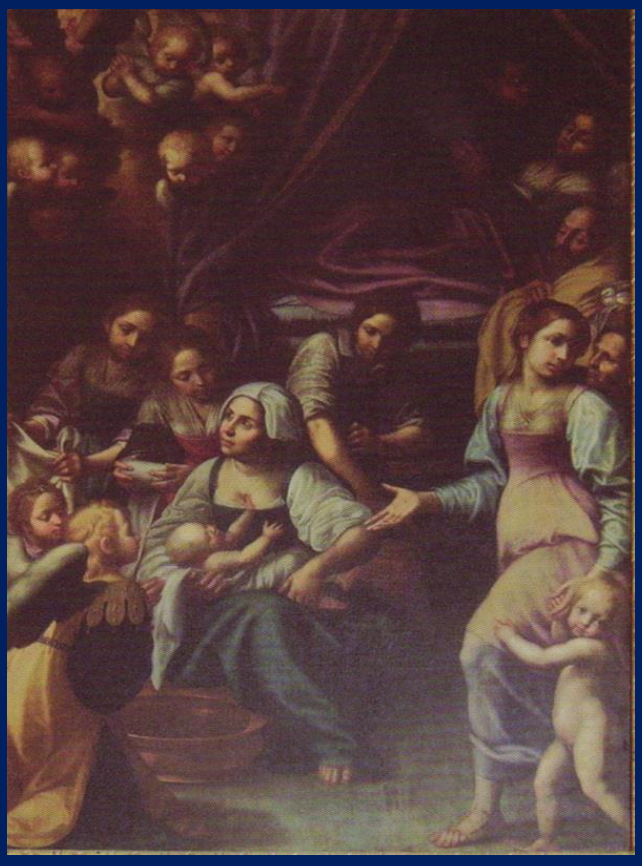
RACCOLTA ARTICOLI DI FRANCO PEZZELLA PUBBLICATI SU GIORNALI LOCALI DAL 1993 AL 2023

VOLUME PRIMO (1993-1998)



FRANCO PEZZELLA

Presentazione di GIACINTO LIBERTINI

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

NOVISSIMAE EDITIONES
Collana diretta da Giacinto Libertini
--------- 75 --------

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

VOLUME PRIMO (1993-1998)

FRANCO PEZZELLA

Presentazione di GIACINTO LIBERTINI

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI
Frattamaggiore, marzo 2024

Impaginazione e adattamento a cura di Giacinto Libertini
(su licenza COPERNICAN EDITIONS)
ISBN 979-1281671096)

In copertina: G. A. D'Amato, *Natività della Vergine*, Giugliano, chiesa della Natività.

In retrocopertina: G. B. Graziano, *San Giorgio e il drago,* Trentola Ducenta, chiesa di San Giorgio.

INDICE RIASSUNTIVO DELL'OPERA

VOLUME PRIMO

Indice Generale
Presentazione
Introduzione
Articoli delle annate 1993-1994-1995-1996-1997-1998

VOLUME SECONDO

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

VOLUME TERZO

Indice del Volume Terzo
Articoli delle annate 2015-2016-2017-2018-2019-2020

VOLUME QUARTO

Indice del Volume Quarto
Articoli delle annate 2021-2022-2023

INDICE GENERALE

INDICE VOLUME PRIMO
ANNATE 1993-1998

PRESENTAZIONE p. 27

INTRODUZIONE p. 28

ANNO 1993

La cona della *Visitazione* di Giovan Tommaso Montella nella chiesa di S. Maria la Nova ad Aversa - ... Consuetudini aversane, n. 23-24, aprile-settembre 1993, pp. 36-44 p. 30

Luca Prassicio e l'introduzione dell'arte tipografica ad Aversa nel XVI secolo - ... Consuetudini aversane, n. 21-22, ottobre 1992 - marzo 1993, pp. 34-44 p. 59

ANNO 1994

Sculture lignee di Giacomo Colombo ad Aversa e dintorni - ... Consuetudini aversane, n. 27–28, aprile–settembre 1994, pp. 23-31 p. 49

Angelo Mozzillo, afragolese del XVII secolo. L'artista "sconosciuto" - Cogito, n. 9, a. II, 9 aprile 1994, p. 24 p. 59

Niccolò Jommelli in una caricatura di Pier Leone Ghezzi - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 11, 21 maggio 1994, p. 14 p. 62

Montano d'Arezzo ad Aversa - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 13, 4 giugno 1994, p. 14 p. 65

Nella chiesa dell'Annunziata ad Aversa. Il sarcofago di Pompeo Antonio Fulgore - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 20, 23 luglio 1994, p. 14 p. 67

Luca Prassicio, il filosofo che introdusse l'uso della stampa ad Aversa nel XVI secolo - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 21, 3 settembre 1994, p. 14 p. 69

Restaurati i dipinti di Tommaso De Vivo nella Chiesa della Trasfigurazione a Succivo - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 13, 17 settembre 1994, p. 14 p. 71

Un pittore da riscoprire Vincenzo Camardella e l'unica sua opera conosciuta: la cona della *Concezione* nella chiesa eponima di Aversa (1605) - ... Consuetudini aversane, n. 25-26, a. VIII, ottobre 1993-marzo 1994, pp. 25-26 p. 73

I paramenti sacri della Confraternita della Concezione di Aversa - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 25, 1° ottobre 1994, p. 14 p. 79

I mille volti di S. Maria d'Ajello - Cogito, a. I, n. 11, 2 ottobre 1994, pp. 24-25 p. 81

Una sconosciuta pagina di storia monastica cittadina. I Conventi di clausura aversani nel 1587 - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 27, 15 ottobre 1994, p. 14 p. 85

Nunzio Pelliccia, giureconsulto aversano del XVI secolo - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 30, 5 novembre 1994, p. 14 p. 87

Un episodio di committenza artistica attraverso i documenti. L'Altare Maggiore della Chiesa di S. Francesco - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 32, 19 novembre 1994, p. 14 p. 89

Nella Chiesa di S. Giorgio a Ducenta. La cona dell'Altare Maggiore - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 34, 3 dicembre 1994, p. 22 p. 91

I dipinti di Sebastiano Conca nella chiesa di San Michele alla Ferrovia ad Aversa - Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 37, 24 dicembre 1994, p. 22 p. 93

