegnano al Posi, alcuni studiosi moderni come Bianca Maria Santese (*Palazzo Testa Piccolomini alla Dataria*, Roma 1983) l'attribuiscono al solo maestro, facendo riferimento all'epigrafe che compare in calce ad un'incisione dell'epoca di mano di Rocco Pozzi secondo la quale *Barigioni invenit* (dove *invenit* sta per colui che ha ideato il tema da rappresentare) e *Posi delineavit* (dove *delineavit* sta per l'autore del disegno).

Più recentemente, però, altri studiosi, sulla scorta di una congettura formulata da Susanna Pasquali, hanno avanzato l'ipotesi che il Barigioni sia stato effettivamente l'ideatore del monumento ma che abbia poi lasciato, anche a causa dell'età avanzata, larga libertà di intervento al suo giovane allievo.

In ogni caso il monumento realizzato «completo di alabastri, verdi antichi, porfidi, ed altri scelti marmi, e metalli dorati col ritratto in mosaico», come riporta, sempre in calce, la succitata incisione di Pozzi, è considerato uno dei capolavori del Bracci, artista piacevole, solenne e virtuoso, dominatore del panorama scultoreo romano alla fine del XVIII secolo, uno dei massimi, se non il più grande, degli scultori del tardobarocco. Degna appendice al monumento è l'epigrafe sottostante che, preferita a quella di Giovan Battista Vico, fu dettata da Alessio Simmaco Mazzocchi.

Franco Pezzella

Tre *affiches* della Ferrarelle nella collezione Salce di Treviso

Il Sidicino, a. XIX, n. 11, novembre 2022, pp. 3-4

Articolato in due sedi - l'ex chiesa di Santa Margherita e il Complesso di San Gaetano - entrambe situate nel centro storico di Treviso, il Museo Nazionale Collezione Salce, istituito nel 2014, conserva la più ricca raccolta di grafica pubblicitaria esistente in Italia. Frutto della passione per le *affiches* di un ricco commerciante di tessuti trevigiano, Ferdinando Salce, e della consorte Regina Gregorj, la collezione annovera ben 24.580 manifesti che i due coniugi raccolsero nella vasta soffitta della loro casa in Borgo Mazzini a Treviso a far data dal 1895 e fino agli inizi degli anni '60 del secolo scorso quando, con testamento del 26 aprile 1962, la donarono allo Stato italiano.



La ricca collezione conserva, tra l'altro, una locandina e due manifesti pubblicitari della Ferrarelle, la più nota azienda italiana di acqua minerale la cui fonte acquifera è a Riardo. La storia della società riardese inizia nel 1893 allorquando Giuseppe De Ponte, proprietario di un fondo agricolo in località Ferrarelle, così denominata perché

ricadente in quello che nel Medio Evo era parte integrante del patrimonio terriero della vicina Abbazia di Santa Maria della Ferrara, dopo aver canalizzato le polle d'acqua minerale che sgorgano numerose nella zona, allestì un primo impianto per il suo imbottigliamento e ne iniziò la commercializzazione. E come aveva intuito e previsto il buon Giuseppe, il successo non tardò ad arrivare. All'Esposizione Nazionale di Igiene, tenutasi nella Villa comunale di Napoli nel mese di maggio del 1900, il chiosco dell'azienda fu letteralmente preso d'assalto: l'acqua da tavola dagli effetti curativi Ferrarelle classificata in un prontuario dell'epoca come "acidula, alcalina, antiurica, digestiva, batteriologicamente pura e amicrobica" riceveva la sua consacrazione.



Qualche anno dopo, nel 1904, il De Ponte, forte del successo conseguito, alla ricerca anche di nuovi sbocchi di mercato internazionali, decise di trasferire l'attività a Roma: sicché la Ferrarelle iniziò a comparire sulle tavole dei ristoranti di lusso e da semplice acqua fin lì conosciuta solo per le sue qualità benefiche e terapeutiche, si tramutò in una sorta di *status symbol* del gusto. Al successo del marchio Ferrarelle non furono estranee le prime comunicazioni pubblicitarie che, introdotte dall'azienda tra il 1903 e il 1904, apparvero non solo sulle riviste mediche e farmaceutiche e sui prontuari delle attività commerciali come la *Guida Monaco*, ma anche su alcune importanti riviste divulgative dell'epoca quali *L'illustrazione Italiana* e *L'almanacco*

Italiano. Agli stessi anni, o giù di lì, risalgono anche i primi due manifesti ideati per propagandare il marchio sui muri delle città custoditi nel succitato museo di Treviso, mentre sembrerebbe invece databile a qualche decennio dopo, la locandina, anch'essa lì conservata, volutamente progettata di misure più contenute per essere esposta in un luogo di intrattenimento o in un punto vendita.



Per il primo manifesto, il disegnatore, Giovanni Maria Mataloni (Roma 1869-1944), uno dei padri della cartellonistica liberty italiana e professore, tra l'altro, di nudo all'Accademia delle Belle Arti di Roma, elaborò un'illustrazione calligrafica di potente suggestione facendo ricorso ad un tema caro alla tradizione cristiana: il racconto del noto episodio evangelico, narrato da Giovanni (4, 5-42), di Cristo che, giunto al pozzo di Giacobbe, chiese da bere alla Samaritana. Come è noto, Gesù, dopo uno scambio di battute con la donna colse l'opportunità per impartire un insegnamento in forma di metafora pronunciando le famose parole: «Chiunque beve di questa acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò non avrà più sete». E allora quale migliore messaggio per propagandare le proprietà dissetanti dell'acqua Ferrarelle? si dovette domandare l'arguto disegnatore. Sicché raffigurò la Samaritana mentre, in piedi sul bordo del pozzo, accosta alle labbra di Gesù, ammantato in una luminosa veste rossa, una brocca riempita con l'acqua del pozzo; scegliendo, diversamente, di inserire l'immagine dell'iconica bottiglia verde fasciata con l'etichetta del marchio Ferrarelle evidenziato in rosso che ancora oggi ne permette la subitanea identificazione, non già nella scena, bensì all'interno di un disco che sembra configurarsi come una sorta di ingrandimento di una parte del

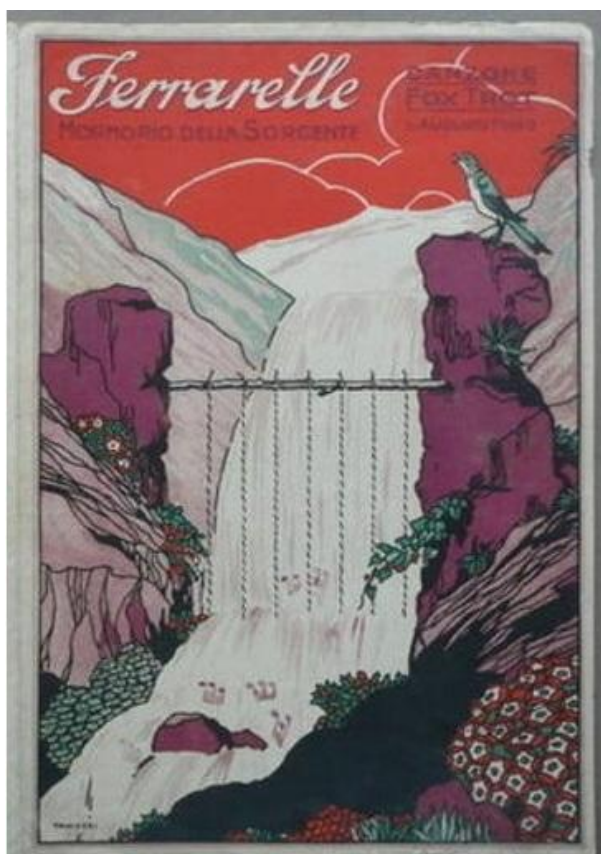
pozzo. Di più: inserì l'epigrafe "vitae" che si legge all'interno della circonferenza in contiguità con la scritta "fons" scolpita sulla superficie del pozzo a creare la locuzione "fons vitae" (la fonte della vita), per consolidare la natura ambivalente, biblica e commerciale, del riferimento iconografico, e trasmettere così, all'osservatore, con una sorta di messaggio subliminale pari a quelli prodotti dalle odierne pratiche di comunicazioni pubblicitarie, un ulteriore convincimento circa la natura dissetante ma anche salutare e benefica dell'acqua Ferrarelle. Stampato su carta con processo cromolitografico dallo Stabilimento tipografico bolognese del dottor Eduardo Chappuis, il manifesto misura cm.199,5 x 99 (altezza x larghezza).



Il secondo manifesto, successivo di qualche anno, fu disegnato da Filippo Omagna (Torino 1881- Montalto di Mondovì 1948), interessante figura di pittore e mosaicista, già professore all'Accademia Albertina di Torino, e raffigura un'elegante coppia che sta per sedersi al tavolo di un ristorante su cui campeggia, in bella vista, a fianco di un cestello con la classica bottiglia di champagne, a simboleggiare il desiderio per un prodotto di lusso da coniugare con piatti prelibati, l'inconfondibile profilo della Ferrarelle. Il manifesto fu realizzato, verosimilmente, per celebrare l'attribuzione del Gran Prix- unica massima onorificenza concessa ad un'acqua minerale in quella occasione - all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906 organizzata in occasione dell'inaugurazione del traforo del Sempione; come lascia ipotizzare, peraltro, la dicitura che si legge su un'altra etichetta attaccata sulla bottiglia. Stampato come il precedente su carta con processo cromolitografico dallo

Stabilimento tipografico bolognese del dottor Eduardo Chappuis, il manifesto misura cm.199,5 x 99.

Al terzo decennio del Novecento, risale, infine, la locandina, ideata da Gordon Tanozzi, un'artista dall'ancora oscura biografia, ma molto attivo a Venezia dal primo decennio agli anni '30 del secolo, sulla quale a servire, su un vassoio, una bottiglia d'acqua Ferrarelle unitamente ad un bicchiere e ad un limone, è raffigurato il genio della lampada di Aladino. L'immagine segna il definitivo passaggio dell'acqua di Riardo da prodotto destinato ad uso terapeutico ad "acqua da tavola", i cui prodromi si erano già avvertiti, peraltro, come si è visto, fin dal primo decennio del secolo.



Stampata su cartoncino in cromolitografia dallo Stabilimento Grafico Giuseppe Scarabellin di Venezia la locandina misura cm 33, 2 x 22,9.

Una curiosità: la stessa società veneziana già qualche anno prima, aveva stampato, sempre su progetto grafico a firma di Gordon Tanozzi, e ancora una volta per pubblicizzare la Ferrarelle, lo spartito musicale de "Il Mormorio della Sorgente", una canzone scritta e musicata dal compositore triestino Augusto Febeo per il genere cosiddetto "Fox trot" (che significa letteralmente "trotto della volpe") nato per accompagnare la danza di origine americana che porta questo nome, molto in voga anche in Europa negli anni '20, la cui musica era caratterizzata, alla pari del jazz, da un ritmo sincopato, ossia brioso e scattante.

Franco Pezzella

La Diocesi di Aversa all'Esposizione Mondiale Vaticana del 1888

Nero su bianco, a. XXV, n. 17, 27 novembre 2022, p. 56

Il 5 gennaio del 1888, in occasione del giubileo sacerdotale di papa Leone XIII, le autorità della Santa Sede inauguravano, nel Braccio Nuovo Chiaramonti dei Musei Vaticani e negli attigui Giardini, *l'Esposizione Mondiale Vaticana*, una manifestazione organizzata per presentare al mondo una ricca raccolta di prodotti dell'arte e dell'industria cattolica che faceva seguito ad una più contenuta manifestazione, *l'Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico*, tenutasi diciotto anni prima, nel 1870, nella certosa di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri di Roma.

L'una e l'altra erano nate sulla scia delle esposizioni che si erano allestite in tutto il mondo dopo la prima grande Esposizione Universale di Londra del 1851 per presentare e propagandare non solo i progressi tecnologici della rivoluzione industriale in atto, ma anche altri aspetti della società quali le arti, l'educazione, il commercio e le relazioni internazionali. A differenza di queste ultime, però, l'esposizione vaticana non aveva lo scopo di promuovere la commercializzazione dei manufatti esposti bensì quello di celebrare la figura di Leone XIII sia come capo religioso, sia come "capo di stato spodestato" dal costituito regno d'Italia dopo l'annessione dello Stato Pontificio.

Le tensioni tra la Chiesa e lo Stato non si erano, infatti, del tutto sopite; prova ne è che l'evento registrò, con l'invio di preziosi doni, la partecipazione dei governanti dei principali paesi, anche non cristiani (dalla regina d'Inghilterra ai sovrani del Portogallo, dagli imperatori del Brasile, del Giappone e dell'Impero austro - ungarico al sultano della Turchia), ma non del re d'Italia Umberto I.

Quella dell'invio di un dono non fu, tuttavia, una prerogativa, per così dire, esclusivamente "regale", ma una particolarità stessa della manifestazione: tutti gli oggetti esposti erano, infatti, doni inviati dai partecipanti, destinati, una volta conclusasi l'esposizione, ad entrare nelle collezioni museali del Vaticano o ad essere riutilizzati, in quanto nella maggior parte dei casi d'uso religioso, per l'arredo dei Palazzi Vaticani o di chiese e comunità religiose di tutt'Italia.

Tra i manufatti esposti, il catalogo della manifestazione riporta anche uno scrittoio con sedia («di puro stile bizantino», secondo l'estensore della scheda, «neo medievale o ogivale», secondo alcuni studiosi) donato dalla diocesi di Aversa e realizzato dall'Istituto Artistico di San Lorenzo della città, sotto la direzione di Angelo Grossi con l'intervento degli alunni dell'Istituto in qualità di ebanisti e di due allievi del maestro Domenico Morelli: di un non meglio precisato Maraffi, forse congiunto (il padre Raffaele?) di quel Luigi Maraffi, scultore originario di Aversa attivo negli Stati Uniti nella prima metà del Novecento e oltre, di cui abbiamo trattato in un numero precedente di NerosuBianco (n. 19 del 2017), e del napoletano Vincenzo Alfano.

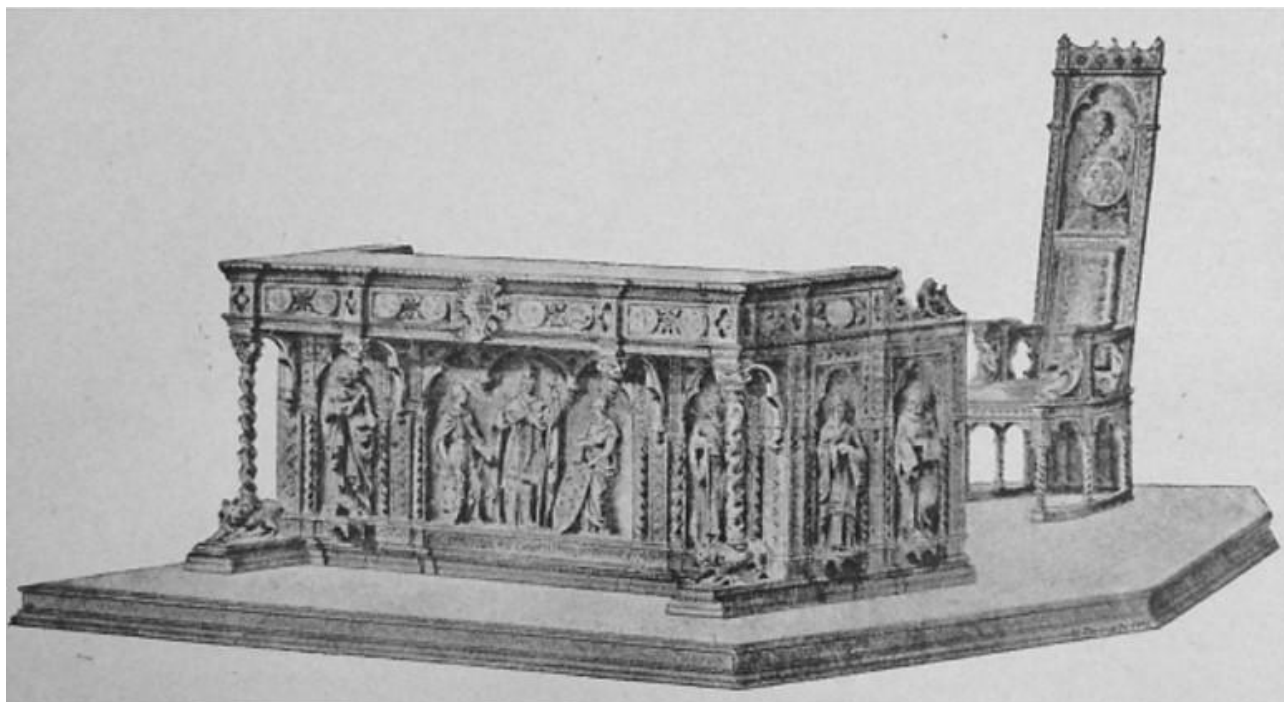
Decorato «con figure bellamente scolpite, copiate dalle medaglie che ogni anno sogliono coniarci dalla Corte Romana in memoria di un nobile fatto o di un'egregia

impresa che il regnante Pontefice abbia recentemente compiuta» lo scrittoio presentava, infatti, nella parte anteriore, incisa dal Maraffi, la pacificazione composta da Leone XIII dell'aspra contesa tra Germania e Spagna intorno alle isole Caroline, raffigurata su una medaglia coniata l'anno precedente; mentre sulla parte superiore, sorretta da due colonne tortili, erano rappresentate, tramezzate da fregi prodotti dagli alunni dell' Istituto, riproduzioni in legno di altre otto medaglie papali, tutte relative ad imprese del Pontefice, realizzate sempre dal Maraffi.

Le riproduzioni, così come le medaglie, celebravano: la prima, la *Chiesa e la missione del papa*; la seconda, l'*Enciclica Aeterni Patris sive de Philosophia Christiana* del 1879, che dette impulso agli studi sull'opera di san Tommaso; la terza, l'*Istituzione della Scuola di belle arti in Vaticano*; la quarta, la *Canonizzazione dei santi Benedetto Giuseppe Labre, Chiara da Montefalco, Giovanni Battista de Rossi e Lorenzo da Brindisi*; la quinta, l'*Omaggio degli slavi al pontefice per l'istituzione della gerarchia ecclesiastica in Boemia ed Erzegovina e l'introduzione presso i cattolici delle feste dei santi Cirillo e Metodio*; la sesta, il *Prolungamento del porticato della basilica di San Giovanni in Laterano*, che veniva così a collegarsi con il battistero; la settima, l'*Apertura dell'Archivio Segreto Vaticano*; l'ottava, l'*Ampliamento e la decorazione della Basilica Lateranense*.

Sui lati del tavolo erano invece raffigurati, con sculture realizzate da Vincenzo Alfano, quattro grandi Dottori della Chiesa: *Agostino, Ambrogio, Tommaso e Bonaventura*. Di questo prezioso manufatto se ne sono purtroppo perse le tracce: è ipotizzabile che non essendo stato mai più localizzato nei Palazzi e nei depositi vaticani sia stato inviato a qualche chiesa o istituzione religiosa, allo stato ignota.

Franco Pezzella



Lo Scrittoio con sedia donato dalla Diocesi di Aversa a Leone XIII.

La diocesi di Acerenza-Matera nelle mani di tre aversani

Nero su bianco», a. XXV, n. 18, 11 dicembre 2022, p. 56

Figlio, forse di Ruggero, fedele seguace di Carlo D'Angiò, e nipote dell'omonimo giureconsulto, consigliere della regina Giovanna I prima e Cancelliere del Regno di Sicilia poi, l'8 aprile del 1377, l'aversano Niccolò Acconciamuro fu nominato arcivescovo di Acerenza e Matera da papa Gregorio XI quale successore di Bartolomeo Prignano, il futuro Urbano VI, trasferito a Bari. Dopo l'elezione di questi a pontefice, avvenuta l'8 aprile dell'anno successivo, l'Acconciamuro, appoggiato da Giovanna I, fu, tra gli organizzatori con alcuni cardinali, soprattutto francesi, della congiura di Fondi, che cessando di riconoscere il Prignano come legittimo pontefice ed eleggendo, il 20 settembre di quello stesso anno, un nuovo papa nella figura del cardinale Roberto di Ginevra con il nome di Clemente VII, diede origine di fatto al cosiddetto "Scisma d'Occidente".



Gli arcivescovi Acconciamuro e Di Silvestro in un affresco del Palazzo Vescovile di Matera

La secessione, com'era prevedibile, ebbe ripercussioni sulla posizione del Nostro, ma le vicende che ne seguirono sono piuttosto contrastanti. Secondo il Venusio, autore di una cronaca manoscritta di Matera risalente ai primi anni del Settecento conservata nella biblioteca provinciale della città, l'Accorciamuro tenne la cattedra acheruntina e

materana per un anno mentre il Nelli (autore di una medesima cronaca, anch'essa settecentesca, conservata nell'archivio Storico di Matera) e il Volpe, artefice di una raccolta di memorie storiche ed ecclesiastiche della stessa città edita nel 1818, sostengono, invece, che resse la cattedra per ben sei anni fino al 1384. Annalisti, relativamente più recenti, come il Cappelletti, concordano con la tesi del Venusio, e aggiungono che l'Acconciamuro morì nel 1379.

Secondo altri studiosi, invece, non sarebbe morto affatto ma avrebbe chiesto ed ottenuto da Clemente VII, la nomina ad arcivescovo della diocesi di Bari al posto di Landolfo Maramaldo, destinato da Urbano VI alla chiesa pugliese, incarico che avrebbe mantenuto, in qualità però di antivescovo, in contrapposizione al Maramaldo e al suo successore Giacomo Carafa, dal 5 novembre del 1378 al 18 novembre del 1387, anno in cui sarebbe poi effettivamente morto a Bitonto.

Altrettante incerte nonché poco o nulla conosciute sono le vicende che riguardano il vescovo Giacomo Di Silvestro, subentrato al suo conterraneo il 20 febbraio del 1379, che alcune fonti dicono morto subito dopo la nomina; altre, verosimilmente più certe, come il *Delle obbligazioni de' prelati* di Clemente VII, lo dicono, invece, deposto da Urbano VI e sostituito con Bisanzio Morelli, già arciprete e vicario generale sotto l'episcopato di Bartolomeo Prignano. Non meno contrastate furono le vicissitudini dell'altro aversano asceso al trono arcivescovile di Acerenza e Matera, Manfredi o Manfredi dell'Aversana, altrimenti noto come Manfredi d'Aversa.

Celebre per «esimia prudenza e per somma sapienza» il prelado proveniva da una decennale esperienza pastorale presso la diocesi di Acerno, missione che svolgeva alternandola con quella di consigliere della regina Giovanna, la quale lo teneva in gran conto. Morto Ruggero de' Lombardi, vescovo di Gravina, il Nostro fu per qualche anno, su disposizione dell'antipapa Giovanni XXIII, anche amministratore di quella Chiesa, rimasta lungamente vacante fino al 1429 per la mancata notifica delle nomine agli assegnatari, il frate francescano Enrico Dasmani prima e un non meglio noto frate domenicano dopo.

Rimasto invischiato, in quanto sostenitore di Renato d'Angiò, fratello di Giovanna II, nella lotta di successione al trono di Napoli scoppiata tra questi e Alfonso d'Aragona - che precedentemente adottato da Giovanna II e poi ripudiato ne rivendicava il diritto - Manfredi fu costretto ad allontanarsi dalla sua sede di Matera dai fedeli, i quali spalleggiati da Giovanni Antonio Ursino, principe di Taranto e conte di Matera, avevano approfittato dell'occasione per nominare un nuovo arcivescovo nella persona di un frate francescano, un certo Maio o Marsio, e separarsi da Acerenza; un'unione che i materani avevano sempre mal digerita ancorché, fin dal 17 maggio del 1203, papa Innocenzo III, unendo le due antiche diocesi con un'apposita bolla, avesse adottato e imposta per l'occasione la formula *Aeque principaliter*, (un'espressione latina traducibile in "ugualmente importanti") per evitare questioni di predominanza. Ripristinata nel 1444, dopo alterne vicende, da papa Eugenio IV l'unione delle due diocesi, Manfredi stava per fare finalmente ritorno a Matera, quando il 4 agosto dello stesso anno era ghermito dalla morte nella vicina Miglionico.

Franco Pezzella

I miracoli del beato Antonio da Olivadi ad Aversa

Nero su bianco, a. XXV, n. 19, 25 dicembre 2022, p. 56

In un imprecisabile anno del primo decennio del Settecento, a distanza di alcuni secoli dai miracoli di Capua, Amalfi e Roma, operati su cittadini aversani rispettivamente da san Celestino V, sant'Andrea apostolo e san Filippo Neri - eventi già trattati da me in numeri precedenti di questa stessa rivista - altri due aversani beneficiarono di strepitosi prodigi: eventi soprannaturali che ci vengono raccontati da Padre Ludovico da Olivadi, uno scrittore e religioso calabrese che fu tra l'altro definitor, lettore di sacra teologia e vicario provinciale della provincia di Reggio, in un tomo che tratta della vita di un suo compaesano, quel Padre Antonio da Olivadi, al secolo Giuseppe Antonio Punteri, proclamato dopo la sua morte prima servo di Dio e poi beato per aver operato con il solo segno della croce numerosi miracoli.



“La vera effigie” del Beato in una litografia d’epoca.

Narra dunque Padre Ludovico nella sua *Vita del Venerabile Servo di Dio P. Antonio da Olivadi della Provincia di Reggio in Calabria Ultra* edita a Palermo nel 1746 per i tipi di Stefano Amato, che il buon frate, portatosi appositamente ad Aversa su invito del cardinale Innico Caracciolo, suo entusiasta ammiratore: «... Mentre predicava in Aversa, in compagnia di padre Ruffino di Bisignano, andò a celebrare Messa quel

giorno, nella Chiesa dei Padri Minimi di S. Francesco da Paola. Ivi una Donna, che aveva in seno un Fanciullo da lei nato storpio; e fino a quel punto, con somma sua amarezza, allevato; pregò inginocchiato il Predicatore, che si degnasse far, sopra il compassionevole suo Figliuolo, un segno di Croce: la compiacque il caritativo Religioso: ed a quel segno, riordinate le membra del Fanciullo, saltò dal sen della Madre, e corse a baciare i piedi al suo Benefattore, con infinita meraviglia di quanti, ivi eran presenti, in quella Chiesa».

Analogamente - come riportò precedentemente anche Padre Giovanni Fiore da Cropani, già ministro provinciale dell'ordine dei Frati minori della Calabria, nel II tomo del suo *Della Calabria Illustrata*, edito postumo nel 1743 a Napoli per i tipi di Domenico Roselli - Padre Antonio: «...Predicando in Aversa, chiamato, come si disse, dall'Eminentissimo Cardinal Caracciolo, andò a celebrar Messa, una mattina nella Chiesa di San Giacinto (?): ed ivi presentatosi a lui un Giovanetto di anni tredici, muto dal nascere, con pietoso gesto pregallo a dargli la favella. Lo compassionò molto il Servo di Dio, e consolatolo, col segno della Croce; in un subito recuperata la favella, cominciò a parlar chiaramente. Quello, che poi supera le meraviglie si fu, che non solo parlò perfettamente: ma invitato dal servo di Dio a servirgli la Messa; pronto la servì, con tanta puntualità, quasi chi fosse stato più tempo a scuola: cosa che molto accrebbe ad Antonio il credito, e al Signore la gloria».

Fin qui il racconto dei due miracoli; le scarse fonti dell'epoca non riportano purtroppo i nomi dei due miracolati né indicazioni di dove si trovasse la chiesa di San Giacinto, confusa, probabilmente, con qualche altra chiesa aversana. In ogni caso Padre Antonio, nato il 3 gennaio del 1653 a Olivadi, una piccola località delle Preserre catanzaresi da cui prese la restante parte del suo nome da frate, è passato alla storia della devozione per aver portato a spalla, in una delle sue numerose predicazioni, una pesante croce di legno da Chiaravalle a Crotone, quella stessa oggi conservata in una chiesetta-santuario di Capo Colonna, la famosa località archeologica a sud della città così denominata per la presenza dell'unica colonna superstite del tempio dedicato ad Hera Lacinia.

Del resto fin dalla sua professione di fede, pronunciata il 17 dicembre del 1667, Padre Antonio spese tutta la sua vita, girando in lungo e largo per il regno di Napoli, in un instancabile attività di propagazione della fede religiosa attraverso le cosiddette "missioni" che era solito chiudere collocando una o più croci nei pressi delle chiese dove predicava; consuetudine che gli valse, oltre all'attributo di "Apostolo delle missioni", il più popolare appellativo di "piantatore di croci".

La predicazione di Cristo Crocefisso, e quella congiunta e conseguenziale dei Dolori della Vergine trovarono ancora più compiuta espressione nelle due opere ascetiche che compose: *Anno doloroso overo meditationi sopra la vita dolorosa di Giesu Christo per tutti i giorni dell'anno*, edito a Napoli per la prima volta nel 1693-1695 per i tipi della stamperia di Giacomo Raillard, e *Anno doloroso di Maria o' vero Meditazioni sopra la sua dolorosa vita, per tutti li giorni dell'anno*, edito a Messina nel 1702 per i tipi della stamperia camerale di Vincenzo d'Amico.

Consumato dalle fatiche e già venerato come santo dai fedeli, Padre Antonio chiuse la sua esistenza nel convento di Squillace il 22 febbraio del 1720 ricevendo sepoltura in un angolo della cappella di Sant'Antonio dello stesso convento da dove fu successivamente traslato, a seguito del terremoto del 1783, nella cattedrale cittadina, dove tuttora riposa, nella cappella del Crocifisso, dopo una nuova traslazione avvenuta nel 1995.

Franco Pezzella

Testimonianze sull'attività pittorica di Angelo Mozzillo a Caivano

Archivio Afragolese, a. XIX, n. 41-42, 2021-2022, pp. 57-69

Franco Pezzella

Angelo Mozzillo fu attivo a Caivano in due diversi periodi e in altrettanti distinti edifici sacri: una prima volta, nel 1791, nell'oratorio della congrega del Santissimo Sacramento annesso alla chiesa di San Pietro¹; una seconda volta, nel 1797, nell'oratorio della congrega del Santissimo Rosario, attiguo al santuario della Madonna di Campiglione.

Nell'oratorio della congrega del Santissimo Sacramento che, come si riporta in nota, a metà del XVIII secolo fu allungato con l'aggiunta di un nuovo spazio, Mozzillo intervenne dipingendo per l'altare in legno dorato, realizzato verosimilmente per l'occasione da un intagliatore locale, una tela raffigurante l'*Ultima Cena*; quella stessa che, dopo un accurato restauro fu spostata, diversi anni fa, prima nella sacrestia della sottostante chiesa, e poi nella cappella del Sacramento (fig. 1).

Con la pala d'altare al pittore afragolese furono commissionate, altresì, la perduta decorazione della volta con l'immagine dell'*Eterno Padre* e le immagini ad affresco di *San Pasquale Baylon* e *Santa Chiara*, tuttora in loco, sebbene quest'ultima sia quasi scomparsa del tutto.

Al di là di una rilevante abrasione nella porzione inferiore sinistra dovuta ad una lunga e pessima conservazione della tela in un deposito prima del restauro, l'*Ultima Cena*, si segnala, alla pari dell'analoga composizione che il pittore afragolese realizzò

¹ Sull'epoca di fondazione di questa congrega non si hanno tuttora notizie certe, come asserisce, del resto, già nel 1597, la Santa Visita del vescovo di Aversa Pietro Ursino laddove si legge: "l'erectione et fundatione è antichissima tanto che non v'è memoria". La stessa Santa Visita ci documenta che il sodalizio ottenne di essere aggregato, fin dal 22 maggio del 1565, all'omonima arciconfraternita eretta nella basilica romana di *Santa Maria sopra Minerva*. I membri della congrega inizialmente si adunavano presso l'altare maggiore della chiesa di San Pietro e tra i compiti più importanti che si erano dati da statuto c'erano quelli di assicurare le funzioni funebri agli associati e ai loro congiunti, di accompagnare il Santissimo viatico nelle processioni e concorrere con i curati e i mastri della chiesa al mantenimento della lampada perenne dinnanzi al Santissimo Sacramento. In seguito, accresciuto il numero degli iscritti, i sodali deliberarono di dotarsi di un oratorio che fu edificato, sopraelevato, sul lato settentrionale della chiesa, a cui si accedeva e tuttora si accede attraverso una scala. Questo primo oratorio, che ancora nei primi anni del Novecento si presentava decorato - ancorché rovinati dal tempo - con affreschi seicenteschi di buona fattura, a metà del XVIII secolo fu allungato con l'aggiunta di un nuovo spazio, le cui pareti furono affrescate, nel 1755, dal pittore napoletano Berardino Fera con ben otto scene inerenti avvenimenti o miracoli eucaristici, unitamente alle figure del profeta Davide e dell'apostolo Paolo, anch'esse connesse al tema dell'Eucarestia (cfr. D. LANNA, *Frammenti storici di Caivano*, Giugliano 1903, p. 203). L'ex oratorio costituisce un caso unico, nel Napoletano, di cantiere decorativo settecentesco dedicato completamente al culto eucaristico, la cui realizzazione s'inquadra nell'ambito di quella produzione pittorica che la Chiesa, fin dalla Controriforma, riproponendo per immagini i dogmi dottrinali, incentivò oltremodo per confermare le sue posizioni in materia agli occhi dei fedeli.

l'anno prima per la chiesa di San Martino a Cairano, nell'Avellinese, per la complessa simbologia: il centro della tavola è apparecchiato, infatti, oltre che con il



Fig. 1 - Chiesa di S. Pietro Apostolo, *L'Ultima Cena*.

pane e il calice del vino, i simboli dell'Eucarestia istituita giustappunto durante l'ultima cena, con un vassoio contenente un agnello, alimento tipico della Pasqua ebraica in ricordo dell'episodio biblico in cui Dio per risparmiare dalla calamità che uccise ogni primogenito egiziano (Esodo 12-27; 13-15) ordinò agli israeliti di spruzzare sugli stipiti delle porte d'ingresso delle loro case il sangue di un agnello o di un capretto scannato; sicché visto quel segno, l'Angelo sterminatore sarebbe "passato oltre" (locuzione che in ebraico si pronuncia "pesach", da cui poi Pasqua), risparmiando così i loro primogeniti.



Fig. 2 - Ex Congrega del SS. Sacramento, Cornice lignea.

La scena si svolge nel Cenacolo, un luogo che nel contesto della narrazione evangelica indica il piano superiore di una casa. Gesù siede al centro di una tavola circolare e con la mano destra è nell'atto di benedire un pane. La maggior parte dei discepoli, disposti attorno al tavolo lo guardano, qualcuno è in raccoglimento, Giovanni «quello che Gesù amava» è, invece, nell'atto di reclinare la testa sul suo petto: il solo Giuda, seduto sul lato opposto del tavolo, con la barba e i capelli scuri, l'espressione torva e il sacchetto con i trenta denari d'argento ricevuti per consegnare Gesù alle autorità ben stretto nella mano sinistra, volge lo sguardo altrove.

Sul lato opposto, dotato nella mano destra delle immancabili chiavi, simbolo del potere conferitagli dal Signore di capo della Chiesa sulla Terra, vestito con un manto giallo-oro sopra una tunica azzurra, il capo e il viso cinti dalla capigliatura e dalla barba nera e ricciuta, si riconosce Pietro, cui si oppone, diametralmente, il fratello Andrea, l'unico altro apostolo riconoscibile, e per l'età avanzata, e per i lunghi capelli bianchi e la barba fluente bipartita, anch'essa bianca.

Nella sua collocazione originaria la tela era inserita in una bella cornice lignea, ancora in loco (fig. 2) e sovrastata in alto, nella volta, come si preannunciava, da un affresco con l'*Eterno Padre*, andato, ahimè, completamente perso per i lunghi anni in cui l'oratorio è rimasto pressoché abbandonato.

Com'anche è andato in buona parte perduto l'affresco che verosimilmente raffigurava, come s'intuisce peraltro dai pochi lacerti superstiti, l'episodio di *Santa Chiara che respinge i saraceni con l'ostensorio*, strettamente connesso all'iconografia dell'Eucarestia (fig. 3).

Secondo il racconto riportato nella Vita di Santa Chiara (*Legenda sanctae Clarae virginis*) attribuita a Tommaso da Celano², quando, nel 1240, durante l'assedio di Assisi, Federico II inviò una banda di saraceni ad invadere il monastero di San Damiano, la santa - in quella contingenza allettata per una grave malattia che l'avrebbe poi condotta nella tomba - raggiunte le mura del convento con l'aiuto delle consorelle, respinse gli assalitori presentando loro un ostensorio dal quale fuoriuscì, insieme alla voce di un bimbo tesa a tranquillizzare le suore, una luce intensa che li spaventò e li fece allontanare.

È viceversa, ancora perfettamente conservato, l'affresco raffigurante *L'estasi di san Pasquale Baylon* (fig. 4), l'altro personaggio la cui vita spirituale ebbe come elemento precipuo il sacramento dell'Eucarestia; autore, tra l'altro, ancorché illetterato, di un piccolo libro consistente in una raccolta di sentenze che comprovano la reale presenza di Gesù nell'Eucarestia, che gli valse l'appellativo di "Teologo (o Serafino) dell'Eucarestia", nonché, nel 1897, su breve di papa Leone XIII, del titolo di patrono delle opere e dei congressi eucaristici³.

Nell'affresco san Pasquale è raffigurato - secondo uno schema devozionale che, per l'iterazione della sua tematica, denota scarsi segni d'originalità compositiva fatti salvi i pochi elementi architettonici che si riscontrano sullo sfondo - mentre, vestito del saio francescano, le braccia osannanti, osserva estasiato, in compagnia di due angeli adagiati su un groppo di nubi, un ostensorio retto da una gloria di cherubini, dal quale s'irradia una luce divina.

Più ricco e articolato è il ciclo avente a tema alcuni *Fatti della Vita della Vergine*, affrescato da Angelo Mozzillo sotto la volta dell'ex oratorio della congrega del SS. Rosario attiguo al santuario della Madonna di Campiglione, ancora, purtroppo, ahimè, adibito a ripostiglio, dopo che a metà degli anni '60 del secolo scorso già era stato vistosamente deturpato da inopportuni lavori di rifacimento per adattarlo a sala teatrale⁴. Il ciclo, da annoverarsi senza dubbio tra le più alte prove dell'attività di

² *Vita di santa Chiara vergine*, Opusc. I, 21-22, in *Fonti Francescane* 3201, pp. 1915-1916.

³ *Scritti di san Pasquale Baylon*, ed. I. Sala, Toledo 1811, pp. 78 e ssg., 85 e ssg.

⁴ La fondazione di questa congrega si situa pressappoco tra la fine del XVI secolo e il primo decennio del secolo successivo come si arguisce dalla domanda avanzata a Carlo III per l'approvazione della relativa Regola, datata 1747, dove è riportato testualmente che essa era stata "fondata da un secolo e più" (cfr. D. LANNA, *op. cit.*, p.115). E lo stesso Lanna ad informarci che all'epoca in cui scrive l'oratorio era "molto bello, spazioso e aerato, con maestosi sedili di legno, che s'appoggia(va)no alle due mura laterali [...] Maestoso e bello (era) l'altare di buoni marmi e ben lavorati, che sorge(va) di fronte alle porte d'ingresso in un piano più elevato [...] Sul muro

frescante di Mozzillo, consta di quattro episodi che ripercorrono i tratti salienti della vicenda terrena della Vergine: la *Discesa dello Spirito Santo su di Lei e gli Apostoli riuniti nel Cenacolo o Pentecoste*, il suo *Transito o Dormitio*, la sua *Assunzione in cielo* e gli *Apostoli davanti alla sua tomba vuota*.

Come in analoghi cicli, trattati fin dal Rinascimento dai più disparati artisti, anche il Mozzillo, nella stesura dei vari episodi, si rifà - ad esclusione del solo episodio della discesa dello Spirito Santo, riportato, com'è noto, negli *Atti degli Apostoli* (2, 1-4) - alle narrazioni della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, che, scritte nel XIII secolo (1298), riprendevano ampiamente le scritture apocriefe.



Fig. 3 - Ex Congrega del SS. Sacramento Santa Chiara che respinge i saraceni con l'ostensorio.



Fig. 4 - Ex Congrega del SS. Sacramento L'estasi di san Pasquale Baylon.

Nella *Pentecoste* (fig. 5), che segna il momento della fondazione della Chiesa, la figura della Vergine incarna la Chiesa stessa e come tale Mozzillo, in piena adesione allo schema canonico, la rappresenta al centro della scena mentre, cinquanta giorni dopo la Pasqua, riunita nel Cenacolo con i dodici apostoli (a sostituire Giuda l'Iscaiota era stato eletto, nel frattempo, Mattia) viene investita da una lingua di fuoco - emblema della nuova legge donata da Dio ai suoi fedeli per costruire la nascente Chiesa - che lo Spirito Santo, in forma di colomba, lasciò cadere su tutti loro.

Nell'episodio successivo (fig. 6), invece, Mozzillo, facendo riferimento alla narrazione riportata nel libro apocrifo del *Transitus Maria*, attribuito al vescovo

dietro l'Altare si vede(va) un quadro maestoso della Vergine con S. Domenico e S. Chiara del Moscherini 1746 [...] Proprietà della Congrega (era) anche l'altare della Vergine del Rosario sistente nella Chiesa, come si argomenta dagli stemmi posti vicino la balaustrata, che lo chiude, cioè due confratelli in atto di adorazione”.

Melitone di Sardi del II secolo e ripreso nella *Legenda Aurea*, rappresenta il momento della morte di Maria Vergine. Nel testo si narra che molti anni dopo la Pentecoste, quando ormai gli apostoli si erano dispersi per il mondo, un angelo apparve a Maria, e porgendole una palma, simbolo di vittoria, le annunciò la sua prossima dipartita. La Vergine manifestò, allora, il desiderio di rivedere gli apostoli, che si trovarono miracolosamente raccolti intorno al suo letto nel momento della morte. Secondo la narrazione, la Madonna si spense (“si addormentò”), e Gesù Cristo scese dal cielo per accoglierne l’anima. Questo avvento manca, però, nella rappresentazione mozzilliana, in quanto l’artista svolge la scena poco prima del trapasso della Vergine.



Fig. 5 - Ex Congrega del SS. Rosario, Pentecoste.

Dal continuo della narrazione sappiamo che dopo la *Dormitio*, gli apostoli trasportarono il corpo di Maria in un sepolcreto sito nella valle del Cedron nei pressi dell’orto di Getsemani e che qui esso rimase adagiato per tre giorni fino a quando, dopo che l’arcangelo Michele ne ebbe riportata indietro l’anima, si ricongiunse ad essa e la Vergine poté finalmente salire, anima e corpo, in cielo. L’episodio è quello comunemente definito giustappunto dell’*Assunzione di Maria in anima e corpo* (fig. 7), che qui Mozzillo svolge raffigurando la Vergine, mentre, con le braccia spalancate, lo sguardo rivolto al cielo, vestita con un abito rosso coperto da un mantello blu che volteggiava quale segno tangibile della sua ascensione, sale al cielo in un tripudio di angeli e cherubini. A simboleggiare la gloria che l’attende concorrono la luce dorata che circonda il suo capo e la corona con dodici stelle che regge tra le mani uno degli angeli prostrati ai suoi piedi.



Fig. 6 - Ex Congrega del SS. Rosario, Dormitio.



Fig. 7 - Ex Congrega del SS. Rosario, Assunzione.



Fig. 8 - Ex Congrega del SS. Rosario, Apostoli davanti alla a tomba vuota della Vergine

Il ciclo si conclude con l'episodio, firmato e datato "A. MOZZILLO F./1797", degli *Apostoli davanti alla tomba vuota della Vergine* (fig. 8), un avvenimento che il più delle volte gli artisti dipingevano in calce alla stessa *Assunzione*, arricchendola, per di più, talvolta, con la rappresentazione della Madonna nell'atto di lanciare la sua cintura al sempre incredulo Tommaso come prova della sua assunzione in cielo. Nell'affresco caivanese Mozzillo ci presenta gli apostoli a figura intera, avvolti in ampi mantelli dai colori oltremodo intensi e in atteggiamento molto plastico, mentre, stupiti e perplessi, circondano il sepolcro, scoperto e senza il corpo di Maria, cercando una risposta all'evento.

Franco Pezzella

ANNO 2023

L'arte alienata: i due putti capialtare dell'Annunziata

Nero su bianco, a. XXVI, n. 1, 22 gennaio 2023, p. 56

La mattina del 21 ottobre del 1826 la maestosa cupola della chiesa dell'Annunziata, progettata dall'architetto napoletano Giovan Battista Nauclerio agli inizi del XVIII secolo, crollò - invero non del tutto inaspettatamente giacché già oggetto di precedenti dissesti - rovinando sul sottostante presbiterio e danneggiando, non solo alcuni importanti dipinti di Francesco Solimena e Giovan Battista Criscuolo, ma, soprattutto e irrimediabilmente, il bellissimo sottostante altare maggiore.



I due putti capialtare.

Sicché i governatori della Real Casa Santa dell'Annunziata, nelle cui pertinenze cadeva il sacro luogo, deliberarono di erigerne uno nuovo e depositare ciò che rimaneva del vecchio in una rimessa, dove alcuni manufatti, ritenuti fin qui andati persi, sarebbero rimasti fino al 1866, allorquando, mentre si andava concludendo l'edificazione del santuario dell'Immacolata di Frattamaggiore, il rettore incaricato dello stesso, don Francesco Rossi e il parroco della chiesa di San Sossio, don Zaccaria Del Prete, acquistarono i due putti capialtare, rimasti miracolosamente integri, seppure un po' malconci, e li fecero sistemare nei corni dell'altare maggiore, dove tuttora è dato ammirarli.

I due manufatti erano stati realizzati nel 1694, insieme ad altri lavori d'intaglio, dal celeberrimo scultore napoletano Lorenzo Vaccaro, come documenta la seguente partita di pagamento, trascritta da Vincenzo Rizzo da un giornale copia polizza dell'antico Banco di Santa Maria del Popolo di Napoli: «A Gaetano Sacco, ducati 41 a Lorenzo Vaccaro, scultore di marmi, a compimento di ducati 150, atteso li altri l'hava ricevuti per nostro medesimo banco, e sono in conto delli pottini e intaglio che deve fare per l'altare maggiore della Chiesa della Annunziata di Aversa, da stimarsi detto lavoro del magnifico ingegnere Giandomenico Vinaccia, e altri esperti, e per esso a Domenico Antonio Vaccaro per altritanti».

Da questo documento si apprende, peraltro, che progettista dell'intero altare, e non solo stimatore delle sculture e degli intagli realizzati dal Vaccaro, era stato il poliedrico artista sorrentino Giovan Domenico Vinaccia.

Echi dell'intervento vaccariano si avvertono, altresì, nella "Platea della Santa Casa" dove è registrato che l'altare fu ornato da «li Pottini» e da un «Portello della custodia di rame indorato» che «si fece da Lorenzo Vaccaro». La qualità delle due teste alate, simili a quelle realizzate dallo stesso Vaccaro per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Donnalbina a Napoli nel 1699, è altissima: qui il nostro, con un virtuosismo di estrema raffinatezza per l'apporto scarso o quasi del tutto inesistente del trapano, riesce ad ottenere eleganti e misurati effetti plastici e chiaroscurali che hanno pochi eguali nella coeva produzione scultorea napoletana.

Documenti successivi ci hanno permesso di appurare che alla realizzazione dell'altare aveva collaborato, con i già citati Gaetano Sacco, in qualità di marmorario, e lo stesso figlio Domenico Antonio, allora appena sedicenne, l'argentiere Matteo Paglia, quale artefice, su disegno di Francesco Solimena, del paliotto d'argento.

Allievo di Cosimo Fanzago, Lorenzo Vaccaro (Napoli 1655-Torre del Greco 1706) esplicò una varia ed intensa attività di scultore, argentiere, pittore ed «architetto ornamentista». Le sue prime opere si datano al 1673 quando eseguì per la facciata del conservatorio dell'Annunziata di Napoli una statua dell'*Annunciazione* e un *Puttino* (opere entrambe perdute) su disegni di Dionisio Lazzari.

Con l'argentiere Antonio Monaco, nel 1679, sempre per l'Annunziata, eseguì una statua d'argento di *San Filippo Neri*. Nel 1690 realizzò anche quattro dipinti su tela con *Ritratti* della famiglia del duca di Morciano. Degli stessi anni sono le quattro *Parti del Mondo*, in argento, per la cattedrale di Toledo.

Poi fino alla fine del secolo è un susseguirsi di opere, tra cui si segnalano: *l'Altare maggiore con tabernacolo* nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, il bassorilievo con il *Martirio di san Gennaro* per la chiesa dei Cappuccini di Pozzuoli, *l'Altare* per la cappella del principe di Trecase nella chiesa di San Pietro ad Aram a Napoli. Tra il 1700 e il 1706, quando fu assassinato da due sicari mentre era in un fondo di sua proprietà a Torre del Greco, Lorenzo Vaccaro portò a compimento il modello per la *Statua equestre di Filippo V* (Madrid, Museo del Prado), il modello in creta per una statua in argento di *San Sebastiano*, tuttora esistente nel duomo di Aversa, i *Puttini* della cappella di San Bruno nella certosa di San Martino a Napoli, il *Pavimento* di marmi intarsiati nella cappella di San Giovanni Battista della stessa

certosa, lasciando incompiute le statue marmoree per le stesse cappelle, poi portate a compimento dal figlio Domenico Antonio.

Franco Pezzella

Una pala d'altare di Angelo Mozzillo a Montecorvino Rovella

Non è Nuova città, a. II, n. 2, 21 gennaio 2023, p. 6

Nel 1803, nella fase ultima della sua attività, Angelo Mozzillo portava a compimento, per la chiesa dei Santi apostoli Pietro e Paolo di Montecorvino Rovella, nel Salernitano, una pala d'altare centinata raffigurante *San Pietro che riceve le chiavi del Paradiso*, su commissione di tale Carmine Antonio Punzo - come egli stesso ci informa ponendo la sua firma (*Angelus Mozzillo P. 1803*) e un'epigrafe sul cartiglio che sovrasta lo stemma del committente (*Ex devozione Carmini Ant. Punsii*), poste rispettivamente a destra e al centro nella porzione inferiore della composizione.



Posizionata sulla parete di fondo dell'altare maggiore, la tela, che misura cm. 450 x 200, costituisce, giacché sottolinea la trasmissione del potere spirituale da Cristo a san Pietro, un tema particolarmente frequentato dall'iconografia fin dalla metà del IV secolo, come testimonia il mosaico absidale del mausoleo di Santa Costanza a Roma, e di cui non mancano, peraltro, esemplari pittorici straordinari: basti citare l'affresco

del Perugino nella Cappella Sistina in Vaticano e la tela di Guido Reni al museo del Louvre di Parigi.

L'iconografia, nota anche come *Traditio clavium*, dall'espressione latina che nella tradizione romana indicava giustappunto la consegna delle chiavi degli uffici con gli annessi poteri ai funzionari imperiali, trae origine dalle parole del Vangelo di Matteo (16, 13-20) laddove si legge: «*Ora, anch'io ti dico che tu sei Pietro, e su questa pietra edificherò la mia Chiesa, e le porte dell'Ade non prevarranno contro di essa. Ti darò le chiavi del regno dei cieli, e ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli, e ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei cieli*».

Al Vangelo di Giovanni (21,15-19) si riconnette, invece, la presenza del gregge di pecore presente alle spalle del santo - rappresentazione simbolica della comunità cristiana affidatagli da Cristo - laddove, come riporta l'evangelista, si narra che il Signore, dopo aver chiesto a Pietro, per ben tre volte, se lo amasse, e aver ricevuto, per altrettante volte, risposte affermative, gli affidò il gravoso mandato di "pascere le sue pecore".

Al di là dell'episodio petrino nella pala Mozzillo pensò bene, però - seppure non va esclusa del tutto una precisa indicazione del Punzo in merito - di inserire anche la rappresentazione di un altro importante momento del cristianesimo: la Conversione di Paolo sulla via di Damasco, dal momento che la chiesa era, ed è tuttora intitolata anche all'Apostolo delle Genti.

Gli Atti degli Apostoli (9, 1-9), dai quali è tratto il tema, narrano che, mentre viaggiava verso Damasco accompagnato da un drappello di soldati al fine di ottenere dalla locale sinagoga l'autorizzazione ad arrestare i cristiani, Saulo, il futuro Paolo, restò abbagliato da un fulgore improvviso e cadde dal cavallo. Subito dopo in cielo apparve Cristo che con una voce imperiosa, dopo avergli chiesto conto delle sue persecuzioni, lo invitò a raggiungere la città, dove gli avrebbero detto cosa fare.

Alla luce dei due episodi Mozzillo organizzò la scena del dipinto su due fasce orizzontali: l'una, dove si svolge l'episodio principale, quello petrino, con le figure in primo piano di Cristo mentre consegna le chiavi d'oro e d'argento, chiaramente allusive all'ingresso del paradiso e dell'inferno, al Principe degli apostoli, che, con una mano sul cuore, è prostrato in ginocchio ai suoi piedi con il capo chinato in segno di tacita accettazione; l'altra, in secondo piano, nella quale si svolge, invece, la vicenda paolina della caduta da cavallo nei pressi di una fortificazione affiancata da un'altra architettura (una sinagoga?) - verosimilmente una rappresentazione idealizzata di Damasco - nella quale non è infondato, tuttavia, ipotizzare, altresì, una rappresentazione, altrettanto idealizzata, di Montecorvino con il suo castello medievale, noto anche come Castel Nebulano, ancorché già ridotto all'epoca a pochi ruderi, e con un'inverosimile sagoma della stessa chiesa dei santi Pietro e Paolo.

La composizione è conclusa in alto dalle figure del Padre Eterno e dello Spirito Santo, che, circondate da un coro di Angeli festanti, osservano le due scene. Per il resto, va osservato che lo stemma - costituito da uno scudo bipartito in due campi da una doppia banda orizzontale, occupati rispettivamente, nella parte superiore, da tre stelle e in quella inferiore da un cuore trafitto da una freccia - non è al momento riconducibile a nessuna famiglia aristocratica o gentilizia del posto.

Alla pari della restante produzione mozzilliana del tempo, il dipinto si caratterizza oltre che per l'elaborato disegno e l'accurata calligrafia, per le felici scelte cromatiche adottate, che ne fanno, senza dubbio, una delle opere più riuscite della sua lunga attività.

Franco Pezzella

Il volto più antico di Teano nei pannelli della porta bronzea del Maschio Angioino

Il Sidicino, a. XX, n. 1, gennaio 2023, pp. 6-7

Sulla quattrocentesca porta di bronzo che originariamente sbarrava l'ingresso del Maschio Angioino a Napoli - ora esposta in bella mostra all'interno del suo vestibolo - su due dei sei pannelli, decorati con bassorilievi che narrano e celebrano la vittoria riportata tra il 1460 e il 1462 da Ferdinando I d'Aragona, meglio conosciuto come Ferrante I, su Giovanni d'Angiò e i baroni ribelli, sono raffigurati i due eventi di quella lunga contesa che si svolsero a Teano, per la precisione in località detta "alla Torricella", ad un miglio e mezzo dalla città, nel maggio del 1460 (fig. 1).



Fig. 1 - Napoli, Maschio Angioino, G. Monaco, *Porta bronzea*.

I suddetti episodi storici, illustrati all'interno di riquadri centinati perimetrati da decorazioni con motivi rinascimentali e annotati in calce da distici latini, raffigurano, rispettivamente: il primo in alto a sinistra, l'*Abboccamento alla Torricella tra Ferrante I e Marino Marzano* avvenuto il 29 di quel mese (fig. 2); il secondo, in alto a destra, *Il re che si difende dall'attacco di Marino Marzano* (fig. 3).

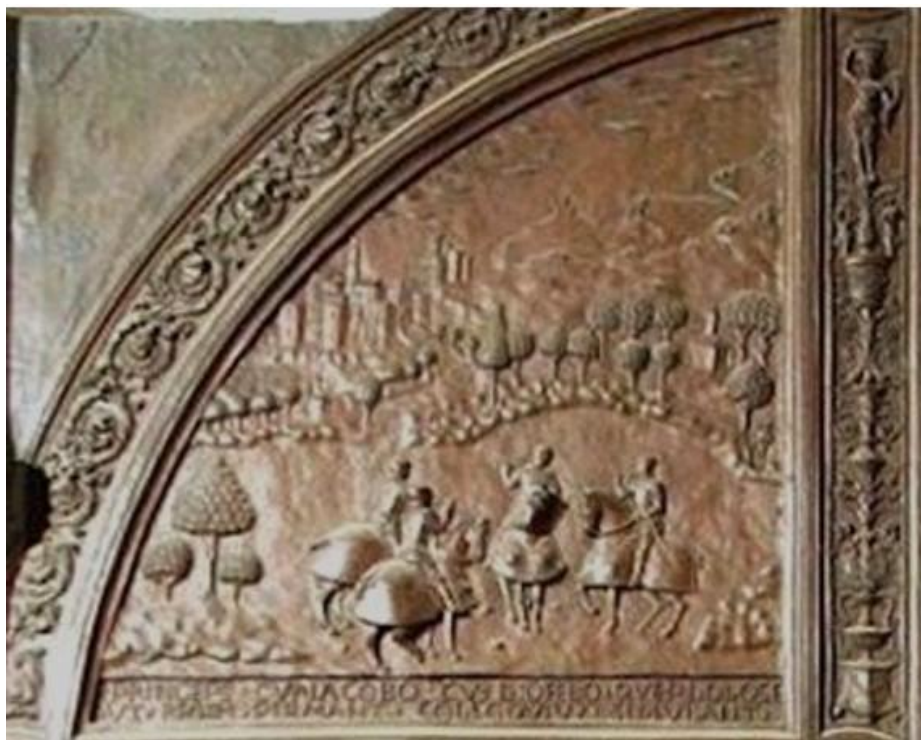


Fig. 2 - L'Abboccamento alla Torricella tra Ferrante I e Marino Marzano.

Gli altri episodi raffigurati si riferiscono, invece: alla *Presa aragonese di Accadia*, avvenuta il 9 agosto del 1462, e alla *Ritirata degli Angioini verso Troia* nei due riquadri immediatamente sottostanti; alla *Battaglia di Troia*, avvenuta il 18 agosto del 1462, e a *Ferrante che conquista la città*, nei restanti due.

Per meglio comprendere l'iconografia degli eventi raffigurati, in particolare quelli che si svolsero “alla Torricella”, oggetto della nostra trattazione, ci sembra opportuno, però, di dettare prima qualche nota sulle ragioni che avevano portato a questa contesa passata alla storia come Guerra angioino-aragonese.

Ferrante, unico figlio maschio - peraltro illegittimo - di Alfonso il Magnanimo, poco dopo essere subentrato sul trono per la morte del padre, aveva dovuto fronteggiare una rivolta che aveva visto coinvolti alcuni dei maggiori baroni regnicoli, insurrezione collegata alle pretese angioine - non ancora sopite - di rimpadronirsi del regno di Napoli andato perso nel 1442.

Scoppiata apertamente nell'estate del 1459, la guerra avrebbe poi trovato conclusione, dopo alterne vicende, nella suddetta battaglia di Troia, seppure con code che si sarebbero trascinate fino alla battaglia nel mare di Ischia del 1465 che spense definitivamente il sogno - di Renato prima e di Giovanni d'Angiò dopo - di recuperare il regno di Napoli.

Tra i maggiori protagonisti della ribellione dei baroni, le fonti coeve o immediatamente successive (Antonio da Trezzo, Giovanni Pontano, Notar Giacomo e Tommaso Costo) segnalano Marino Marzano, duca di Sessa e grande ammiraglio del regno di Napoli, che aveva sposato nel 1442 Eleonora, figlia di Alfonso di Magnanimo e sorellastra di Ferrante.

Secondo tali fonti il rapporto tra quest'ultimo e il Marzano fu da subito burrascoso, degenerando successivamente in un vero e proprio odio a ragione delle voci che riportavano di una relazione incestuosa tra Ferrante e la sorellastra Eleonora; dissapori che sarebbero stati addirittura all'origine stessa della rivolta dei baroni e alla loro alleanza con gli angioini.

Secondo la storiografia moderna, invece, la causa scatenante del conflitto intestino era stata unicamente di carattere politico, scaturita dalla scelta di Ferrante di servirsi di collaboratori catalani e non degli inaffidabili baroni regnicoli.

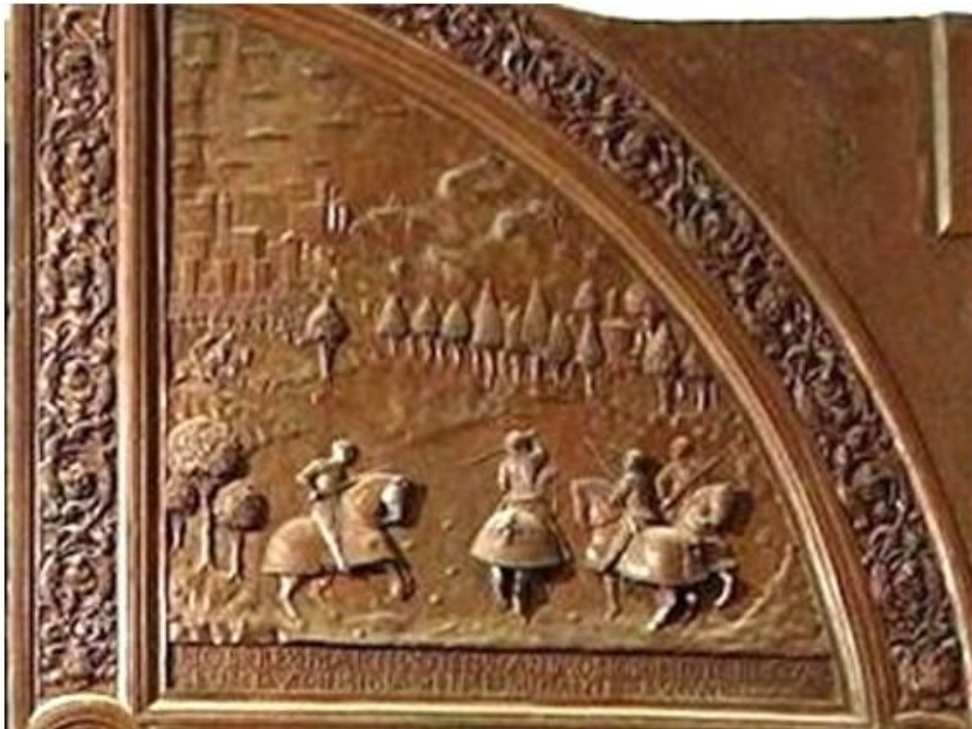


Fig. 3 - Ferrante si difende dall'attacco di Marino Marzano.

Discordanti sono, del resto, anche le narrazioni riportate dai succitati storici riguardo gli accadimenti di Teano rappresentati sulla porta bronzea. Se tutte queste narrazioni concordano, infatti, che - dopo il fallito tentativo dei baroni di defenestrare Ferrante, il Marzano chiese ed ottenne dal sovrano, grazie agli uffici di Gregorio Coreglia, che era stato precettore del sovrano, un incontro per riappacificarsi e chiederne la grazia (una richiesta che nascondeva in realtà un piano per tendergli un tranello); e, ancora, che tale incontro si svolse, dietro richiesta di Ferrante, in presenza del Coreglia e di Giovanni Ventimiglia, conte di Montesarchio, suoi accompagnatori, e di Deifobo dell'Anguillara e Giacomo da Montagano, due scaltri cavalieri compagni d'armi del duca - è pur vero che esse vengono riportate con racconti difformi. In particolare, Antonio da Trezzo, ambasciatore a Napoli del duca di Milano, Francesco Sforza, in

un dispaccio del 31 maggio 1460, riporta - rifacendosi a suo dire a quanto narratogli dallo stesso Ferrante - che giunti sul luogo concordato, nei pressi di una chiesetta, il re e il Marzano, dopo aver discusso per circa un'ora seduti sui propri cavalli, stavano per accommiatarsi, apparentemente soddisfatti, quando ad un tratto Deifobo, affermando di volersi riconciliare anch'egli con Ferrante, gli mosse incontro, mentre il Montagano teneva a bada il Coreglia e il Ventimiglia, per colpirlo con un coltello avvelenato che nascondeva nella mano.

Ma Ferrante, che aveva subito intuito le vere intenzioni di Deifobo e Marzano, estrasse la spada e li affrontò riuscendo a ferire entrambi e a metterli in fuga, prima ancora che giungessero alcuni suoi soldati in aiuto. Giovanni Pontano, il famoso poeta, umanista e uomo politico, nonché intellettuale di punta della corte aragonese, riporta, invece, secondo la versione più accreditata, che il Marzano, raggiunto alle prime luci dell'alba il campo di Ferrante accompagnato da Deifobo e Giacomo da Montagano, ebbe un'accesa discussione con il sovrano, ad un certo punto della quale Deifobo, pugnale avvelenato alla mano, gli si avvicinò con l'intenzione di colpirlo.



Fig. 4 - F. Cassiano de Silva, *Teano*, immagine da G. B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodeci provincie*, Napoli 1703.

Ma Ferrante fu lesto nel disarmarlo sicché al Marzano e ai suoi due sgherri non restò altro che la via della fuga. Le schermaglie tra i due sarebbero durate, con alterne vicende che qui non ci è dato riportare per esigenze di sintesi, fino all'8 giugno del 1464 quando Marzano fu arrestato dalle guardie del re e condotto prigioniero prima a

Capua, poi a Castelnuovo e infine ad Ischia dove sarebbe morto nel 1494 per i devastanti effetti di un colpo di mazza sul capo infertagli da uno schiavo su ordine di Ferdinando II d'Aragona (Ferrandino), subentrato intanto al padre Ferrante sul trono di Napoli.

Tornando alla porta di bronzo, va innanzitutto ricordato che essa fu commissionata dallo stesso Ferrante verso il 1475 per tenere viva la memoria della sua impresa di essere riuscito a contenere le mire angioine su Napoli e di aver così continuato ad assicurare il regno alla corona aragonese.

L'incarico di realizzarla fu affidato a Guglielmo Monaco, un eclettico orologiaio, fonditore e scultore parigino, che fin dal 1452 era al servizio di Ferrante con una provvigione annua di ben 400 ducati d'oro.

Al di là della notevole valenza celebrativa e storico-artistica della porta, in questa sede ci preme sottolineare, tuttavia, il valore che essa assume nei riguardi dell'iconografia di Teano, in quanto contenente la più antica immagine urbana della città ad oggi nota.

Non prima, però, di ricordare che la palla di cannone che si osserva incastrata nel quinto quadrante è, verosimilmente, secondo l'ipotesi più accreditata, il proiettile conficcatosi in uno scontro con la flotta genovese ingaggiata dalla flotta di re Carlo VIII di Francia mentre faceva ritorno in patria con parte del bottino di guerra - tra cui la suddetta porta sistemata sulla tolda di una delle navi francesi - razziato al termine della cosiddetta "calata in Italia" di re Carlo che lo aveva portato fino a Napoli, dove aveva regnato dal febbraio del 1495 al maggio dello stesso anno quando il popolo e le armate napoletane rin vigoritesi sotto le insegne aragonesi del giovane re Ferrandino, erano riuscite a scacciarlo.

Nello stesso anno i genovesi, alleati degli aragonesi, avrebbero rispedita la preziosa porta a Napoli. Nei due pannelli che illustrano gli eventi svoltisi a Teano, il profilo, seppure parziale della città - relegata sullo sfondo delle scene oggetto della narrazione e sovrastata da uno strato di nubi cumuliformi - occupa la parte sinistra di entrambi i bassorilievi ed è preceduto e affiancato sul lato opposto da un fitto bosco, alle cui spalle si stagliano le prime propaggini del massiccio vulcanico di Roccamonfina.

Dal momento che i primi profili delle città medievali eseguiti mediante l'applicazione di tecniche di rilevamento e riproduzione scientifica risalgono alla metà del XV secolo abbiamo ragione di ritenere che - ancorché essi obbedissero ad un doppio intento, insieme descrittivo e dimostrativo - il parziale profilo di Teano che compare nei suddetti pannelli, rispecchi abbastanza fedelmente quello reale del tempo; vieppiù se si confronta con la seicentesca stampa di Francesco Cassiano de Silva pubblicata postuma nel 1703 ne *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie* di Giovan Battista Pacichelli (fig. 4).

Come nella stampa dell'incisore spagnolo, la città si presenta, infatti, cinta da un circuito murario, intervallato da torri difensive, costruito, verosimilmente a partire dal X secolo per integrare le precedenti fortificazioni preromane e romane, al cui interno si riconoscono: la trecentesca chiesa dell'Annunziata con il suo imponente campanile, all'epoca ragionevolmente ancora in fase di ultimazione giacché un'epigrafe ne

ricorda l'inaugurazione nel 1502; il Castello, successivamente trasformato nel complesso palaziale Cattaneo-Zarone-Loggione; il convento di Sant'Antonio da Padova, fondato alcuni anni prima, nel 1427, su una piccola altura fuori dell'abitato, ai cui piedi s'intravede il torrente Savone, il fiume sacro ai sidicini, come attesta la memoria degli importanti santuari che sorgevano lungo le sue rive (in particolare a Teano presso il *fondo Ruozzo* e in località *Torricelle*).

Mancano invece elementi per poter riconoscere la chiesetta di *Torricelle*, l'antico villaggio presso il quale si svolse l'incontro tra Ferrante I e Marino Marzano di cui restano solo i pochi ruderi di una taverna.

Franco Pezzella

Tra gli antichi marmi barocchi di Aversa: gli altari di Antonio Pelliccia

**Nero su bianco, a. XXVI, n. 2, 5 febbraio 2023, p. 56 (I^a parte);
n. 3, 19 febbraio 2023, p. 56 (II^a parte)**

Ben tre dei numerosi manufatti marmorei realizzati da Antonio Pelliccia, esponente di spicco dell'omonima celebre famiglia settecentesca di marmorai napoletani ma con ascendenze carraresi, decorano altrettante chiese di Aversa: l'altare con la pertinente balaustrata della cappella delle Anime del Purgatorio nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (la Parrocchiella), l'altare della cappella dei Santi Crispino e Crispiniano nel deambulatorio della cattedrale e l'altare maggiore con la relativa balaustrata della chiesa di San Giovanni Battista a Savigliano.

Ce ne danno atto i documenti reperiti dallo studioso pugliese Christian de Letteriis nell'Archivio Notarile di Napoli.



L'altare della Parrocchiella.

Il primo dei tre altari fu realizzato dal marmorario napoletano nella prima metà del 1761 dando seguito alla convenzione che aveva stipulata con i governatori della Cappella e Monte delle Anime del Purgatorio eretta nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, giusto lo strumento redatto il 28 novembre dell'anno precedente dal notaio aversano Francesco Cangemi.

Preceduto da due scalini e lievemente concavo, il manufatto, eseguito su disegno dello stesso Pelliccia, che per l'occasione si servì di marmi policromi forniti dal mercante genovese Giacomo Chiappara, si sviluppa su due scalini con un aggettante paliotto, profilato da volute con funzioni anche di reggi mensa, la cui parte mediana è

occupata da un fastoso cartiglio a bassorilievo recante al centro una raffigurazione della Madonna con le anime purganti.

Il paliotto è affiancato da due piedritti su quali si distribuiscono motivi a festoni. Sovrasta la mensa un articolato dossale - a due gradini e a più ordini, entro i quali s'incastonano cartocci e motivi fitomorfi - che accoglie, giusto al centro dell'alzata, un tabernacolo in marmi policromi a forma di tempietto - ornato da due testine di angelo e dalla colomba dello Spirito Santo - chiuso da una portella centinata in legno dorato sulla quale è raffigurata, una raggiera con il cristogramma IHS.

Il dossale termina con volute capialtare dalle quali pendono tendaggi, cartocci e motivi a conchiglia. Particolarmente belle anche le due balaustre che sbarrano, insieme ad un'artistica cancellata molto simile a quelle poste davanti agli altari della chiesa napoletana del Carmine, l'ingresso della cappella; i due manufatti si presentano con specchiature traforate a volute con al centro un motivo a conchiglia mentre i piedritti, leggermente aggettanti, sono decorati con volute e un fiore.



L'altare della cappella dei SS. Crispino e Crispiniano.

Il Pelliccia tornò ad operare ad Aversa tra il 1767 e l'anno successivo per realizzare gli altri due summenzionati altari, il primo dei quali, quello per la cappella dei santi Crispino e Crispiniano, gli fu commissionato, dai maestri ed economi dell'omonima confraternita, con un atto redatto il 10 marzo del 1767 dal notaio aversano Francesco dell'Iacano (Dello Iacono), e con la richiesta specifica di realizzarlo simile a quello esistente nella vicina cappella di San Domenico dei Padri Predicatori.

Preceduto da due scalini ad angoli smussati, l'altare si presenta con un paliotto in marmo rosso venato nel cui centro è scolpita una cornice, ornata di cartocci a volute

intrecciate, che racchiude un rilievo raffigurante i santi Crispino e Crispiniano, patroni della omonima locale corporazione dei sarti e calzolai.

Sui lati del paliotto, separati da volute reggimensa e in posizione arretrata rispetto ad esso, due pilastrini marmorei accolgono, entrambi, uno stemma coronato con il campo “pieno”, cioè senza figure. Il dossale, chiuso ai lati da due volute capialtare, si sviluppa su due gradini a più ordini entro i quali s’innestano marmi commessi rosso e verde, volute plastiche e un finto tabernacolo.

Il 2 novembre del 1767, mentre ancora portava a compimento l’altare dei santi Crispino e Crispiniano, il Pelliccia, con un atto notarile stipulato presso il notaio aversano Giacomo Carotenuto, venne a convenzione con tre dei cinque ufficiali della cappella di Gesù Cristo eretta nella chiesa di San Giovanni Battista a Savignano, tali Giuseppe Casetta, Angelo Nerole e Tomaso Della Volpe, per realizzare un nuovo altare maggiore, che s’impegnava lui stesso a disegnare previa approvazione del parroco, don Francesco d’Aniello, il quale andava a sostituire, verosimilmente, un analogo manufatto, risalente al 1725, come testimonia la data incisa, ancorché ripresa in epoca recente, sul terzo dei quattro precedenti gradini che conducono tuttora all’altare.



L’altare di San Giovanni a Savignano.

Lievemente concavo per assecondare la ridotta dimensione della parete absidale, l’altare in oggetto è diviso in due ordini: in quello inferiore, definito sui lati da snelle volute, si svolge il paliotto, leggermente aggettante nella porzione mediana, al centro del quale è inserito, entro un cartoccio, un ostensorio raggiato; nell’ordine superiore, invece - diviso da quello sottostante da una mensa sorretta da due volute - si sviluppa

un dossale a due gradini e a più ordini, tra cui si situa un ciborio a tempietto, chiuso da una portella ottocentesca in ottone dorato cesellato, sulla quale è tratteggiato - a delineare un ostensorio - un angelo che regge una teca raggiata contenente un'ostia contrassegnata dal cristogramma IHS.

Alle estremità del dossale, non molto ornato se si escludono i due tasselli in forma di cartiglio posti quasi al termine di esso, si situano due sontuose volute capialtare animate da raffinati e ricercati motivi che echeggiano, nei movimenti sinuosi, analoghe composizioni di Cosimo Fanzago e Domenico Antonio Vaccaro.

Figlio di Ciriaco, Antonio Pelliccia è documentato dal 1760 al 1790 quale artefice, talvolta in collaborazione con il padre o con altri marmorai, di numerosi manufatti marmorei conservati in Campania e nelle altre regioni dell'Italia meridionale.

In particolare a Napoli fu attivo nella congrega del SS. Rosario in San Domenico Soriano (altare in sostituzione del precedente realizzato dal Massotti ma ritenuto imperfetto, poi venduto e messo in opera dallo stesso Pelliccia nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Catena, 1766), nella congrega di San Felice in Pincis (altare maggiore e due altari laterali, 1771), in quella del SS. Sacramento sita nel cortile della chiesa di San Domenico (altare, 1771), in quella dei SS. Pietro e Paolo dei Nazionali (lapide sepolcrale, 1790, ultima sua opera conosciuta) e nella chiesa di San Giuseppe Maggiore (due cappelle, varie finestre e portali, 1782).

In provincia lavorò nella cappella Figliola di San Sebastiano al Vesuvio Teduccio (due altari, 1763), nella cappella del Rosario della parrocchiale di San Giovanni a Teduccio (altare, 1766), nella cappella del SS. Rosario a Torre del Greco (altare, 1770), nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Casamicciola (altare, 1771).

Nel resto della Campania, oltre che ad Aversa, fu attivo a Salerno, in collaborazione con Giuseppe Di Bernardo, nella chiesa dell'Annunziata (cona d'altare, su disegno di Carlo Sessa, 1771), nella chiesa del SS. Salvatore a Caggiano (altare maggiore e due altari laterali, 1768-69), nella chiesa di San Lorenzo a Casolla di Caserta (sostituzioni di marmi e aggiunta di due cherubini ad un precedente altare, 1768), nella confraternita del SS. Sacramento eretta nella collegiata di San Nicola a Pontecorvo (cona d'altare, 1771).

Ancora più consistente fu la sua produzione in Puglia dove, dopo un primo impegno, nel 1763, in collaborazione con Michele Salemme, nella realizzazione di un altare e della relativa balaustra per una non meglio specificata chiesa di Troia, negli anni seguenti, operò, pressoché continuamente, prima in collaborazione con Aniello Cimafonte e Fabrizio Salvato nella cappella dell'arciconfraternita del SS. Sacramento sita nella cattedrale di Bitonto (1767) e poi nella chiesa del monastero di Santa Chiara (cappella e altare, 1771), nella chiesa della congregazione dei Morti di San Severo (altare, cona e balaustra, 1771), nel monastero delle monache di Celenza Valfortore (grata, 1772), nella cappella del Sacramento della cattedrale di Taranto (altare, balaustra, cona e pavimento in collaborazione con Vincenzo e Carlo Ferrara (su disegno dell'ingegnere Giuseppe Fulchignone, 1778).