ANNO 1995

Per la Confraternita di S. Maria degli Angeli di Aversa. Due altari di Carlo Tucci - Lo spettro Magazine, a. IX, n. 2, 14 gennaio 1995, p. 22 p. 96

Pietro Ceraso: scultore carditese del 17 ° secolo - Cogito, a. II, n. 1, 15 gennaio 1995, p. 27 p. 98

Giovan Bernardino Gargano. Un seguace aversano di Juan de Valdes - Lo spettro Magazine, a. IX, n. 6, 11 febbraio 1995, p. 22 p. 101

La "gouache" di Casalnuovo - Cogito, a. II, n. 3, 12 febbraio 1995, p. 23 p. 104

Gli affreschi della cappella di San Tammaro presso Casaluce - ... Consuetudini aversane, n. 29-30, a. VII, ottobre 1994-marzo 1995, pp. 54-57 p. 106

Un singolare privilegio goduto da alcune famiglie di Casalnuovo a Piro nel XVIII secolo. Galline e mozzarelle invece di tasse - Lo spettro Magazine, a. IX, n. 13, 29 aprile/13 maggio 1995, p. 14 p. 110

L'arresto del "cittadino" Cimarosa - Lo spettro Magazine, a. IX, n. 14, 13-28 maggio 1995, p. 20 p. 111

Il volto di San Sossio - Il Paese, a. IV, n. 38, luglio 1995, p. 2 p. 113

Onofrio Marchione, pittore aversano del XVIII secolo - Lo spettro Magazine, a. IX, n. 18, 8-22 luglio 1995, p. 20 p. 115

Il reliquario della cappella di San Luciano nella chiesa dell'Assunta di Lusciano. Una testimonianza di arte e di fede da salvare - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 16 luglio 1995, p. 5 p. 117

Tesori d'arte in Diocesi - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 10 settembre 1995, p. 6 p. 120

Costituito nel Palazzo Ducale di Sant'Arpino un piccolo museo - Lo spettro Magazine, a. IX, n. 20, 2-16 settembre 1995, p. 19 p. 122

Un affresco di storia locale in Santa Maria delle Grazie a Giugliano - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 1° ottobre 1995, p. 4 p. 124

Succivo. Scomparso da una piazza il "termine" di S. Paolo - Lo spettro Magazine, a. IX, n. 23, 14-28 ottobre 1995, p. 21 p. 126

Due sculture di Gaetano Patalano nella chiesa di Sant'Antonio al Seggio di Aversa - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 5 novembre 1995, p. 7 p. 128

La *Comunione degli Apostoli* di Jacopo Cestaro nel Duomo di Aversa - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 26 novembre 1995, p. 3 p. 130

Antichi costumi popolari dell'Agro aversano. La *Venditrice di mozzarelle di Aversa* in una *gouache* settecentesca - Lo spettro Magazine, a. IX, n. 27, 9-22 dicembre 1995, p. 21 p. 132

Un affresco di Odoardo Fischetti, pittore "istorico", a Cardito - Cogito, a. II, n. 38, 10 dicembre 1995, p. 21 p. 134

La Trinità che incorona la Vergine Immacolata di Fabrizio Santafede nella Biblioteca comunale di Aversa - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 17 dicembre 1995, p. 3 p. 136

ANNO 1996

Nella chiesa di San Benedetto di Casoria. Un dipinto del pittore grumese Santolo Cirillo - Prometeo, a. I, n. 9, 20 gennaio 1996, p. 3 p. 140

Antiche testimonianze epigrafiche dell'agro aversano. Le stele funerarie di Gricignano - Lo spettro Magazine, a. X, n. 1, 6 gennaio 1996, p. 21 p. 142

Giovan Antonio D'Amato, il pittore che predicava per immagini - Campania nord/est p. 144

sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 7 gennaio 1996
La *Madonna della Pietà* - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 18 febbraio 1996, p. 2 p. 146
Gli affreschi di Angelo Mozzillo nella confraternita del SS. Rosario a Caivano - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 10 marzo 1996, p. 3 p. 148
Un dipinto di Giovan Vincenzo D'Onofrio, detto il Forlì, nella chiesa di S. Mauro a Casoria - Prometeo, a. II, n. 4, 16 marzo 1996, p. 3 p. 150
Un dipinto di Agostino Beltrano nella chiesa di Sant'Antonio ad Afragola - Prometeo, a. II, n. 5, 30 marzo 1996, p. 3 p. 153
Il *Crocefisso* della chiesa di San Nicola ad Aversa - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 31 marzo 1996, p. 5 p. 155
Una preziosa edicola maiolicata a Giugliano - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 28 aprile 1996, p. 5 p. 157
Documentata statua in argento di san Tammaro, patrono di Grumo - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 maggio 1996, p. 1 p. 159
La *Discesa dello Spirito Santo* del pittore napoletano Tommaso De Rosa nella chiesa dello Spirito Santo di Caivano - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 26 maggio 1996, p. 5 p. 161
Presenze giudaiche ad Aversa nel XV secolo - Lo spettro Magazine, a. X, n. 0 n. s., 15 giugno 1996, p. 29 p. 163
Il *Polittico della Natività* di Giovan Filippo Criscuolo del Museo di Capodimonte, già nella chiesa dell'Annunziata ad Aversa - Lo spettro Magazine, a. X, n. 1 n .s., 28 giugno-13 luglio 1996, p. 30 p. 165
La chiesa di Nostra Signora di Monserrato ad Aversa - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 7 luglio 1996, p. 2 p. 167
Le edicole votive di Aversa. Un patrimonio d'arte e religiosità popolare da tutelare - Lo spettro Magazine, a. X, n. 2 n. s., 13-27 luglio 1996, p. 25 p. 170
Due gioielli della scultura del secolo XVIII. Le acquasantiere del Duomo di Aversa - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 21 luglio 1996, p. 5 p. 172
Casale in un apprezzo della seconda metà del XVIII secolo - Lo spettro Magazine, a. X, n. 3 n. s., 27 luglio-10 agosto 1996, p. 28 p. 174
Affreschi barocchi in Santa Sofia a Giugliano - Campania nord/est sette Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 8 settembre 1996, p. 8 p. 176
Le maschere atellane in una ricchissima collezione di rilievi fittili del Museo Provinciale Campano di Capua - Lo spettro Magazine, a. X, n. 5 n. s., 14 settembre 1996, p. 28 p. 178
La pala d'altare del Lanfranco nella chiesa del Rosario di Afragola - Prometeo, a. II, n. 10, 14 settembre 1996, p. 12 p. 181
L'arte cinquecentesca per S. Sossio - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 22 settembre 1996, p. 3 p. 184
Il mercato di Teverolaccio - Lo spettro Magazine, a. X, n. 6 n. s., 28 settembre-11 ottobre 1996, p. 25 p. 186
Il sarcofago medioevale di S. Lorenzo. L'arte perduta di Aversa - Lo spettro Magazine, a. X, n. 7 n. s., 12-26 ottobre 1996, p. 25 p. 188
I dipinti di Giovan Battista Lama per la chiesa di San Biagio di Aversa - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 20 ottobre 1996, p. 4 p. 190
Il secolo d'oro delle arti ad Aversa - Lo spettro Magazine, a. X, n. 9 n. s., 9-22 novembre 1996, p. 27 p. 192