Più contenuta ma non di minor pregio la sua produzione per le chiese molisane che registra ben sei altari, quattro per la chiesa di Sant'Antonio abate di Campobasso (1764), uno per la chiesa di Santa Maria della Croce nella stessa città, l'altro per la

chiesa di San Marco Evangelista ad Agnone (1783). Lavorò anche per alcuni palazzi napoletani, tra cui quello del principe di Fondi (1775).

Franco Pezzella

**Note storiche - artistiche sul culto
di santa Caterina d'Alessandria a Teano**
Il Sidicino, a. XX, n. 2, febbraio 2023, pp. 6-7

Il 25 novembre la Chiesa celebra la festa di santa Caterina d'Alessandria, il cui culto, nel Napoletano e più in generale in quasi tutta la Campania, è legato alle festività natalizie per via di un antico detto popolare che recita: “*Comme Catarinea accussì Natalea*”, ad indicare, ovviamente senza alcun riscontro scientifico, che “le condizioni meteorologiche del giorno di Natale saranno le stesse del giorno di santa Caterina”.



Fig. 1 - Teano, Chiesa di S. Caterina.

A Teano il culto per la santa fu probabilmente introdotto dai benedettini già in epoca longobarda. Di certo trovò largo seguito solo a partire dal 1554, con la fondazione, per volere ed iniziativa della principessa di Stigliano, Clarice Orsini, dell'omonimo complesso monastico (fig.1).

Sorto ristrutturando un edificio di epoca medievale - impostato a sua volta su strutture di epoca romana - per accogliere un nucleo di monache benedettine giunte da Napoli al seguito della badessa Camilla Carmignano con l'intenzione di ospitare fanciulle

povere, il complesso finì, in seguito, con l'ospitare anche le comunità degli altri monasteri benedettini cittadini di Santa Reparata e Santa Maria de Foris, soppressi in ottemperanza ad una prescrizione del Concilio di Trento che disponeva il trasferimento dei monasteri femminili extra urbani all'interno delle mura cittadine per la salvaguardia delle religiose e per le continue razzie dei vari eserciti di conquista che attraversavano l'Italia in quei secoli; viepiù perché potessero esercitare una più efficace azione di proselitismo tra le adolescenti teanesi.

Invero il titolo reiterava quello di una chiesa preesistente nello stesso edificio medievale, già intitolata a San Nicola dei Greci e poi intestata alla santa nel 1539, dacché, nei locali annessi, vi era stato trasferito, con il beneplacito delle autorità ecclesiastiche, il locale nosocomio fin lì allocato, in luogo di un precedente xenodochio, presso il convento della congregazione dei Celestini di Santa Maria a Majella alle dipendenze della trecentesca confraternita laicale di Santa Caterina ospitata nell'attigua omonima chiesa, successivamente intitolata alla Madonna delle Grazie dopo il trasferimento del sodalizio.

E, come si conviene ad un edificio sacro, alcuni decenni dopo, presumibilmente intorno agli anni '20 del Seicento, la chiesa del riadattato complesso fu arricchita con un'immagine della santa alla quale era intitolata: in questa evenienza con una tavola raffigurante il suo martirio, concordemente attribuita, anche sulla scorta di un inventario dei primi del Settecento, al pittore napoletano di origini greche Belisario Corenzio; quella stessa che ancora oggi è data ammirare, in tutta la sua bellezza, sul settecentesco altare maggiore dove era stata intanto collocata dopo i massicci interventi di restauro che nella prima metà di quel secolo le avevano conferito l'attuale veste barocca.

Prima di discorrere più compiutamente di questa tavola, però, ci sembra opportuno dettare - ancorché infarcite secondo gli storici più rigorosi da molteplici leggende costruite ad arte - alcune note agiografiche sulla santa, nonché qualche postilla sulla sua iconografia.

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 dopo averle fatto recidere i seni. 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.

Meno frequentemente la santa è raffigurata anche con il piede destro poggiato su una testa mozzata che, essendo anch'essa coronata, si prefigura come la testa dell'imperatore Massimino, raffigurata recisa per rappresentare il trionfo della sapienza cristiana di Caterina sull'ignoranza pagana.

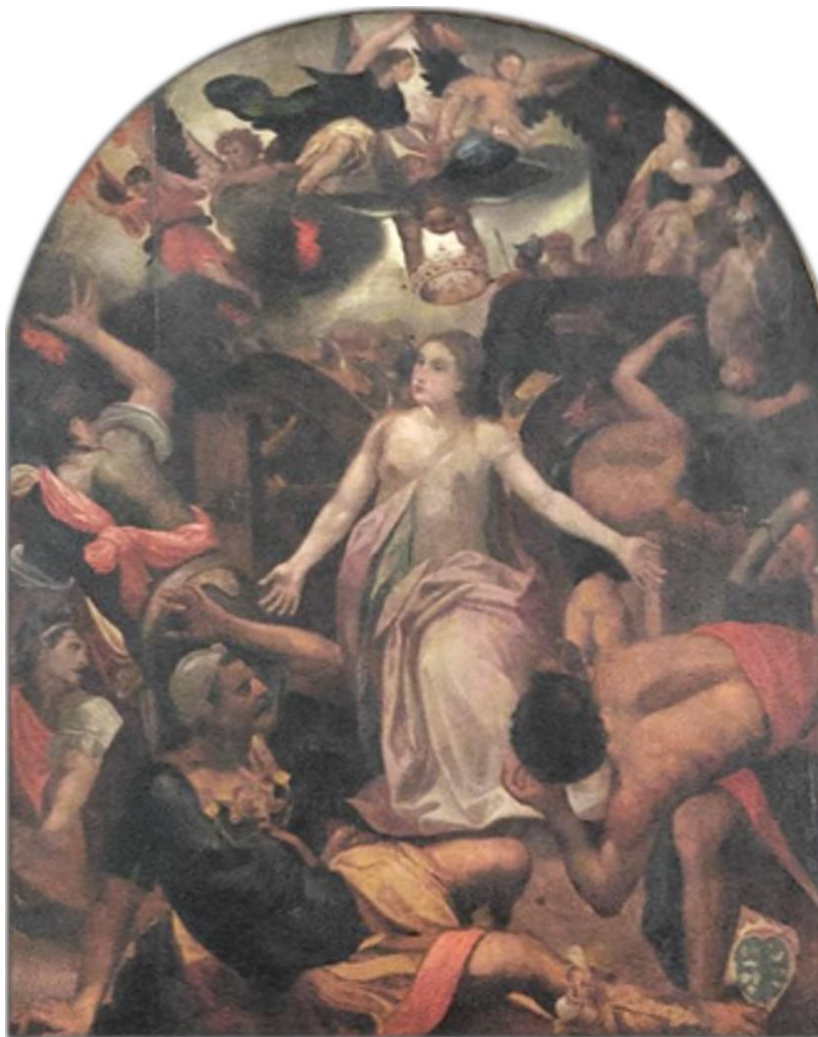


Fig. 2 - Corenzio, *Il martirio di S. Caterina*, Teano, Chiesa di S. Caterina.

Pur caratterizzata da alcuni di questi attributi iconografici come la ruota dentata e lo stuolo di angeli dalle vesti svolazzanti che accorrono ad incoronare la santa, la tavola teanese (fig. 2) si contraddistingue, rispetto alle analoghe rappresentazioni, per un impianto più fluido e articolato; secondo uno schema, che, mutuato probabilmente da un più datato prototipo di Marco Pina da Siena, dispone le contorte figure dei carnefici, sbaragliate dai fulmini che arrivano dal cielo, tutt'intorno alla figura della martire, rappresentata inginocchiata al centro della scena - coperta solo da un velo

che le ricopre i seni recisi e da un manto giallo che le avvolge le gambe - con lo sguardo mite e le braccia aperte in segno di preghiera e dedizione al Signore.

La tavola è contrassegnata in basso a destra da uno stemma cimato con corona di duca, nel cui scudo, accartocciato e ripartito in tre campi, sono rispettivamente presenti, cinque gigli di Francia e una corona nel primo, una stella e un gallo nel secondo, tre teste di moro nel terzo.



Fig. 3 - Carbonara di Teano, Cappella di S. Maria della Purità,
Ignoto pittore del XVI secolo, S. *Caterina*.

La presenza di un gallo nello stemma lascia ipotizzare una possibile committenza della tavola da parte del ramo teanese dei Galluccio; ancor più se si tiene conto che il Corenzio - già individuato, fin dal 1705, nell’*“Inventario de' Suppellettili e Descrizione di Alcuni Beni dell’Edificij, della Chiesa, e Monastero di S. Catherina delle RR SS.re DD. Monache Benedettine Cassinesi della Fedelissima Città di Teano Sidicino”*, quale *“famosissimo”* autore del dipinto - aveva avuto contatti con questa famiglia allorquando, nei primi anni del Seicento gli era stato commissionato il ciclo

pittorico dedicato al *Martirio degli Apostoli e dei Protomartiri* nella cappella Galluccio (ora del Volto Santo) ubicata a destra dell'abside nella cattedrale di Lucera. Circa l'attribuzione del dipinto teanese al Corenzio vanno registrati, peraltro, gli autorevoli pareri di alcuni studiosi, tra cui quello di Pier Luigi De Castris, il quale, nella tavola vi riconosce, accanto alla “matrice di manierista internazionale” del pittore, la lezione di Teodoro Fiamingo, di Francesco Curia, di Girolamo Imparato ma anche quella di alcuni manieristi romani, in particolare del Cavalier d'Arpino e di Giovanni Baglione; non prima, tuttavia, di averla accostata al Corenzio sulla scorta del confronto con l'analogo affresco realizzato dal pittore nella cappella di San Nicola della certosa di San Martino di Napoli.

Del resto, il Corenzio, già incontrastato dominatore del mercato artistico napoletano fino ad alimentare nella penna dei contemporanei la leggenda di essere particolarmente violento, facinoroso e privo di ogni scrupolo con i colleghi pur di accaparrarsi le varie commesse, aveva a lungo operato a Teano sin dalla fine del XVI secolo - come ricordano alcune polizze di pagamento - aprendovi una bottega nei primi decenni del secolo successivo, bottega in cui si formarono e operarono, tra gli altri, due pittori del posto, Orazio De Garamo e Ferrante Macario.



Fig. 4 - Teano, Chiesa di S. Caterina Ignoto pittore del XVIII secolo,
Il matrimonio mistico di S. Caterina.

È ipotizzabile che *Il Martirio di S. Caterina* sia stato realizzato proprio negli anni in cui il Corenzio tenne bottega a Teano presumibilmente mentre, allo stesso tempo, eseguiva alcuni affreschi per la certosa di San Martino - tra cui quelli per la già citata cappella di San Nicola - dove lavorò a più riprese, praticamente per quasi l'intero arco della sua attività artistica (che qui non ci è dato illustrare per esigenze di spazio) dal 1591 al 1636.

Di rilevanza, invece - quasi esclusivamente storica, nel primo caso, solo iconografica, nel secondo - sono le altre due immagini di santa Caterina che si conservano a Teano: l'una costituita dall'affresco cinquecentesco che adorna la parete absidale sinistra della cappella di Santa Maria della Purità nella piccola frazione di Carbonara (fig. 3); l'altra dall'affresco settecentesco che campeggia nella lunetta ogivale che sovrasta il portale della chiesa di Santa Caterina - rappresentata nell'atto di unirsi in matrimonio mistico con il Bambino Gesù, secondo un'iconografia che, nata nel XV secolo, era in molti casi preferita alla rappresentazione del cruento martirio della santa (fig. 4).

Se l'affresco di Carbonara - inserito in un riquadro delimitato da decorazioni e motivi geometrici, cui fa da pendant, sulla destra, un analogo riquadro con la *Madonna che abbraccia Gesù Bambino* - ci restituisce, infatti, una stereotipata effigie di santa Caterina di scarso interesse artistico ed iconografico (peraltro in pessime condizioni di conservazione), è pur vero che la scritta HOC OPUS F(ecit) F(iere) LAURA PECERELLA P(er) SUA DEVOTIONE (Questa opera fece fare Laura Pecereella per sua devozione) apposta in calce, ci restituisce, viceversa, con il nome della committente nella persona di tale Laura Pecereella, appartenente, forse, ai Signori del paese, un piccolo ma prezioso tassello per la storia di questa piccola comunità.

Per quanto riguarda l'affresco con la rappresentazione del *Matrimonio mistico di santa Caterina*, a quanto già detto aggiungeremo solo che questa iconografia deriva da un testo medievale dove si racconta che la santa, dopo esser stata battezzata, ebbe in visione la Madonna con in grembo il Bambino Gesù che le infilava al dito un anello, facendola sua sposa in un tripudio glorioso di angeli e santi (allegoricamente sostituiti nell'affresco ogivale in oggetto da una consorella benedettina dell'annesso monastero).

Franco Pezzella

Peppe l'Aversano: da patriota a camorrista

Nero su bianco, a. XXVI, n. 4, 5 marzo 2023, p. 56

Nel 1857 nella raccolta periodica che si pubblicava a Torino col titolo “*Il Secolo XIX, appendice e compimento della Biblioteca Storica*”, fu edito uno studio su *I bilanci del Regno di Napoli e degli Stati Sardi con note e confronti* a firma di Antonio Scialoja (San Giovanni a Teduccio 1817 - Procida 1877), un importante e brillante economista e politico, già Ministro dell'Agricoltura e del Commercio del Regno delle Due Sicilie durante il governo liberale di Carlo Troja, prima di essere arrestato dopo la repressione del 1849, condannato all'esilio e costretto a rifugiarsi a Torino, all'epoca capitale del regno di Sardegna.

In seguito, con l'Unità d'Italia sarebbe stato, peraltro, più volte, Ministro delle Finanze, della Pubblica Istruzione e poi, per ben tre legislature, prima senatore e poi deputato del Regno.

Nel suddetto studio, che si collocava nella campagna propagandistica promossa dai patrioti contro il Regno delle Due Sicilie, Scialoja, forte dell'esperienza vissuta come prigioniero all'interno delle carceri borboniche, denunciava, tra l'altro, che i Borbone reclutavano i loro poliziotti fra i criminali più efferati e temuti della città e che per assicurarsi la massima collaborazione integravano le loro misere paghe, così come comparivano nei bilanci ufficiali, con consistenti “mazzette” provenienti da un fondo nero.

Effettuavano, cioè, quella che ancora oggi è definita, con una calzante espressione, “cogestione della criminalità”.

Uno dei più noti ed efferati personaggi di questa risma fu un certo Giuseppe D'Alessandro, un rude artigiano noto come “Peppe l'aversano”, in quanto, ahimè, originario della nostra città.

Ripercorriamo in breve la sua storia, che per dirla con lo Scialoja “esemplificava tutto il male del governo borbonico, con la sua politica di cogestire la criminalità con i delinquenti”.

Nel 1848 lo ritroviamo, una prima volta, sulla scena napoletana, tra i rivoluzionari che il 27 gennaio di quell'anno, sulla scia di quanto andava svolgendosi a Palermo, parteciparono ai moti scoppiati in città, per chiedere la concessione della Costituzione e l'istituzione del Parlamento con membri eletti dal popolo; una prerogativa ben presto concessa ma poi altrettanto precocemente confutata di lì a qualche mese quando, il 15 maggio, i dissidi intanto intercorsi tra il governo e il costituito Parlamento, sfociarono in una violenta repressione da parte delle truppe borboniche con numerose vittime e l'arresto di ben 500 rivoltosi, tra cui quello del D'Alessandro. Il quale, una volta in galera, venuto a contatto con alcuni camorristi, arrivò all'assunto che era meglio afferire all'Onorata Società piuttosto che continuare ad affiancare i vecchi compagni rivoluzionari.

Sicché pronunciato il giuramento di rito, agghindato alla maniera camorristica con gilet, giacca di velluto, i pantaloni scampanati e i capelli lucidi, incominciò a circolare, con alterigia, per i corridoi del carcere fino a che, notato da zelanti

funzionari di polizia che stavano ordendo un piano per uccidere alcuni patrioti in carcere, non gli fu proposto di portare a termine l'operazione, capeggiando un gruppo di altri camorristi e ricevendo in cambio la promessa di aver salva la vita, dacché sul suo capo ancora pendeva una condanna a morte per alto tradimento.



Peppe l'aversano accettò ma per ben due volte i patrioti riuscirono a sventare l'assalto dei sicari, minacciando di denunciare il complotto alle autorità giudiziaria. Dopodiché il novello camorrista fu prima trasferito altrove, poi liberato e infine arruolato come poliziotto, entrando a far parte di quel nutrito gruppo di ex criminali, costituiti da 181 elementi secondo una statistica del tempo, che il popolino napoletano chiamava "i feroci", reclutati con il precipuo scopo di esercitare, con pieni poteri, uno più stretto controllo sulla criminalità. Il risultato fu, però, poco incoraggiante. Se, infatti, alcuni di questi ex camorristi, entrarono, per così dire, nel ruolo, molti di essi - non sappiamo, tuttavia, se fu anche il caso del D'Alessandro, di cui si conosce nient'altro della sua esistenza - non si dissociarono mai completamente dall'Onorata Società mantenendo rapporti di lealtà verso i compari criminali.

Franco Pezzella

Una pala d'altare di Angelo Mozzillo in Costiera Amalfitana

Non è Nuova città, a. II, n. 7, 11 marzo 2023, p. 6

Nel Medioevo il culto per santa Caterina d'Alessandria in Costiera Amalfitana, importato verosimilmente dai mercanti che all'epoca commerciavano con la città egiziana, era molto diffuso. Nella sola Amalfi si contavano, infatti, ben cinque chiese dedicate alla santa, di cui sopravvive, ancorché completamente ricostruita nel 1961, solo quella in frazione Tovere.

Solo due anche le immagini superstiti in città, entrambe dipinte: l'una su un altare della cattedrale, l'altra nella basilica del Crocifisso. Nel circondario cappelle e chiese dedicate alla santa sono documentate invece a Maiori, Minori, Ravello (delle quali, però, si sono perse le tracce), a Furore, dove ancora esiste una cappella scavata nella roccia nei pressi del fiume Schiatro, a Positano, nel rione Fornillo dove si erge una chiesa ristrutturata in stile neogotico in luogo di un'antichissima cappella medievale. E, ancora, a Scala, di cui la santa è compatrona, dove il culto trova compiuta espressione intorno alla cinquecentesca statua che si conserva nella parrocchiale, a lei intitolata, nella frazione omonima, e a Praiano.



In quest'ultima località, la cappella dedicata alla santa, tuttora esistente nei pressi della Torre a Mare, è documentata già dal IX-X secolo. Ristrutturata una prima volta alla fine del Cinquecento e poi ad inizio Ottocento, la cappella conserva sull'altare in marmo proveniente dalla basilica del Crocifisso una pala centinata databile all'ultimo decennio del Settecento, concordemente attribuita al Mozzillo dalle fonti locali, raffigurante *Il martirio della santa*, che fa il paio con l'analoga pala che il pittore afragolese realizzò per l'omonima chiesa di Gioiosa Jonica, ma che ora si conserva nella Pinacoteca Comunale di Palazzo Amaduri della stessa cittadina.

Differentemente da questa, però - dove Mozzillo rappresenta la santa, subito dopo il martirio, mentre con la corona in testa e vestita di abiti regali (confacenti al suo rango principesco) assurge alla gloria dei cieli in un tripudio di angeli e cherubini, con le mani impugnanti gli attributi iconografici propri (la spada con cui fu decapitata e la palma) e, con ancora accanto la ruota spezzata andata distrutta nel primo fallito tentativo di giustiziarla - nella pala di Praiano egli focalizza la sua attenzione sulla scena della decapitazione.

Lo fa ricorrendo ad uno schema più fluido e articolato, mutuato da prototipi cinquecenteschi, in cui le figure del carnefice, degli sgherri e degli astanti si dispongono in pose contorte intorno a quella della martire, rappresentata con i polsi legati e inginocchiata al centro della scena, coperta dalle vesti regali e incoronata mentre, con lo sguardo mite, in segno di serena accettazione della volontà divina, aspetta che il fendente del carnefice le recida il capo.

La composizione, ambientata all'aperto in un paesaggio notturno, è conclusa in alto dalle figure della Vergine Maria e del Bambino che, circondate da un coro di angeli festanti, osservano la scena. Contrassegnata da una certa debolezza compositiva, ravvisabile nella stazione eretta del Bambino e soprattutto nella posa sgraziata dell'aguzzino sulla sinistra, quanto non anche nella postura innaturale della fantesca sul lato opposto, la realizzazione del dipinto lascia supporre la collaborazione di qualche aiutante di bottega; evenienza, peraltro, abbastanza frequente nella seconda fase di attività del pittore, quando oberato da una consistente mole di commesse, fu costretto talvolta, suo malgrado, a ricorrere all'intervento dei seguaci con risultati non sempre all'altezza della sua reputazione.

Franco Pezzella

Rossi, uno sconosciuto pittore aversano del Settecento

Nero su bianco, a. XXVI, n. 5, 19 marzo 2023, p. 56

Sulla parete d'ingresso dell'antico refettorio del convento di San Domenico Maggiore a Napoli, di contro alla scenografica prospettiva ad affresco con la raffigurazione dell'*Ultima Cena* realizzata nel 1675 dall'architetto Arcangelo Guglielmelli dopo i lavori di ampliamento e ristrutturazione della vecchia infermeria ordinati nel 1669 da fra Tommaso Ruffo dei duchi di Bagnara, priore di San Domenico dell'epoca, e diretti dal 1668 al 1675 dallo stesso Guglielmelli - noto oltre che come architetto giustappunto anche come autore di decorazioni murali prospettiche - si staglia, altrettanto scenograficamente, un affresco murale raffigurante *Gesù crocifisso che parla a San Tommaso in preghiera*, firmato e datato 1727 dal poco noto pittore aversano Antonio Rossi.



L'affresco rappresenta un episodio tramandato dagli antichi biografi di san Tommaso d'Aquino (in particolare da Guglielmo di Tocco nella sua *Ystoria Sancti Thomae de Aquino*, redatta nel 1323 sulla scorta delle testimonianze della nipote Caterina da Morra, dei confratelli e dei monaci del convento di Fossanova; da Bernardo Guidonis nella *Legenda Sancti Thomae de Aquino*, 1318-1323; da Pietro Calò, nella *Vita sancti Thomae de Aquino*, di poco successiva, nonché da alcune *Vitae* precedentemente prodotte da Tolomeo da Lucca e Gerardo di Frachet).

L'episodio narra di un miracoloso evento accaduto nel convento di San Domenico di Napoli nell'inverno del 1273: secondo alcuni mentre il santo, come suo solito, era in preghiera davanti al crocifisso (lo stesso che, dipinto su una tavola, è attualmente visibile nella cella in cui si tramanda sia vissuto il frate domenicano durante il suo soggiorno in città); secondo altri mentre celebrava messa nella cappella di San Nicola della attigua chiesa conventuale.

In ogni caso tutte riferiscono che il santo, occupato in quella contingenza a scrivere la terza parte della sua *Summa Theologiae*, dedicata alla passione e alla resurrezione di Cristo, e preoccupato, per di più, che quanto andava scrivendo sull'argomento fosse giusto, mentre era in preghiera tra le lacrime per cercare una risposta ai suoi dubbi, udì una voce proveniente dal crocifisso che diceva: "Tommaso, hai scritto bene sul mio conto! Che cosa vuoi ricevere da me come ricompensa per il tuo lavoro?"

Al che aveva risposto: "Nient'altro che te, Signore!" Fatto sta che da quell'avvenimento la vita di Tommaso cambiò corso e il buon frate smise di scrivere per sempre, per quanto padre Reginaldo, suo confessore, collaboratore e fedele compagno, una volta venuto a conoscenza dell'accaduto per bocca dello stesso Tommaso, cercasse, malgrado tutto, di fargli cambiare idea.

Conformemente alla rappresentazioni adottate dai precedenti artisti che avevano sviluppate il tema nelle loro composizioni - in particolare a quella immaginata da Ugolino di Prete Ilario nell'affresco del duomo di Orvieto della II metà del '300 e, soprattutto, a quelle fatte proprie da Santi di Tito nelle due versioni del componimento, datate 1593 e 1593 ed entrambe conservate a Firenze, rispettivamente nel monastero di San Michele in San Salvi e nella basilica di San Marco - anche Antonio Rossi fece ricorso ad un'iconografia radicalmente differente dalle fonti agiografiche, rappresentando san Tommaso in adorazione di un crocifisso scolpito e non dipinto.

Con la sostanziale differenza, però, di ambientare l'episodio, alla pari dell'affresco del Guglielmelli, in una scenografica prospettiva, costituita da un'architettura chiesastica chiaramente evocativa della chiesa di San Domenico, conclusa nella porzione inferiore da vari elementi decorativi, dove la rappresentazione dell'episodio si svolge "en plein air", per dirla con una locuzione francese mutuata dal linguaggio dei cultori della pittura impressionista.

Per il resto, va anche evidenziato, che, inspiegabilmente, questo di Napoli è l'unico dipinto dell'artista aversano ad oggi noto, vuoi per l'assenza di notizie nelle fonti letterarie del tempo, vuoi per la mancanza di documenti che ne facciano menzione; la ragione - si potrebbe ipotizzare - va ricercata in una sua improvvisa dipartita o, in altra ipotesi, in un altrettanto repentino abbandono dei colori e dei pennelli da parte dell'artista, per motivi che al momento ci sfuggono.

Franco Pezzella

Angelo Mozzillo nella cattedrale di S. Maria della Visitazione di Cava de'Tirreni

Non è nuova città, a. II, n. 9, 25 marzo 2023, p. 6

La cattedrale di Santa Maria della Visitazione di Cava de'Tirreni fu eretta, a far data dal 1517, su disegno dell'architetto Pignoloso Cafaro, in seguito alla fondazione della nuova diocesi della *città della Cava*, sancita il 22 marzo del 1513 da una bolla di papa Leone X. Nei secoli successivi l'edificio ha subito alcune trasformazioni e restauri, in particolare tra il 1780 e il 1802: prima per ripristinare, sotto la direzione dell'ingegnere Gaetano Alfano, le mura, l'arco trionfale e le coperture danneggiati da un terremoto; e poi, a partire dagli inizi degli anni novanta, per operare radicali interventi di ristrutturazione, condotti sotto la direzione dell'ingegnere Pasquale Pinto, che interessarono il rifacimento delle volte, il consolidamento della facciata e la realizzazione dei nuovi ornati interni nell'imperante stile neoclassico.



In questa seconda evenienza, nella città metelliana fu chiamato, unitamente ai pittori Giacomo Funari, Vincenzo Adinolfi e Tommaso De Simone, e agli scultori Angelo Viva e Baldassarre, Venanzio e Michele Conforto anche il pittore afragolese Angelo Mozzillo. I maggiori risultati prodotti da tali interventi furono gli stucchi e l'originale e preziosa decorazione della controsoffittatura a volta nella navata centrale e nel transetto (andata purtroppo in parte perduta in parte venduta, nel 1960, per una scellerata campagna di restauri ispirata ai dilaganti canoni razionalisti), nonché gli stucchi e le decorazioni dell'annesso oratorio della congrega del SS. Rosario.

In particolare, per il suddetto oratorio Mozzillo realizzò anche due tele, ancora in loco, firmate e datate 1797, aventi a tema *l'Adorazione dei Magi* e *l'Adorazione dei*

pastori, due dei componimenti più interpretati dalla pittura a soggetto religioso. In entrambe le composizioni, segnatamente caratterizzate dalla dinamica dei gesti delle figure in primo piano, la scena è divisa in due parti: da una parte la Sacra Famiglia e dall'altra, di incontro, i potenti re giunti da lontano a dorso di cammello con il seguito dei servitori, nel primo dipinto; gli umili pastori con al seguito il gregge, nell'altro.



I magi, in abiti di foggia orientale e di età diversa, a simboleggiare le tre età dell'uomo, offrono i doni simbolici, oro, argento e mirra. Il più anziano, Gaspere, barbuto e a capo scoperto, privo della corona, deposta a terra insieme al copricapo (e spogliato quindi del potere terreno), si inginocchia, in segno di umiltà e reverenza, davanti al Bambino, che sta sulle ginocchia della Vergine, e gli porge uno scrigno con l'oro, quale omaggio alla sua regalità.

La scena, sovrastata dalla stella che aveva condotto i magi a Betlemme da Gesù Bambino, si svolge nei pressi dei ruderi di un tempio che, con la sua decadenza, preannuncia la fine dell'idolatria e l'avvento del cristianesimo.

Nell'altro componimento, invece, che prefigura la missione di Gesù quale guida spirituale degli uomini, i pastori - chi in ginocchio, chi in piedi con il cappello in mano, chi recando in dono una pecora con le zampe legate (simbolo dell'agnello sacrificale), chi con le mani giunte in atto di preghiera - fanno cerchio, in atteggiamento adorante, intorno al Bambino, che la Vergine mostra agli astanti sollevando il panno su cui giace addormentato.

E come nella maggior parte delle raffigurazioni della Natività di Gesù anche qui non manca la tradizionale figura di almeno una delle due bestie, il bue e l'asinello che, secondo la tradizione non suffragata da nessuno dei Vangeli, se non da quello dello Pseudo Matteo, erano presenti nella stalla di Betlemme: in questo caso quella dell'asinello.

La scena è sovrastata, in uno squarcio luminoso, dalla colomba dello Spirito Santo e da un trio di cherubini festanti. Tra luci ed ombre, le due composizioni si pregiano oltre che degli effetti chiaroscurali, dell'impeccabile utilizzo di un accurato studio dei tessuti, dei copricapi e delle calzature nella rappresentazione dei magi e del loro seguito, di un'altrettanta attenta descrizione dei semplici vestimenti dei pastori, come a voler "cantare" con il pennello - nell'un caso la regalità, nell'altro l'umiltà - di ogni singolo personaggio. Nello stesso oratorio Mozzillo dipinse, altresì, ad affresco - la tecnica in cui era indubbiamente più versato a giudicare dai risultati della sua produzione - anche due ovali con figure di *Angeli*, che confermano ancora una volta quella che Francesco Bonazzi, uno dei primi studiosi con Carlo Tito Dalbono dell'opera del pittore afragolese, definì essere una sua precipua specialità: ossia "dipingere angeli con grazia e freschezza di colorito".

Franco Pezzella

Echi della peste del 1656 a Teano in una pala d'altare della cattedrale e nel culto per la Madonna della Libera

Il Sidicino, a. XX, n. 3, marzo 2023, pp. 6-7

Nel mese di aprile del 1656, portata da una nave proveniente dalla Sardegna, l'epidemia di peste bubbonica che aveva colpito l'isola nel 1652 raggiunse anche Napoli, e successivamente il resto del Regno, stravolgendo la vita delle città e dei paesi nei suoi aspetti economici e sociologici con una virulenza vissuta dai contemporanei come un flagello divino, quasi come un segno premonitore di un'imminente fine del mondo a causa della malvagità degli uomini.



Fig. 1 - Teano, Cattedrale, Ignoto pittore, *I santi Reparata e Paride intercedono presso Cristo per la fine della peste* (foto D. Feola).

Tale era stato evidentemente anche lo stato d'animo dell'anonimo committente teanese, scampato fortunatamente al morbo, che qualche tempo dopo la cessazione dell'epidemia richiese, ad un altrettanto ignoto artefice, la realizzazione di un dipinto, attualmente ancora visibile sull'altare di una delle cappelle laterali di destra della cattedrale di Teano che, come una sorta di ex voto gratulatorio, fosse servito a ringraziare i santi Paride e Reparata, i santi protettori più cari alla comunità locale, per aver avuto salvo la vita durante l'epidemia e per aver interceduto presso Cristo affinché mitigasse la sua ira nei confronti dei teanesi (fig. 1).



Fig. 2 - Teano, Museo diocesano, Ignoto lapicida campano, Frammento della lastra commemorativa dei chierici morti durante la peste.

Questo è quanto sembra evocare l'iconografia del dipinto in oggetto laddove si osservano giustappunto le figure dei due santi mentre, accompagnati da due angeli, genuflessi sulle nubi a braccia aperte, con lo sguardo rivolto verso l'alto, chiedono clemenza a Cristo che, assiso a sua volta su un groppo di nubi circondato da uno stuolo di cherubini, è nell'atto di scagliare i fulmini della peste sulla città sottostante, facilmente identificabile con Teano per la presenza, al di là delle mura, delle sagome del campanile dell'Annunziata e della torre del castello.



Fig. 3 - Borgonuovo Teano, Ch. S. Maria della Libera, Ignoto artista campano Madonna della Libera tra due angeli che sorreggono un lungo cartiglio.

E ancora - viepiù perché originariamente conservato nella distrutta cappella dei Sette Dolori dove avevano trovato sepoltura una quindicina di chierici rimasti vittime della peste per soccorrere spiritualmente la popolazione, il dipinto si prefigura, alla pari della lapide marmorea posta nella stessa cappella, di cui resta solo un frammento (fig. 2), anche come una sorta di *Commemoratio pro defunctis* per queste eroiche figure (ministri del culto che avevano ricevuto solo gli ordini minori), laddove nell'angolo destro di esso è dato osservare due di loro che, incuranti del contagio, affiancano un sacerdote intento a comunicare due donne, una delle quali già moribonda.



Fig. 4 - Borgonuovo Teano, Ch. S. Maria della Libera,
R. Contestabile, S. Maria della Libera.

La scena, velata da un'atmosfera brumosa, si svolge, sul fare della sera, ai margini di un campo fuori delle mura della città, adibito parte a cimitero parte a lazzaretto, dove alcuni monatti, scortati da soldati, sono intenti a rimuovere da un carro trainato da una coppia di buoi, carico di cadaveri e di contagiati, i corpi delle vittime raccolti durante il giorno.

Circa l'artefice del dipinto, si tratta, quasi sicuramente, di un attardato epigono di Mattia Preti o Domenico Gargiulo *alias* Micco Spadaro quanto non anche di un mediocre imitatore del grande Luca Giordano, vale a dire di alcuni dei maggiori pittori napoletani sopravvissuti al morbo che immortalarono nelle loro tele i momenti drammatici dell'epidemia.



Figg. 5-6-7 - Borgonuovo di Teano
Ch. S. Maria della Libera, Ex voto.

Se l'allucinante scena del campo invaso da un ammasso informe di cadaveri in attesa di essere sepolti da una colata di calce richiama, infatti, *Il largo del Mercatello di Napoli durante la peste del 1656* (Napoli, Museo di San Martino) realizzato da Micco Spadaro, la contrapposizione delle zone e di luce e di ombre riflette, invece, la conoscenza, da parte del nostro pittore, dei sette grandi affreschi (che conosciamo solo attraverso dei bozzetti e l'unico lacerto che ci è pervenuto, quello posto su Porta San Gennaro a Piazza Cavour) realizzati da Mattia Preti su altrettante porte di Napoli, peraltro gratuitamente secondo lo storico settecentesco Bernardo De Dominici, per ingraziarsi le autorità cittadine ed evitare così le pene detentive per aver ucciso una guardia al fine di eludere il cordone sanitario proprio durante l'epidemia.

Da questo stesso affresco, che rappresenta la *Vergine Immacolata con il Bambino*, affiancata dai santi Gennaro, Francesco Saverio e Rosalia che intercedono per la fine del morbo e dal San Gennaro che intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste di mano di Luca Giordano (Napoli, Museo nazionale di Capodimonte) il pittore trasse, verosimilmente, l'ispirazione per inserire, giusto al cento della composizione, i due santi protettori di Teano nell'atto di chiedere misericordia a Cristo.



Fig. 8 - Borgonuovo Teano, Ignoto scultore,
Ch. S. Maria della Libera, *S. Maria della Libera*
(foto D. Feola).



Fig. 9 - Teano, Ch. S. Maria la Nova,
Ignoto cartapestaio, *S. Maria della Libera*.

Il dipinto, che misura 240 cm di altezza per 170 di larghezza, fu rinvenuto, abbandonato e in pessime condizioni di conservazione, in un vano della sacrestia della cattedrale, dal canonico monsignor Aurelio De Tora, il quale, autorizzato dal vescovo Matteo Guido Sperandeo, premuroso artefice della ricostruzione post bellica degli episcopi di Teano e Pignataro, della cattedrale e di tutte le chiese danneggiate della diocesi, lo affidò alle abili mani di don Onorato, un monaco benedettino dell'abbazia di Praglia che in capo a pochi mesi restituì alla tela, ancorché rattoppata, buona parte dell'originaria gamma cromatica.

Al tema della peste si riconduce, probabilmente, anche la devozione locale per la Madonna della Libera, il cui culto è genericamente collegato fin dal XIII secolo - quando fu introdotto e diffuso in Italia dai monaci cistercensi - alla liberazione da qualche male, costituito, nella fattispecie, per l'appunto dalla peste.

Il culto gode di un particolare seguito soprattutto presso l'omonima chiesa della frazione di Borgonuovo, sulla cui facciata, all'interno della lunetta che sormonta il portale d'ingresso, è dato vedere un altorilievo in stucco, di un ignoto artista

campano, raffigurante la *Madonna della Libera tra due angeli che sorreggono un lungo cartiglio* (fig. 3), mentre, con le mani protese in avanti, è, secondo una tradizione locale non ben controllata, nell'atto di fermare la peste.

Lo stucco realizzato nel 1915, come ricorda una lapide posta sulla facciata, mutua, verosimilmente, una più antica perduta raffigurazione, forse ad affresco, e trova un corrispettivo, all'interno della chiesa, in una tela ad olio, firmata e datata 1900, in basso a destra, da R. Contestabile, un pittore locale non altrimenti noto (fig. 4), e nei tre piccoli ex - voto della seconda metà dell'Ottocento, che, ancorché animati da un popolare spirito miracolistico, ci restituiscono, peraltro - nel tracciare le ambientazione e i personaggi che li animano - un autentico spaccato dei costumi del tempo (figg. 5-6-7).

Nella stessa chiesa e nella chiesa di Santa Maria la Nova del capoluogo, due statue lignee di autori ignoti, risalenti l'una in legno, al XX secolo (fig. 8), l'altra, in cartapesta, al secolo precedente (fig. 9), completano il *corpus* delle testimonianze iconografiche sulla Madonna della Libera presenti nel territorio.

Franco Pezzella

Pasquale Ciro Golia, dimenticato giornalista aversano del '900

Nero su bianco, a. XXVI, n. 6, 2 aprile 2023, p. 56

Pasquale Ciro Golia nacque ad Aversa il 3 dicembre del 1900 da Antonio e Concetta D'Aniello. Laureatosi in lettere e filosofia all'università di Napoli fu per circa un quarantennio professore di lettere italiane e latine nei licei scientifici prima, e di storia dell'arte nei licei classici poi; ma fin da giovane fu anche scrittore, poeta e giornalista, utilizzando, talvolta, lo pseudonimo di Gipsy.

Fin dal 1922 collaborò, infatti, dopo gli esordi, ancora diciannovenne, con il giornale *Il ritornello* di Napoli, con alcuni grandi giornali e riviste napoletane e non, quali il *Corriere di Napoli*, *Il Mattino illustrato*, *Nuova Italia* (1927), *Le scimmie e lo specchio* di Roma un'importante rivista di spettacolo diretta da Francesco Prandi (1928), *Sinfonie* (1924-1928), un'altra importante rassegna artistica della capitale, e finanche con la *Gazzetta lombarda* e l'*Union artistique et littéraire* di Tolosa.



Testata de L'Italia Illustrata.