La *Madonna di Casandrino* - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 10 novembre 1996, p. 6 p. 195
JONNES BAPT. GRATIANUS DE AVERSA FACIEBAT. Avvio alla conoscenza di Giovan Battista Graziano, pittore aversano del Cinquecento - ... Consuetudini aversane, Parte I: n. 37-38, nov. '96 -apr. '97, pp. 37 - 43; Parte II: n. 39-40, apr. - ott. '97, pp. 34-40 p. 197
Simonelli all'Annunziata di Aversa - Lo spettro Magazine, a. X, n. 10 n. s., 23 novembre-6 dicembre 1996, p. 27 p. 212
Uno strumento del Petillo, organaro napoletano, nel santuario dell'Immacolata di Frattamaggiore - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 24 novembre 1996, p. 2 p. 214
Il *Trionfo dell'Immacolata* di Carlo Malinconico nella chiesa di San Donato a Orta - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 8 dicembre 1996, p. 6 p. 216
Natività ad Aversa - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 29 dicembre 1996, p. 3 p. 220
Gli organi delle chiese aversane. Un patrimonio da tutelare - Lo spettro Magazine, a. X, n. 12 n. s., 20 dicembre 1996-3 gennaio 1997, p. 26 p. 223

ANNO 1997

Note di vita religiosa nel XVIII secolo. Regole nel Seminario di Aversa - Lo spettro Magazine, a. XI, n. 1 n. s., 4-17 gennaio 1997, p. 27 p. 226
Un nobile cuoco: l'afragolese Cavalcanti, nell' '800, deliziava i palati - Cogito, a. III, n. 59, 12 gennaio 1997, p. 20 p. 228
Ritorna nella chiesa di San Filippo Neri di Frattamaggiore la statua del *Sacro Cuore di Gesù* - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire,12 gennaio 1997, p. 3 p. 230
Una stupenda Madonna trecentesca nel chiostro del convento di San Salvatore a Orta di Atella - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 26 gennaio 1997, p. 4 p. 232
Il Castello di Casaluce e il suo Santuario - Campania Felix, II serie, n. 10, febbraio 1997 p. 234
Sant'Arpino. Un affresco da salvare - Lo spettro Magazine, a. XI, n. 3 n. s., 1-14 febbraio 1997, p. 26 p. 241
Iconografia cimarosiana: il busto di Cimarosa del Canova - Lo spettro Magazine, a. XI, n. 4 n. s., 14 febbraio-1° marzo 1997, p. 27 p. 243
Aversa. La pala d'altare di S. Giovanni a Savignano - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 2 marzo 1997, p. 6 p. 245
Una pala d'altare di Pietro da Cortona ad Aversa - Lo spettro Magazine, a. XI, n. 6 n. s., 15 marzo-28 marzo 1997, p. 25 p. 248
La *Madonna della Sperlonga* - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 16 marzo 1997, p. 2 p. 250
La *tammurriata* di Villa di Briano - Lo spettro Magazine, a. XI, n.7 n. s., 29 marzo-11 aprile 1997, p. 26 p. 253
La pala dell'*Assunta* in S. Maria d'Ajello ad Afragola - Prometeo, a. III, n. 5, 5 aprile 1997, p. 7 p. 255
Alla scoperta dei "Beni" di Sant'Arpino - Lo spettro Magazine, a. XI, n. 8 n. s., 12-25 aprile 1997, p. 27 p. 258
Arte perduta ad Aversa: la berlina di gala degli "Eletti della città" - Lo spettro Magazine, a. XI, n. 9 n. s., 26 aprile-9 maggio 1997, p. 25 p. 260
Antonio Clicchi e le sue sculture - Campania nord/est sette, Supplemento al numero p. 262

domenicale di Avvenire, 27 aprile 1997, p. 2
L'Ascensione di Giovan Antonio D'Amato nella chiesa dei santi Nazario e Celso a Frignano Maggiore - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 11 maggio 1997, p. 5 p. 264
Le porte lignee di Aversa - Lo spettro Magazine, a. XI, n. 11 n. s., 24 maggio-6 giugno 1997, p. 26 p. 266
Sant'Ambrogio "baluardo della Chiesa" - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 1° giugno 1997, p. 5 p. 268
Arte e devozione in diocesi di Aversa. *La pietà* di Frattaminore - Campania nord-est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 22 giugno 1997, p. 4 p. 270
L'Altare Maggiore della chiesa di San Giorgio ad Afragola e il suo artefice Crescenzo Trinche se - Afragola oggi, a. XVIII, n. 10, 29 giugno 1997, p. 6 p. 272
Sant'Arpino. Un patrimonio di fese da conservare. Le cappelle campestri - Lo spettro Magazine, a. XI, n. 15 n. s., 19 luglio -1° agosto 1997, p. 28 p. 275
L'Incoronazione della Vergine di Nicola Malinconico nella chiesa dello Spirito Santo di Sant'Antimo - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 27 luglio 1997, p. 6 p. 277
Testimonianze iconografiche sul culto di san Nicola da Tolentino - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 7 settembre 1997, p. 3 p. 279
Un capolavoro di Federico Maldarelli: la *Sepoltura di S. Sossio* nell'omonima chiesa di Frattamaggiore - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 21 settembre 1997, p. 7 p. 281
Antichi costumi frattesi – Socrate, a. II, n. 9, ottobre 1997, p. 4 p. 284
Caivano. Nella chiesa di Santa Barbara recuperata alla pietà dei fedeli la settecentesca statua dell'*Assunta* - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 ottobre 1997, p. 6 p. 287
Un episodio di pittura romanica nell'Agro Aversano. Gli affreschi di Carinaro - ... Consuetudini aversane, n. 41-42, ottobre 97-marzo 98, pp. 14-21 p. 289
Il culto a S. Rocco in una maiolica devozionale dell'Ottocento - Lo spettro Magazine, a. XI, n. 20 n. s., 18-31 ottobre 1997, p. 25 p. 295
San Gennaro predice il martirio di san Sossio di Francesco Saverio Altamura nella chiesa di San Sossio a Frattamaggiore - Socrate, a. II, n. 10, novembre 1997, p. 6 p. 297
Omaggio a Durante - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 9 novembre 1997, p. 2 p. 300
Guitmondo e l'introduzione dell'architettura cluniacense ad Aversa - Il normanno Guitmondo, Numero unico a cura del Comitato organizzativo del Convegno Internazionale di Studi "Guitmondo di Aversa la cultura europea e la riforma gregoriana del Mezzogiorno", Cassino - Aversa, 13-15 novembre 1997, p. 2 p. 303
Il Sacro Cuore di Gesù che appare a S. Maria d'Alacoque di Paolo Vetri nella chiesa di San Rocco a Frattamaggiore - Socrate, a. II, n. 11, dicembre 1997, p. 6 p. 307
Un dipinto di Girolamo Cenatiempo nella Pinacoteca del Seminario vescovile di Aversa: *Il Rinnegamento di S. Pietro* - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 7 dicembre 1997, p. 4 p. 309
L'*Adorazione dei pastori* di Francesco Solimena nella chiesa dell'Ave Gratia Plena di Aversa - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 21 dicembre 1997, p. 8 p. 311

ANNO 1998

La statua di *Sant'Antonio abate* di Giacomo Colombo nella chiesa dell'Annunziata e di sant'Antonio da Padova di Frattamaggiore - Socrate, a. III, n. 1, gennaio 1998, p. 6 p. 314
Tesori d'arte nella chiesa di San Sossio a Frattamaggiore - Campania nord/est sette, p. 317

Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 4 gennaio 1998, p. 1
Cimarosa, un rivoluzionario mancato? - Lo spettro Magazine, a. XII, n. 2 n. s., 24 gennaio-6 febbraio 1998, p. 28 p. 320
Una tela di Paolo de Majo nella chiesa di Santa Barbara a Caivano - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 25 gennaio 1998, p. 2 p. 323
La statua della *Divina Pastora* nella chiesa di San Nicola ad Aversa - Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 15 febbraio 1998, p. 3 p. 326
La tavola della *Vergine col Bambino* venerata sotto il titolo di Madonna di Casaluce nell'omonima chiesa di Frattamaggiore - Socrate, a. III, n. 2, febbraio 1998, p. 6 p. 328
Il corridoio dei busti nel Palazzo ducale di Sant'Arpino. *'O Presidente Cumpagnone* - Lo spettro Magazine, a. XII, n. 4 n. s., 21 febbraio-7 marzo 1998, p. 28 p. 330
Il cancello del cappellone dei Santi Sossio e Severino di Vincenzo Catello nella Chiesa Madre di Frattamaggiore - Socrate, a. III, n. 3, marzo 1998, p. 6 p. 332
Testimonianze iconografiche del culto di S. Sossio a Frattamaggiore- Il mosaico, a. I, n. 0, marzo 1998, p. 7 p. 335
L'*Immacolata* di Marco Cardisco nella basilica di San Tammaro a Grumo Nevano - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 22 marzo 1998, p. 3 p. 340
Sona ch'asciete - Il mosaico, a. I, n. 0, aprile 1998, p. 5 p. 342
I "fujenti" – Socrate, a. III, n. 4, aprile 1998, p. 8 p. 346
Operazione conoscenza. Alla scoperta del patrimonio storico, artistico e monumentale di Frattamaggiore e dintorni: San Francesco Saverio - Socrate, a. III, n. 4 aprile 1998, p. 6 p. 348
Una scultura di Giacomo Colombo: il *Sant'Andrea* di Gricignano - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 19 aprile 1998, p. 3 p. 350
Gli esordi di Santolo Cirillo, pittore grumese del XVIII secolo - Il mosaico, a. I, n. 0, maggio 1998, p. 6 p. 352
Antichi Crocifissi nelle chiese di Aversa, … Consuetudini aversane, n. 43-44, aprile-ottobre 1998, pp. 26-35 p. 356
Le bellezze dei Palazzi storici di Aversa. Palazzo Azzolini - Lo spettro Magazine, a. XII, n. 9 n. s., 2-5 maggio 1998, p. 26 p. 370
Padre Salvatore Pagnani: un carmelitano - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 17 maggio 1998, p. 3 p. 372
Una "serenata" di Jommelli - Lo spettro Magazine, a. XII, n. 9 n. s., 20 maggio-12 giugno 1998, p. 26 p. 374
La "caccia al toro" in una *Cronaca* frattese del XVIII secolo - Il Mosaico, a. I, giugno 1998, p. 8 p. 376
La processione commemorativa della traslazione dei corpi dei santi Sossio e Severino - Il riscatto, a. II, n. 11, 7 giugno 1998, p. 3 p. 379
Una pregevole opera scultorea del Rinascimento napoletano. *Il Monumento funerario dell'arcivescovo Marino de li Pauli* nella chiesa di San Pietro Apostolo di Caivano - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 21 giugno 1998, p. 3 p. 382
Una testimonianza di fede da salvare: l'antica edicola campestre del Rosario - Il mosaico, a. I, n. 0, luglio 1998, p. 10 p. 385
Un omaggio rifiutato. Storia di un quadro dell'Aprea - Il riscatto, a. II, n. 13, 5 luglio 1998, p. 4 p. 389
Il culto della Vergine del Rosario. Altari rosariani in diocesi - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 luglio 1998, p. 4; ripubblicato in Il Rosario e la nuova Pompei, a. 115, n. 2, febbraio 1999, p. 4 p. 391
Una pala d'altare di Francesco Curia a Sant'Antimo - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 luglio 1998, p. 3 p. 393