Fra il 1926 e il 1927, diresse, inoltre, *Il Corriere flegreo*, assorbito poi da *Il Corriere del Sud*. Nel 1927 pubblicò, altresì, un libro di liriche, *Luce ed ombra*, edito dalla Clet di Napoli, ottenendo un larghissimo consenso di pubblico e di critica, anche all'estero.

Altrettanti favorevoli furono i consensi per una *Storia del libro dalle origini*, edito a Roma nel 1939. Subito dopo la fine del II conflitto mondiale, nel 1946, pubblicò *I principali dei*, una piccola antologia per le scuole medie, mentre l'anno successivo fondò e diresse fino al 1965, il mensile *L'Italia illustrata* che, avendo una vocazione internazionale ed essendo pubblicata anche in inglese, francese e spagnolo, prese, per sopra titolo quello di *L'Europa illustrata*.

Si trattava di una rassegna tecnica di lettere, arti, scienze, turismo e cultura varia, nata, per dirla con lo stesso fondatore, “*per ridare alla Patria il suo luminoso prestigio nelle opere dell’ingegno*, dopo le ritorte *del* dopoguerra che glielo avevano scosso”. Alla rivista collaborarono Sonia Serpieri, Angelo Josia e molti altri scrittori dell’epoca.

Il noto critico storico-letterario barese Domenico Triggiani nella sua preziosa *Storia delle riviste letterarie d’oggi*, edita a Bari nel 1961, recensendola ebbe a scrivere “Scopo della rivista è quello di illustrare, con l’efficacia degli scritti, l’Italia, far conoscere le opere e tornare alle sane tradizioni *di civiltà e di lavoro per riacquistare la stima, l’affetto e l’ammirazione degli altri popoli*”.

A partire dalla seconda metà degli anni ’20 il Nostro ebbe anche una discreta attività di paroliere e melodista componendo numerose canzoni, fra cui *Mechita* (1927), uno dei primi brani suonati in Argentina ritmato secondo il “paso doble”, una movenza di danza molto caratteristica di origine spagnola, e un inno, *Europa unita*.

Restò invece inedita la sua “opera omnia” costituita da romanzi, novelle, opere di teatro, fra cui il dramma *La luce che non muore*, oltre che da articoli critici, di sociologia e di politica.

Membro dell’Accademia di Filologia classica di Roma, di quella Araldica di Trieste, dell’Accademia dei Cinquecento, dell’Accademia del Pensiero di Trieste, dell’Academie Ansalsi di Parigi, nella sua vita Pasquale Ciro Golia fu insignito di molte onorificenze, fra cui quelle di accademico dell’American International Academy e dell’*American Academy of Political and Social Science*, di membro d’onore della Columbus Association, di membro, col grado di Knight commander (cavaliere comandante), dell’Ordo equestris militaris Avatar di Londra (1950).

Fu decorato, inoltre, del Gran Collare dal Pium Sodalicium Corpus Equitum Boni (Cavalieri del Bene), del Gran Collare di Star and Cross of Academic honor e di ben quattro medaglie d’oro *per la diffusione della cultura*. L’University - college St. Andrews di Londra, gli concesse la *laurea honoris causa* in filosofia.

Franco Pezzella

Carlo de Ferraris, scrittore e poeta

Nero su bianco, a. XXVI, n. 7, 16 aprile 2023, p. 56

Carlo de Ferraris nacque ad Aversa il 13 settembre del 1821 da una nobile famiglia napoletana che godeva del patriziato ereditario della Repubblica di San Marino. Dopo un'impegnativa e prolungata educazione domestica con precettori del calibro di Battista Murgia per le lettere italiane e greche, di Pasquale Galluppi per la filosofia, di Carlo Virgilio per la matematica, di Mario Giardini per la fisica, e di Matteo de Augustinis per la giurisprudenza, ad appena venti anni si laureò proprio in quest'ultima dottrina presso l'università di Napoli, dando così seguito ad una consolidata tradizione familiare e al volere del padre Andrea. Con grande dedizione si dedicò, altresì, allo studio dell'inglese, del francese, dello spagnolo e, seppure parzialmente, del tedesco.



Aversa, litografia del 1837.

Già, tuttavia, fin dalla tenera età di dieci anni, aveva manifestato interesse per la letteratura, componendo dei versi e mandando a memoria, in virtù di una prodigiosa capacità mnemonica, quasi tutta la *Gerusalemme liberata*. Una delle sue prime poesie fu pubblicata nel 1841 sul *Poligrafo Sacro Pittoresco*, un periodico religioso che in quell'anno faceva la sua comparsa sulla scena editoriale partenopea.

Peraltro, mentre studiava presso l'ateneo napoletano aveva avuto modo di seguire le lezioni che Basilio Puoti, l'arguto grammatico, lessicografo e critico letterario, teneva presso una scuola nella quale educava gli allievi, in senso puristico, allo studio dei classici antichi e dei trecentisti, frequentata, tra gli altri, da Luigi Settembrini e Francesco De Sanctis.

Benché fosse iscritto come avvocato esercente presso il Tribunale e la Corte d'Appello di Napoli, esercitò la professione con poco interesse preferendo dedicarsi piuttosto alla pubblicistica (memorando l'articolo sul pizzaiolo, il primo mai scritto su questo mestiere, pubblicato dall'*Omnibus pittoresco* del 15 maggio 1852),

all'editoria (nel 1850 fondò e diresse due periodici, uno dei quali aveva per titolo *Verità e bugie*), e, soprattutto, agli affari amministrativi (occupando diverse cariche pubbliche: inizialmente a Napoli, come vice-sindaco del quartiere Pendino tra il 1861 e il 1862, in seguito nella sua città natale, prima come preside del liceo "Domenico Cirillo" e delegato scolastico mandamentale, poi, gratuitamente, come presidente dell'Amministrazione degli Asili d'Infanzia e, per ben nove anni, dal 1867 al 1876, come Soprintendente della Real Casa Santa dell'Annunziata, rinunciando, nel 1868, alla carica di sindaco, assegnatagli per regio decreto secondo le leggi dell'epoca).

Incarichi che non gli impedirono, però, di continuare a coltivare la sua entusiasta attività di poeta e scrittore e di intrattenere relazioni con molti uomini di lettere dell'epoca.

Tra il sesto e ottavo decennio del secolo pubblicò, infatti, ben 5 raccolte di poesie: la prima, nel 1855, curata dal prof. Paolo Emilio Tullelli, docente di filosofia morale all'università di Napoli; la successiva nel 1862; la terza nel 1871, dedicata all'educatrice, scrittrice e poetessa teramana Giannina Milli; una quinta nel 1879, preceduta tre anni prima da una corposa antologia di circa 850 pagine, intitolata *Prose varie* - curata e preceduta da una sua *Prefazione* dal filologo Emanuele Rocco - nella quale, come ebbe a scrivere Angelo De Gubernatis nel suo *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze 1879, "si delineano l'indole e lo stile dell'Autore, di cui furono lodati gli scritti per una certa naturalezza e spontaneità, talora pure eccessiva, per delicatezza d'immagini, vivacità, gaiezza, amenità, o, come oggi dicono, umorismo".

A tal proposito, va osservato come il Nostro fosse anche un ricercato autore di stornelli e canti popolari nonché autore di poesie musicate da alcuni valenti compositori dell'epoca quali Saverio Mercadante, Alfonso Quercia, Giorio Miceli, Francesco Campanella Carlo De Simone, Beniamino Carelli, Francesco Capponi e Nicola De Gioiosa. Per i suoi meriti letterari fu ascritto a diverse accademie, tra cui la Pontaniana di Napoli, la Peloritana di Messina, la Tiberina di Sansepolcro e l'Arcadia di Roma. Carlo de Ferraris era cognato di Gaetano Parente, il primo sindaco di Aversa dopo l'Unità, avendone sposato la sorella Giulia.

Franco Pezzella

L'Addolorata e i simboli della Passione: un altro dipinto di Antonio Gamba nella chiesa di San Giorgio ad Afragola

Non è Nuova città, a. II, n. 12, 29 aprile 2023, p. 6

La chiesa di San Giorgio conserva ben due dipinti del misconosciuto pittore molisano Antonio Gamba, già impropriamente attribuiti in passato, benché firmati, ad Angelo Mozzillo, uno dei quali, quello raffigurante la *Madonna del Latte tra i santi Gaetano da Thiene e Andrea Avellino* - posto sulla porta della sacrestia dove tuttora è dato vederlo - fu già da me illustrato nel numero 15 dell'11 maggio 2019 di "Nuova Città". È la volta, adesso, dell'altro dipinto, raffigurante la *Madonna Addolorata tra Angeli e i simboli della Passione* collocato nel transetto sinistro.



Il culto alla Madonna Addolorata, uno dei più sentiti giacché il dolore è presente, nei suoi vari aspetti fisici e spirituali, più o meno intensamente, nella vita di tutti gli esseri umani, trae origine dai passi del Vangelo, laddove si narra della presenza di Maria Vergine sul Calvario ai piedi del figlio crocifisso.

La devozione cominciò a manifestarsi, tuttavia, solo dalla fine del XI secolo, prima attraverso gli scritti di sant'Anselmo d'Aosta, san Bernardo da Chiaravalle, nonché di alcuni monaci cistercensi e dell'ignoto autore del *Liber de passione Christy et dolore et plancton Matris eius* (a lungo erroneamente attribuito allo stesso san Bernardo), e poi per opera dei Servi di Maria, un ordine monastico specificamente consacrato - come i sette fondatori avevano indicato istituendo nel 1233 a Firenze la "Compagnia di Maria Addolorata" - al culto della Madonna con questo titolo.

Alla fine dello stesso secolo apparvero anche - unitamente alle composizioni in varie lingue sul cosiddetto "pianto della Vergine", tra cui lo *Stabat Mater* attribuito a Jacopone da Todi, un testo poetico musicale liturgico cui si sarebbero ispirati, peraltro, i musicisti di ogni epoca, da Palestrina a Pergolesi, da Rossini a Verdi - le prime immagini dell'Addolorata, raffigurata ai piedi del Crocifisso con il petto trafitto da una spada a rappresentare il suo dolore.

In seguito, le spade passarono a sette, tante quanti furono i dolori affrontati dalla Vergine durante l'esistenza del Figlio: da quando, portatolo al Tempio, le fu predetto dal sommo sacerdote Simeone che una spada le avrebbe "trafitto l'anima" a causa sua, al momento in cui affidò al sepolcro il corpo del Figlio in attesa della sua Resurrezione. Questo soggetto fu trattato soprattutto dai pittori fiamminghi del Cinquecento e da alcuni pittori italiani e spagnoli del Seicento.

Tuttavia, dal Cinquecento, incominciò ad affermarsi, specie in area ispanica, anche un altro schema (la cosiddetta *Soledad*) che propone la figura della Vergine mentre contempla, da sola o in compagnia di angeli, gli strumenti della Passione di Gesù, composizione nella quale il *dolore non è più espresso dalle sette spade conficcate nel petto ma, soprattutto, dall'intensità dell'espressione* del suo volto. Una rappresentazione quest'ultima che riscosse molta fortuna anche in Italia meridionale e particolarmente a Napoli.

Tale è, peraltro - come si preannunciava - l'iconografia della tela del Gamba ad Afragola, dove il culto all'Addolorata si può ricondurre ai primordi della sua fondazione, tradizionalmente ritenuta essere avvenuta nel 1140 ad opera di Ruggero il Normanno, come lascerebbe ipotizzare, del resto, la presenza in contrada Salice, un territorio posto al confine con l'abitato di Tavernanova, di una chiesetta dell'Addolorata che Carlo Cerbone, rifacendosi allo Pseudo Matteo Spinelli, indica quale luogo in cui il 25 febbraio del 1265 sarebbe avvenuto l'incontro tra re Carlo I, la nobiltà e i popolani di Napoli durante la conquista del regno di Napoli.

Nella tela afragolese, infatti, palesemente informata alla cultura figurativa napoletana, la Vergine è raffigurata, seduta ai piedi della Croce, con il petto trafitto da una spada, in un contrito atteggiamento devozionale - accentuato da sapienti effetti luministici - che manifesta una rassegnata adesione alla volontà di Dio.

Le fanno da corona, in un suggestivo gioco di luci ed ombre, con atteggiamenti sofferiti ma sommessi, tre angeli, uno dei quali, quello in piedi a destra, è nell'atto di

confortarla, mentre gli altri due, quello inginocchiato sorregge con le mani un panno bianco sul quale sono adagiati i chiodi serviti a crocifiggere Gesù, l'altro, sulla sinistra, regge il velo con cui Veronica gli aveva terso il volto bagnato di sudore e sangue. Ai loro piedi dispiegati per terra si vedono alcuni degli altri strumenti della Passione: la tenaglia, il martello, la lancia e la spugna. Altri angeli e cherubini in coro sovrastano la scena.

Quanto all'autore del dipinto, 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 nella bergamasca e a Napoli, dove realizzò opere nelle chiese di Santa Caterina a Formello, 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

Lo ha dipinto la pittrice tedesca Therbusch

Nero su bianco, a. XXVI, n. 8, 30 aprile 2023, p. 56.

Il 10 settembre del 2014 per la prima sessione del Convegno “Niccolò Jommelli a trecento anni dalla nascita (1714 - 2014)” organizzato dal “Rotary Club Aversa Terra Normanna” unitamente all’associazione “Dimensione Cultura” e al nostro periodico “NerosuBianco” presso la parrocchia di Sant’Audeno di Aversa, tenni una relazione sull’iconografia jommelliana poi pubblicata a stampa, integrata da note, sul n. 182-184 della “Rassegna Storica dei Comuni” edita dall’Istituto di Studi Atellani, dove, trattai, tra gli altri, di ben tre ritratti attribuiti al pittore stabiese Giuseppe Bonito (Castellammare di Stabia 1707 - Napoli 1789), tra i quali quello che si conserva nella Raccolta d’Arte della Fondazione Pagliara ospitata a Napoli presso l’Istituto Universitario “Suor Orsola Benincasa”, considerato, a ragione - per la carica di umanità e naturalezza che evoca - il risultato più notevole raggiunto dai vari artisti che ritrassero il musicista.



Nella tela, il Nostro è rappresentato - come scrivevo nel suddetto saggio - con “il volto rubizzo e rubicondo, quasi della stessa tonalità dell’abito che indossa, appena rischiarato dai bei pizzi bianchi del collo e della manica della camicia, seduto a un tavolino con il gomito del braccio destro poggiato su un cuscino di velluto. Con la mano dello stesso arto regge una piccola lira, il cui unico braccio visibile è riccamente decorato da un intaglio fogliiforme mentre lo sfondo del dipinto, al di là di

uno squarcio di luce intorno alla testa del compositore, è uniforme e non vi è alcun cenno di ambientazione”.

Ebbene a distanza di qualche mese dalla mia relazione, in un convegno sulla figura di Rocco Emilio Pagliara che si tenne il 14 dicembre di quell’anno presso il “Suor Orsola Benincasa”, il professore Pierluigi Leone De Castris chiariva che la tela andava invece attribuita alla pittrice tedesca di origini polacche Anna Dorothea Lisiewska Therbusch sulla scorta di una lettera datata 10 marzo 1914, nella quale il Pagliara riportava che sul retro del ritratto, fatto da lui rintelare, era presente un’iscrizione con il nome dell’autrice, la quale lo avrebbe realizzato a Stoccarda nel 1764 (data cui rimanda, peraltro, l’annotazione “di anni 50” che compare sotto il nome del musicista sullo spartito poggiato sopra lo scrittoio), allorquando era al servizio, come pittrice di corte, presso il castello del duca di Württemberg, Carlo Eugenio, insieme all’operista aversano, lì attivo, fin dal 1754, in qualità di maestro di cappella e compositore.

Del resto, il dipinto potrebbe identificarsi con uno dei due ritratti di Jommelli, quello firmato e datato sul retro “Peint par Anne Dorothea Therbusch née de Lisiewska, 1764” ancora visibile, nel 1869, nell’abitazione napoletana del musicologo e bibliotecario Francesco Florimo.

Anna Dorothea Lisiewska Therbusch, figlia del ritrattista tedesco di origini polacche Georg Lisiewski, nacque a Berlino nel 1721. Dopo una prima formazione artistica con il padre, si recò a Parigi per perfezionare la propria tecnica presso la scuola di Antoine Pesne.

Tornata in patria sposò Friedrich Therbusch, proprietario di un’osteria, con il quale gestì inizialmente l’attività, prima di dare alla luce quattro figli e di lasciarlo per tornare all’arte. Messasi in luce negli ambienti artistici berlinesi del suo tempo, nel 1760 fu chiamata presso la sua corte dal suddetto duca Carlo Eugenio per il quale realizzò, in breve, ben diciotto tra ritratti e scene mitologiche per la galleria degli specchi della sua residenza.

Nel 1765, alla ricerca di un ambiente più stimolante, si trasferì a Parigi, dove realizzerà effettivamente gran parte della sua produzione pittorica quantificata in circa duecento opere, di cui circa una novantina di ritratti e dove, due anni dopo, la raggiungerà la nomina a membro della prestigiosa Royal Academy di Londra.

Ma trovatasi ben presto in difficoltà economiche per l’alto tenore di vita che si era dato, nel 1769 ritornò a Berlino mettendosi al servizio, per qualche anno, di Federico II di Prussia e di Caterina di Russia prima di iniziare, dal 1773, un lungo periodo di collaborazione con il fratello Christian Friedrich Reinhold che durerà fino alla morte, intervenuta precocemente nel 1782.

Franco Pezzella

Riflessioni iconografiche in margine ad un dipinto di Girolamo Cenatiempo nella chiesa di San Francesco a Teano

Il Sidicino, a. XX, n. 4, aprile 2023, p. 3

Ad una prima e sommaria occhiata, il convegno di santi che si sviluppa sotto l'immagine dell'Immacolata nel dipinto, firmato e datato 1726 da Girolamo Cenatiempo, che si osserva sulla controfacciata della chiesa di San Francesco a Teano, sembrerebbe rimandare all'ennesima rappresentazione di una delle iconografie più diffuse della Vergine Maria, ovvero quella del suo immacolato concepimento nel seno della madre Anna, comunemente denominata *Disputa dell'Immacolata Concezione*; una rappresentazione - presa a prestito nella sua struttura, ovviamente con le opportune variazioni, dai vari pittori che nei secoli hanno trattato il tema, dalla *Disputa del Sacramento* di Raffaello che si trova nella Stanza della Segnatura in Vaticano, dove la Vergine - sospesa tra cielo e terra in un vortice di angeli, ora ritta su una mezzaluna, coronata di stelle mentre schiaccia la testa del serpente, ora inginocchiata sulle nuvole davanti al Padre Eterno nell'atto di toccarla con la sua verga per esentarla dal peccato originale - sovrintende un'assemblea di Dottori, teologi e santi che discutono sulla sua immacolata concezione nel seno della madre.

Come si ricorderà, una dottrina, elaborata fin dal V secolo da Agostino d'Ippona, affermata gradualmente nel corso del Medioevo e definita, dopo lunghe dispute, solamente nel 1854 con la proclamazione del dogma da parte di Pio IX, sostiene che la Vergine Maria in quanto era stata predestinata fin dal principio dei tempi a fungere da "vettore" dell'incarnazione di Cristo, doveva ella stessa essere stata concepita "senza concupiscenza".

Ebbene, ad una più attenta osservazione, ancorché le sue pessime condizioni di conservazione ne pregiudicano una più attendibile lettura, la composizione del Cenatiempo sembrerebbe prefigurarsi piuttosto come la rappresentazione della *Meditazione di alcuni profeti e santi sul mistero dell'Immacolata Concezione*, un tema iconografico quasi sempre indicato dagli storici come una generica raffigurazione *dell'Immacolata Concezione e santi*, ancorché il celebre mariologo francese Jacques de Mahuet distingua ben sette tipi di rappresentazioni dell'Immacolata: le immagini storiche dipendenti dai Vangeli apocrifi, quelle simboliche ispirate alla Bibbia, quelle allegoriche o del trionfo dei vizi, quelle sul serpente, le dispute, le figurazioni ideali e le immagini del XX secolo.

Manca, infatti, rispetto alla *Disputa* uno degli elementi che la faccia ritenere tale, vale a dire la presenza dei Dottori della Chiesa che - divisi tra gli assertori del dogma (i cosiddetti "immacolisti", come S. Ambrogio, S. Agostino, S. Anselmo d'Aosta), e i negazionisti (i cosiddetti "macolisti", come S. Bernardo di Chiaravalle, S. Alberto Magno, S. Tommaso d'Aquino e S. Bonaventura) - disputano giustappunto tra di loro.

Le poche figure di profeti e santi che si riescono a riconoscere nella pala teanese, fortunosamente sopravvissuta ai bombardamenti alleati dell'ultimo conflitto

mondiale, sembrano ricondursi, invece, a partire da sinistra, ai profeti David e Isaia (seppure con qualche dubbio), a san Francesco, a un santo vescovo, forse san Paride, e al beato Duns Scoto, secondo uno schema che li vede convergere intorno alla protagonista con un atteggiamento, per l'appunto di meditazione.

La presenza di re Davide, che sembrerebbe identificabile come tale per un oggetto vagamente somigliante ad un'arpa che regge tra le mani (suo precipuo attributo iconografico), va messa in relazione con la 2ª antifona dei salmi 23 e 45 laddove egli canta: "L'Altissimo ha santificato la sua dimora, alleluia".



Lo affianca, genuflesso, con la fronte alta e canuta e la barba lunga, una figura che benché priva dell'attributo iconografico della sega, lo strumento con il quale fu martirizzato e che il più delle volte lo identifica, dovrebbe raffigurare il profeta Isaia, il cui rapporto con la rappresentazione dell'Immacolata è strettamente correlato con una delle sue profezie, quella in cui rivela: "Il Signore stesso vi darà un segno. Ecco:

la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele” (Libro di Isaia 7, 14-17).

Al centro della corona dei profeti e santi sottostante l’Immacolata non poteva mancare, ovviamente, essendo la chiesa dedicata a san Francesco, l’immagine del Poverello di Assisi, che genuflesso, la mano sinistra volta verso i fedeli per mostrare le stimmate, è raffigurato nell’atto di rivolgere uno sguardo tenerissimo alla Vergine. Come ricordano alcuni biografi (Tommaso da Celano, San Bonaventura da Bagnoregio), Francesco era “animato da indicibile affetto per la Madre del Signore Gesù”, la donna che, come lui stesso affermò, aveva dato a Cristo “la vera carne della nostra umanità e fragilità” (*Lettera ai fedeli*).

Lo affiancano, sulla destra, entrambi anch’essi genuflessi, un vescovo, che va quasi sicuramente identificato con san Paride, primo vescovo di Teano e suo Patrono, e il beato Duns Scoto. Vissuto in tempi decisamente lontani dalle dispute teologiche intorno al dogma dell’Immacolata Concezione, qui san Paride trova probabilmente collocazione proprio in quanto primo presule e protettore della città, come a voler rappresentare le meditazioni dei teanesi tutti sul mistero dell’incarnazione di Maria nel grembo di sant’Anna.

Ben altra valenza ideologica ha, invece, la presenza di Duns Scoto, il famoso “Dottor Sottile”, riconoscibile oltre che per l’abito francescano, per un libro aperto tra le mani chiaramente riferibile alla sua fervida attività di filosofo e teologo, all’interno della quale intervenne, tra l’altro, nelle dispute circa il concepimento immacolato di Maria, di cui diventerà uno strenuo difensore con l’elaborazione della cosiddetta “teoria della redenzione preventiva o preservativa”, secondo la quale anche la Madonna, che secondo la dottrina del tempo si riteneva fosse stata santificata mentre ancora si trovava nel grembo di sua madre o alla nascita, era stata redenta sì fin dalla nascita da Dio, ma con una redenzione preventiva, prima e fuori del tempo, in previsione dei meriti di suo figlio Gesù.

L’autore del dipinto, Girolamo Cenatiempo, che sicuramente fu affiancato da un frate con funzioni di iconografo nella stesura dell’opera, è figura di artista a lungo attivo fra il 1705, anno in cui firmò e datò la sua prima opera conosciuta, il *S. Benedetto in atto di congedarsi da S. Scolastica* nella chiesa di S. Pietro a Majella di Napoli, dove era presumibilmente nato, e il 1742, quando affrescò la cappella di S. Francesco di Paola nel santuario di S. Maria di Pozzano (Castellammare di Stabia).

In questo lungo arco di tempo fu operoso soprattutto a Napoli dove realizzò altre tele e affreschi per la cappella di S. Pietro Celestino sempre in S. Pietro a Majella, per la chiesa di S. Maria della Sapienza, per la chiesa del Gesù Vecchio, per la chiesa di S. Maria di Donnaromita, per la chiesa di S. Pietro martire, per la chiesa della Nunziatella, per la Missione dei Vergini, per la chiesa della Compagnia della Disciplina della Santa Croce.

Non meno prolifica fu la sua produzione a L’Aquila dove lavorò a più riprese, prima per la basilica di S. Bernardino, poi per le chiese di S. Margherita e di S. Amico, per il Palazzetto dei Nobili, su commissione dei Gesuiti, per la distrutta chiesa di S. Maria Maddalena (le tre tele superstiti sono ora conservate nel Museo Nazionale d’Abruzzo) e infine per la cattedrale dei SS. Massimo e Giorgio.

Altri interventi sono registrati a Caivano (ch. di S. Pietro), a San Severo (ch. della Santissima Trinità), ad Avigliano (ch. S. Maria degli Angeli), a Fidenza (cattedrale). Gli studiosi gli attribuiscono, inoltre, alcune tele conservate nella Quadreria di Palazzo Imperiali di Latiano.

Franco Pezzella

La Santa Chiara in gloria di Leonardo Antonio Olivieri

Nero su bianco, a. XXVI, n. 9, 14 maggio 2023, p. 56

Nella sacrestia della chiesa conventuale di San Francesco, attornata da preziosi armadi settecenteschi, fa bella mostra di sé, insieme a due coevi *Crocifissi* lignei, una notevole pala centinata con la raffigurazione di *Santa Chiara in gloria* che, ancorché non firmata, è attribuita per analogie con altre sue opere conosciute, al pittore pugliese, ma napoletano di formazione e d'adozione, Leonardo Antonio Olivieri.

Nato a Martina Franca il 23 febbraio del 1689 l'artista, avviato alla pittura dallo zio omonimo, agrimensore e ricamatore, condusse infatti, quasi tutta la sua esistenza a Napoli, dove grazie all'amicizia con il padre gesuita Francesco de Geronimo e soprattutto con il cardinale Innico Caracciolo, vescovo di Aversa e suo compaesano, fu introdotto alla scuola di Francesco Solimena.



Indicativa in proposito la testimonianza dello storiografo napoletano dell'arte della prima metà del Settecento, Bernardo De Dominici, quando scrive che il cardinale avendo notato “la grande inclinazione che aveva alla pittura, e veduto il suo operare, lo menò seco a Napoli ...”.

Doti naturali che Olivieri non mancò di affinare con frequenti contatti e confronti con molti altri artisti, tra cui Luca Giordano, Corrado Giaquinto, Paolo de Matteis e Francesco De Mura. Nella composizione aversana, alla cui commissione è ipotizzabile non dovette essere estraneo ancora una volta lo stesso cardinale, la santa è rappresentata, vestita dell'abito monacale, seduta sopra un trono di nubi, in mezzo ad un tripudio di angeli, cherubini e putti, nell'atto di indicare un ostensorio.

Come è noto, questo arredo sacro, utilizzato per esporre all'adorazione dei fedeli l'ostia consacrata, è, con il giglio, simbolo di purezza, e il libro, simbolo della regola, uno degli attributi peculiari dell'iconografia della santa, in quanto fa riferimento alla vicenda, narrata da Tommaso da Celano nella *Leggenda di Santa Chiara Vergine* (1255), laddove è descritto il miracolo operato dalla stessa quindici anni prima, allorquando, con la sola esposizione dell'eucaristia sulle mura di Assisi, era riuscita a respingere le truppe saracene che, al soldo dell'imperatore Federico II di Svevia, avevano assaltato la città al comando di Vitale da Aversa.

Alla pari della maggior parte della produzione operata dall'Olivieri nello stesso arco di tempo (presumibilmente tra la seconda metà del IV decennio del '700 e la prima metà del decennio successivo), la pala aversana si caratterizza per un marcato plasticismo delle figure e soprattutto per quella vivacità cromatica al cui interno lo storico dell'arte Nicola Spinosa, in uno studio di qualche anno fa, intravede delle suggestioni di marca giaquintesca decisamente in controtendenza rispetto a quelle riscontrabili nelle opere del decennio precedente caratterizzate, invece, da una più convinta adesione alla lezione del chiaroscuro di matrice solimenesca.

Va infine osservato, che nonostante l'ormai acquisita "cittadinanza" napoletana, l'Olivieri non si staccò mai del tutto dalla sua città natale per le cui chiese produsse, negli anni, ben dieci dipinti variamente distribuiti tra la chiesa di S. Antonio ai cappuccini, l'arciconfraternita dell'Immacolata agli artieri, la chiesa del Carmine e la confraternita della Natività e dei Dolori di Maria Santissima.

Diverse anche le opere per altre chiese pugliesi tra cui il *Trionfo dell'Ordine francescano*, la *Sacra Famiglia* e la *Deposizione* per la cattedrale di Taranto degli anni '40, ora tutte e tre conservate nel Castello svevo di Bari, e il *San Giovanni Evangelista e san Bernardino* della cattedrale di Nardò, che replica con qualche variante lo schema compositivo della pala aversana.

Delle opere conservate a Napoli si ricordano, invece: *La Vergine con il Bambino* per la chiesa di S. Maria Materdomini (1721); le due sovrapporta raffiguranti *Gesù e la Maddalena in casa del fariseo* e *La lavanda dei piedi* per la cappella del coretto della chiesa di San Gregorio Armeno (1725); l'*Immacolata Concezione e Santi*, della basilica di S. Paolo Maggiore (1738); gli affreschi per la cappella della sacrestia dei Gerolamino ormai quasi del tutto scomparsi (1748-50).

Franco Pezzella

Un allestimento scenico di Angelo Mozzillo nella Napoli post-rivoluzionaria del 1799

Non è Nuova città, a. II, n. 14, 20 maggio 2023, p. 6

Si legge nei *Diurnali* compilati dal medico sannita Diomede Marinelli (ms. conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli): “La mattina del giovedì 13 giugno 1799 spararono alcune cannonate gli Castelli, indicando egualmente una ritirata generale, che si effettuò fin all’ore 23 del detto giorno. In questa stessa giornata, verso l’ora di pranzo s’intese un gran cannoneggiamento da distante, e si seppe dopo, ch’era l’attacco delle genti del Cardinal Ruffo coi suoi Calabresi ed altri alleati e Truppa Repubblicana sul Ponte della Maddalena, e gli langioni a mare, capo Caracciolo, che faceva gran fuoco. Il risultato fu ch’i Repubblicani persero, e vinsero i Realisti”.

Era l’inizio della fine della breve vita della Repubblica Napoletana, instauratosi sull’onda della Rivoluzione francese, al grido di “libertà, fraternità e uguaglianza”, appena 5 mesi e 20 giorni prima, il 23 gennaio di quell’anno, con l’ingresso a Napoli dell’esercito francese del generale Championnet e la nomina di un governo provvisorio.

Un mese dopo, l’11 agosto, tra gli artefici, sia pure solo come esecutore materiale di uno dei tanti allestimenti scenici che si andavano realizzando in quei giorni per i festeggiamenti in onore del prossimo “glorioso ritorno in Napoli di S. M. Ferdinando IV” - soprattutto laddove erano stati abbattuti gli “infami alberi della libertà” ed erette delle Croci al loro posto - troviamo pure il pittore afragolese Angelo Mozzillo.

Ce ne dà conto un libretto stampato da Vincenzo Orsino in quello stesso anno nel quale, come recita il titolo *Descrizione della solenne festa celebrata nel Mercato grande nel benedirsi la S. Croce eretta ove stava l’esecondo arbore della libertà*, è giustappunto raccontata, con dovizia di particolari, la grande festa organizzata dai “Consoli e Maestri dell’arte grossa de’ Coriari e quelli de i Pellettieri, e Complatearii della Piazza del Mercato” per solennizzare con “un sontuosissimo apparato” la costruzione di “un magnifico piedistallo coronato con il Sacro vessillo della Croce” eretto “a bella posta” nello stesso punto dove era stato innalzato “il micidiale segno della sedicente bugiarda libertà”.

L’allestimento scenico messo a punto dal Mozzillo, verosimilmente su suggerimento dei committenti, si strutturava, come riporta lo scritto, intorno ad una raffigurazione dell’albero della libertà “spianato e fatto a pezzi, col Diavolo che esce dal fosso, ove stava piantato rabbiandosi e mordendosi le dita col viso cruccioso mirando il Santo Tutelare”; ovvero sant’Antonio da Padova, e non già san Gennaro, come ci si aspetterebbe, dal momento che già stava maturando nel popolino, dimentico dei secolari miracoli del santo vescovo beneventano, l’idea di promuovere il santo patavino quale nuovo protettore di Napoli al suo posto, per essersi resosi colpevole di lesa maestà allorquando aveva sciolto il proprio sangue dinanzi ai rivoluzionari francesi della Repubblica Napoletana.

Il santo si era guadagnato, per questo, la compromettente etichetta di “amico dei giacobini”, al contrario di sant’Antonio, appunto, alla cui benefica intercessione era stata, invece, attribuita la vittoria delle truppe sanfediste, sotto il comando del cardinale Fabrizio Ruffo, nei confronti dell’esercito repubblicano. Ciononostante, come riporta lo scritto, nell’immagine san Gennaro era stato comunque raffigurato con sant’Antonio e la Vergine Addolorata in tutt’uno con le armi “del nostro glorioso sovrano Ferdinando”.



Sant’Antonio da Padova protegge le truppe sanfediste in un dipinto popolare del primo ‘800.

Circa l’accettazione, da parte del Mozzillo, di una così modesta opera artistica, non sappiamo se fosse dovuta ad una semplice simpatia per i Borbone o, al contrario, solo frutto della paura di una ritorsione o, ancora, più verosimilmente, solo un furbesco espediente per accattivarsi, in una città affollata di artisti, la *captatio benevolentiae* del clero di fede borbonica per la commissione di futuri lavori nelle chiese cittadine. Di certo sappiamo, infatti, che il pittore, in quegli anni - come documenta una supplica inviata all’intendente della provincia di Terra di Lavoro, Lelio Parisi, al fine di ottenere una maggiore remunerazione per alcuni dipinti realizzati nella chiesa di San Michele Arcangelo di Palma Campania - non godeva di una solida e adeguata condizione economica dal momento che doveva sostenere un “carico di famiglia composto di n. 13 individui, l’esistenza dei quali” gravava tutta sulle sue “fatighe”. In ogni caso la cerimonia di Piazza Mercato “una delle più splendide, e maestose, che in questa città siasi stata festeggiata” parve agli occhi dei convenuti ancora “più brillante”: vuoi per la partecipazione del cardinale Ruffo, ritenuto a ragione l’artefice concreto della riconquista della città così come sant’Antonio lo era stato come

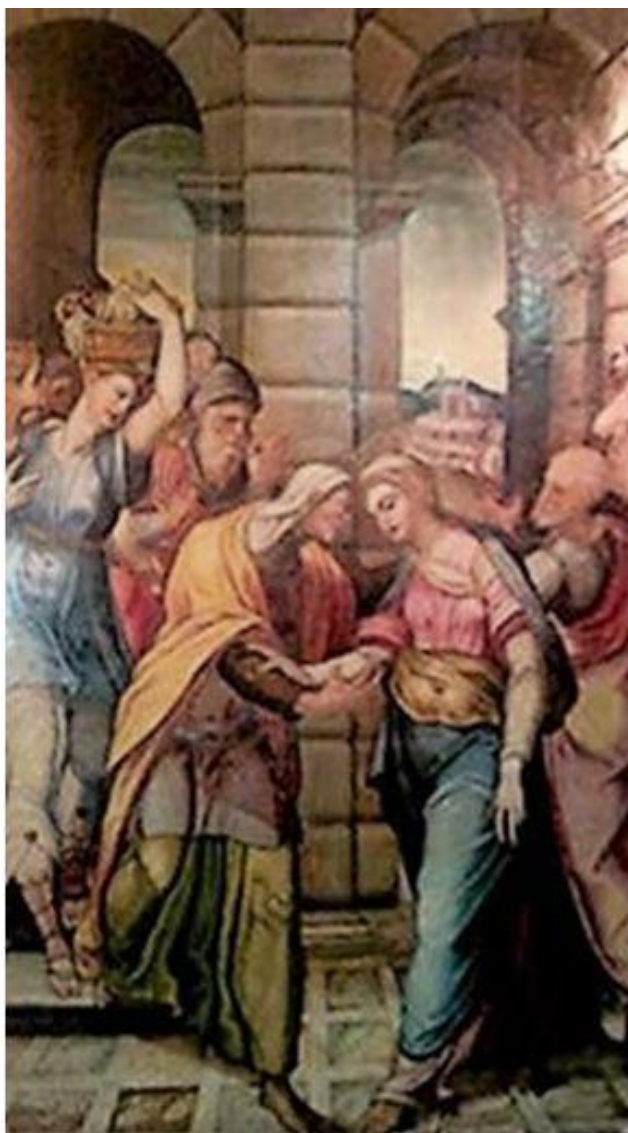
taumaturgo; vuoi per il contributo di ben “due orchestre composte da trenta Violini con istromenti di fiato, e voci differenti, scelti da migliori Professori”, che eseguirono un brano di Giuseppe Valente, Maestro di Cappella dal 1796 della Real Arciconfraternita di San Giuseppe de’ Nudi, prestigioso incarico che avrebbe mantenuto fino al 1801, quando deceduto, fu sostituito da Giovanni Paisiello.

Franco Pezzella

Un'aggiunta al catalogo di Giovan Battista Graziano

Nero su bianco, a. XXVI, n. 10, 28 maggio 2023, p. 56.

Negli ultimi tempi la produzione pittorica dell'artista cinquecentesco aversano Giovan Battista Graziano, ancora di là dall'essere sufficientemente indagata e studiata, è stata oggetto di un'espunzione e di un'integrazione: l'una riguardante la già contrastata attribuzione della tavola raffigurante il *Martirio di San Biagio* che, inserita entro una ricca cornice lignea sovrastata da un fastoso baldacchino seicentesco, campeggia sull'altare maggiore dell'omonima chiesa aversana, dipinto che ha finalmente trovato, per merito della dottoressa Paola Improda, il suo vero artefice; l'altra attinente ad un nuovo ritrovamento, reso noto nel corso della 50^a edizione della "Mostra Mercato Nazionale d'Antiquariato Città di Pennabilli" che si è tenuta tra il 10 e il 25 luglio del 2021 nell'incantevole borgo medioevale che si erge alle pendici del Monte Carpegna, al centro della regione storica del Montefeltro.



La pala di san Biagio era stata, com'è noto, collegata ora all'attività di Marco Pino da Siena, ora a quella di Leonardo Castellano, ora, ancora, a quella del cosiddetto Maestro di Massalubrense, ora, giusto appunto, al pittore aversano da parte di mons. Ernesto Rascato, il quale, in una monografia della chiesa, edita qualche anno fa, in margine ad una breve descrizione del dipinto, aveva scritto: «Siamo davanti ad una composizione monumentale e complessa, di stile manierista del '500 [...] capolavoro di un grande pittore aversano, purtroppo poco conosciuto nella sua terra: Giovan Battista Graziano».