Una pala d'altare del Curia a Orta di Atella - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 luglio 1998, p. 3 p. 395
Un'*Annunciazione* di Giovannangelo Criscuolo nella Pinacoteca del Seminario di Aversa - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 18 luglio 1998, p. 3 p. 398
Una tavola di Giovan Battista Graziano nel duomo di Aversa: *Il matrimonio mistico di santa Caterina* - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 25 luglio 1998, p. 3 p. 400
Un dipinto di Giuseppe Marullo nella chiesa di Santa Sofia a Giugliano: *L'Apparizione di Gesù e Maria a Saulo sulla via di Damasco* - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 13 settembre 1998, p. 3 p. 402
I vignaiuoli di Somma nella tradizione enologica di Terra di Lavoro - Summana, a. XV, n. 43, settembre 1998, pp. 22-23 p. 404
Un insediamento certosino ad Aversa: la grancia di San Martino - Il Mosaico, a. I, n. 6, ottobre 1998, p. 6, ripubblicato in Lo spettro Magazine, a. XII, n. 18 n. s., 3-16 ottobre 1998, p. 26 p. 409
I segni del "liberty" a Frattamaggiore - Il Mosaico, a. I, n. 6, ottobre 1998, p. 7 p. 411
Restaurata la statua di bronzo del Durante - Il Riscatto, a. II, n. 17, 25 ottobre 1998, p. 3 p. 417
Sulle tracce di Angiolillo Arcuccio tra Aversa, Giugliano e Capua - ... Consuetudini aversane, Parte Iª, n. 45-46, ottobre '98-marzo '99, pp. 48-57; Parte IIª, n. 47-48, aprile-ottobre '99, pp. 46-52 p. 420
Luigi Aversano, pittore e poeta grumese del Novecento - Il Mosaico, a. I, n. 7, novembre 1998, p. 7 p. 440
L'Asprino. Da vinello di "cantina" al marchio D.O.C. - Il Riscatto, a. II, n. 18, 8 novembre 1998, p. 7 p. 444
La cappella di San Michele Arcangelo, già di patronato dei Durante, nella chiesa dell'Annunziata e di Sant'Antonio da Padova a Frattamaggiore - Il Mosaico, a. I, n. 8, dicembre 1998, p. 11 p. 447
Il culto della Madonna di Loreto ad Aversa - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 13 dicembre 1998, p. 3 p. 449

INDICE VOLUME SECONDO
ANNATE 1999-2014

ANNO 1999

Testimonianze iconografiche sul culto di S. Severino a Frattamaggiore - Il mosaico, a. 2, n. 1, gennaio 1999, pag. 11 p. 9

Un affresco di Santolo Cirillo a Grumo - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 3 gennaio 1999, p. 3 p. 12

Il *Martirio di san Biagio* in una tavola del Cinquecento ad Aversa - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 7 febbraio 1999, p. 3 p. 14

Aspetti della religiosità popolare a Frattamaggiore: le edicole dedicate al Santo Patrono - Il mosaico, a. 2, n. 2, febbraio 1999, p. 11 p. 17

Credenze magiche del passato, un "bene culturale" da salvaguardare - Il Mosaico, a. II, n. 3, marzo 1999, p. 8 p. 20

Un dipinto nella chiesa delle Anime del Purgatorio di Giugliano e il culto congiunto di san Gregorio e della Madonna della Purità - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 28 marzo 1999, p. 3 p. 23

Connubi gastronomici in Terra di Lavoro - Il mosaico, a. 2, n. 4, aprile 1999, p. 5 p. 25

Quando gli amministratori comunali si chiamavano *ediles* e *duoviri*. Le campagne elettorali dell'antichità nelle iscrizioni dipinte di Pompei ed Ercolano - Il mosaico, a. 2, n. 5, maggio 1999, p. 3 p. 28

Un ornamento d'eccezione per la "Sala Guitmondo" nel Seminario Vescovile di Aversa: *La cena in Emmaus* di Paolo de Majo - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 9 maggio 1999, p. 3 p. 31

Le celebrazioni del 1799 a Palazzo Serra di Cassano. La Repubblica in mostra. I 200 anni visti dal territorio atellano - Lo spettro (quotidiano) - a. I, n. 4, 5 giugno 1999, p. 9 p. 33

Testimonianza d'arte a Succivo - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 20 giugno 1999, p. 3 p. 35

Sant'Anna: il culto in diocesi di Aversa - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, settembre 1999, p. 3 p. 38

Espressioni del culto ianuariano in diocesi di Aversa - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 19 settembre 1999, p. 3 p. 41

ANNO 2000

A Frattamaggiore la Terza edizione della Mostra d'arte presepiale degli «Amici del Presepe». Una tradizione che si ripete - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 2 gennaio 2000, p. 3 p. 45

Frattamaggiore. Il culto dei santi Antonio e Severino. Arte e devozione - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 23 gennaio 2000, p. 3 p. 47

Ciro Perna, l'ultimo cantore de "l'opera *'e pupi*" - Il riscatto, a. IV, n. 5, 12 marzo 2000, p. 3 p. 50

Memorie paleocristiane nell'*ager atellanus* - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 2 aprile 2000, p. 3 p. 52

Il presunto ritratto di Celestino V nella "Parrocchiella" di Aversa - Aversa sette Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 30 aprile 2000, p. 3 p. 55

Frattamaggiore. Terminati i restauri nella chiesa di Santa Maria delle Grazie - Il Riscatto, a. IV, n. 11, 11 giugno 2000, p. 3 p. 57

Frattamaggiore. Due affreschi "ritrovati" nella restaurata chiesa di S. Maria delle Grazie - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 11 giugno p. 59

2000, p. 3
La più antica immagine di san Tammaro: l'affresco risalente al 1070 che si trova nel Santuario della Madonna di Briano - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 10 settembre 2000, p. 3 p. 62
Rinverdisce a Frattamaggiore la festa di S. Rocco - Nuova Città, n. 27, 10 settembre 2000, p. 28 p. 64
Grumo Nevano. Mostra iconografica su san Tammaro vescovo - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 15 ottobre 2000, p. 3 p. 66
Presenze fiamminghe nella pittura cinquecentesca ad Aversa e dintorni - ... Consuetudini Aversane, n. 51-54, a. XIII, novembre 2000-aprile 2001, pp. 36-47 p. 69
Monastica. Le *Storie di san Benedetto* di Pietro Di Martino nella chiesa di San Biagio ad Aversa - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 10 dicembre 2000, p. 3 p. 82
Aspetti del Presepe italiano tra Duecento e Ottocento, in «... e venne un Bambino di nome Gesù», Numero unico edito in occasione della Prima rappresentazione del Presepe vivente a Frattamaggiore - Piazza Risorgimento 30/12/2000, pp. 9-19 p. 85

ANNO 2001

Il Trecento ad Aversa: testimonianze d'arte - Nero su bianco, Numero speciale Natale, 25 dicembre 2000 – 1° gennaio 2001, p. 6 p. 113
Arte da valorizzare: due sculture in cartapesta di Carmelo Bruno ad Aversa - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 18 febbraio 2001, p. 3 p. 116
Restaurata la pala del Carmine nella chiesa di Santo Stefano a Qualiano - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 25 febbraio 2001, p. 3 p. 118
Campiglione, devozione secolare. Nell'antica icona il miracolo della Vergine del 1483 - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 20 maggio 2001, p. 3 p. 120
Heilegenstadt - Frattamaggiore: le ragioni di un gemellaggio - Il riscatto, a. V. n. 9, 10 giugno 2001, p. 4 p. 123
San Michele Arcangelo e la devozione nella diocesi di Aversa - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 30 settembre 2001, p. 3 p. 127
Di un bassorilievo con la rappresentazione della Natività nel Museo sansossiano d'arte sacra di Frattamaggiore, in «Catalogo della V Mostra del Presepio», Frattamaggiore, 7 dicembre 2001 - 6 gennaio 2002, Caserta 2001, pp. 17-18, ripubblicato senza note in Progetto Uomo, a. V, n. 45, dicembre 2008, p. 11 p. 129

ANNO 2003

San Rocco. La statua è un'opera d'arte del '600 - Il nuovo Pellegrino, n. s., a. I, n. 1, aprile 2003, p. 3 p. 135
Nel duomo di Aversa la statua di San Michele è del Vaccaro - Nero su bianco, a. VI, n. 91, 1° ottobre 2003, p. 22 p. 137

ANNO 2004

Magistri aversani a Lucera - Nero su bianco, a. VII, n. 97, 11 gennaio 2004, p. 23 p. 140
Alla riscoperta di Guitmondo - Progetto Uomo, a. I, n. 2, ottobre 2004, pag. 5 p. 142
Palazzo Azzolini resiste nel tempo - Nero su bianco, a. VII, n. 110, 12 settembre 2004, p. 21 p. 145
San Sossio nelle immaginette sacre - Prolocofratta quaderno informativo, a. I, n. 2, settembre 2004, pp. 1-2 p. 147
San Gregorio Magno, il santo delle anime del Purgatorio - Progetto Uomo, a. I, n. 3, novembre 2004, p. 10 p. 151

... e fu la luce - Progetto Uomo, a. I, n. 4, dicembre 2004, p. 13 p. 153
La Pietà di Frattaminore - Progetto Uomo, a. I, n. 4, dicembre 2004, pp. 8-9 p. 155
Il nostro ospedale - Progetto Uomo, a. I, n. 4, dicembre 2004, pp. 8-9 p. 156

ANNO 2005

Un episodio di decorazione sei-settecentesca ad Aversa: la cappella Nisio nella chiesa di san Francesco delle Monache - ... Consuetudini Aversane, n. 2 n.s., anno 2004-5, pp. 32-39 p. 160
L'identità di Frattaminore in un libro dell'Istituto di Studi Atellani - Progetto Uomo, a. I, n. 5, gennaio 2005, p. 11 p. 172
C'era una volta l'architettura frattese - Progetto Uomo, a. I, n. 5, gennaio 2005, p. 13 p. 174
Chi le ha viste? - Progetto Uomo, a. I, n. 6, febbraio 2005, pp. 8-9 p. 177
Un Giametta da riscoprire - Progetto Uomo, a. I, n. 6, febbraio 2005, p. 13 p. 180
Società di mutuo soccorso - Progetto Uomo, a. I, n. 7, marzo 2005, p. 13 p. 182
Che musica, maestro! - Progetto Uomo, a. I, n. 8, aprile 2005, p. 13 p. 184
L'epigrafe di Frattaminore - Progetto Uomo, a. I, n. 9, maggio 2005, p. 8 p. 186
Una stella di nome Sirio - Progetto Uomo, a. I, n. 9, maggio 2005, p. 11 p. 188
Per tutti era il "Preside" - Progetto Uomo, a. I, n. 10, giugno 2005, p. 13 p. 193
Costumi afragolesi nelle testimonianze figurative del Settecento - Archivio Afragolese, a. IV, n. 7, giugno 2005, pp. 41-52 p. 196
L'oro di Fratta ad Aversa - Progetto Uomo, a. II, n. 11, luglio 2005, p. 13 p. 204
Torneremo allo stadio? - Progetto Uomo, a. I, n. 11, luglio 2005, pp. 8-9 p. 206
I tre anni di monsignor Iovinelli a Bovino - Progetto Uomo, a. I, n. 11, luglio 2005, p. 6 p. 209
Archiviamo tutto - Progetto Uomo, a. II, n. 12, settembre 2005, p. 11 p. 211
Federico Pezzullo Un vescovo di Fratta - Progetto Uomo, a. II, n. 12, ottobre 2005, p. 13 p. 213
Allori francescani: padre Sosio Del Prete da Frattamaggiore - Progetto Uomo, a. II, n. 14, dicembre 2005, p. 13 p. 215