A mettere tutti d'accordo è intervenuta infine, come si preannunciava, un provvido ritrovamento documentario della Imbroda, grazie al quale è stato possibile collegare la realizzazione del dipinto alle mani di un misconosciuto pittore afragolese: Giovan Lorenzo Firello, fin qui noto per il solo polittico della chiesa della Maddalena di Sant'Egidio di Monte Albino, nel salernitano. Non ci sono state difficoltà di sorta, invece, per la presenza della firma e della data di esecuzione (1578), nel riconoscere nel pittore aversano l'artefice della bella pala della *Visitazione* presentata in mostra a Pennabilli.

Ambientata tra gli archi di un portico sul cui sfondo si apre una finestra affacciata su una architettura chiesastica che sembra evocare quella del tiburio della cattedrale di Aversa riprodotta da Angiolillo Arcuccio nella tavola del *Martirio di San Sebastiano* del locale Museo diocesano, la scena svolge uno dei più gioiosi episodi evangelici, quello che, narrato da san Luca (1, 35-36), descrive l'incontro di Maria con la cugina Elisabetta, al sesto mese di gravidanza (al termine della quale avrebbe dato alla luce Giovanni Battista), per annunciarle, a sua volta, il concepimento di Gesù.

Come nella migliore tradizione iconografica manierista e in piena adesione al dettato evangelico, le due donne sono rappresentate: l'una, Elisabetta, come una donna piuttosto anziana; l'altra, Maria, con un aspetto quasi fanciullesco, mentre - accompagnate dai rispettivi mariti, Zaccaria (che essendo sommo sacerdote del Tempio di Gerusalemme indossa i paramenti sacerdotali) e Giuseppe - stanno per abbracciarsi.

Assistono all'incontro, in un clima di gioia ed esultanza, alcune fantesche, una delle quali reca in testa un cesto di frutta e verdura. Le componenti manieriste che pervadono quasi tutta la produzione pittorica del Graziano ad oggi conosciuta sono qui evidenziate oltre che dall'iconografia (come già si sottolineava pocanzi) da un vigoroso utilizzo del colore, da una accentuata prospettiva, oltremodo rimarcata dal pavimento a scacchiera e, soprattutto, da un accentuato utilizzo delle linee serpentine nella formulazione delle posture dei personaggi, infinitamente lontano da quell'equilibrio classico che aveva caratterizzato la pittura rinascimentale fino al secolo prima.

Franco Pezzella

Un inedito dipinto di Domenico Guarino a Casafredda di Teano

Il Sidicino, a. XX, n. 5, maggio 2023, pp. 6-7

Sull'unico altare della chiesa parrocchiale di Casafredda di Teano dedicata a San Pietro Apostolo, inserito in una cona in stucco di gradevole effetto affiancata da due nicchie che accolgono le statue del Sacro Cuore di Gesù e del santo titolare, si ammira un dipinto, modanato e centinato, raffigurante la *Madonna del Carmelo adorata dai santi Pietro e Paolo*, firmato e datato 1749 in basso a sinistra dal pittore napoletano Domenico Guarino (*Guarino D...1749*) (fig. 1).



Fig. 1 - Casafredda di Teano, Chiesa di S. Pietro
D. Guarino, *Madonna del Carmelo adorata dai santi Pietro e Paolo*.

Il dipinto riprende la consueta iconografia della Vergine del Carmelo, un culto mariano che, nato alla fine del XII secolo per opera di alcuni eremiti latini giunti al seguito dei crociati in Terrasanta sul Monte omonimo per cercare tracce delle presenze profetiche di Elia ed Eliseo, si diffuse qualche secolo dopo in tutto il Meridione d'Italia, in particolare a Napoli, con la fondazione del convento cosiddetto del Carmine Maggiore da parte di alcuni monaci dell'Ordine in fuga dall'Oriente a causa della minaccia musulmana dopo la caduta del Regno Latino nel 1291.

Qui era ed è tuttora molto venerata un'effigie della Madonna del Carmelo comunemente indicata dal popolo come “La Bruna” o anche “Mamma Schiavona” per via del colore brunastro della pelle, cui sono state attribuite, fin dai secoli passati, formidabili doti taumaturgiche.

Basti ricordare che Federico d'Aragona, re di Napoli, il 24 giugno del 1500, invitò tutti i malati del Regno a recarsi presso la chiesa del Carmine per implorare la grazia divina di guarire dalle loro infermità dopo che, agli inizi di quell'anno, nel corso di un pellegrinaggio dell'icona a Roma in occasione dell'Anno Santo, i numerosi devoti al seguito riferirono, come recita una poesia napoletana dell'epoca, di “*surdi c'a 'ntisero li canti delli muti*” e di “*cichi che videtteru li struppiati abballare avuanti alla Madonna do' Carmine*”.

Un'antica leggenda, piuttosto diffusa, tramandata dal monaco Gregorio del monastero di Kykkos, a Cipro, riporta che il suddetto dipinto era stato realizzato, alla pari di tanti altri variamente conservati a Roma (ben sei), Częstochowa, Oropa, Crea, Gerusalemme, Madrid, Malta, Frisinga, Bologna, Bari e Padova, nientedimeno che da san Luca. In realtà, sembra opera di scuola toscana del XIII secolo appartenente al tipo detto “della tenerezza”, in cui i volti della Madre e del Figlio sono accostati in un'espressione di dolce intimità secondo il modello bizantino della *Madonna Glykophilousa* (= del dolce bacio).

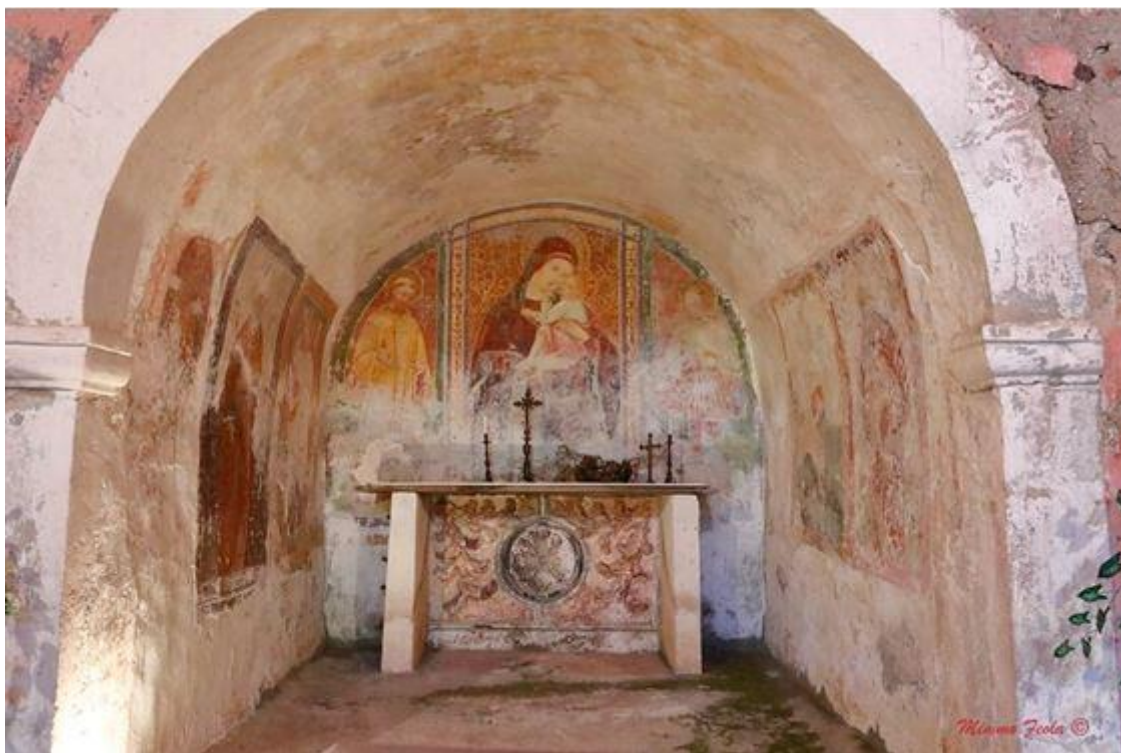


Fig. 2 - Marzano Appio, loc. Valle Cupa, Cappella Vergine del Carmelo
Maestranze di scuola umbra del XV secolo, *Vergine del Carmelo*.

Fatte queste opportune premesse, prima di tornare a trattare della pala teanese, va altresì premesso, che, in assenza di notizie storiche precise, è ipotizzabile che il culto per la Madonna del Carmelo fosse stato introdotto nelle diocesi sidicina con

l'avvento di Stefano, vescovo carmelitano della contigua diocesi di Calvi dal 1343 al 1345 o forse di un suo successore, quell'Antonio Del Fede, teologo fiorentino di gran fama, anch'egli carmelitano, che fu vescovo di Calvi dal 1415 al 1443.

A questo lasso di tempo, risale, peraltro, un ciclo di affreschi di scuola umbra del XV secolo, riportato alla luce nel 1967 sulla parete absidale della cappella dedicata alla Vergine del Carmelo in località Valle Cupa di Marzano Appio, con giusto al centro una bella raffigurazione della Vergine con questo titolo, che costituisce anche la più antica testimonianza del culto in diocesi (fig. 2).

Non va comunque escluso che il culto fu caldeggiato, probabilmente, anche dai monaci carmelitani che fin dal 1590 si stanziarono con una chiesa e l'attiguo monastero (corrispondente al vecchio ospedale S. Rocco) nella parte alta della vicina città di Sessa Aurunca, fuori la porta detta "delli ferrari".

Tornando alla pala del Guarino, che misura cm.125 x 205, va evidenziato come essa - alla pari della maggior parte dei dipinti di carattere devozionale del tempo, improntati ad evocare con elementi fortemente espressivi l'adorazione per la Vergine Maria - si sviluppa mediante un assetto ascensionale che pone all'apice, entro una cornice di nubi e di angeli, le figure della Madonna e del Bambino, caratterizzati dal volto dolce e misericordioso, nell'atto di abbracciarsi teneramente, così come sono raffigurati nell'icona napoletana, mentre la parte inferiore è occupata, invece, dalle figure degli apostoli Pietro e Paolo, riconoscibili per i rispettivi attributi iconografici - le chiavi decussate per il Principe degli Apostoli, la spada per l'Apostolo delle Genti - e non già dalle Anime Purganti nell'atto di essere liberate dalle fiamme del Purgatorio come è dato vedere in numerosi dipinti coevi.

È noto, infatti, che la Madonna del Carmelo è venerata anche come particolare protettrice delle anime del Purgatorio, in quanto in una delle rivelazioni a santa Brigida, affermò: "Io sono la Madre di tutte le anime che si trovano in purgatorio ed intervengo continuamente con le mie preghiere per mitigare le pene che meritano per le colpe commesse durante la loro vita".

L'apparizione faceva il paio con la visione mariana avuta qualche anno prima, il 16 luglio del 1251, da Simone Stock, un frate carmelitano inglese poi santificato, allorquando la Vergine gli consegnò uno scapolare, un piccolo pezzetto di stoffa che riproduce il grembiule utilizzato dai confratelli durante il lavoro per non sporcarsi, altrimenti conosciuto come "abitino", promettendo a chiunque fosse morto indossandolo, che sarebbe stato preservato dal fuoco eterno dell'inferno; una promessa che veniva ratificata, per di più, dal pontefice dell'epoca, Giovanni XXII, con la cosiddetta "Bolla sabatina", in virtù della quale il privilegio si estendeva, con il passaggio direttamente in Paradiso fin dal primo sabato dopo la morte, anche a quanti destinati al Purgatorio indossassero, nel momento del trapasso, lo scapolare.

In tempi relativamente più prossimi a noi, il 16 dicembre del 1910, il pontefice Pio X, concesse con un apposito decreto, la facoltà di poter sostituire lo scapolare tradizionale, costituito da due quadratini di tessuto marrone o nero, uniti da cordoni, che porta cucite sui due lati le immagini della Madonna e quella del Sacro Cuore di Gesù o dello stemma dell'Ordine, con una medaglia benedetta che contenga impresse le stesse effigi.

Ricordato dal De Dominici per le tele realizzate nella chiesa napoletana di San Nicolò alla Dogana e per i restauri condotti sugli affreschi di Micco Spadaro nella certosa di San Martino oltre che nella chiesa dell'Incoronata, Domenico Guarino (Napoli, 1683-1750), dopo un iniziale apprendistato presso la bottega di Paolo de Matteis fu, in seguito seguace, prima del Giordano e poi del Solimena, della cui maniera fu il più fecondo diffusore in Basilicata.

Qui fu attivo, infatti, fin dal 1720, nell'abbazia di S. Antonio di Pomarico, dove realizzò i dipinti raffiguranti la *Maddalena penitente*, *S. Apollonia*, *S. Carlo*, *S. Rocco*; nella chiesa madre di Pisticci, sulle cui pareti lasciò alcune tele rappresentanti la *Madonna del Carmine* e la *Madonna del Pozzo* e altre raffiguranti i *Misteri del Rosario*; nell'altra chiesa cittadina di Sant'Antonio, dove tra il 1747 e 1748 realizzò una serie di tele raffiguranti *S. Donato*, *S. Antonio*, *S. Biagio*, *S. Apollonia*, *S. Caterina*, *S. Eligio*, *S. Liborio* e la *Porziuncola*; nella chiesa di S. Antonio da Padova di Stigliano, con il *San Francesco che riceve l'indulgenza alla Porziuncola*; nella chiesa del Sacro Cuore di Genzano di Lucania con altre sette tele raffiguranti: *S. Rosa*, *S. Agata*, *S. Barbara*, *S. Apollonia*, *S. Cecilia*, l'*Annunciazione*, la *Porziuncola*; nella chiesa di San Nicola di Savoia di Lucania con l'*Immacolata*, la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, *Gesù tra i dottori*, la *Cacciata di Eliodoro*, il *Diluvio Universale*, la *Conversione di San Paolo*, una *Scena di battaglia*; nella chiesa Madre e in quella della Trinità di Atella, rispettivamente con una *Presentazione al Tempio*, la *Madonna con Bambino*, *S. Giuseppe* e *S. Antonio* nella prima, e con un *S. Carlo*, *S. Ludovico*, *S. Michele* nella seconda; nel convento del S.S. Crocifisso di Forenza con la *Comunione degli apostoli*, *Storie della Passione*, il *Martirio di S. Barbara*, *S. Cecilia*, *S. Francesco*, *S. Maria Maddalena*; nella chiesa del convento di Salandra con una *Madonna con bambino*, *S. Antonio*, *S. Francesco*, *S. Gennaro*, *S. Giovanni Battista*, *S. Giovanni da Capestrano*, *S. Leonardo*, *S. Nicola*, *S. Rosa*, *S. Vito* e un *Santo Vescovo*; nella cattedrale di Venosa con il *Matrimonio mistico di S. Caterina*; nella chiesa di S. Maria del Sepolcro di Potenza con una *Via Crucis* (opere analoghe si ritrovano, altresì, nella chiesa madre di Genzano, a Lauria nella chiesa di S. Giacomo, a Grassano nel convento del Carmine).

All'attività di restauratore e pittore Guarino affiancò anche quella di scultore per la quale è ricordato come rifinitore, nel 1727, della cappella Mazza nella chiesa della SS. Annunziata di Salerno iniziata da Ferdinando Sanfelice.

Franco Pezzella

Bartolomeo Mollo e Marco De Simone, due vescovi diocesani in Capitanata

**Nero su bianco, a. XXVI, n. 11, 11 giugno 2023, p. 56 (I^a parte);
n. 12, 25 giugno 2023, p. 56 (II^a parte).**

Il Settecento registra quali titolari di due importanti sedie vescovili della Capitanata - una sub-regione della Puglia corrispondente all'attuale provincia di Foggia - ben due vescovi diocesani: il luscianese Bartolomeo Mollo e il santarpinese Marco De Simone, i quali passeranno alla storia delle rispettive diocesi, oltre che per l'azione pastorale svolta con grande zelo e spirito di carità, peraltro in difficili condizioni ambientali a causa della riottosità del clero, per aver notevolmente contribuito allo svecchiamento della cultura artistica locale.

Bartolomeo Mollo nacque il 24 agosto del 1696 nel Palazzo ducale di Lusciano che Antonio Mollo, primo duca del paese e verosimilmente suo nonno, aveva comprato dal barone Filippo Lucarelli di Aversa nel 1668. Ben poco conosciamo dell'infanzia e della gioventù di Bartolomeo se non altro che, nel 1717, dopo i primi presumibili studi compiuti al seminario di Aversa, e una laurea in teologia, conseguita forse a Napoli o a Roma, era annoverato tra i cavalieri del Collegio Clementino, un istituto di istruzione di Roma fondato nel 1595 da papa Clemente VII e gestito dai Padri somaschi, il cui scopo era educare i giovani provenienti da famiglie nobili nei buoni costumi e nello studio delle belle lettere e delle arti liberali. Il suo nome compare, infatti, nel ruolo di uno delle guardie imperiali, tra i figuranti che parteciparono alla rappresentazione de *L'Atenaide*, una tragedia composta dal drammaturgo francese François Joseph de Lagrange-Chancel, messa in scena a Roma in occasione del carnevale del 1717.

E ancora che, nel 1719, fu avviato alla carriera ecclesiastica presso la Pontificia Accademia dei Nobili Ecclesiastici di Roma, fondata da Clemente XI nel 1701, con lo scopo di preparare, dopo il conseguimento di una laurea in materie religiose, attraverso uno speciale corso di studi, giovani sacerdoti e chierici al servizio diplomatico della Santa Sede. Di certo sappiamo, pure, come è indicato in una breve biografia posta in calce a un disegno del suo stemma vescovile conservato nell'archivio diocesano di San Severo che, nel 1721, era presente in qualità di dispensiere al seguito del cardinale Innico Caracciolo nel conclave, tenutosi a Roma dopo la morte di Clemente XI, per l'elezione di papa Innocenzo XIII. Non sappiamo, invece, come mai sia stato ordinato sacerdote solamente il 20 marzo del 1735, vale a dire alla tarda età per un religioso, di 39 anni.

È ipotizzabile un suo improvviso ripensamento o chissà cosa altro: le fonti documentarie non ci vengono, purtroppo, in soccorso. Di contro sappiamo, invece, che, il 16 novembre del 1739 fu preconizzato vescovo di San Severo in Puglia da Clemente XII, dopo alcuni anni trascorsi, forse, ad Aversa in obbedienza ai vescovi Giuseppe Firrao, Ercole Michele d'Aragona e Filippo Niccolò Spinelli che si erano succeduti sul trono vescovile in quel lasso di tempo.

In ogni caso di lì a qualche giorno dalla nomina, il neoeletto presule raggiunse Roma, dove l'8 dicembre, nella basilica dei Santi Silvestro e Martino ai Monti, fu consacrato ufficialmente vescovo dal titolare, il cardinale Giovanni Antonio Guadagni, coadiuvato dall'arcivescovo di Tarso, monsignor Ferdinando Maria de Rossi e dal vescovo di Larino, monsignor Giovanni Andrea Tria. Nella cittadina pugliese, che allora contava poco più di 6600 abitanti, succedeva a monsignor Giovanni Scalea, deceduto il 18 luglio di quell'anno.

Lo aspettava una diocesi lacerata da una feroce guerra intestina tra il clero dei capitoli cittadini per la corresponsione delle rendite, che si sarebbe ricomposta solamente nel 1748 con l'intervento della Regia Udienza di Lucera. Pur tra mille difficoltà, tuttavia, il buon vescovo riuscì a tenere a bada il riottoso clero impegnato nelle sue interminabili diatribe e portare a compimento la sua missione pastorale, che si sarebbe conclusa il 20 luglio del 1761 con la sua morte.

Ma dove eccelse in impegno fu nel ristrutturare in chiave moderna la cattedrale con un intervento di radicale riconfigurazione strutturale e decorativa che prendeva a modello i gusti artistici imperanti a Napoli in quella contingenza.



Pertanto affidò la direzione dei lavori di ampliamento dell'originario impianto medievale, con l'aggiunta delle due navate laterali, a un non meglio identificato architetto, cui fecero seguito, prima decorazioni a stucco di temperamento rococò, e

poi una serie di fastosi interventi pittorici e marmorei tutti commissionati a maestranze campane: dalla grande tela dell'*Assunzione di Maria* di Alessio D'Elia applicata alla volta della navata centrale, ma ormai ridotta a brandelli, ai diversi dipinti di scuola solimenesca distribuiti sulle pareti laterali del coro e della stessa navata; dal monumentale altare maggiore - eseguito in due momenti successivi, tra il 1750 e il 1754, dai marmorari Felice Palmieri e Aniello Greco su disegno dell'architetto Lorenzo Mosca, e poi dai marmorari Silvestro Troccoli e Gaetano Tipaldi - alla balaustrata del presbiterio, traforata da Gennaro de Martino l'anno successivo; dalle croci di consacrazione sui pilastri, realizzate dallo stesso de Martino, al perduto pavimento maiolicato del presbiterio messo in opera dai maestri riggiolari Cristoforo e Giuseppe Barberio nel 1756.



Verso la fine di luglio del 1752, mentre era ancora tutto preso dai miglioramenti da apportare alla sua cattedrale monsignor Mollo fu raggiunto dalla notizia che il 23 dello stesso mese un suo confratello diocesano, quel Marco De Simone da Sant'Arpino, che probabilmente aveva già avuto modo di conoscere ad Aversa anni prima, era stato consacrato vescovo della vicina diocesi di Troia.

L'ordinazione era avvenuta a Roma, nella basilica di Santa Cecilia, per mano del titolare, il cardinale spagnolo Joaquín Fernández de Portocarrero Mendoza, coadiuvato da monsignor Giovanni Andrea Tria, quello stesso che aveva consacrato

Mollo anni prima, promosso nel frattempo ad arcivescovo di Tiro, e dal vescovo di Costanza d'Arabia, monsignor Bernardo Antonio Pizzella.

Rampollo di una famiglia di distinte condizioni, il giovane Marco era nato il 7 giugno del 1704, e dopo gli studi compiuti nel seminario di Aversa, dove si era subito messo in mostra per le sue doti di poeta e scrittore, il 20 dicembre del 1727 era stato ordinato sacerdote.

Ritornato al paese natale vi aveva aperto una scuola per giovani con i cui profitti aveva potuto completare gli studi di filosofia, matematica, teologia, greco, ebraico, francese e diritto canonico. Studi che, una volta trasferitosi a Napoli per raggiungere il fratello medico Antonio, gli avrebbero permesso di guadagnarsi la nomina a precettore di Francesco Carafa dei Duchi di Traetto, il futuro cardinale.

Nel 1740, però, attratto dalle opportunità che gli poteva offrire Roma, raggiunse la Città Eterna, dove attenzionato per la sua profonda cultura fu accolto dall'Accademia dell'Arcadia e designato dal cardinale Carafa Uditore, ossia esperto di diritto civile e criminale, nella Legazione di Ferrara, incarico ben presto tramutato in quello più prestigioso di Vicario Generale dal cardinale Marcello Crescenzi, arcivescovo e legato di quella città.

Nel 1750, preconizzato vescovo di Salerno da papa Benedetto XIV, si oppose ostinatamente all'incarico, forse per le interferenze della moglie del fratello Antonio, imparentata con il pontefice, ma nulla poté due anni dopo quando lo stesso pontefice lo designò Assistente al trono pontificio e vescovo di Troia per la morte del predecessore Gian Pietro Faccolli.

Come era accaduto a monsignor Mollo, anche qui il nuovo presule era atteso per appianare una spinosa controversia: quella che voleva il ripristino, da parte del clero e della popolazione di Orsara, uno dei paesi della diocesi, di alcune prerogative, prettamente economiche, a favore della locale abbazia di Sant'Angelo, contestazioni che il buon vescovo, vocato molto più per la risoluzione dei problemi spirituali e materiali dei fedeli e per l'abbellimento della cattedrale e della curia, non seppe, ahimè contrastare.

Sicché la controversia durò quasi un ventennio e si chiuse con un provvedimento salomonico, emesso il 17 aprile del 1769 da re Ferdinando I Borbone, con il quale si riconobbe l'autonomia dell'abbazia di S. Angelo, e allo stesso tempo si confermava che la chiesa di Orsara, distinta da essa, rimaneva soggetta al vescovo di Troia.

Sugli altri fronti, potendo far conto sulle rendite che gli derivano dal suo stato di vescovo feudatario di San Lorenzo in Carmignano, una località nei pressi di Troia, e di "utile Signore" dei feudi di Monte Calvello e di San Nicola, egli abbellì, sotto l'aspetto architettonico, diverse fabbriche religiose, in particolare: il Palazzo vescovile (forse su progetto del Vanvitelli); la cappella, i saloni, le camerate ed il refettorio del seminario; la cappella dell'Assunta, la scalinata e il campanile della cattedrale, che dotò anche di due maestosi organi, poi trasferiti altrove in seguito; patrocinò la costruzione della nuova chiesa di San Giovanni al Mercato; ordinò la fusione della statua in argento dell'*Assunta*, successivamente venduta alla sua morte, dai nipoti, al Tesoro di San Gennaro di Napoli.

Leggendario restò, infine, nella memoria cittadina, l'intervento che fece nel corso della grandissima carestia del 1764 quando distribuì ai poveri e ai bisognosi il grano che aveva raccolto nella sua masseria dello Staffio e insegnò ai coloni come utilizzare i concimi organici per fertilizzare i terreni e incrementare la produzione agricola.

Affetto da diversi malanni, colpito da un improvviso colpo apoplettico, monsignor De Simone morì nella notte tra il 19 e il 20 febbraio del 1777 nel palazzo episcopale, ricevendo sepoltura nella cappella dell'Assunta della sua cattedrale.

Franco Pezzella

Il tema del *Compianto su Cristo morto* e della *Pietà* nella produzione pittorica di Angelo Mozzillo in diocesi di Nola

Non è Nuova città, a. II, n. 17, 17 giugno 2023, p. 6

Il *Compianto su Cristo morto*, ossia la scena di carattere narrativo immediatamente successiva alla *Deposizione di Gesù dalla croce*, nella quale una serie di figure piangono attorno al corpo di Cristo steso al suolo, e la *Pietà*, che del tema ne rappresenta l'aspetto più prettamente devozionale laddove si osserva la sola Vergine che piange la morte del figlio, sono - pur non trovando riscontri nel Vangelo se non nella profezia del sacerdote Simeone in occasione della Presentazione di Gesù al Tempio - due dei componimenti artistici più rappresentati nell'iconografia cristiana, soprattutto nella pittura e nella scultura, e in particolar modo durante il Rinascimento. Peraltro, con capolavori assoluti come la *Pietà* di Michelangelo, quantunque non manchino eccellenti risultati prima e dopo, come la quattrocentesca *Pietà* di Avignone attribuita al pittore francese Enguerrand Quarton (Parigi, Museo del Louvre) o quella tardo cinquecentesca di Annibale Carracci (Napoli, Pinacoteca di Capodimonte). Nei secoli molti pittori si sono cimentati nella raffigurazione dell'uno o dell'altro episodio. Taluni anche in entrambi.



S. Giuseppe Vesuviano, loc. S. Maria la Scala,
Parrocchiale, *Pietà* (1793).

È il caso, per restare nel nostro ambito, del pittore afragolese Angelo Mozzillo, il quale durante la sua lunga attività realizzò ben cinque rappresentazioni, ora dell'uno, ora dell'altro tema, tre delle quali nella sola diocesi di Nola. A partire dalla *Pietà*, una tela firmata e datata 1793 (A. Mozzillo/F.1993), che si conserva nella parrocchiale omonima di Santa Maria la Scala, una frazione di San Giuseppe Vesuviano, dove in un'atmosfera cupa, appena rischiarata dal pallore del corpo di Cristo e dal candore del sudario che lo avvolge, si staglia in tutta la sua tragicità, assisa sotto la croce, trafitta da una spada - metafora di un dolore senza pari qual è quello che percepisce una madre per la morte del proprio figlio - la figura della Vergine con Cristo depresso sul grembo.

Con Lei, a condividere la desolazione del momento, solo due angeli, piangenti, l'uno nell'atto di portare via una scala, l'altro mentre si asciuga il volto rigato di lacrime. Sul margine mediano destro s'intravede il sole velato da un'eclisse e, più giù, un paesaggio non meglio definito, che evoca la città di Gerusalemme, all'esterno delle cui mura s'ergeva all'epoca il Golgota. In primo piano, riposti sul sudario, si osservano alcuni simboli della passione: i chiodi e la corona di spine.



Lauro, Ch. S. Maria della Pietà
Compianto su Cristo morto (1800).

La *Pietà* di Santa Maria la Scala trova un precedente nella produzione mozzilliana, invero molto più stringato dal punto di vista del disegno, nell'ovale ad affresco che s'incontra sulla scala che porta al secondo piano dell'ex convento di Sant'Angelo a

Palco di Nola, un tempo firmato e datato 1774 (*MOZZIL/LUS F./1774*) secondo la testimonianza di Padre Gioacchino Francesco D'Andrea. Qui, in una composizione giocata su un tono di fondo giallognolo che contrasta col gioco dei rosa, degli azzurri e dei bianchi delle figure, a condividere il dolore di Maria troviamo, infatti, un solo angelo che, piangente, bacia la mano di Cristo.

La scena si ripete, invece, con diversi angeli e cherubini, nonché con san Giovanni Evangelista e la Maddalena, nel *Compianto*, firmato e datato 1800 in basso a sinistra (*A. Mozzillo 1800*), che si osserva sull'altare maggiore, sontuosamente decorato con panneggi ed angeli, della chiesa di Santa Maria della Pietà a Lauro.

Realizzata in occasione dei restauri intrapresi subito dopo l'incendio appiccato dalle truppe francesi il 30 aprile del 1799, la composizione si sviluppa, come a Santa Maria la Scala, in senso ascensionale attorno alla figura di Cristo che disteso su un sudario è leggermente adagiato, in posizione quasi genuflessa, sul grembo della madre, che, angosciata, gli regge il capo, mentre la Maddalena, alla sua sinistra, parimenti angosciata, reclina il volto sulla sua mano inerte.

Sul lato opposto, con il viso contrito, assiste alla scena un personaggio che, ancorché non raffigurato giovanissimo come si è soliti rappresentarlo, sembra essere, san Giovanni Evangelista o, in altra ipotesi, san Giuseppe d'Arimatea, il discepolo "nascosto" di Gesù che, insieme a Nicodemo, lo depose dalla croce.

Franco Pezzella

Un interessante ciclo di affreschi di Vincenzo Luigi Torelli nella chiesa dell'Annunziata di Presenzano

Il Sidicino, a. XX, n. 6, giugno 2023, pp. 6-7

Alterata nel suo originario aspetto rinascimentale, affiancata da una torre campanaria a pianta quadrata articolata in due ordini e una base aperta ad arco - unico avanzo del primitivo impianto sorto su una delle torri medievali dell'antica cinta muraria - la chiesa dell'Annunziata di Presenzano prospetta sulla piazza principale del paese con una facciata neogotica, frutto dei rimaneggiamenti ottocenteschi. Come l'esterno anche l'interno conserva poco o nulla dell'originario arredo decorativo e liturgico.



Fig. 1 - Cona.

È fortunatamente sopravvissuto alle devastazioni correlate alle operazioni belliche di cui fu teatro la zona da settembre a dicembre del 1943, il ciclo di affreschi che, realizzato nel 1938 dal pittore pugliese di nascita ma campano d'adozione Vincenzo Luigi Torelli, si distribuisce tra la parete di fondo del presbiterio, la volta a scodella dell'abside e la volta a botte lunettata della navata.

In particolare, sulla parete di fondo del presbiterio l'artista affrescò, entro finte architetture costituite soprattutto da fronti parietali trabeati - che danno l'illusoria sensazione della continuità delle strutture reali in quelle fittizie - una sorta di *Cona* in stucco aperta al centro da una nicchia, nella quale è posta una statua del *Cuore di Gesù*, sormontata da un articolato ed elaborato fregio, ai cui lati si dispiega un movimentato stuolo di angeli e cherubini in atteggiamento orante nei riguardi di un calice eucaristico (fig. 1).

Sulla volta a scodella, invece, ognuno dei quattro riquadri che originano dall'innesto di altrettante fasce decorate da angeli con una stella cerchiata posta al suo apice, ospita la rappresentazione di una delle *Virtù* cosiddette cardinali, un tempo indicate anche come “virtù dell'uomo”, ossia di quelle virtù - la *Prudenza*, la *Giustizia*, la *Fortezza* e la *Temperanza* - che, secondo la religione cristiana, hanno funzione di “cardine” nei riguardi di tutte le altre virtù in quanto strettamente correlate a quelle intellettuali: dalla sapienza alla scienza, dalla fede alla ragione, dal bene all'intelletto. Ispirandosi verosimilmente ad analoghi cicli presenti nelle chiese napoletane e campane, il Torelli raffigurò le virtù come allegorie femminili, sedute, e tuttavia con attributi iconografici essenziali, talvolta non convenzionali quando non anche di incerta interpretazione o modificati, aggiungendo, per di più, accanto ad ognuno di esse, con una originale soluzione che trova qualche precedente in area abruzzese-molisana nella pittura di Paolo Gamba, i *Simboli degli Evangelisti* (fig. 2).



Fig. 2 - *Virtù cardinali*.

Sicché se abbiamo la certezza di trovarci di fronte alla rappresentazione della *Giustizia*, affiancata dall'aquila, attributo iconografico di s. Giovanni, nel riquadro in basso a destra di chi guarda che vede una fanciulla reggere una spada nella mano destra e una bilancia a bracci uguali perfettamente in equilibrio nell'altra, non altrettanto possiamo dire per le restanti altre tre virtù, inspiegabilmente raffigurate: la prima in alto a sinistra, affiancata da un uomo, attributo iconografico di s. Matteo, con un ramoscello nella mano sinistra e con ai piedi una cesta da cui fuoriesce un serpente a sette teste; la seconda, di rincontro, coronata e affiancata da un toro,

attributo di s. Luca, mentre addita ad un uomo mascherato prostrato ai suoi piedi un *Signum Christi*, ossia un disco, circondato da fiamme, con il monogramma IHS, abbreviazione del nome di Gesù in greco, di sanbernardiniana memoria; la terza, in basso a sinistra, affiancata da un leone, simbolo iconografico di s. Marco, con una bandiera in mano nell'atto di mostrarla ad un uomo seminudo, accasciato ai suoi piedi, che stringe nelle mani uno specchio e un guadino (una rete a forma di cono utilizzato per catturare i pesci nei fondali bassi).

Il ciclo continua nella volta a botte lunettata della navata con un'originale composizione, costituita da due riquadri inseriti entro modanature ottagonali che si integrano per mezzo di un fascio di luce come a formare una sorta di dittico, raffiguranti *Dio Padre e la Colomba dello Spirito Santo* (fig. 3) che comunicano alla Vergine, tramite un angelo, l'*Annuncio dell'avvenuto concepimento di Gesù* (fig. 4).



Fig. 3 - Dio Padre e la Colomba dello Spirito Santo.



Fig. 4 - Annuncio dell'avvenuto concepimento di Gesù.

A far da corona ai due riquadri, quattro tondi con la rappresentazione nelle sembianze di angeli delle tre virtù teologali, *Fede*, *Speranza* e *Carità* e quella cosiddetta minore della *Pazienza*, identificabili per gli attributi iconografici costituiti nell'ordine dalla croce, da un'ancora, da un cuore e da un giogo (figg. 5-6-7-8). Il ciclo si conclude con la raffigurazione nelle sei unghie della volta di *Angeli con simboli mariani* (rosa, torre, giglio, corona, specchio, stella).

Vincenzo Luigi Torelli fu una personalità d'artista di buona caratura, autore di una copiosa e suggestiva produzione, puntuale nel disegno, accordata nel colore, ricca a tratti di notevoli spunti creativi ma ancora informata sugli esiti della pittura post secessionista con alcune reminiscenze déco e orientaliste.

Originario di Sannicandro Garganico, presso Foggia, dov'era nato nel 1893, il Torelli si trasferì giovanissimo in Campania, a Marano, dove sposò una giovane del posto,

tale Elisabetta Moyo. Nella cittadina alle porte di Napoli decorò con dipinti ed affreschi, nella prima fase della sua attività, tra il 1930 e il 1932, la chiesa parrocchiale di San Castrese, la chiesa conventuale di Santa Maria degli Angeli, nonché le chiese dello Spirito Santo e di Vallesana.

Sue opere si ritrovano, negli anni successivi ad Aversa, nelle chiese di San Nicola, di S. Giovanni Evangelista, di S. Maria la Nova e di S. Marco Evangelista e in alcune località dell'agro aversano, in particolare a Lusciano, dove affrescò tra il 1940 e il 1942 gran parte della chiesa dell'Assunta, a Sant'Arpino, nella chiesa di S. Elpidio, a San Marcellino, nella chiesa eponima, a Villa Literno, nella chiesa di S. Tammaro, a Succivo in Casa Comune, a Trentola Ducenta nella chiesa di S. Giorgio.



Fig. 5 – *Fede*.



Fig. 6 – *Speranza*.



Fig. 7 – *Carità*.



Fig. 8 – *Pazienza*.

Il Torelli fu particolarmente attivo anche nella zona atellana, realizzando a più riprese, tra il 1929 e il 1934, alcuni cicli di affreschi nella parrocchiale di San Massimo ad Orta di Atella (abside, soffitto e cappella del Sacro Cuore) caratterizzati da un veemente cromatismo.

Alla committenza ecclesiastica vanno aggiunte, sempre ad Orta d'Atella, le decorazioni nel palazzo Di Lorenzo e quelle del gazebo nel giardino di casa La Bella.

Fu a lungo attivo anche nel Napoletano, oltre che a Casandrino dove, nella cappella di S. Francesco da Paola della chiesa dell'Assunta sono documentate due delle sue prime opere, datate 1929, e a Caivano dove affrescò diverse cappelle del santuario della Madonna di Campiglione.

Non meno consistente per quantità e qualità la produzione del Torelli nella restante provincia di Terra di Lavoro che registra un intervento, datato 1929, a Marcianise in Palazzo De Franciscis, un altro nella chiesa di san Michele a Curti, quello appena descritto nella chiesa dell'Annunziata a Presenzano e soprattutto una serie di affreschi, datati 1928, i suoi lavori più antichi ad oggi conosciuti, nella chiesa di S. Pietro Apostolo di Portico.

Nel Beneventano si registra, invece, un solo unico intervento, tuttavia impegnativo, nella chiesa Madre di San Bartolomeo in Galdo, con un ciclo di affreschi, datato 1940 e variamente distribuito tra presbiterio, volta absidale e l'aula ecclesiastica, cui si accompagnano una *Pietà* e una *Via Crucis* dell'anno successivo.

Sporadica, invece, la sua attività nella vicina Puglia: si ha notizia solo di una *Deposizione* nella cappella dei Misteri della Chiesa Madre nella natia San Nicandro Garganico e di due affreschi nella chiesa di S. Giacomo di Lucera. Il pittore morì a Pescara nel 1942.