ANNO 2006

La donna dell'anno è … - Progetto Uomo - a. II, n. 15, gennaio 2006, p. 12 p. 218
Frattapiccola e Pomigliano in un antico dizionario corografico - Progetto Uomo, a. II, n. 15, gennaio 2006, p. 11 p. 219
Antichi mestieri. Ve lo ricordate *'o mannèse*? - Progetto Uomo, a. II, n. 16, febbraio 2006, p. 11 p. 222
Antichi mestieri. Prendiamo *'o cucchiere 'affitto* - Progetto Uomo, a. II, n. 17, marzo 2006, p. 11 p. 224
Antichi mestieri. "Va girando come una *capera*" - Progetto Uomo, a. II, n. 18, aprile 2006, p. 10 p. 226
Antichi mestieri. "Sta arrivando *'o franfellicco*" - Progetto Uomo, a. II, n. 20, giugno 2006, p. 11 p. 229
Antichi mestieri. *Mo' accummincia l'opera dei pupi* (*'O puparo*) - Progetto Uomo, a. II, n. 21, luglio 2006, p. 11 p. 231
Il martirio di S. Sossio di Giuseppe Simonelli nella chiesa omonima di Somma Vesuviana - Summana, a. XXIII, n. 66, settembre 2006, pp. 24–26 p. 234
La statua di Domenico Cirillo - Progetto Uomo, a. III, n. 23, ottobre 2006, p. 10 p. 240
Antichi mestieri. *'O canestraro*, dai *panari* all'arredamento - Progetto Uomo, a. III, n. 23, ottobre 2006, p. 11 p. 242
Antichi mestieri. *'o scannapuorc, de cuius* del macellaio - Progetto Uomo, a. III, n. 25, dicembre 2006, p. 11 p. 244
Il pulpito di Francesco Jerace nella chiesa di Sant'Antonio da Padova ad Afragola - p. 246

Archivio Afragolese, anno V, n. 10, dicembre 2006

ANNO 2007

Antichi mestieri. Per fare le scarpe nuove si va dal *pulizzascarpe* - Progetto Uomo, a. III, n. 26, gennaio 2007, p. 11 p. 255

Il ristorante ambulante: *'o maruzzaro* - Progetto Uomo, a. III, n. 27, febbraio 2007, p. 11 p. 257

Antichi mestieri. In caso di parto si corre *da vammana* - Progetto Uomo, a. III, n. 28, marzo 2007, p. 11 p. 259

Antichi mestieri. Quando la spesa si faceva dal *casadduoglio* - Progetto Uomo, a. III, n. 29, aprile 2007, p. 11 p. 261

Acquaiuò, comm'è l'acqua? - Progetto Uomo, a. III, n. 30, maggio 2007, p. 11 p. 263

Antichi mestieri. Il veleno per mestiere: *'o serparo* - Progetto Uomo, a. III, n. 31, giugno 2007, p. 11 p. 265

Antichi mestieri. L'ombrello rotto si porta *ro' conciambrelle* – Progetto Uomo, a. IV, n. 34, ottobre 2007, p. 11 p. 267

Antichi mestieri. Le merci si spedivano con i *vaticali* - Progetto Uomo, a. IV, n. 35, novembre 2007, p. 11 p. 269

Antichi mestieri. I venditori del Natale. Dal *baccalajuolo* al *nucellaro* - Progetto Uomo, a. IV, n. 36, dicembre 2007, p. 11 p. 271

ANNO 2008

Antichi mestieri. Quando tutto manca, ti mando a fare *'o muzzunaro*! - Progetto Uomo, a. IV, n. 37, gennaio 2008, p. 11 p. 274

Le lavatrici di un tempo erano *'e lavannare* - Progetto Uomo, a. IV, n. 38, febbraio 2008, p. 11 p. 276

Antichi mestieri. Una gara per veri uomini: l'*azzeppata* con i fichi d'India - Progetto Uomo, a. IV, n. 39, marzo 2008, p. 11 p. 278

Antichi mestieri. D'estate o d'inverno le delizie *ro' purpaiuolo* - Progetto Uomo, a. IV, n. 41, maggio 2008, p. 11 p. 280

Il ciclo d'affreschi di Angelo Mozzillo ispirato alla *Gerusalemme Liberata* - Archivio Afragolese, a. XII, n. 13, giugno 2008, pp. 11-34 p. 282

ANNO 2009

Atella sotto terra - Progetto Uomo, a. V, n. 48, marzo 2009, p. 8 p. 300

ANNO 2011

Luigi Pastore, pittore "aversano" - Aversa Città d'arte Tradizioni Costumi Sapori Storia, Aversa 2011, pp. 45-49 p. 305

ANNO 2012

Brevi note sul primo teatro cittadino "... lo Nuovo Teatro de la regia cetà d'Aversa" - Nero su bianco, a. XV, n. 3, 19 febbraio 2012, p. 48 p. 310

Un'inedita illustrazione di Jommelli - Nero su bianco, a. XV, n. 6, 1° aprile 2012, p. 48 p. 313

Nel monumento eretto a Strasburgo in onore di Gutenberg, Cimarosa raffigurato tra i grandi d'Europa - Nero su bianco, a. XV, n. 8, 29 aprile 2012, p. 48 p. 316

Cimarosa e Jommelli al "San Carlo" - Nero su bianco, a. XV, n. 19, 9 dicembre 2012, pp. 44-45 p. 319

ANNO 2013

Cimarosa nelle Marche - Nero su bianco, a. XVI, n. 8, 14 aprile 2013, p. 50-51 p. 323

Costumi popolari afragolesi dell'Ottocento - Archivio Afragolese, a. XII, n. 23, giugno 2013, pp. 43-52 p. 325

ANNO 2014

Jommelli, il ritratto della Therbusch datato 1764 - Nero su bianco, a. XVII, n. 4, 2 marzo 2014, pp. 58-59 p. 333
Jommelli, piccolo corista, in una caricatura settecentesca - Nero su bianco, a. XVII, n. 5, 16 marzo 2014, pp. 58-59 p. 336
Il musicista in lutto e vestito di nero - Nero su bianco, a. XVII, n. 8, 27 aprile 2014, p. 56 p. 338
Niccolò Jommelli nei ritratti di Giuseppe Bonito - Nero su bianco, a. XVII, n. 9, 11 maggio 2014, p. 56 p. 340
Jommelli in un ritratto attribuito ad Anton Raphael Mengs - Nero su bianco, a. XVII, n. 11, 8 giugno 2014, p. 56 p. 344
Niccolò Jommelli nella medaglistica del suo tempo - Nero su bianco, a. XVII, n. IX, 16 novembre 2014, pp. 56-57 p. 347