Franco Pezzella

Brevi note sull'attività di Angelo Mozzillo tra Scafati e Pagani

Non è Nuova città, a. II, n. 19, 1° luglio 2023, p. 6

Se è vero che l'attività artistica di Angelo Mozzillo e della sua bottega si articolò prevalentemente nel territorio nolano-vesuviano e tra Napoli e gli immediati dintorni, è pur vero che essa si svolse, seppure in tono minore, anche nel resto della Campania, tra Terra di Lavoro e il Vallo di Lauro, fin oltre il Sannio, l'Irpinia e il Salernitano. In quest'ultima area interessò in particolare Cava dei Tirreni e Pagani, ma anche Calvanico, Campagna, Montecorvino Rovella, Scafati, Praiano e Polla.

Gli esordi di Mozzillo nel Salernitano si fanno risalire al 1787 quando per la chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati realizzò, firmandola e datandola, una tela centinata raffigurante *l'Immacolata Concezione tra san Giovanni Battista e la Maddalena* (cm. 150 x 250).



Scafati, Ch. S. Maria delle Vergini, *Immacolata Concezione tra san Giovanni Battista e la Maddalena*.

Nel dipinto, caratterizzato da colori vivaci e accesi come raramente è dato osservare in altri lavori dell'artista, l'Immacolata è inserita secondo una consolidata iconografia desunta dalla Donna dell'Apocalisse descritta da san Giovanni Evangelista negli *Atti*

degli Apostoli (12, 1-18), in una visione celeste con le mani giunte, il capo circondato da dodici stelle e i piedi poggiati su un serpente, simbolo del demonio che le vuole rapire il Figlio. Alla sua destra si vede san Giovanni Battista, riconoscibile dalla tipica pelliccia da eremita nel deserto, il bastone con la croce e il cartiglio, che reca la scritta: “Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi” (*Ecco l’Agnello di Dio che toglie i peccati dal mondo*).

A sinistra si riconosce, invece, la Maddalena, con l’ampolla contenente, in forma di balsamo, l’olio di nardo (una pianta aromatica originaria del Tibet, da sempre considerata sacra e simbolo dell’amore divino) con cui, come riportano i Vangeli, aveva unto - il capo, secondo Marco (14, 3-9), i piedi secondo Giovanni (12, 1-8) - di Gesù mentre si trovava a Betània nella casa di Simone il lebbroso.



Pagani, Museo alfonsiano,
Compianto su Cristo morto.

Ai primissimi anni dell’Ottocento risalgono, invece, gli affreschi realizzati da Mozzillo per la basilica di Sant’Alfonso Maria de’ Liguori di Pagani, andati distrutti, nel 1930, in seguito ai restauri condotti da Gino Chierici per l’ampliamento della chiesa. Chierici, all’epoca Sovrintendente all’arte medievale e moderna della Campania nonché professore all’Istituto di Belle Arti di Napoli e membro dell’Accademia Superiore delle Belle Arti Italiane, nell’intento di aumentare la scarsa

luminosità dell'invaso dovuta all'eccessiva profondità delle cappelle laterali e, soprattutto, all'assenza di un tamburo traforato al di sotto della scodella posta al centro della crociera, si risolse, infatti, di affidare al pittore napoletano Paolo Vetri la realizzazione di un cielo che facesse da sfondo ad una *Gloria di sant'Alfonso*, con la risultante di sacrificare l'affresco raffigurante *Due Angeli sostenenti la Croce*, posto nell'occhio centrale della cupola, e le immagini dei *Quattro Evangelisti*, affrescati dal Mozzillo nei peducci, lasciando integre, invece, al fine di conservare "unità delle linee", tutte le altre decorazioni preesistenti.

La scarna e quasi illeggibile documentazione fotografica degli affreschi che ci è pervenuta non ci permette, purtroppo, di avanzare un qualsivoglia commento e giudizio sulla qualità del lavoro. Peraltro, anche gli unici affreschi noti del pittore afragolese raffiguranti gli *Evangelisti* che facevano da corona alla *Gloria di Cristo* nella volta del presbiterio della chiesa di Sant'Antonio da Padova di Portici, i quali avrebbero potuto esserci utili per un possibile confronto, sono venuti giù per un catastrofico crollo della controsoffittatura nel giugno del 2017.

Fortunatamente, invece, nell'attiguo museo alfonsiano di Pagani si conserva del Mozzillo anche un *Compianto su Cristo morto*, firmato e datato 1803, proveniente dalla stessa basilica, dove intorno alla convenzionale immagine della Vergine che sorregge Cristo morto tra le braccia circondata in una vaporosa atmosfera da un accorato corteggio di angeli, troviamo due santi: a sinistra un santo dal viso *imberbe* e giovanile, forse san Giovanni Evangelista, storicamente, rappresentato poco più che adolescente in tutta la tradizione iconografica, e presente, peraltro, secondo il suo stesso Vangelo (19, 26-27) nel momento in cui Gesù spirò sulla croce; sul lato opposto, sant'Ignazio di Loyola, identificato come tale, oltre che per la veste gesuita, per il cartiglio che compare ai suoi piedi sul quale è la scritta "Ad maiorem Dei gloriam" (*A maggior gloria di Dio*), una frase in latino che si trova per la prima volta nei *Dialoghi* (1, 2) di san Gregorio Magno, e che fu adottata dallo stesso sant'Ignazio quale motto della Compagnia di Gesù.

Franco Pezzella

Gli affreschi della Grotta dei Santi di Calvi in un acquerello di Francesco Autoriello

Il Sidicino, a. XX, n. 7, luglio 2023, pp. 6-7

Il 9 gennaio del 1872 la Commissione Conservatrice dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti nella Provincia di Terra di Lavoro, istituita con Regio Decreto il 21 agosto del 1869 con il compito di vigilare, attraverso i sindaci, sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte "esistenti in edifici pubblici, sacri e profani, o che sono esposti al pubblico in edifici privati", nonché di comunicare notizie di scavi e nuovi ritrovamenti su tutto il territorio provinciale, dava mandato al pittore-restauratore napoletano Francesco Autoriello di riprodurre ad acquerello tutti gli affreschi medievali ancora conservati nel territorio, impegnandosi a corrispondere 50 lire per ogni riproduzione.

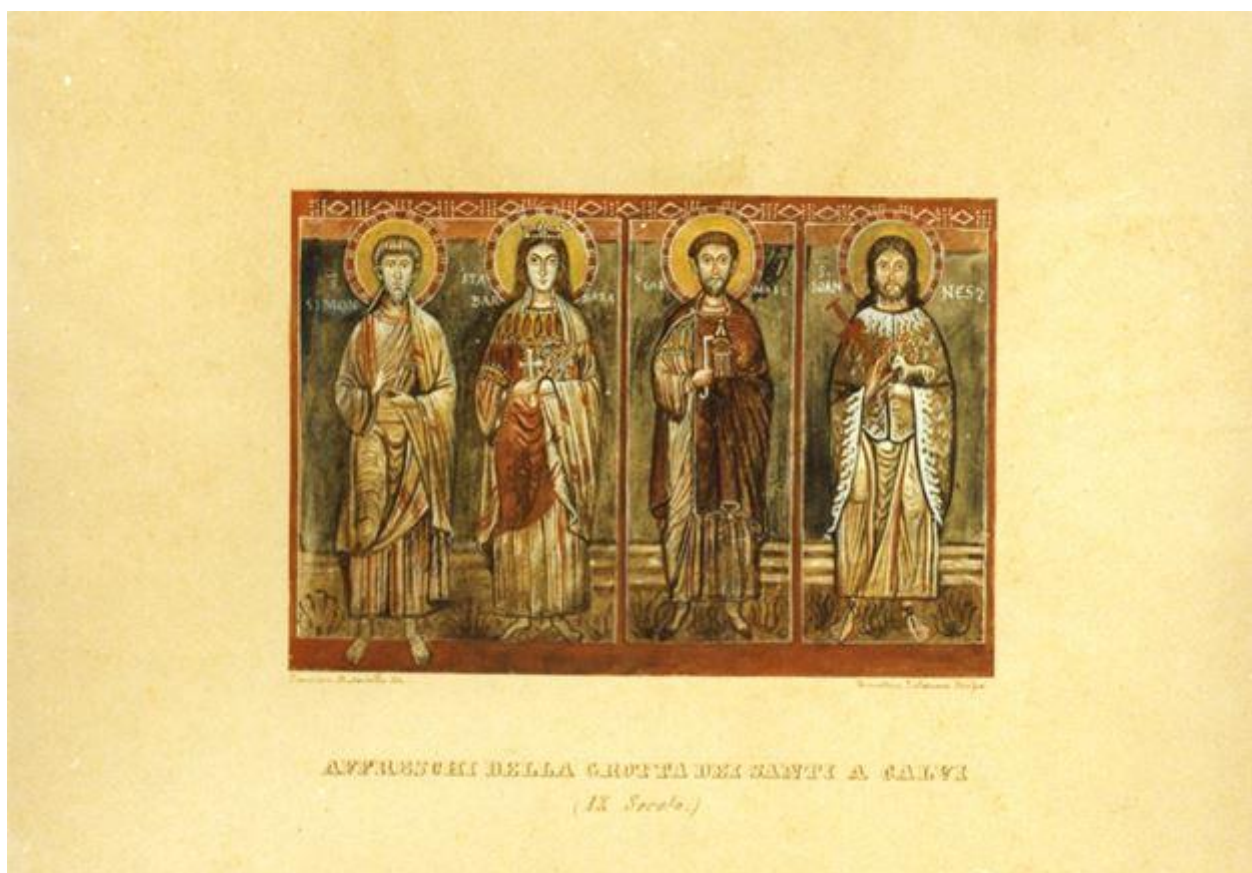


Fig. 1 - Museo di San Martino di Napoli, F. Autoriello, Acquerello con le immagini dei quattro Santi affrescati sulla parete destra della Grotta dei Santi a Calvi Vecchia.

La raccolta avrebbe dovuto comprendere, tra gli altri, gli affreschi dell'abbazia di Sant'Angelo in Formis, quelli della cripta di San Michele a Corte di Capua, alcuni pannelli della Grotta dei Santi a Calvi, l'abside della basilica di Santa Maria in Foro Claudio di Ventaroli e una veduta della cripta di Santa Maria del Piano ad Ausonia. Promotore dell'iniziativa era stato Demetrio Salazar o Salazaro, un patriota, pittore e storico calabrese, membro della Commissione e amico di Autoriello, prendendo a

ispirazione un analogo progetto ideato in Francia intorno alla metà dell'Ottocento dalla "Commission des Monuments Français", mentre era esule a Parigi, dove era riparato dopo il fallimento dei moti calabresi del 1848.

Invero, al di là della valenza meramente documentaria che si riprometteva, l'iniziativa del Salazar non era del tutto completamente priva di qualche interesse personale: vuoi per l'aiuto concreto che offriva, in termini economici all'amico e collega, interessato, peraltro, al conseguimento della direzione di alcuni restauri, come poi sarebbe effettivamente avvenuto relativamente al ciclo di affreschi di Sant'Angelo in Formis; vuoi perché ritornava utile anche a sé stesso quale documentazione iconografica per i tre volumi del suo *Studio sui monumenti dell'Italia meridionale* che andava compilando in quegli anni, poi stampato a Napoli tra il 1871 e il 1881.

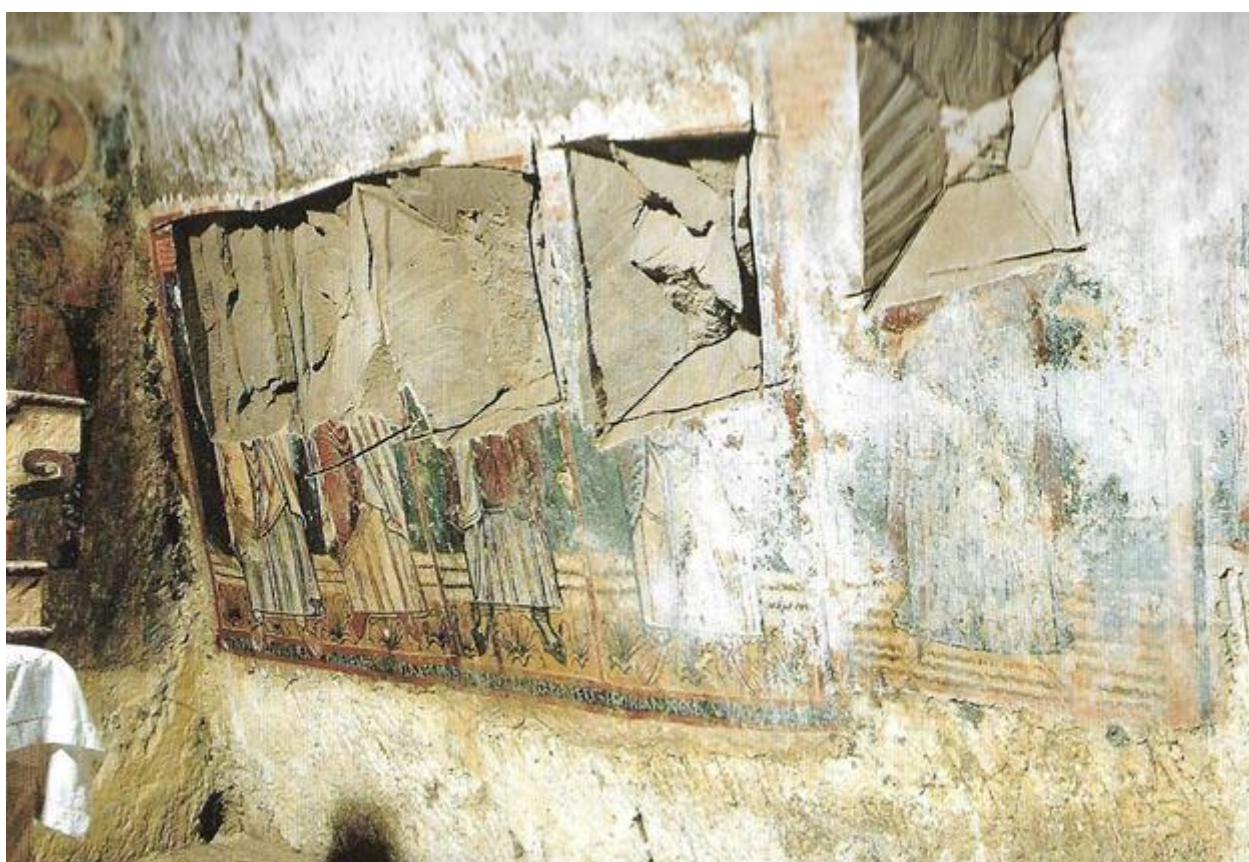


Fig. 2 - Calvi Vecchia, Grotta dei Santi, parete destra dopo il furto.

Diversi di questi acquarelli, furono infatti utilizzati per illustrare con tavole incise in eliotipia e in cromolitografia alcuni dei monumenti e gli affreschi più significativi del patrimonio di Terra di Lavoro. Duole però constatare che nel primo di questi volumi, dove l'autore discerna, tra l'altro, compiutamente, anche della Grotta dei Santi di Calvi Vecchia, manchi una qualsivoglia illustrazione della stessa o di qualcuno dei tanti affreschi che la decoravano, e tuttora la decorano, sia pure in pessime condizioni di conservazione per l'abbandono in cui versano; quantunque, sappiamo, per certo, che almeno un acquerello in materia l'Autoriello l'avesse realizzato, dal momento che, nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di San Martino di Napoli, si

conserva un foglio della serie che riproduce gli affreschi, all'epoca ancora integri, con la rappresentazione, a figure intere, dei santi che campeggiano sulla parete destra della grotta (fig. 1), oggi mutile, ahimè, delle teste, staccate con il sottostante tufo mediante una motosega durante uno scellerato furto perpetrato nel 1982, e che, ancorché recuperate dodici anni dopo, non sono state più ricollocate (fig. 2).



Fig. 3 - S. Simone.



Fig. 4 - S. Barbara.

Allocati nel Museo del Territorio della Reggia di Caserta, poi soppresso, i preziosi reperti sono ora in attesa di una nuova collocazione in altra sede, dove ci auguriamo possano essere riuniti, con una paziente opera di restauro, ai resti delle figure e ai frammenti di affreschi finiti sul pavimento durante il maldestro distacco delle teste, per restituire alla storia dell'arte una notevole testimonianza di pittura rupestre medievale.

Giova ricordare per completezza d'informazione che la Grotta dei Santi, ubicata sulla riva sinistra del Rio dei Lanzi, in tenimento di Pignataro Maggiore, faceva, verosimilmente parte con la vicina Grotta delle Fornelle, di un articolato sistema di cavità scavate per l'estrazione del tufo in epoca romana e preromana, successivamente trasformate, prima in depositi di derrate agricole e rifugi per animali da allevamento, e poi, tra il X e l'XI secolo, in luoghi di preghiera e forse anche in

celle monastiche dai monaci benedettini delle vicine abbazie di Montecassino e di San Vincenzo al Volturno riparati a Capua e Teano per sfuggire alle invasioni saracene.

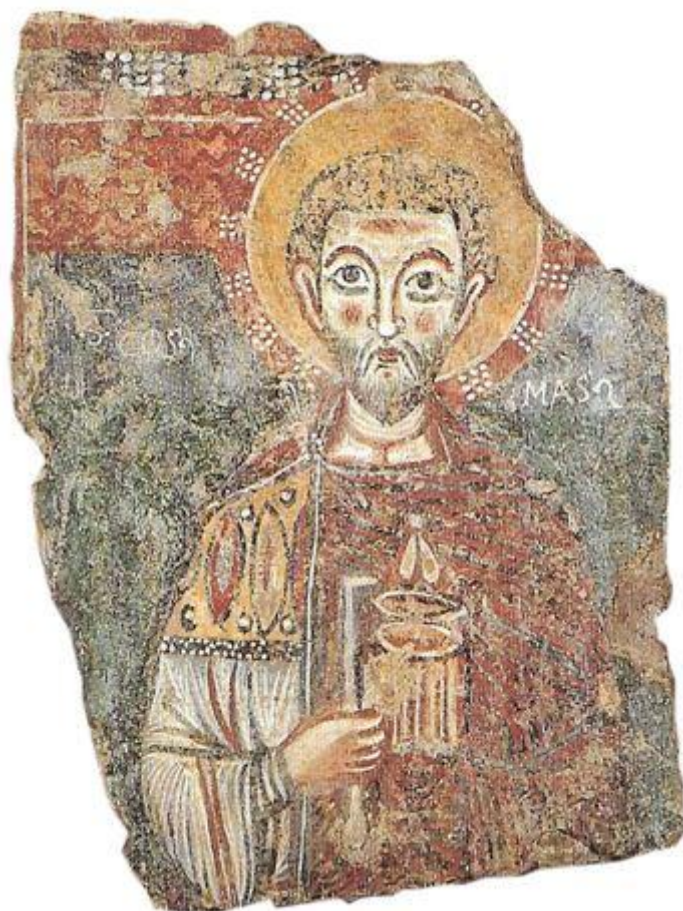


Fig. 5 – S. Cosma.

Gli affreschi, opera forse degli stessi monaci benedettini e/o di maestranze locali e non - realizzati, secondo un'accurata analisi formale e tecnica del professore Simone Piazza dell'Università Ca' Foscari di Venezia, tra il X e gli inizi del XIII secolo attraverso ben cinque distinti interventi pittorici - si sviluppano sulla parete destra (in un ordine), in quella sinistra (in due ordini), nell'iconostasi e nell'absidiola dei due ambienti di cui consta la grotta.

Raffigurano insieme a numerose figure di *Santi*, la *Crocifissione di san Giovanni Evangelista*, un *Angelo che tiene nella bilancia l'anima di san Lorenzo*, un episodio tratto dalla Leggenda di papa San Silvestro, dove il pontefice, attorniato da dignitari ecclesiastici, è raffigurato nell'atto di scacciare un drago mentre nel cielo appaiono i santi Pietro e Paolo, la *Madonna con il Bambino tra due preti*, *Cristo tra gli arcangeli Michele e Gabriele*, sei *Medaglioni con busti di santi*.

Ritornando all'acquerello di Autoriello - pervenuto al Museo di San Martino attraverso una donazione da parte della famiglia dello stesso Demetrio Salazar, che dal 1878 al 1882 ne era stato peraltro direttore, mentre il figlio Lorenzo, ne dicesse, invece, per qualche tempo la biblioteca - va ricordato che esso raffigura nell'ordine,

così come si presentavano prima del furto delle teste, i santi Simone, Barbara, Cosma e Giovanni Battista (figg. 3-6), identificabili come tali per i rispettivi attributi iconografici e, ancor più, per le epigrafi allegate sui lati delle figure.



Fig. 6 - S. Giovanni Battista.

Nato a Napoli nel 1824, Francesco Autoriello, si avvicinò, da autodidatta, giovanissimo, allo studio della pittura. Solo in seguito, dopo un periodo in cui insegnò disegno presso il seminario di Salerno e presso la Badia di Cava de'Tirreni, studiò all'Accademia di Belle Arti di Napoli con Filippo Palizzi. Pittore di genere e di storia partecipò a diverse Promotrici dell'epoca, da quelle di Napoli del 1862, 1864, 1886 e 1877, dove fu presente con *L'assassinio dell'ammiraglio ugonotto Coligny, acquistata dal comune di Napoli (ora al Museo di Castel Nuovo)*, a quelle di Torino del 1884 e Milano del 1887 e 1893.

Dipinse anche tele di soggetto religioso sui soffitti della chiesa di San Francesco a Cava dei Tirreni e nelle cappelle del locale orfanotrofio. Professore di prospettiva, prima a Napoli e poi presso l'Accademia di Salerno, compilò un testo di Prospettiva Ragionata, edito in più edizioni. Morì a Napoli nel 1894.

Franco Pezzella

Il prezioso cofanetto-reliquario della Collegiata di Santo Stefano a Galluccio

Il Sidicino, a. XX, n. 8, agosto 2023, p. 6

Una secolare leggenda, ammantata di vivi colori, narra che i singolari privilegi di cui aveva goduto fino ai primi decenni del Novecento la Collegiata di Santo Stefano di Galluccio, fossero stati concessi da papa Innocenzo II nella prima metà del XII secolo in segno di riconoscenza per aver potuto ascoltare la Santa Messa nella suddetta chiesa, e talvolta in quella dell'Annunziata, per tutto il periodo in cui, cammuffato da contadino per sfuggire agli schierani di Ruggero II il Normanno rifugiatosi nel castello di Galluccio dopo la battaglia di San Germano durante la guerra per il possesso del principato longobardo di Capua, raggiungeva il tempio dai vicini boschi dove si era accampato con le sue truppe per cingere d'assedio la fortezza.



Cofanetto - reliquario di Giulio II.

Sempre secondo la leggenda, ad un certo punto il pontefice sarebbe sparito facendosi vivo qualche tempo dopo per invitare, attraverso una missiva, l'incredulo arciprete della chiesa di Santo Stefano presso la corte pontificia per consegnargli personalmente il documento dei privilegi.

Nulla di più infondato: invero il 22 luglio del 1139 il pontefice era caduto vittima di un'imboscata tesagli dal figlio di Ruggero, Guglielmo, duca di Calabria, giunto con il suo esercito in aiuto del padre; catturato, dopo essersi rifugiato nella cappella di San Nicola nella borgata di Cisterni, era stato condotto davanti al re normanno, il quale, inaspettatamente, gettandosi ai suoi piedi, dopo aver impetrato il perdono e la pace, lo aveva liberato e fatto ricondurre, sotto scorta d'onore, a Roma.

Del resto, sull'infondatezza della leggenda grava la documentazione che fissa ad alcuni secoli successivi ai fatti narrati la fondazione di entrambe le chiese galluccesi

citare. In realtà i privilegi erano stati concessi diversi secoli dopo, a partire dai primi anni del Cinquecento, da papa Giulio II, noto come “il Papa guerriero”, e successivamente da Benedetto XIV, grati per essere stati benevolmente accolti dai feudatari, dal clero della chiesa di Santo Stefano e dalla popolazione nei periodi estivi trascorsi a Galluccio per ritemprarsi, grazie alla quiete dei luoghi e alla salubrità dell’aria, dalle fatiche dei lunghi mesi autunnali e invernali trascorsi a Roma.



Coperte di messali in velluto rosso ornate con placche d’argento.

In particolare, Giulio II, che dimorò a Galluccio per ben quattro mesi, verosimilmente nell’estate del 1504 come documenta una bolla di papa Benedetto XIV del 7 maggio 1742, associò alla concessione di numerosi privilegi alla chiesa di Santo Stefano, cui furono assoggettate tra l’altro tutte le altre chiese e cappelle del paese, il dono di un prezioso cofanetto - reliquario, quello stesso che, ancora oggi, si conserva, con un’altrettanta preziosa reliquia della Santa Croce in una teca dorata della metà del XX secolo, due coperte di messali settecenteschi in velluto rosso ornate con placche in argento sbalzato e cesellato (1772), calici, ostensori e altra suppellettile sacra del XVIII e XIX secolo nel Tesoro della Collegiata.

Di rilevante pregio storico artistico, il cofanetto - reliquario è costituito da una cassetta rettangolare in legno di faggio sovrastata da un coperchio a doppio spiovente come a richiamare la forma di un sarcofago, rivestita, su tutti i lati e sullo stesso coperchio, da lamine di stagno e piombo, le quali, realizzate a stampo, ripetono, in modo seriale, intercalate da strisce metalliche battute a martello - ornate

forse, in origine, con fregi dipinti andati persi - un motivo decorativo formato da sei piccoli guerrieri disposti all'interno di archetti di arcaica fattura gotica. Questo genere di lamine veniva realizzato, com'è noto, dai cosiddetti fusori mediante l'utilizzo di uno stampo in pietra incisa che fungeva da matrice.



Teca con reliquia della Santa Croce.

Gli armigeri, verosimilmente crociati, come sembrerebbe indicare la croce in testa alle due figure che occupano il centro di ogni lamina, indossano l'usbergo, ossia la maglia di ferro che li proteggeva fino alle ginocchia, e sono muniti di una corta spada con uno sguscio doppio culminante in alto con un pomo a disco. Completa l'armamento uno scudo di forma triangolare, ognuno dei quali contiene un'insegna araldica.

La forma triangolare degli scudi e la foggia delle spade, sviluppate secondo stilemi in auge tra il 1260 e il 1280 in Europa; ancor più, il raffronto con analoghi esemplari presenti in musei iberici e francesi, ma in un caso anche in Italia, nel Museo di Palazzo Davanzati a Firenze, ne rimandano la realizzazione ad una bottega spagnola o francese della II metà del Duecento, quantunque non vada esclusa del tutto una lavorazione più tarda come lascerebbero ipotizzare il confronto con un cofanetto - reliquario risalente al XIV secolo che si conserva nella cattedrale di Zamora, nella regione ispanica di León e la presenza dei motivi a quadrilobo che decorano il contorno del coperchio che rimandano, palesemente ai primi del Trecento, mentre sono coevi all'oggetto il manico, la serratura e i ganci.

In proposito si potrebbe però ipotizzare che il manufatto sia stato parzialmente ricomposto in quell'epoca. Restano, invece, ancora senza risposta, il momento e l'occasione in cui il reliquario era pervenuto alla corte pontificia: forse - si può presumere - era stato donato a Giulio II o a un suo predecessore da qualche sovrano cattolico o un cardinale o, ancora, da qualche ambasceria, nel corso di una visita al pontefice.

Franco Pezzella

Un riuscito connubio tra Vanvitelli e Jommelli

Nero su bianco, a. XXVI, n. 13, 17 settembre 2023, p. 56

Le celebrazioni in corso per il 250° anniversario della morte del famoso architetto napoletano Luigi Vanvitelli, avvenuta il 1° marzo del 1773, e quelle prossime del non meno celebre musicista aversano Niccolò Jommelli, morto il 25 agosto dell'anno successivo, ci offrono l'occasione per discorrere di un proficuo rapporto di collaborazione intercorso tra i due - l'uno per l'allestimento di un teatro temporale, l'altro per la realizzazione di un intrattenimento musicale - in occasione delle feste celebrate a Napoli, nel settembre del 1772, per il battesimo della primogenita di Maria Carolina e Ferdinando IV, la principessina Maria Teresa Carolina.

Per la lieta circostanza, data l'impossibilità per Carlo III, trattenuto a Madrid da improcrastinabili impegni di governo, di fare da padrino alla neonata - che simbolicamente riuniva, nel sangue e nel nome, gli scettri d'Austria e di Spagna - fu prescelto a rappresentarlo, come ambasciatore straordinario di Spagna, Antonio Ponce de León e Spinola, XI duca d'Arcos, il quale, giunto a Napoli dopo un lungo viaggio, battezzò la neonata il 6 settembre del 1772 nella cappella palatina al termine di un fastoso corteo che, partito da Capodimonte, percorse tutta via Toledo tra due ali festanti di folla, per giungere a Palazzo reale.

I dispacci dell'epoca, rintracciati nel 1935 nell'archivio del duca di Medinaceli a Madrid da Raffaele Guariglia, l'ambasciatore di quel tempo del nostro Paese nella capitale ispanica, riportano che prima dell'avvio del corteo alcuni incaricati, su disposizione della Corona, gettarono al popolo 1000 pesos d'oro ed argento mentre allo stesso tempo altri 5000 venivano distribuiti dai parroci tra i loro parrocchiani bisognosi.

Da parte sua, invece, il 14 settembre, il duca di Arcos offrì, su gradito consenso dei reali di Napoli, una sontuosa festa nel palazzo del duca Perrelli di Monasterace, oggi Berio, occupato in quella contingenza dallo stesso ambasciatore; il quale, appena giunto a Napoli con famiglia e cavalieri spagnoli al seguito, avendo già in animo di organizzare una serie di eventi, aveva fatto spiantare e scomporre il grande e spazioso giardino del palazzo, per costruire appositamente su progetto del Vanvitelli un teatro provvisorio - sulla cui struttura si ritiene sia stato realizzato successivamente il teatro Augusteo ad opera di Pier Luigi Nervi, capace di ospitare oltre 1600 persone, e un vasto salone da ballo, illuminato da ben 33 lampadari e adornato con statue e ritratti del re di Spagna e dei re di Napoli.

Non contento aveva poi fatto rivestire la facciata di pitture e fatto disporre intorno al piano nobile un cornicione sul quale poggiare statue a grandezza naturale con cornucopie e torce di cera. Allo stesso tempo - come ricorda Saverio Mattei nel suo *Elogio al Jommelli* - aveva commissionato al compositore aversano, su libretto di Michele Sarcone, un fisico e letterato per diletto, altrimenti noto più per i suoi scritti sul vaiolo e la peste, una serenata in due atti, da mettere in scena presso il suddetto

teatro la sera del 14 settembre in onore della neonata principessina: la *Cerere Placata*.

Una storia basata sul mito del rapimento di Proserpina, che racconta una drammatica vicenda di madre e figlia in conflitto tra loro, le quali si riconciliano solo dopo un'intercessione a sorpresa di Giove, e che il compositore era riuscito a musicare in breve tempo ancorché fosse reduce dagli esiti di un attacco di gotta con il conseguenziale momentaneo impedimento dell'uso delle mani.

Per la prestazione Jommelli percepì ben 1000 ducati, ma la *Cerere Placata* è ricordata soprattutto perché da essa fu “estratta” una delle più belle pagine cosiddette “staccate” di Mozart: “Bella mia fiamma, addio” - “Resta, oh cara”, un'aria da concerto per soprano ed orchestra composta a Praga nel 1787, intonata nell'opera jommelliana dal primo uomo soprano, il famoso castrato Giuseppe Aprile, nei panni di Titano, re dell'Iberia e sposo di Proserpina, alla quinta scena della II Parte.

La serenata fu ripresa il 15 ottobre, festività di santa Teresa, in occasione dell'onomastico della neonata principessina e sei mesi dopo, il 31 marzo del 1773, al teatro da Ajuda di Lisbona.

Per la realizzazione delle scenografie, Vanvitelli si servì della collaborazione di Carlo Bibiena, un pittore austriaco di origine italiane, i cui cinque disegni ideati per gli allestimenti scenici, unitamente ai nove realizzati dall'architetto napoletano, furono pubblicati in 14 stupende tavole su doppio foglio incise a rame dal comasco Carlo Nolli, come corollario al volume “Lettera ad un amico nella quale si dà ragguaglio della funzione seguita in Napoli il giorno 6 settembre 1772 per solennizzare il battesimo della Reale Infanta Maria Teresa Carolina ...”edito a Napoli nello stesso 1772 a spese di Paolo Di Simone stampatore.

Franco Pezzella



Un ciclo di affreschi di Angelo Mozzillo nella chiesa di Gesù e Maria a Castellammare di Stabia

Non è Nuova città, a. II, n. 21, 30 settembre 2023, p. 6

L'attività di Angelo Mozzillo a Castellammare di Stabia si articolò in due tempi distanti l'uno dall'altro poco più di venticinque anni. Il primo intervento del pittore afralesolese si data, infatti, intorno al 1765-67 e si riferisce ad un ciclo di affreschi realizzati per la chiesa di Gesù e Maria poco prima che i Gesuiti, presenti in città con un collegio, venissero espulsi dal Regno di Napoli. Il ciclo, tuttora in loco, si distribuisce lungo l'unica navata della chiesa e si compone di cinque tondi e di una lunetta sovrastante il pulpito, che, inseriti all'interno di una preziosa cornice lignea, rappresentano *Coppie di angeli con simboli mariani*.

Verosimilmente gli affreschi furono commissionati al Mozzillo per tramite di un intervento congiunto di Giuseppe Bonito, il suo maestro, nativo di Castellammare e bene inserito negli ambienti ecclesiastici della città, e dei padri dello stesso Ordine che dimoravano nel collegio della vicina Nola, notoriamente molto influenti sui confratelli per fede, cultura e spiritualità.

Gli elementi iconografici rappresentati negli affreschi stabiesi sono alcuni di quelli che tradizionalmente accompagnano, dal concilio di Trento in poi (ma spesso anche da prima), la figura dell'Immacolata Concezione nella recita delle cosiddette Litanie lauretane che si usano recitare o cantare alla fine del Rosario, nonché nelle rappresentazioni figurative della stessa; vale a dire: le rose, lo specchio, i fiori bianchi, la torre di David, la stella e lo scrigno.

Le rose, facendo riferimento ad un'antica leggenda narrata da sant'Ambrogio, secondo la quale questo fiore non aveva avuto spine fino alla caduta dell'uomo nel vortice del peccato, sono chiaramente allusive alla natura immacolata, cioè senza peccato, della Vergine, che per questo è anche appellata, talvolta, come «rosa senza spina».

Un appellativo che trova il paio non solo nello *speculum sine macula* - ovvero nello «specchio senza macchia» in quanto riflette la luce divina senza alcun peccato, l'altro attributo con cui è indicata la Vergine facendo riferimento al «candore della Luce eterna» riportato nel Libro della Sapienza (7,26) - che si osserva sul secondo tondo, ma anche nel mazzetto di fiori bianchi che compare, con la firma del pittore (*Mozzillus*), nell'ovale successivo.

Le rose e i fiori bianchi servono, ancor più, a identificare il tema dell'*hortus conclusus*, che significa letteralmente «giardino chiuso», un simbolismo tratto dal *Cantico dei Cantici* (4, 12), laddove l'immagine del canto nunziale del re Salomone alla sua sposa: «*Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*» (Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata) è stato reinterpretedato come l'allegoria dell'amore e del matrimonio mistico tra Cristo e la sua Chiesa, incarnata dalla Vergine. Al *Cantico dei Cantici* fa riferimento anche la torre che figura nel quarto ovale, invocata nelle litanie lauretane come *Torre della santa città di Davide*.

Questa era la fortezza che dominava Gerusalemme dove s'insediò il re-profeta dopo aver conquistato la città diventando il simbolo della sua potenza e della sua invincibilità; ragion per cui le parole che la Bibbia dedica alla sposa nel suddetto Cantico: «Come la torre di Davide il tuo collo, costruita a guisa di fortezza. Mille scudi vi sono appesi, tutte armature di prodi» (4,4), la Chiesa le ha estese a Maria per simboleggiarne la bellezza e la forza.



Coppie di angeli con simboli mariani.

Il titolo di *Stella Maris* (Stella del mare), fra i più antichi e popolari utilizzati quale attributo della Vergine nella poesia e nell'arte, è adoperato, invece, per designare il ruolo di Maria come annuncio di speranza e stella polare per i cristiani. Visibile sul quinto ovale, fu attribuito per la prima volta alla Vergine come *Stilla Maris* (goccia di mare) da san Girolamo nella traduzione che egli fece dell'*Onomasticon* di Eusebio da Cesarea, e solo successivamente trascritto, erroneamente, da un copista, come *Stella Maris*, rimanendo, tuttavia, invariato nei secoli seguenti.

L'ultimo tondo, quello che, inserito nella lunetta che sovrasta il pulpito, ci propone una coppia di Angeli che sorregge uno scrigno sormontato da due cherubini, fa chiaramente riferimento all'Arca dell'Alleanza, cui Maria è paragonata giacché così come questa cassa che aveva accolto le tavole della Legge (*Deuteronomio* 10,1-5), un vaso contenente una piccola quantità di manna raccolta da Aronne (*Esodo* 16:33-34) ed il bastone fiorito di Aronne (*Numeri* 17,25), e che aveva permesso, oltretutto, a Mosè e Samuele, di parlare con Dio (la cui voce fuoriusciva proprio dalla cassa), così lei aveva accolto in sé Gesù, e con Lui la Parola vivente, la verità e la volontà di Dio. Il ciclo fu restaurato nel 1832 dal pittore figurista Giuseppe Viraldi, un misconosciuto artista, forse di origini calabresi, allorquando, nell'ambito di un vasto rifacimento degli interni della chiesa, gli furono commissionati, per le pareti del presbiterio, quattro analoghi tondi raffiguranti altri simboli mariani.

Franco Pezzella

L'arte perduta: il pannello maiolicato della Madonna delle Grazie a Vairano Patenora

Il Sidicino, a. XX, n. 10, settembre 2023, p. 6

Le edicole votive maiolicate rappresentano - alla pari di quelle affrescate o dipinte indifferentemente su tavola o su tela, ovvero di quelle realizzate in bassorilievo quanto non anche con piccole sculture di legno oppure in gesso, inserite o meno all'interno di strutture architettoniche - un'ennesima sentita testimonianza del rapporto dell'uomo con il sacro.

Note fin da XVII secolo - la più antica ad oggi conosciuta è costituita da una mattonella risalente al 1627 presente a Raito, in Costiera amalfitana, che riproduce *Cristo in croce con ai lati i santi Antonio da Padova e Francesco d'Assisi* - le edicole maiolicate hanno come origine giustappunto le *faenzere* della contigua Vietri sul Mare, dalla quale si diffusero ben presto prima in Costiera e poi in tutta la Campania. Collocate in genere sulle facciate delle abitazioni, talvolta nei cortili o sui balconi, altre volte alla confluenza delle strade, le edicole nascevano e nascono ancora tuttora, seppure più raramente, per opera dei singoli o di una collettività - ponendosi, peraltro, in questa ultima evenienza, come ulteriore elemento di aggregazione della compagine che vive nel vicinato - in risposta ad un bisogno di protezione o anche, più spesso, come voto per una grazia ricevuta.

È il caso quest'ultimo, del prezioso pannello maiolicato ottocentesco (ahimè rubato nel 2017 e sostituito adesso da una copia moderna) ubicato sul muro di cinta dell'antico convento di Sant'Agostino a Vairano Patenora all'interno di un'edicola costituita da un portale trilobato a sesto acuto, in stile gotico, proveniente da un palazzo o da una chiesa del posto, sulla cui sommità ancora svetta lo stemma araldico della famiglia De Capua, prima feudataria del paese, a partire dal 1305, con Bartolomeo, logoteta e gran protonotario del Regno di Napoli.

Rinviando il gentile lettore interessato a conoscere la manifattura e l'originaria collocazione del portale medievale all'esauriente studio stilato in proposito da Francesco Miraglia e Corrado Valente per il convegno "*Ethnos Archeologia e arte nel territorio di Vairano Patenora fra preistoria ed età moderna*" tenutosi nella sala consiliare del comune il 14 novembre del 2015 (i cui atti sono stati pubblicati nello stesso anno a cura di Adolfo Panarello dall'editore Armando Caramanica), qui ci preme dare, piuttosto, qualche ragguaglio sugli aspetti più propriamente devozionali ed iconografici del manufatto: notazioni che, per evidenti e giustificati motivi di opportunità, mancano nel suddetto saggio.

Una narrazione del dottor Alberto D'Arezzo, lontano parente del protagonista dell'episodio che stiamo per riassumere, riportata, quasi alla lettera, dal cavaliere Gerardo Zanfagna nel suo "*Vairano tra storia e leggenda*" edito nel lontano 1986 dal comune, descrive, con dovizia di particolari, l'accaduto che fu all'origine della realizzazione, nel 1852, della edicola dedicata da tale Luigi Cortellessa alla Madonna delle Grazie, come si leggeva, e si legge tuttora sulla copia moderna, in calce alla

maiolica (S. MARIA DELLE GRAZIE/A DIVOZIONE DI LUIGI CORTELLESSA A.D. 1858).

Narra dunque il cavaliere Zanfagna - non prima di averci ragguagliato sull'apparato di sicurezza messo in atto all'epoca dal governo borbonico per contrastare i fuorilegge (ora i briganti che infestavano le campagne, ora i carbonari che anelavano all'Unità d'Italia, ora, ancora, i delinquenti comuni), attraverso la formazione, anche a Vairano Patenora, di un presidio della cosiddetta Guardia Nazionale, della quale il Cortellessa era parte attiva - che costui, una notte, mentre in compagnia di un commilitone effettuava un giro di ricognizione, giunto nei pressi del convento di Sant'Agostino, s'imbatté in un famigerato brigante.



L'edicola di Pietravairano (foto Mimmo Feola).

Istintivamente imbracciò il suo fucile ad avancarica, lo puntò contro il brigante e, presa la mira, sparò. Inaspettatamente, l'arma s'incepì, fortuna volle, però, che il brigante non se ne avvedesse e scapasse a gambe levate.

Fu così che il Cortellessa, molto devoto, una volta tornato a casa, scosso ma grato per lo scampato pericolo, viepiù per non essere stato costretto, pur nell'adempimento del proprio dovere, ad ammazzare un uomo, si pose in preghiera davanti ad un'immagine della Madonna e, convinto di aver ricevuto una grazia, si ripromise di edificare

un'edicola dedicata alla Vergine con questo appellativo nei pressi del luogo dove era avvenuto l'increscioso incontro.

Il titolo di Madonna delle Grazie con cui viene spesso invocata la Vergine affonda le proprie origini nel noto episodio evangelico delle Nozze di Cana descritto da Giovanni (2,1-11), laddove l'evangelista racconta che, mentre Maria partecipava con Gesù e i suoi discepoli a delle nozze in Galilea, venuto a mancare il vino, pregò il figlio di provvedere, sicché Gesù, ordinato che fossero riempite di acqua sei grandi giare, le benedisse trasformando l'acqua in vino.

La Madonna delle Grazie incarna pertanto l'intermediaria misericordiosa, colei che, in virtù della propria nascita immacolata e del suo essere la madre di Gesù, si è assunta il compito di invocare Dio nei momenti di bisogno dell'uomo. In questa accezione, il culto della Madonna delle Grazie ha conosciuto una diffusione vastissima. Per quanto concerne l'iconografia della Vergine con questo titolo, la tradizione la raffigura, generalmente, con la veste rosata e il manto blu mentre seduta su una nuvola allatta il Bambino, ma talvolta anche con il Bambino ritto sulle ginocchia mentre due putti angelici o lo stesso Bambino le pongono una corona di regina sulla testa.

Altre volte, invece, soprattutto nelle raffigurazioni più antiche e in Italia meridionale, in particolare in Campania, la troviamo raffigurata nell'atto strizzarsi uno dei seni per fare fuoriuscire il latte con il quale bagnare le anime purganti sottostanti in attesa di refrigerio. Similmente fa il Bambino con l'altro seno. Del resto, san Bernardino da Siena, nella prima delle sue prediche cosiddette volgari che tenne nel 1427 in Piazza del Campo (quella del 15 agosto), nel propugnare il potere della Madonna come mediatrice di tutte le Grazie la definiva «fontana misericordiosa in cui posa ciascuna virtù, e da cui vengono tutte le grazie».

La maiolica di Vairano Patenora - rappresentata su ben 48 mattonelle o *riggole* (come vengono comunemente denominate in dialetto napoletano) opportunamente conformate al profilo dell'arco - riprende, semplicemente, quella che è l'immagine più popolare della Madonna delle Grazie, vale a dire raffigurata, coronata e su un groppo di nubi, nell'atto di indicare ai fedeli il Bambino Gesù, il quale, coronato anch'egli e ritto sulle sue ginocchia, le porge una carezza con la mano destra mentre con l'altra mano regge il globo terrestre sormontato da una croce: un'immagine questa utilizzata, peraltro, per la realizzazione dei cosiddetti "santini", ossia di quelle piccole riproduzioni a stampe che su un lato riproducono la figura di un santo o di un altro soggetto sacro, e sull'altro recano, invece, una preghiera o una formula di invocazione.

Un'ultima annotazione per ipotizzare che la maiolica fu verosimilmente prodotta da una delle varie manifatture partenopee (Giustiniani, Massa, Chianese, Colonnese, Del Vecchio, Mollica, Maurino, Migliuolo) o vietresi (Tajani, Punzi, Sperandeo), ovvero cerretesi (Giavanti, Teta) quanto non anche arianesi, attive nell'Ottocento nella nostra regione, di cui, purtroppo, in assenza di marchi, diventa difficoltoso indicare la provenienza.

Franco Pezzella

L'arte perduta: l'Assunta di Giuseppe Simonelli nella chiesa di San Francesco di Teano

Il Sidicino, a. XX, n. 9, settembre 2023, p. 7

Durante il II conflitto mondiale, il territorio di Teano costituì il fulcro della cosiddetta linea difensiva fortificata denominata “Barbara”, approntata nell'autunno del 1943 dall'esercito tedesco durante la campagna d'Italia, che correva, nel tratto casertano, da Mondragone fino al Monte Cesima, nel territorio di Presenzano. A causa della sua posizione strategica, l'abitato di Teano fu oggetto, il 6, il 22 e il 29 ottobre 1943, di violenti bombardamenti americani che provocarono, secondo l'Associazione Nazionale Vittime Civili di Guerra, oltre 124 vittime tra i teanesi e gli sfollati che dal Napoletano avevano trovato riparo nella cittadina, nonché numerosi morti tra i militari tedeschi ricoverati presso una struttura ospedaliera allestita nella chiesa di Santa Reparata.



Fig. 1 - Il dipinto del Simonelli in una foto d'epoca

Alla dolorosa perdita di tante vite umane si accompagnò quella non meno dolorosa dell'ingente perdita di una buona parte del patrimonio storico artistico e architettonico della città: dalla cattedrale romanica (poi ricostruita da Roberto Pane nel dopoguerra) al complesso monastico di Santa Maria de Foris, dalla chiesa barocca dell'Annunziata alla chiesa di San Francesco.

In particolare, quest'ultima subì solo - per una fortunosa circostanza che impedì ad una bomba di esplodere dopo aver centrato il tetto - la distruzione con annessa

cornice del dipinto sottostante, raffigurante l'Assunta, capolavoro del pittore napoletano Giuseppe Simonelli (Napoli 1650-1710), uno degli allievi più quotati di Luca Giordano.

Il dipinto era posto al centro di un prezioso soffitto ligneo scampato per buona sorte alla distruzione, fatto salvo alcuni elementi poi ripristinati nel 1955 grazie all'interessamento del rettore della chiesa don Giuseppe Iannuccilli e della Soprintendenza ai Monumenti della Campania. Sicché la volta si presenta ancora ora decorata con cassettoni ottagonali che si distribuiscono su un fondo riproducente un campo fiorito, ognuno dei quali accoglie, nel mezzo, un rosone in oro zecchino.



Fig. 2 - Il cassettonato nella configurazione odierna (foto M. Feola).

Grazie ad una rara pallida fotografia d'epoca, pubblicata nel 1930 sul vol.7 della nota raccolta editoriale *Attraverso l'Italia Illustrazioni delle regioni italiane* curata dal TCI, sappiamo che il dipinto era strutturato, secondo uno dei modelli correnti del tema in età barocca, con un'immagine giovanile della Vergine, mentre, sospesa nell'aria, volgeva, con le mani giunte, l'espressione assorta e un sorriso appena abbozzato, il suo sguardo ad un nugolo di angeli che, impugnando alcuni simboli

tratti dalle prefigurazioni veterotestamentarie in parte assimilate dalle Litanie lauretane, volteggiava ai suoi piedi.

Una preziosa testimonianza questa che ci permette, peraltro, a ragione dell'assenza di alcuni specifici connotati iconografici con cui era ed è tuttora solitamente raffigurata l'*Immacolata Concezione*, di confermare che si trattava di una rappresentazione dell'*Assunta* e non già della *Vergine Immacolata* come ancora riportano alcune pubblicazioni locali.

È oltremodo noto che questa ultima iconografia fu codificata nel 1649, sulla scorta di quanto già asserito da san Bonaventura nel XIII secolo, da Francisco Pachecho del Rio, pittore, scrittore e censore artistico dell'Inquisizione, nel suo famoso trattato *El arte de la pintura*, dove si specificava, a chiare lettere, che i caratteri essenziali dell'*Immacolata* erano quelli della «donna incinta dell'Apocalisse vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle» (*Apocalisse*, 12,1). Pertanto, secondo gli iconografi, la figura dell'*Immacolata* andava rappresentata come quella di una giovanetta vestita di bianco e con il mantello azzurro, il capo circondato da una corona con le dodici stelle, simbolo delle tribù d'Israele, le mani sul petto o giunte in preghiera, mentre era nell'atto di schiacciare la testa di un serpente, incarnazione del male; e dipiù doveva essere cinta in vite dal cordone francescano a tre nodi, emblema delle virtù morali della castità, della povertà e dell'obbedienza, cioè della pienezza della Consacrazione, mentre la luna doveva essere rappresentata in fase crescente con le punte rivolte verso il basso (antico simbolo di castità).

Elementi che, a ben vedere, mancavano quasi del tutto nel dipinto in esame. Va tuttavia evidenziato, che spesso, specie nelle rappresentazioni del passato, le due immagini si scambiano o addirittura associano o fondono atteggiamenti e particolari iconografici, come il colore delle vesti e la direzione dello sguardo verso l'alto, dando adito a qualche confusione.

L'*Assunta* di Teano va inquadrata nel novero dei dipinti realizzati dal pittore napoletano allorquando, dopo un lungo rapporto di collaborazione con Luca Giordano, durato pressoché ininterrottamente sino al momento in cui il maestro lasciò Napoli per trasferirsi in pianta stabile a Madrid presso la corte di Carlo II, si affacciò sulla scena artistica meridionale, imponendosi da subito come uno dei divulgatori più validi del barocco di marca giordanesca, prima a Napoli (a partire dall'ultimo decennio del secolo) e poi in provincia (nel decennio successivo) realizzando numerose opere sacre.

In questa sede, a ragione degli spazi limitati, ci limiteremo solo ad osservare che esiti della sua attività napoletana, si ritrovano nelle chiese di S. Maria della Speranza, S. Maria del Rosario alle Pigne, ai Girolamini, a S. Maria di Donnaromita, ai Ss. Marcellino e Festo, a S. Caterina a Formiello, S. Gregorio Armeno, S. Giovanni Battista delle Monache, S. Maria di Montesanto, S. Carlo alle Mortelle, al Gesù Nuovo, a S. Nicola da Tolentino, alla Redenzione dei Cattivi, al Rosario di Palazzo, a S. Maria del Carmine e a S. Anna dei Lombardi.

La sua attività produzione in provincia si svolse, invece, oltre che lungo le direttrici campane (Benevento, Avellino, Somma Vesuviana, Torre del Greco, Padula, Procida,

Forio d'Ischia), in area lucana (Aliano, Cirigliano, Marsico Nuovo, Brienza, Rotonda), pugliese (Lecce) e abruzzese (Sulmona), interessando, in particolare, nel versante di Terra di Lavoro, soprattutto la città di Aversa, dove dipinse, in collaborazione con il fratello Gennaro, ben 28 tele per le cappelle laterali e il transetto della chiesa dell'Annunziata, il *Sant'Agostino in gloria* per l'omonima chiesa, l'*Apparizione della Vergine a san Liborio* per la chiesa di San Rocco.

In misura minore, fu attivo nella contigua Teverola con il *San Giovanni Evangelista in gloria* nell'omonima parrocchiale e nella vicina Frattaminore con la *Madonna del Rosario e santi* nella chiesa di San Simeone Profeta.

Per quanto concerne la commissione del dipinto teanese è ipotizzabile che ad introdurre il Simonelli nell'ambiente ecclesiale cittadino e a promuoverne le virtù artistiche per l'assegnazione dell'incarico fosse stato probabilmente, agli inizi del Settecento, quel Vincenzo Maria de Silva, un frate domenicano aversano, vescovo della confinante diocesi di Calvi dal 1679 al 1702, il quale, già alcuni anni prima, nel 1698, aveva commissionato all'artista le opere di abbellimento della propria cappella gentilizia nella chiesa di S. Caterina a Formiello.

Un'ultima annotazione per evidenziare che la tela del Simonelli fu rimpiazzata intorno agli anni '70 del secolo scorso da un dipinto su tavola raffigurante *S. Francesco e il Concilio* del pittore napoletano Augusto de Rose Orange (1926-1987).

Franco Pezzella

Due vedute del nostro agro di Padre Stefano Macario

Nero su bianco, a. XXVI, n. 14, 1° ottobre 2023, p. 56

Padre Stefano (al secolo Felicio) Macario è figura di francescano sconosciuto ai più, ma non certamente ai cultori dell'arte napoletana, per essere stato, nella sua lunga esistenza, che si svolse dal 1914 fino al 2003, uno dei protagonisti della pittura sacra (e non solo) della seconda metà del secolo scorso.

Ne sono buona testimonianza il volume *Il pittore p. Stefano Macario*, licenziato a cura di Eugenio D'Acunto nel 1967, gli omaggi dei critici e degli amici raccolti dal suo confratello Guido Giustiniani in un altro bellissimo volume dal titolo *Padre Stefano Macario francescano e pittore*, edito nel luglio del 1995, e soprattutto la copiosa produzione di opere pittoriche che spazia a tutto campo dalla realizzazione di pale d'altare per diverse chiese di Napoli e dintorni all'esecuzione di ritratti, paesaggi, figure, interni, nature morte, vedute.



Relativamente alla sola produzione sacra, suoi dipinti si ritrovano nelle chiese napoletane di S. Tommaso apostolo, di S. Maria della Libera, di S. Anna al Rifugio, della basilica del Carmine Maggiore, nella chiesa di S. Biagio di Nola, nella chiesa di S. Antonio da Padova di Portici, nella basilica di S. Tammaro a Grumo Nevano, nella chiesa di S. Ciro a Vico Equense, nel santuario della Madonna della Quercia di Conflenti, in Calabria, nella chiesa di S. Giuseppe a Frattocchie di Marino (Roma), nel duomo di Albano Laziale, dove il fratello Raffaele esercitò, dal 1966 al 1977, le funzioni di vescovo.

Nato a Napoli da una famiglia originaria di Torre Annunziata, Felicio fin dalla prima infanzia manifestò interesse per le arti figurative, allorquando, dopo la scuola, rifuggendo dai giochi dei suoi coetanei, rimaneva interi pomeriggi accanto a un certo

Michele Cutolo, un professore di disegno vicino di casa, per osservarlo mentre dipingeva e, una volta tornato a casa, per imitarlo, trasferendo su comuni pezzi di carta tutto quanto la realtà circostante gli suggeriva.

Sicché anche quando ormai giovanetto, in risposta ad un imperiosa vocazione, entrò nell'Ordine dei frati minori conventuali raggiungendo prima il seminario serafico di Ravello e poi, per proseguire negli studi e nella formazione spirituale, gli analoghi istituti e i monasteri di Sant'Anastasia, Aversa, Montella e Portici, il giovane religioso continuò, nei ritagli di tempo dallo studio e dalle pratiche della vita conventuale, a ritrarre appassionatamente il mondo che lo circondava: figure di angeli e santi, la Vergine Maria con il Bambino, le chiese, i conventi, i chiostri, ma anche i tramonti sul mare, sui monti e i panorami che si osservavano dalle terrazze delle strutture che lo ospitavano.



Il suo sogno segreto, fin da bambino, era poter frequentare un giorno l'Accademia delle Belle Arti. L'occasione propizia gli si presentò nei primi anni '40 allorquando dopo l'ordinazione sacerdotale fu inviato al convento napoletano di S. Lorenzo mentre era Provinciale quel P. Alfonso Palatucci che lo aveva particolarmente apprezzato per la sua vena artistica anni prima quando faceva ancora formazione teologica a Portici. Fu così che il buon Padre volle che frequentasse l'Accademia delle Belle arti (dove si diplomerà però soltanto nel 1948 a causa del conflitto mondiale) e lo affidò al professore Francesco De Nicola.

Della vasta produzione per così dire profana del Macario ci piace segnalare un *Paesaggio dopo la pioggia*, realizzato nell'agro aversano come lui stesso testimoniò

apponendovi una didascalia accanto alla firma in alto a sinistra, e una *Campagna di Aversa e palude* (in realtà uno dei tanti corsi d'acqua popolarmente appellati come cupe che ancora a quell'epoca solcavano le nostre campagne) entrambi in collezioni private. I due dipinti, caratterizzati da una piacevole cromia, furono verosimilmente realizzati allorquando il Macario frequentava il ginnasio liceo del seminario cittadino. Singolare, in proposito è quanto accadde in occasione degli esami di V ginnasiale. Racconta in uno dei sopracitati omaggi il suo confratello Rocco Rizzo, rettore del Collegio dei penitenzieri vaticani, già confessore personale di papa Benedetto XVI, ora di papa Francesco, che il suo professore di matematica, monsignor Tommaso Sabatini, mentre lo interrogava restò talmente colpito dalla perfezione con cui il giovane seminarista tracciava sulla lavagna una figura geometrica, sì da complimentarsi immediatamente con lui e senza nemmeno attendere la dimostrazione del teorema che gli aveva richiesto, lo licenziò con un brillantissimo voto.

Tornando ai dipinti in oggetto, va ancora osservato, che essi, al di là della valenza pittorica, si prefigurano, dal punto di vista iconografico, come due rare e importanti testimonianze dell'ormai sconvolto paesaggio agreste aversano, diventato oggetto negli ultimi anni, alla pari delle tante analoghe testimonianze del nostro Bel Paese, di quella affascinante materia che risponde all'appellativo di "Archeologia del paesaggio".

Franco Pezzella

Una preziosa tela di Angelo Mozzillo nella cattedrale di Castellammare di Stabia

Non è Nuova città, a. II, n. 22, 7 ottobre 2023, p. 6

Il secondo intervento di Angelo Mozzillo a Castellammare di Stabia, dopo una serie di dipinti e affreschi realizzati, attraverso gli anni, in altre località del suo circondario come Agerola (chiesa di San Martino) e Gragnano (chiesa di Sant'Agostino), si data al 1793, allorquando per il terzo altare della navata sinistra della cattedrale, dedicato, dopo una prima originaria titolazione a San Michele Arcangelo, alla Madonna del Carmine, realizzò una grande pala (cm 400 x 200), firmata e datata (*Ang. Mozzillo F. 1793*) in basso a destra, raffigurante *La Vergine con il Bambino e san Michele Arcangelo che liberano le anime del Purgatorio*.



Fin dalle origini del cristianesimo, i fedeli hanno attribuito la liberazione delle anime del Purgatorio all'intercessione della Vergine e di san Michele, che ha anche la funzione di accompagnarle in Paradiso. «Io sono Madre anche di tutti coloro che si trovano in Purgatorio, perché tutte le pene, che sono dovute per purgarsi dai loro

peccati, in ogni ora, per le mie preghiere, sono in un qualche modo mitigate» afferma la Madonna in una delle sue rivelazioni a santa Brigida.

«Il Principe della milizia celeste è onnipotente in Purgatorio, egli può dare sollievo alle anime che la giustizia e la santità dell'Altissimo trattengono in quella dimensione dell'aldilà» scrive, invece, sant'Anselmo a proposito di san Michele corroborato in questa sua affermazione da altri autorevoli Dottori della Chiesa come san Bernardo, san Roberto Bellarmino e sant'Alfonso Maria de' Liguori quando scrivono rispettivamente, nell'ordine: «Colui che ha onorato san Michele non dimorerà per molto tempo in purgatorio. San Michele userà il suo potere e condurrà ben presto la sua anima nel celeste soggiorno del Paradiso»; «È incontestabilmente riconosciuto fin dalla fondazione del cristianesimo che le anime dei defunti sono liberate dal purgatorio per l'intercessione e il ministero dell'arcangelo san Michele»; «San Michele è incaricato di consolare le anime del purgatorio. Egli non cessa di assisterle e di soccorrerle, procurando loro molti sollievi nelle loro pene».

Sulla scorta di queste affermazioni nel corso dei secoli, specie dopo la Controriforma, i pittori andarono elaborando un modello iconografico che, nella sua essenzialità, è quello stesso adottato anche da Mozzillo facendo riferimento ad uno schema che si struttura intorno alla figura della Vergine, la quale, con il Bambino Gesù ritto in piedi sulla sua gamba destra, è circondata, in alto, da una schiera di angeli e cherubini svolazzanti, e in basso, da un gruppo di anime purganti lambite dalle fiamme; una delle quali, ormai fuori dalle lingue di fuoco, attende, con lo sguardo e le braccia aperte rivolte verso la Vergine in segno di gratitudine, di essere trasportata in Paradiso da san Michele, il quale, abbigliato con la consueta lorica, il mantello rosso e l'elmo piumato, si appresta ad afferrarla con una mano per condurla con sé.

La scena si caratterizza per una gamma cromatica tutta giocata sul contrasto tra i toni cupi di quella che sembra configurarsi come una caverna, il fondo dorato creato dal riverbero delle fiamme e le tonalità rosa, blu, celeste e rossa delle vesti mariane, angeliche e micaeliche. Siamo, indubbiamente, davanti ad una delle opere più riuscite della vasta produzione religiosa del pittore afragolese del periodo, che annovera, tra l'altro l'*Ultima Cena* della chiesa di San Pietro a Caivano (1791), il ciclo di affreschi della chiesa del SS. Salvatore dei Camaldoli di Napoli e l'affresco con *l'Apoteosi di San Romualdo* nella volta della Sala del Capitolo dell'analogo Eremo di Visciano (1792), la *Pietà* della chiesa di S. Maria della Pietà di San Giuseppe Vesuviano, gli affreschi della cappella di San Francesco Borgia al Gesù Nuovo di Napoli (1793).

Franco Pezzella

Aversa in una pagina di J.I. Kraszewski, uno scrittore polacco dell'Ottocento

Nero su bianco, a. XXVI, n. 15, 15 ottobre 2023, p. 56

Agli inizi della seconda metà dell'Ottocento, il celebre e prolifico romanziere, drammaturgo, poeta, storico e patriota polacco Józef Ignacy Kraszewski (Varsavia 1812-Ginevra 1887) - entusiasta estimatore della cultura italiana, in particolare di Dante, nonché *fervente propugnatore dell'Unità d'Italia*, dove avrebbe peraltro ambientato molti dei suoi romanzi - venne più volte nel nostro Paese come viaggiatore e corrispondente dell'epopea risorgimentale e garibaldina per alcuni giornali polacchi, divulgando i numerosi appunti presi durante la permanenza, nelle sue Pagine di viaggio (1858-1864), edite in due tomi a Varsavia nel 1866 col titolo in lingua polacca Kartki z podróży (1858-1864).



Aversa in una litografia di Luigi Rossini

Nel primo dei due volumi dell'opera - che costituisce, forse, una delle più dettagliate relazioni sull'Italia del tempo non solo dal punto di vista artistico, ma anche socioeconomico ed ambientale - descrisse il Nord e il Centro del Paese, soffermandosi su Trieste, Venezia, Padova, Milano, Genova, Pisa, Firenze e Roma; mentre nel secondo, ricavato sviluppando gli appunti presi durante il viaggio

intrapreso da Roma per raggiungere Napoli e imbarcarsi per Marsiglia al fine di raggiungere Parigi, descrisse il Sud, sia pure limitatamente ad una parte della Ciociaria (Ferentino, Ceprano, Cassino), del Basso Lazio (Priverno, Gaeta), dell'ex capitale borbonica e dei luoghi limitrofi, tra cui Capua ed Aversa.

Ed è proprio nell'ultima tappa del viaggio, da Capua - dove aveva sostato per la notte - a Napoli, che lo scrittore prende a parlare di Aversa allorquando, lasciata Capua, scrive questa colorita pagina sulla nostra città e i suoi abitanti:

“A qualche miglio da Napoli la strada è diventata più larga in una maniera splendida, gli alberi che l'affiancavano sono diventati più possenti, grazie al traffico si sentiva la vicinanza di una grande città, ma invano aspettavamo la sagoma del Vesuvio e del mare, la pianura rialzata non ci permetteva di vederli da lontano. Attorno a noi un vero fermento, carri, carretti, carrozze con due o tre sedili, ci sorpassavano gridando e cantando, cariche, piene di gente seduta, in piedi, appesa, che si agganciava in qualche modo o correva accanto ad esse.

Questi veicoli particolari solitamente erano dipinti in rosso per il piacere degli occhi, e trainati, come avevamo già menzionato, o da un povero cavallo magrissimo ma decoratissimo, con i fianchi picchiati, o da un misero asino, il più grande lavoratore di tutti gli abitanti d'Italia, o da una coppia di questi poveracci, o da un mulo con la sella decorata con bronzo, con stracci e fiocchi. Alcune di queste scatolette pretenziose avevano sui loro lati cifre, stemmi e si decoravano con l'ingenuità di un bambino. La gente ci è sembrata possente, forte, ma soprattutto allegra, sveglia e vivace, ma molto sporca.

Alla vista della nostra vettura come se apparsi da sottoterra dei giovani lazzaroni ci seguivano gridando: - Celenza! Celenza, piccola moneta! Povero! Miserabile! Moribondo! Fame! E visto che in Italia non si può fare a meno di gesticolare, ridendo ci mostravano la bocca, lo stomaco e ci facevano capire come piacerebbe loro mangiare una pasta alla salute di questa celenza.

La strada nonostante questi episodi drammatici, che la rendevano più interessante, nonostante la sua spettacolarità, gli alberi bellissimi, gli edifici interessanti e pittoreschi, con l'impazienza di arrivare a Napoli, ci sembrava molto lunga e anche un po' noiosa. Attraverso questi viali ombrosi, che sempre annunciano una capitale, che non vedevamo l'ora di vedere, siamo arrivati ad Aversa, l'ultima città prima di Napoli, che è famosa, come dicono tutte le guide, per il manicomio e il vino simile allo spumante: l'asprino.

Non essendo amanti del vero spumante, non eravamo curiosi di gustare quello finto. Aversa si decorava e si preparava con illuminazioni per qualche festività. È una cosa strana che nei paesi, dove la gente è più povera, la miseria più grande c'è nello stesso tempo il desiderio del divertimento e delle feste più grandi. Le strade erano addobbate dai mastri di festa, ma erano anche decorate con le botteghe en plein vent, perché qui, come nella maggior parte d'Italia, si lavora, si mangia, si dorme e si vive a cielo aperto.

Questo modo di vivere si spiega in una maniera migliore con le piccole dimensioni delle case dei Romani e dei Greci, i quali dovevano vivere sulla strada in modo

simile. Ad Aversa davanti a quasi ogni casa c'era la bottega del sarto, del calzolaio, del venditore di frutta, del sellaio che ripara i collari e perfino del fabbro.

Le strade erano già decorate con i festoni delle lampade colorate, con i paletti verdi di bosso, e sulle facce rozze della gente spuntava già il presentimento del piacere che doveva arrivare. Per renderlo tanto rumoroso come piace ai Napoletani, non potevano mancare né la musica né i petardi. Più si fa rumore e chiasso, più la festa è ben riuscita". (Trad. di Weronika Uminska).

Franco Pezzella

Angelo Mozzillo nella chiesa di San Martino a Campora di Agerola

Non è Nuova città, a. II, n. 24, 21 ottobre 2023, p. 6

Nel 1766, mentre era ancora impegnato ad affrescare, lungo la navata della chiesa di Gesù e Maria di Castellammare di Stabia, i cinque tondi e la lunetta che sovrasta il pulpito raffiguranti *Coppie di angeli che reggono simboli mariani*, Angelo Mozzillo fu chiamato dall'arcivescovo di Amalfi, mons. Antonio Puoti - nella cui giurisdizione cadeva e cade tuttora la vicina Agerola - a decorare, nell'ambito degli interventi di rifacimento dell'apparato decorativo della locale chiesa di Santa Maria di Loreto - che, fin dal 1580, dopo gli opportuni ampliamenti, fungeva, sotto il titolo di San Martino vescovo, da sede parrocchiale della piccola frazione di Campora in sostituzione della vecchia chiesa crollata (San Martino Vetere) - l'intera volta della navata centrale e quella dell'abside dell'antico edificio con una grande tela e un affresco raffiguranti, rispettivamente, la *Vergine Immacolata tra i santi Martino e Bartolomeo*, contornata da quadrature architettoniche e giochi prospettici, e la *Presentazione di Gesù al Tempio*.



Per la stesura dell'*Incorniciatura prospettica* che contorna il primo dipinto, restaurato qualche anno fa, il pittore fu affiancato, a detta dello storico locale Aniello Apuzzo,

da tale G. Panareil o Panarei, un pittore, forse di nazionalità francese non altrimenti noto. Peraltro lo studioso, nella breve didascalia in calce alla foto del dipinto, per il quale già all'epoca avanzava la richiesta «di un completo restauro», si lascia andare - non prima di aver giudicato anche le decorazioni del Panareil «di un certo rilievo» - ad un troppo entusiastico giudizio sulla pregevolezza della composizione, che non condividiamo assolutamente, allorquando scrive: «Questa mirabile tela di perfetto cromatismo e di grande ispirazione, alla melodica stesura, unisce un afflato che sommuove il dettato».

Il dipinto, a nostro sommo parere, non presenta, infatti, nulla di originale, al di là del fastoso apparato ornamentale, né nella tavolozza, né nello schema iconografico, rispetto alle coeve composizioni sacre volte a celebrare la glorificazione di Maria; la quale, assisa su un gruppo di nuvole, investita sul capo, cinto da dodici stelle, dalla luce dello Spirito Santo e circondata da un nugolo di angeli e cherubini recanti simboli mariani, è colta nell'atto di essere venerata dai santi Martino vescovo e Bartolomeo.



I due santi, assisi alla pari della Vergine su nubi, sono identificati dagli attributi iconografici direttamente collegabili agli episodi più significativi della loro esistenza: un mantello nel caso di san Martino, poiché un giorno d'inverno aveva donato metà della sua cappa a un mendicante tremante per il freddo; un coltello, invece, in quanto

fu strumento del suo martirio, subito mediante scorticamento, nel caso di san Bartolomeo.

Sicché, san Martino è rappresentato nell'atto di dividere il suo mantello e porgerlo al povero mendicante mentre san Bartolomeo, affiancato da un angelo che impugna con la mano sinistra la palma del martirio, con aria devota, porge alla Vergine, la pelle di cui l'avevano "svestito" i suoi aguzzini. Di ottima fattura, invece, l'affresco absidale raffigurante la *Presentazione di Gesù al Tempio* che ci trasmette una bella rappresentazione del tema tratto dal racconto evangelico di Luca (2, 22-38).

Come si ricorderà a questo rito era associato quello della purificazione della puerpera che prevedeva, in ottemperanza alla legge mosaica (*Esodo* 13, 2.11-16) - secondo la quale a Dio, da cui proviene ogni cosa, si dovevano tutte le primizie, e quindi anche il primo figlio maschio - che i neonati quaranta giorni dopo la nascita venissero portati al tempio per «offrirlo» a Dio mediante un riscatto, consistente in un sacrificio. Contestualmente, la puerpera compiva l'offerta prescritta per la sua purificazione (*Levitico* 12,6-8) e doveva offrire a sua volta come sacrificio di espiazione, un agnello e una giovane colomba o, se era povera, due giovani colombe.

Diversamente dalla tela del soffitto, in questa composizione, l'artista, anticipando analoghe future rappresentazioni tratte dai Vangeli, già manifesta quella dinamicità delle figure che diventerà, congiuntamente agli apparati compositivi sempre ordinati e composti, un elemento costante e caratteristico della sua produzione.

La scena propone in una ambientazione dominata da un tempio in cui si rintracciano spunti classici che traggono ispirazione dalle antiche architetture romane delle vicine Pompei ed Ercolano che si andavano a portare alla luce propri in quei decenni, la barbata sagoma di Simeone che accoglie Giuseppe e Maria con il Bambino Gesù. Al suo cospetto è tutta una schiera di figure che, distribuite su più piani, conferiscono alla composizione un gradevole effetto di profondità.

Franco Pezzella

Le opere del san Lorenzo regalate a Montecassino

Nero su bianco, a. XXVI, n. 16, 29 ottobre 2023, p. 56

La mattina del 15 febbraio del 1944, tra le 9.30 e le 13.00, gli Alleati, nella convinzione che l'abbazia di Montecassino fosse occupata al suo interno dai soldati tedeschi, operarono un massiccio bombardamento aereo che portò alla distruzione pressoché totale del complesso architettonico, antico di quasi un millennio.

A conflitto concluso, tra il 1948 e il 1955, l'abbazia veniva quasi completamente ricostruita sullo stesso luogo sotto la guida dell'ingegnere e architetto marchigiano Giuseppe Breccia Fratadocchi, rifacendosi quanto più possibile all'originale sulla scorta di rilievi e fotografie e fatte salve le opere decorative di maggiore impegno portate a compimento negli anni successivi.

Una delle più impegnative ricostruzioni riguardò il cinquecentesco coro che si sviluppava dietro la navata centrale, decorato, nella volta, da affreschi del pittore Charles Mellin e del Cavalier d'Arpino (1637) - alcuni dei quali erano stati rifatti da Pietro Paoletti (1881) - e nei lati, immediatamente sopra gli stalli lignei, da quattro grandi dipinti ad olio da Francesco Solimena.

Con queste decorazioni, andate completamente distrutte, rimasero fortemente danneggiati gli stalli lignei, dovuti alle sapienti mani dell'intagliatore romano Domenico Antonio Colicci e collaboratori, tra cui l'avversano Matteo Palma, e il grandioso organo di Cesare Catarinozzi (1696).

Pertanto, una volta completate le opere murarie e marmoree, a partire dal 1956, si procedette al ripristino degli ambienti con le poche opere artistiche salvate e attingendo da altri complessi benedettini, tra cui l'abbazia di San Lorenzo di Aversa.

Da qui presero la via di Montecassino, in accordo con la Soprintendenza di Napoli, quattro dei sei grandi teloni raffiguranti *Fatti della Vita di S. Benedetto* che ne decoravano verosimilmente il presbiterio, i quali, dipinti da Nicola Malinconico, furono sistemati, opportunamente restaurati e adattati da esperti designati dalla stessa soprintendenza, sulle due pareti laterali del coro, laddove erano originariamente collocati i dipinti del Solimena.

Nello specifico i dipinti posti sulla parete destra raffigurano, l'uno, *S. Benedetto che abbatte i segni dell'idolatria a Montecassino* (nella foto), l'altro, una *Visione del Santo*, mentre quelli collocati sul lato opposto raffigurano, invece, *Il Santo che accoglie Mauro e Placido* e *Consalvo di Cordova che riconosce nell'abito dell'abate di S. Severino di Napoli l'abito con il quale gli era apparso san Benedetto in sogno*.

Tre dei quattro i dipinti, che misurano cm. 250x600, sono ispirati a fatti narrati da san Gregorio Magno nel secondo libro dei suoi *Dialoghi*, giusto appunto dedicato alla vita del santo. Nel primo è rappresentato l'episodio in cui si narra di quando san Benedetto, recatosi presso i templi dedicati a Giove e ad Apollo sulla vetta di Montecassino ne distrusse i simulacri e li trasformò in chiese dedicate rispettivamente a san Martino di Tours e a san Giovanni Battista.

Nel secondo è illustrato, invece, il momento in cui la notte del 30 ottobre del 541-testimone l'abate di Alatri, Servando - il santo ebbe la visione dell'anima di

Germano, vescovo di Capua - morto quella sera - mentre veniva trasportata in cielo dagli angeli in un globo di fuoco. Nel terzo, infine, è rappresentato la circostanza in cui Mauro e Placido, i primi due discepoli del santo, furono condotti al patriarca dai rispettivi padri, Equizio e Tertullo, per intraprendere la vita monastica. Da ultimo, il quarto episodio inscena un singolare accadimento, raccontato da Marco Antonio Sabellico (inizi del XVI secolo) e Placido Puccinelli (seconda metà del XVII secolo), secondo cui, nel 1503, Consalvo di Cordova, sceso in Italia per conquistare il regno di Napoli ma rimasto a lungo assediato in Barletta dalle truppe francesi, disperando di non riuscire a resistere all'assedio, si rivolse in preghiera al santo, il quale in sogno lo rassicurò in proposito predicendogli la conquista del regno, così come poi effettivamente avvenne.



Sicché una volta a Napoli, volendo omaggiare il santo con una donazione alla congregazione che aveva fondato, ma non sapendo quale essa fosse, pensò bene di convocare i vari abati benedettini, individuandola in quella di Montecassino grazie all'abito monacale indossato da D. Vincenzo Risi, l'abate di S. Severino, uguale a quello che indossava san Benedetto nel sogno premonitore.

Un'ultima annotazione per indicare alla fine del primo decennio del '700 l'epoca di realizzazione dei dipinti, giusto quanto riporta la *Gazzetta Napoletana* del 7 agosto 1708 dove si legge: "Sabato, nella strada di Toledo, si videro esposti tre nobili quadri dell'insigne pennello del Sig. Conte Don 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".

Il dipinto di 30 palmi napoletani, pari a 790 cm, è però verosimilmente riferibile all'altra perduta tela con *Mosè che scende dal Sinai con le Tavole della Legge* collocata nella controfacciata.

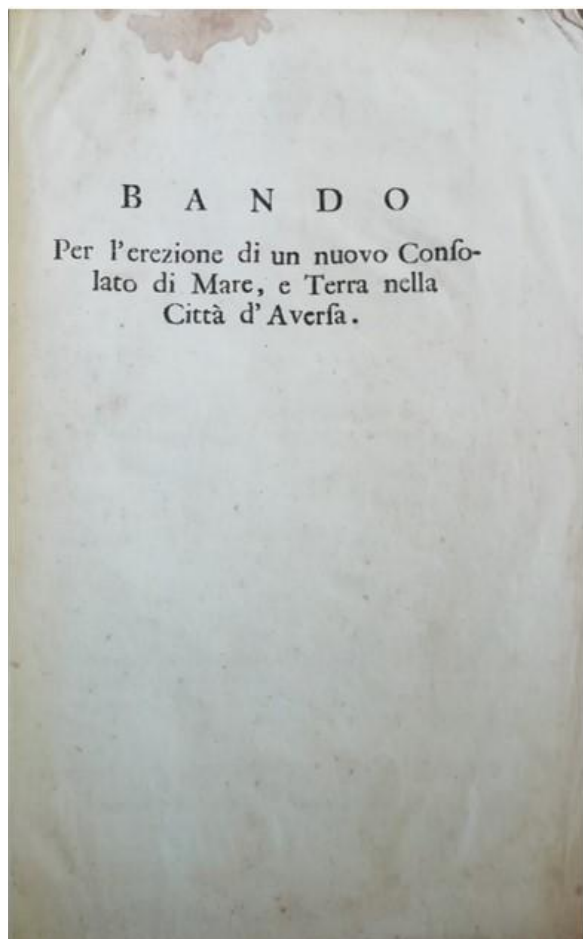
Franco Pezzella

Il Consolato di Mare e di Terra di Aversa

Nero su bianco, a. XXVI, n. 17, 12 novembre 2023, p. 56

Il 29 dicembre del 1741, il sovrano del regno delle Due Sicilie, re Carlo, il futuro Carlo III re di Spagna dal 1759, istituiva con un appropriato editto, dando seguito ad analoghe ordinanze che avevano interessato le più importanti città del regno, una sede del Consolato di Mare e di Terra anche ad Aversa.

Questo istituto - che si configurava come una diretta emanazione di un ordinamento medievale attuato dalla Corona Aragonese per regolare il commercio e gli affari marittimi sulla scorta dei criteri dettati nel *Libre de Consolat de Mar* redatto a Barcellona nella seconda metà del XIV secolo da un ignoto giurista raccogliendo le consuetudini formatisi nel tempo fra la gente di mare che frequentava i porti spagnoli, italiani e francesi - era stato istituito da re Carlo, insieme al Supremo tribunale di commercio, e sia pure inizialmente solo per la città di Napoli e i suoi borghi, giusto due anni prima, il 29 dicembre del 1739.



Il nuovo istituto, nato dalla fusione dei due antichi tribunali del Grande Ammiraglio e del Consolato di Mare per giudicare le controversie in materia di scambio e di commercio, tanto marittimo quanto, giustappunto, anche terrestre, era presieduto da

cinque Consoli e da due Assessori, uno di mare, l'altro di terra, di professione giureconsulti, i quali avevano però solo funzioni consultive.

Purtroppo, le fonti storiche locali non ci informano dove fosse ubicato il Consolato di Aversa; viceversa, il relativo bando pubblicato a stampa nei primi giorni di gennaio del 1742 da "*Francesco Riccardo Impressore del Real Palazzo*", bandito il 3 dello stesso mese "*da Pascale Moccia delli Regi Bandi...con li Trombetta Reali nelli luoghi soliti, e consueti della Fidelissima Città di Napoli*" come riporta lo stesso bando, nonché opportunamente divulgato nelle città e nei paesi interessati, ci informa che la legazione aversana aveva giurisdizione non solo sulla città, i suoi casali e il suo distretto, ma anche sulle città, i casali e i distretti di Caserta, Caiazzo e Maddaloni.

A presiederla furono chiamati don Giovanni Orineti, duca di Zaccaria (da identificarsi con quello stesso riportato come Giovan Battista in altre fonti con il titolo di barone), in qualità di Priore e Primo Console, don Filippo Merenda e don Carlo Porta, in qualità, rispettivamente di Primo e Secondo Console e il dottore Giacomo Scaglione, in qualità di Assessore.

Circa la collocazione ad Aversa del Consolato - da ipotizzarsi ubicato verosimilmente in Palazzo Orineti, residenza abituale del Primo Console - è legittimo congetturare che la volontà di istituire questo importante ufficio giudiziario nella nostra città fu dovuta, in qualche modo, oltre che all'indiscussa importanza di essa quale fiorente centro di smistamento e commercializzazione della produzione agricola e casearia del vasto e fertile agro circostante, ad un sentito desiderio di re Carlo, quale segno di gratitudine alla città per essere stato ospitato, tra il 10 aprile e il 10 maggio del 1734, unitamente ai componenti il suo quartiere generale, nel palazzo Della Valle-Ventignano, in attesa che l'ultima resistenza asburgica al suo ingresso a Napoli per prendere possesso del regno fosse annullata.

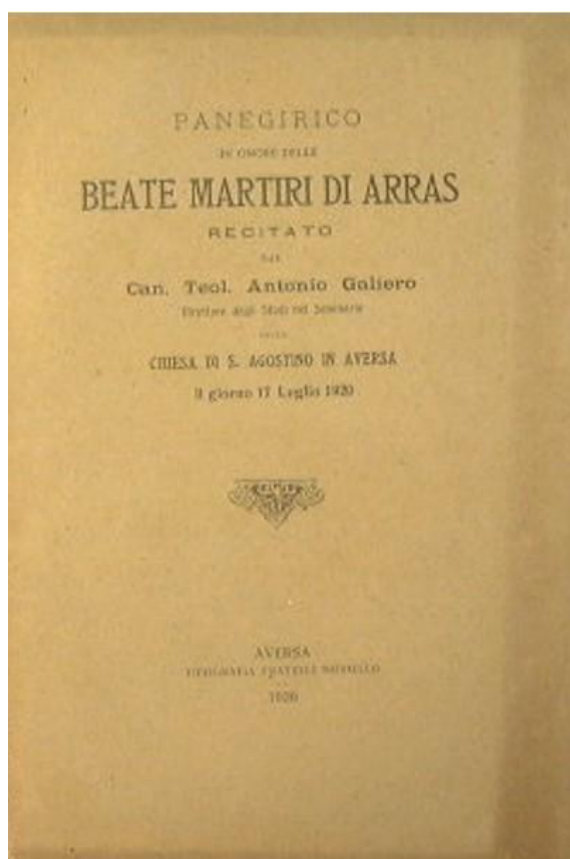
L'istituto del Consolato non ebbe, purtroppo, vita lunga: nel 1746, la città di Napoli, nell'offrire al re il donativo di 300.000 ducati richiesto dal sovrano per compensare le spese occorse durante la guerra per la successione al vicereame asburgico (1713-1734), chiese la soppressione di esso; istanza in larga parte accettata, fatta salva la conservazione delle legazioni di Bari, Manfredonia, Gallipoli e Crotone, sia pure con il limite che dovessero essere presiedute da due soli Consoli ognuna, e il ripristino a Napoli del preesistente Consolato con le stesse attribuzioni che aveva prima del 1739.

Franco Pezzella

Il canonico Antonio Galiero, dimenticato uomo di lettere

Nero su bianco, a. XXVI, n. 18, 26 novembre 2023, p. 56

La sera del 9 ottobre del 1928, a soli 65 anni, si spegneva ad Aversa, dove era nato il 17 agosto del 1864, il canonico don Antonio Galiero. Con lui scompariva uno dei primi e più importanti esponenti di quella generazione di ecclesiastici diocesani operosi tra la seconda metà dell'800 e la prima metà del secolo successivo che aveva, e avrebbe resa illustre ancora per qualche decennio, la diocesi aversana, così come aveva fatto la generazione precedente: una schiera di religiosi intellettuali che annoverava, tra gli altri, esponenti della caratura di Domenico Lanna (1834-1913), Luigi Ajello (1837-1933), Vincenzo Visone (1842-1908), Giuseppe Simonelli (1847-1929), Antonio Migliaccio (1854-1945), Vincenzo Coppola (1861-1933), Giuseppe Morano (1861-1951), Tommaso Sabatino (1865-1950), Vincenzo Pica (1866-1951), Gaetano Buonomo (1868-1940), Vincenzo Vasca (1869-1933), Vincenzo Tirozzi (1869-1940), Dell'Aversana Luigi (1871-1934), Raffaele Calderisi (1885-1936) e Roberto Vitale (1885-1956).



Il Panegirico in onore delle Beate Martiri di Arras

Nato in una famiglia di umili condizioni, il Nostro entrò in seminario giovanissimo, ascendendo, altrettanto precocemente, al termine di un brillante percorso di studi, all'ordinazione sacerdotale, un ministero che esercitò con instancabile verve, a cui accostò, con non meno dinamismo, l'impegno di docente (fu, tra l'altro, Direttore degli Studi nel Seminario diocesano) e soprattutto - sostenuto da un genio eclettico e

versatile - una fertile e dotta attività giornalistica, letteraria e principalmente poetica, tale da far ritenere, a proposito di quest'ultima propensione, che «modellasse l'ottava con tanta scorrevolezza e aristocratico garbo, da sembrar che improvvisasse» (Giulio Amandola).

Indicative in proposito le frementi ottave de *L'addio del missionario italiano*, pubblicate nel 1903 su un numero del periodico mensile "La Vergine di Casaluce". La sua poetica traeva ispirazione dall'Ariosto, dal quale «imparò a rivestire di colori iridescenti le sue idee, e far vivere e muovere ciò che descrive, come al tocco d'una bacchetta di negromante, a dare alla strofa un'onda armoniosa, varia di ritmi e di cesure» (G. Capasso).

Per lungo tempo curò il *Corriere Diocesano*, il *Diario religioso, scientifico, letterario, artistico della diocesi di Aversa*, come recitava il sottotitolo, cui collaboravano, con studi profondi in teologia, filosofia e letteratura, diversi sacerdoti diocesani e che, fondato nel dicembre del 1888, si pubblicava due volte al mese.

Nel campo della didattica, invece, nel 1899, pubblicò un dizionario di *Sinonimi latini: ad uso delle scuole ginnasiali e liceali*, Aversa 1899, molto elogiato dal professore Enrico Cocchia, insigne latinista dell'università di Napoli, della quale fu anche rettore, in cui, da esperto maestro della lingua latina, specificava, con metodo, sintesi e semplicità, il senso vario dei sinonimi.

Particolarmente versato anche nell'oratoria tenne diversi discorsi funebri in memoria di confratelli (Angelo Catalano, parroco di S. Spirito in Aversa e di S. Pietro in Caivano; mons. Francesco Vento, vescovo di Aversa), di alcune figure illustre di aversani e non (il cav. Francesco Vitale, che fu, tra l'altro, sindaco di Aversa, Consigliere provinciale e Direttore della r. Casa dell'Annunziata; il cav. Michele De Chiara; il cav. Paolo Lanna di Caivano), poi pubblicati a stampa. Nel 1900 curò il volume dedicato a monsignor Cristoforo Majello vescovo di Gravina e Irsina.

E, ancora, recitò e pubblicò diversi panegirici di carattere religioso. Memorabile quello recitato il 17 luglio del 1920 nella chiesa cittadina di S. Agostino in onore delle beate Martiri di Arras poi riportato a stampa negli Annali della Congregazione delle Missioni. Nel 1926 su invito di don Carlo Buonomo, un cappellano militare di Cardito che era stato suo alunno, dettò la bella iscrizione apposta sulla lapide collocata all'angolo-spigolo della casa comunale del paese per ricordare i suoi 98 caduti nella Prima guerra mondiale.

Nel 1928 per il periodico "Charitas" fondato da Giuseppe Morano scrisse *La vita di S. Antonio da Padova*. Il 9 ottobre di quell'anno moriva, non prima di ricevere una missiva da Padre Paolo Manna, componente del Pontificio Istituto Missioni Estere (PIME) e fondatore dell'Unione Missionaria del Clero, beatificato da papa Giovanni Paolo II nel 2001, il quale, grato per le attenzioni che riservava al Seminario del PIME di Ducenta da lui diretto, lo lodava con queste parole: «*Gli amici di Aversa mi sono spesso presenti, e fra i primi v'è la sua dolce e veneranda figura, ottimo Sig. Canonico, grande e sincero amico del nostro Seminario di Ducenta*» (in *La Campana missionaria*, 15/4/1928, p. 5).

Quasi un epitaffio, che fa il paio con quanto avrebbe scritto di lui, un ventennio dopo, monsignor Roberto Vitale nel suo *Dizionarietto biografico degli uomini illustri e*

notevoli di Aversa, 1948: «Spese tutta la sua vita, insegnando, predicando, scrivendo. Mente geniale, infiorò de le sue composizioni, in prosa ed in versi, tutte le pubblicazioni del tempo. Fu sacerdote intemerato ed apostolo del bene, nelle diverse e delicate mansioni a lui affidate».

Franco Pezzella

La Madonna della Cintura con sant'Agostino e santa Monica di Angelo Mozzillo nella chiesa di Sant'Agostino a Gragnano

Non è Nuova città, a. II, n. 27, 18 novembre 2023, p. 6

Dopo i primi interventi, intorno al 1765-67, nella chiesa di Gesù e Maria a Castellammare di Stabia e in quella di San Martino nella vicina Agerola, Angelo Mozzillo tornò nel comprensorio stabiese poco più di venticinque anni dopo, nel 1792; questa volta a Gragnano, dove dai padri agostiniani, tenutari della locale chiesa di Sant'Agostino e dell'attiguo convento, ebbe l'incarico di realizzare due pale, aventi a soggetto, rispettivamente, la *Madonna della Cintura con sant'Agostino e santa Monica* e l'*Elemosina di san Tommaso da Villanova*, entrambe firmate (Mozzillo F.) e datate, l'una, con il millesimo 1792 per l'altare (ora scomparso) del transetto destro, l'altra, con il millesimo 1794 per l'altare della terza cappella di sinistra.



La scena rappresentata sulla prima tela è un classico dell'iconografia agostiniana laddove la Vergine, attorniata da uno stuolo di angeli e cherubini, seduta su una nuvola e con in braccio il Bambino, offre una cintura a santa Monica, la quale, vestita con l'ampia veste nera che diventerà l'abito claustrale dei futuri aderenti all'ordine monastico del figlio Agostino, l'accetta con atteggiamento devoto. Agghindato negli abiti vescovili ma parimenti avvolto sotto il piviale da un dozzinale e ampio saio

monacale, sant'Agostino, il mento incorniciato da una folta barba nera, lo sguardo maturo e implorante, osserva la scena.

Lo affiancano due angeli che sorreggono l'uno il bastone pastorale, l'altro un libro, ad indicare, rispettivamente, la sua dignità di vescovo d'Ippona, l'antica città dell'Africa corrispondente all'attuale Annaba, nell'odierna Algeria, e la sua incessante attività letterale. Accasciato ai suoi piedi è la disperata figura di un giovane in ceppi.

La rappresentazione della Madonna che offre la cintura a santa Monica, molto presente nelle chiese agostiniane, origina - seppure con alcune varianti iconografiche (rappresentate nel nostro caso, dalla figura del Bambino, dal colore azzurro della veste della Madonna e dagli angeli e cherubini che l'attorniano, tutti elementi non riportati nella narrazione) - da un secolare racconto secondo il quale, Monica, afflitta per la morte del marito e, ancor più, per l'avversione del figlio alla conversione, si rivolse alla Vergine per cercare conforto ma anche per chiederle quale dovesse essere il suo abbigliamento durante la vedovanza.

La Madonna, esauendo la sua richiesta, le apparve avvolta da un'ampia veste nera di stoffa dozzinale dal taglio molto semplice, stretta nei fianchi da una cinta di cuoio che scendeva fino a lambire il terreno, slacciata la quale, la porse a Monica raccomandandole di indossarla sempre e di invitare a fare altrettanto tutti coloro che agognassero il suo patrocinio.

Il giovane in ceppi rimanda, invece, alla miracolosa liberazione dalla prigione di un cittadino pavese tenuto rinchiuso insieme ad alcuni compatrioti nelle segrete del marchese Malaspina che si rifiutava di dare loro di bere per estorcere un più consistente riscatto.

Il racconto è riportato nella sua *Legenda Aurea* da Iacopo da Varagine, il quale, narra che alcuni dei prigionieri erano già in agonia, quando uno di loro, molto giovane e che aveva per sant'Agostino una devozione speciale ne implorò l'aiuto. Verso mezzanotte il santo gli apparve e afferratolo per mano, dopo averlo liberato, lo condusse a dissetarsi presso il fiume Gravellona.

Esemplata su uno schema abbastanza tradizionale per simili rappresentazioni, la tela, centinata, è apprezzabile, soprattutto, per i valori cromatici, che assumono toni di pregevole delicatezza del manto azzurro cinerino della Vergine e nel largo tendaggio rosa sorretto dagli angeli nella parte superiore.

Franco Pezzella

Il ciclo pittorico di Francesco De Mura nel cappellone di San Paride a Teano

Il Sidicino, a. XX, n. 11, novembre 2023, pp. 6-7

Come è noto, la cattedrale di Teano, dedicata a san Clemente, andò quasi completamente distrutta, alla pari di buona parte del centro storico della città, durante l'ultimo conflitto mondiale, in seguito alle incursioni aeree alleate del 6 e del 22 ottobre del 1943. Restò miracolosamente in piedi, insieme a poco altro, il solo cappellone di San Paride, che si apre, con una mola cilindrica, sul lato destro della nuova fabbrica ecclesiale, ricostruita tra il 1946 e il 1957 sotto la guida di Roberto Pane.

L'oratorio era stato edificato tra la terza e quarta decade del Settecento su iniziativa del vescovo Giuseppe Martino del Pozzo per deporvi il corpo del santo, primo vescovo e Patrono della città, sino ad allora custodito nella cripta. Una fonte letteraria del tempo, la nuova edizione dell'*Italia sacra* di Ferdinando Ughelli, accresciuta e corretta da Nicola Coletti ed edita a Venezia tra il 1717 e il 1722, attesta, pur non riportando il nome dell'artefice, che per la costruzione del sacello fu preso a modello la seicentesca Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli.

Nei propositi del prelado il nuovo tempio doveva diventare, evidentemente, alla pari di quanto era accaduto per la cappella napoletana, una sorta di cappella-reliquario che accogliesse, con le spoglie di san Paride, anche quelle dei vari santi variamente conservate nella cattedrale teanese. Il buon prelado non ebbe, però, la ventura di vedere realizzato il proprio progetto - essendo improvvisamente deceduto nel 1722 mentre era ancora in corso l'opera - portata poi a compimento dai successori, Domenico Antonio Cirillo e Domenico Giordani. Una preziosa fonte archivistica, gli atti della Santa Visita compiuta nel 1753 da quest'ultimo pastore, che fu vescovo di Teano dal 1749 al 1755, ci fornisce una dettagliata descrizione del cappellone.

Tra l'altro il documento ci ricorda, dopo una breve richiamo anch'esso alla Cappella del Tesoro di San Gennaro quale archetipo del sacello teanese, che il cappellone fu eretto al posto di un altare dedicato a san Lorenzo, che era tutto decorato a stucco e che le nicchie ricavate nei pilastri erano occupate, come lo sono tuttora, dalle statue in gesso delle sante Lucia e Giuliana Falconieri, e da quelle dei santi Urbano e Amasio (impropriamente indicato come san Liborio, benché correttamente identificabile, alla pari delle altre tre, da una scritta alla base), passati alla storia rispettivamente come secondo e terzo vescovo di Teano.

Di più ci ricorda che furono altresì eretti tre altari - verosimilmente su una precisa direttiva del vescovo del Pozzo in fase di progettazione, dal momento che, oltre a san Paride, cui fu dedicato l'altare maggiore, i due altari laterali furono dedicati, con intenti dichiaratamente autoreferenziali, ai santi eponimi, ovvero a san Giuseppe, quello in *cornu Evangelii*, a san Martino di Tours, quello in *cornu Epistolæ*. Ma la testimonianza più importante che ci trasmette il documento è che questi altari erano decorati con tele di Francesco De Mura, tuttora in loco, giusto quanto è chiaramente indicato nel seguente passo:

Tria igitur altaria in hoc sacello existunt: majus Sancto Paridi est dicatum, illiusque apposita imago opus est Francisci de Muro, celeberrimi Francisci Solimenæ discipuli, cujus etiam sunt aliorum duorum altarium tabulæ

Trad.: Esistono dunque tre altari in questa cappella: il maggiore è dedicato a San Paride, e l'immagine a lui attaccata è opera di Francesco de Muro, discepolo del famoso Francesco Solimena, di cui sono anche le tavole degli altri due altari



S. Paride che schiaccia il dragone.

Le tele in oggetto raffigurano naturalmente i santi titolari: san Paride nel *Santo che schiaccia il dragone*, san Giuseppe nel *Riposo durante la fuga in Egitto* e san Martino nel *Santo che divide il mantello col povero*.

Il soggetto della prima tela è tratto da una pia leggenda, di nessun valore storico, dove si narra che Paride, venuto in Italia dalla natia Atene per scampare alle persecuzioni, giunto a Teano da Napoli dove era sbarcato, si sarebbe scandalizzato nel vedere gli abitanti venerare un drago, ragion per cui, legatelo e trasportatolo nei pressi del fiume Savone, lo avrebbe ucciso schiacciandogli la testa con un bastone. Sul posto si

sarebbe formata una sorgente d'acqua, simbolo della purificazione e della liberazione del popolo dal paganesimo.

I teanesi, però, indispettiti per l'offesa recata alle loro credenze, avrebbero esposto Paride ai leoni affinché fosse sbranato, ma quando si sarebbero avveduti che le belve si erano inaspettatamente ammansite alla sua presenza, si sarebbero convertiti al cristianesimo; sicché papa Silvestro, informato dell'episodio, lo avrebbe eletto primo vescovo della città. Nel dipinto il santo, abbigliato con un saio bianco e un piviale giallo oca foderato in azzurro, è rappresentato nell'atto di imporre un bastone sulla testa del drago.



Riposo dalla fuga in Egitto.

Alle sue spalle un chierico, accompagnato da alcuni fedeli, regge un crocefisso, mentre ai suoi piedi, altri fedeli, inginocchiati, e alcune donne, una delle quali sembrerebbe rappresentare Tranquillina, la figlia del preside Sempronio delegata a portare al drago il cibo quotidiano - evidenziato nel dipinto dai due pezzi di pane,

dal pollo e dal piatto di minestra che, poggiati a terra su un panno rosso, si scorgono in primo piano - osservano, ammutoliti, la scena.

Il tema rappresentato sulla seconda tela, il *Riposo dalla fuga in Egitto*, è collegato, invece, alle poche righe del Vangelo di Matteo e alle tante dei Vangeli apocrifi, laddove si narra che Giuseppe e Maria, in fuga verso l'Egitto in groppa ad un asino per sottrarre il Bambino Gesù alla strage di tutti i neonati maschi dai due anni in giù ordinata da Erode nel territorio di Betlemme, stremati dal viaggio, si fermano per riposare qualche ora.



S. Martino divide il mantello con il povero.

La scena è centrata sulla figura di Giuseppe che, appoggiato all'asino, vestito di una tunica azzurra e di un mantello marrone, è nell'atto di contemplare e indicare il Bambino Gesù riposto su un panno bianco tra le braccia della madre, abbigliata con la tunica bianca e un mantello azzurro. Sovrastano la scena alcuni cherubini e due angeli che si librano in cielo reggendo un drappo rosso.

Al popolare tema dell'elemosina di san Martino, uno dei fondatori del monachesimo in Occidente nonché uno dei primi santi martiri proclamati dalla Chiesa, è ispirato, infine, la tela con cui si chiude il ciclo demuriano. Un'antica leggenda, redatta forse quando era ancora vivo, riporta che Martino, figlio di un ufficiale romano e soldato egli stesso della guardia imperiale a cavallo di stanza in Gallia, un giorno d'inverno, alle porte di Amiens, avendo scorto un povero, che, nudo e tremante per il freddo chiedeva aiuto ai passanti, divise in due con un colpo di spada il suo mantello e gliene porse la metà.

La notte stessa, Martino ebbe la visione di Gesù che gli riportava il pezzo mancante del mantello indicando in lui, agli angeli che lo accompagnavano, l'identità di colui che lo aveva coperto; e tale fu il suo stupore la mattina successiva nel risvegliarsi e ritrovare il suo mantello di nuovo intatto, che da quel momento, ancorché fosse già di fede cristiana ma non ancora battezzato giacché la condizione di soldato glielo impediva, decise che di lì a poco, completato il percorso catecumenale, lo avrebbe fatto per dedicare il resto della sua vita al Signore.

Le fonti storiche ci informano infatti che, lasciato l'esercito nel 356, fu prima ordinato esorcista, poi prete e infine, nel 371, vescovo di Tours, non mancando, nel frattempo, di fondare a Ligugé una comunità di asceti, considerata la prima comunità monastica europea e il monastero di Marmoutier, nei pressi della città. Conformemente all'iconografia corrente nella tela teanese san Martino, vestito di bianco e verde oliva, in groppa ad un cavallo pezzato è raffigurato mentre divide il mantello con il povero. In alto, alcuni angioletti assistono alla scena.

Un'ultima annotazione per evidenziare che in un saggio sulla collezione dei Ruffo a firma di Mario Alberto Pavone apparso nel 2012 su una pubblicazione a più mani avente a tema il collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale, borbonica e postunitaria, il compianto storico dell'arte aveva giustamente collegato alle tre pale di Teano le «macchie [...] con la cornice nera a tre ordini d'oro, di palmi 3 e 2», con «S. Martino che si taglia la vesta», «S. Paride che ammazza un serpente» e «il viaggio della SS. Vergine in Egitto», menzionate sotto il nome di De Mura nell'inventario dei quadri redatto nel 1747 per il testamento di Guglielmo Ruffo, principe di Scilla, reso noto, sin dal 1898, da Eustachio Rogadeo di Torrequadra. Di questi bozzetti, se ne ignora ancora, purtroppo, la collocazione.

Franco Pezzella

**L'Elemosina di san Tommaso da Villanova di Angelo Mozzillo
nella chiesa di Sant'Agostino a Gragnano**
Non è Nuova città, a. II, n. 30, 9 dicembre 2023, p. 6

Come si preannunciava nel numero scorso, la chiesa di Sant'Agostino a Gragnano, conserva sull'altare della terza cappella sinistra un'altra tela di Angelo Mozzillo, che, centinata anch'essa alla pari della *Madonna della Cintura con sant'Agostino e santa Monica*, è dedicata ad un santo agostiniano, quel San Tommaso da Villanova, vescovo spagnolo vissuto tra la fine del XVI secolo e la prima metà del secolo successivo, famoso per la sua carità e a ragione considerato, per questo, l'equivalente spagnolo di San Carlo Borromeo.



Nato a Fuenllana, una minuscola località sita nei pressi di Toledo, nel 1486, Tommaso di Villanova, al secolo Tomás García Martínez, fu eletto, nel 1544, per volere di Carlo V, arcivescovo di Valencia, carica che mantenne fino alla morte avvenuta nel 1555 nella stessa Valencia che ne conserva le spoglie nella cattedrale.

Beatificato nel 1618 e canonizzato il 1° novembre 1658 da Papa Alessandro VII, il santo si distinse, oltre che per un'intensa vena caritativa verso i poveri, gli ammalati e i bisognosi, per aver fondato diversi collegi per studenti e giovinette, per aver provveduto al riscatto di numerosi prigionieri e per un'incessante opera di evangelizzazione che lo porterà ad inviare missionari fino in Perù. Tuttavia, come il più famoso cardinale lombardo è prevalentemente rappresentato mentre elargisce monete a una folla di bisognosi.

Tale è l'iconografia adottata dal Mozzillo anche nel nostro dipinto, laddove il santo è colto mentre, abbigliato con la tunica nera degli agostiniani, ma munito degli attributi vescovili: la mitra, il piviale e il bastone pastorale, affiancato sulla destra da un confratello, è nell'atto di porgere nella mano di uno storpio una delle tante monete che un altro giovane curiale che l'accompagna regge su un vassoio.

Il mendicante è preceduto da un bambino il quale, incredulo, tende le mani in attesa di ricevere anche lui l'elemosina. Sullo sfondo altri poveri sono in attesa di ricevere un gesto di carità. Dal punto di vista compositivo nell'opera convivono sia l'impegno per la trattazione del soggetto religioso sia un sottinteso interesse per la pittura di genere, tematica che, in area napoletana, trova, nella rappresentazione dei poveri, precedenti illustri nei modelli di Gaspare Traversi ma anche - e non per caso - in quelli del maestro di Mozzillo, Giuseppe Bonito.

Tuttavia, il dettaglio che cattura subito l'attenzione dell'osservatore - come capita, del resto, osservando la *Madonna della Cintura* - è la singolare lieve velatura che avvolge non solo i protagonisti, ma anche l'intera composizione, fino a conferirle un particolare tono luministico.

Franco Pezzella

Michele De Chiara, il cantore della Madonna di Casaluce

Nero su bianco, a. XXVI, n. 19, 10 dicembre 2023, p. 56 (I^a parte);
n. 20, 24 dicembre 2023, p. 56 (II^a parte).

Nato ad Aversa il 6 giugno del 1835 da Crescenzo e Luisa Turco, dopo un'iniziale educazione impartitagli dallo zio materno Gennaro Turco, canonico del duomo, il Nostro fu avviato giovanissimo agli studi presso il seminario cittadino, dove, come recita una dedica olografa apposta su una copia de *I miei primi amori* - una sua composizione letteraria edita ad Aversa nel 1890 che si conserva nella biblioteca dello stesso collegio ecclesiastico - aveva imparato «ad amare Dio e le lettere».

Lasciato il seminario - non prima, tuttavia, di discutere pubblicamente le tesi antitetiche al modello aristotelico espresse dal filosofo veneto Francesco Patrizi in favore della dottrina platonica nel suo *Nova de universis philosophia*, edito a Ferrara nel 1591, che gli valse il plauso della commissione esaminatrice - intraprese gli studi giuridici presso l'università di Napoli; dove, nel 1855, conseguì la laurea "in utroque iure" (vale a dire sia in diritto civile, sia in quello canonico) e da dove, in obbedienza alla volontà paterna, si recò a Chieti, presso il fratello Giacomo, presidente del tribunale di quella città, per dedicarsi alla carriera di magistrato.

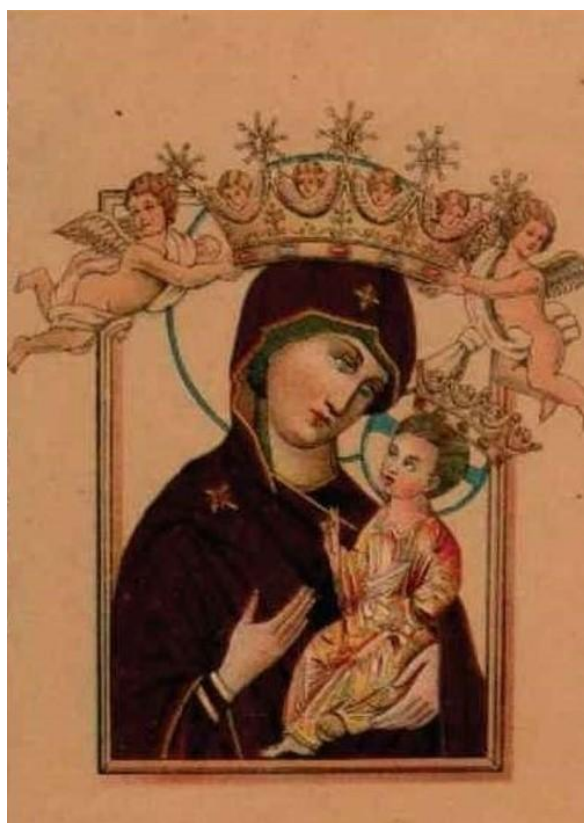


Croce di Cavaliere dell'Ordine di S. Gregorio Magno

Ben presto, però, dismessa la toga e riposti i codici sulle scaffalature del suo ufficio, fece ritorno ad Aversa per occuparsi, in qualità di amministratore, della pubblica istruzione e della scuola popolare, non mancando, allo stesso tempo, di attendere anche alle cure delle organizzazioni pie, di adoperarsi per il decoro di alcune chiese cittadine e di attivarsi, mediante la pubblicazione di saggi ed opuscoli, per la difesa e la divulgazione del pensiero cattolico. In quest'ultimo ambito produsse una mola notevole di titoli, il cui solo elenco richiederebbe una quantità di spazio non in linea con il carattere divulgativo di questo articolo.

Ricordiamo, tuttavia, alcuni dei titoli più importanti: *Il libro dei Salmi* (Aversa 1865); *La Ghirlanda di Maria Vergine* (Aversa 1868) *La canestrina o i fiori di poesia a Nostra Signora Immacolata* (Aversa 1871); *Il cantico dei cantici della Bibbia Sacra* (Napoli 1876); la 2^a edizione de *La vita della Madonna e il piccolo canzoniere mariano* (Aversa 1880); e soprattutto la sua opera più significativa: un'edizione commentata del *Syllabus complectens praecipuos nostrae aetatis errores* (in italiano *Elenco contenente i principali errori del nostro tempo*, più noto come il *Sillabo*, pubblicato da papa Pio IX nella ricorrenza della solennità dell'Immacolata Concezione, l'8 dicembre del 1864, e che divisa dal De Chiara in 4 parti ed edita più volte, tra il 1882 e il 1887, gli valse il conferimento, da parte del pontefice, della Croce di Cavaliere dell'Ordine di San Gregorio Magno nonché le congratulazioni di Cesare Cantù e di tutta la stampa cattolica.

Non meno prolifica fu la sua produzione in merito ad alcuni culti locali, quali quello per sant'Antimo, patrono della cittadina omonima confinante con Aversa (S. *Antimo*, s. l. e., s.d.) e quello per la Madonna di Loreto, particolarmente sentito ad Aversa per la presenza nel transetto destro del duomo di una riproduzione quasi fedele della Casa Santa custodita nella cittadina marchigiana (*La santa Casa in Loreto e facsimile nel Duomo di Aversa con preci e laudi*, Aversa 1894).

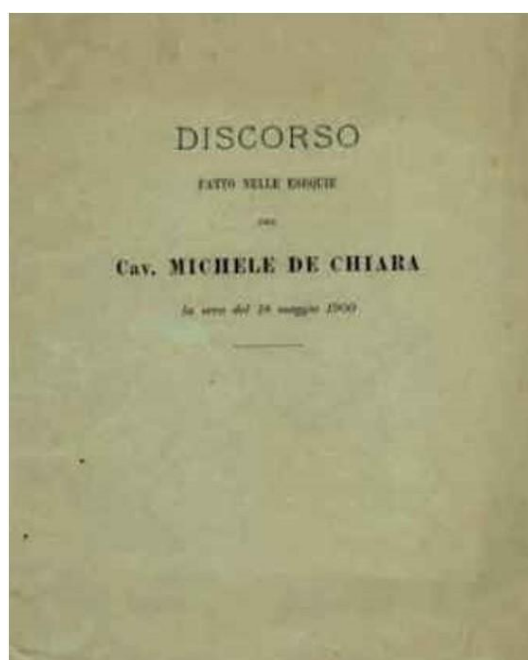


Icona della Madonna di Casaluce

Laddove, però, il Nostro, orientò e approfondì le sue ricerche dando vita ad una serie di scritti a contenuto storico, unitamente a componimenti laudativi e poetici, che andarono ad integrare la settecentesca pregiata *Rammemorazione istorica dell'effigie di santa Maria di Casaluce* ... di Padre Andrea Costa, chierico regolare ed

Esaminatore sinodale di Aversa, fu giustappunto nei riguardi del culto verso la Vergine con questo titolo.

Gli scritti in questione, che a ragione gli fanno valere, a nostro giudizio, l'appellativo di cantore della Madonna di Casaluce sono: *Sul Santuario della miracolosa effigie della Madre di Dio sotto il titolo di Maria SS. di Casaluce, coronata a'3 settembre 1801, venerata nella Città e diocesi di Aversa Componimenti* (Napoli 1860); *In onore del Santuario di Maria SS. di Casaluce, prima patrona di Aversa Lettera storica e versi* (Aversa 1864); *Nostra Signora di Casaluce. Discorso accademico* (Napoli 1869); *Il Santuario di S. Maria di Casaluce (Discorsi e versi italiani e latini)* (Aversa 1885). Quest'ultimo scritto raccoglie anche altri saggi precedenti con i quali De Chiara intese illustrare la materna protezione della Vergine sulla città in varie luttuose circostanze.



Uno dei discorsi fatti alle esequie di De Chiara

Di più compose l'Ufficio e la Messa in suo onore per il Proprio della diocesi e fu uno dei maggiori promotori di quel vasto movimento che culminò, un anno dopo la sua morte, nel 1901, con la celebrazione del I° Centenario della Incoronazione della stessa Vergine, avvenuta il 13 settembre del 1801, in ottemperanza ad un voto del vescovo dell'epoca, monsignor Francesco del Tufo, per aver salvato Aversa dalle devastazioni delle truppe francesi durante le traversie della Repubblica Partenopea. Al di là di questa produzione apologetica il Nostro ebbe, comunque, anche una vasta produzione più squisitamente letteraria che trovò spazio nei periodici napoletani dell'epoca e in pubblicazioni autonome come *Alberto Vittorino o la scelta di una sposa* (Napoli 1873), *Il ritorno a Roma o Jacopo l'emigrato* (Napoli 1873), *Bianca di Belmonte* (Napoli 1876), *Ricordi Letterari Prose e Poesie italiane e latine* (Caserta 1887).

Per i suoi interessi letterari e scientifici fu ammesso ad alcune delle più prestigiose accademie italiane, tra cui l'Accademia Pontaniana di Napoli, l'Accademia dell'Arcadia e la Pontificia Accademia dell'Immacolata di Roma, collegata alla Santa Sede, il cui precipuo scopo «consisteva nella promozione degli studi miranti all'approfondimento del dogma mariano dell'Immacolata Concezione e nella promozione di iniziative pastorali ispirate a tale verità di fede». Tormentato dalla cecità negli ultimi anni della sua esistenza, De Chiara si spense il 17 maggio del 1900.

La sua morte suscitò una viva commozione tra quanti lo avevano conosciuto e frequentato, particolarmente tra i dotti che, in tantissimi, non lesinarono di lasciare un loro personale ricordo in una ricca miscellanea di ben 94 pagine: *Omaggio funebre a Michele De Chiara addormentosi nel Signore il dì XVII maggio MCM*, a cui collaborarono, tra gli altri, l'avvocato Filippo Parente che tenne l'orazione ufficiale in occasione dei funerali tenutesi nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli alla presenza del vescovo Francesco Vento, dei canonici Antonio Galiero e Angelo Catalano, di monsignor Carmelo Pezzullo, del canonico napoletano Giuseppe Provitera, già professore di teologia presso il liceo arcivescovile di Napoli, dell'avv. Niccolò Parente, dell'avv. Giuseppe De Simone, consigliere dell'amministrazione scolastica provinciale di Caserta, del prof. Francesco Prudenzone, di don Elia Rotondo, direttore del periodico storico scientifico "Alessandro Manzoni".

Franco Pezzella



ISBN 979-1281671126