INDICE VOLUME TERZO
ANNATE 2015-2020

ANNO 2015

Il monumento ai caduti di Francesco Jerace - Nero su bianco, a. XVIII, n. 3, 22 febbraio 2015, pp. 58-59 p. 10

Carolina Bonaparte incontra i suoi figli ad Aversa - Nero su bianco, a. XVIII, n. 5, 22 marzo 2015, p. 56 p. 13

Sulle tracce di Angelo Mozzillo in Terra di Lavoro - Archivio Afragolese, a. XIV, n. 27, giugno 2015, pp. 70-93 p. 16

Gli interventi di Angelo Mozzillo per gli eremi camaldolesi di Napoli e Visciano - Archivio Afragolese, a. XIV, n. 28, dicembre 2015, pp. 77-94 p. 30

La statua di Cimarosa del Sorbilli al San Carlo - Nero su bianco, a. XVIII, n. 20, 25 dicembre 2015, pp. 58-59 p. 43

ANNO 2016

Testimonianza iconografiche cimarosiane a Roma - Nero su bianco, a. XIX, n. 2, 7 febbraio 2016, pp. 58-59; n. 3, 21 febbraio 2016, pp. 58-59 p. 46

Angelo Mozzillo in Calabria - Cogito, a. XXIII, n. 385, 5 marzo 2016, p. 18 p. 51

Cimarosa clavicembalista nelle testimonianze iconografiche del Museo di San Martino - Nero su bianco, a. XIX, n. 5, 20 marzo 2016, pp. 60-61 p. 53

L'affresco da salvare di Palazzo Orineti - Nero su bianco, a. XIX, n. 6, 3 aprile 2016, pp. 60–61 p. 56

Il dipinto di san Biagio è "carditese" - Cogito, a. XXIII, n. 388, 23 aprile 2016, p. 21 p. 58

Carlo e l'affetto ricevuto da Aversa - Nero su bianco, a. XIX, n. 8, 1° maggio 2016, pp. 58-59 p. 60

Un pittore aversano poco noto del cinquecento: Giovan Battista Graziano - Nero su bianco, a. XIX, n. 9, 15 maggio 2016, pp. 60-61 p. 63

Giovan Battista Lama e i dipinti di San Biagio - Nero su bianco, a. XIX, n. 10, 29 maggio 2016, pp. 60-61 p. 65

Il quadrivio di San Lorenzo in una linoleografia di Panarella - Nero su bianco, a. XIX, n. 11, 12 giugno 2016, p. 56 p. 67

Le *Storie della vita e dei miracoli di san Francesco* di Angelo Mozzillo nel chiostro del convento francescano di Santa Maria degli Angeli a Marano - Archivio Afragolese, a. XV, n. 29, giugno 2016, pp. 51-91 p. 69

Il Cimarosa che non ti aspetti di trovare - Nero su bianco, a. XIX, n. 13, 18 settembre 2016, pp. 58-59 p. 95

Un dipinto di Orazio de Garamo ad Aversa - Nero su bianco, a. XIX, n. 14, 2 ottobre 2016, pp. 60-61 p. 97

Le *silhouette* dei nostri musicisti del Settecento - Nero su bianco, a. XIX, n. 16, 30 ottobre 2016, pp. 60-61 p. 100

Le tele aversane del '700 di Nicola Malinconico - Nero su bianco, a. XIX, n. 17, 13 novembre 2016, pp. 60-61 p. 102

Il sarcofago romano di San Lorenzo - Nero su bianco, a. XIX, n. 18, 27 novembre 2016, p. 56 p. 105

L'arresto di Cimarosa in un dipinto di Emanuele Mollica - Nero su bianco, a. XIX, n. 19, 11 dicembre 2016, p. 56 p. 107

Il cippo marmoreo di Lucio Cesonio - Nero su bianco, a. XIX, n. 20, 24 dicembre 2016, p. 56 p. 109

ANNO 2017

Il ritratto di Cimarosa in Casa Verdi a Milano - Nero su bianco, a. XX, n. 2, 5 febbraio 2017, p. 56 p. 112

L'urna cineraria romana a S. Maria della Pietà - Nero su bianco, a. XX, n. 3, 19 febbraio 2017, p. 56 p. 114

S. Biagio, i dipinti di Pietro Di Martino - Nero su bianco, a. XX, n. 4, 5 marzo 2017, p. 56 p. 116

Gli affreschi di Santa Maria a Piazza tornano a casa? - Nero su bianco, a. XX, n. 5, 19 marzo 2017, p. 56 p. 118

La pala della Concezione di Vincenzo Camardella nell'omonima chiesa dell'Immacolata - Nero su bianco, a. XX, n. 6, 2 aprile 2017, pp. 60-61 p. 121

Cimarosa è stato in Sicilia. Ecco le prove - Nero su bianco, a. XX, n. 7, 16 aprile 2017, pp. 60-61 p. 124

Il *retablo* della chiesa di Santa Maria la Nova ad Aversa - Nero su bianco, a. XX, n. 8, 30 aprile 2017, pp. 60-61 p. 127

Giuseppe Vitale, pittore carditese ad Aversa - Nero su bianco, a. XX, n. 9, 14 maggio 2017, pp. 60-61 p. 129

Giulio Bianco di Aversa. Da calzolaio a decorato della Legion d'Onore - Nero su bianco, a. XX, n. 10, 28 maggio 2017, pp. 60-61 p. 132

Il trittico di San Michele nel deambulatorio del Duomo di Aversa - Nero su bianco, a. XX, n. 11, 11 giugno 2017, pp. 60-61 p. 135

Padre Arcangelo Lamberti, un teatino aversano - Nero su bianco, a. XX, n. 12, 25 giugno 2017, pp. 60-61 p. 137

Padre Francesco Castaldi, un redentorista afragolese nella Sicilia del primo Ottocento - Archivio Afragolese, a. XVI, n. 31, giugno 2017, pp. 98-100 p. 139

Recensione di *Fracta major dal III a. C. al XV sec d. C.* (Franco Montanaro, Istituto di Studi Atellani, Frattamaggiore) - Archivio Afragolese, a. XVI, n. 31, giugno 2017, pp. 104-106 p. 141

Agnolo Conti, un musicista e madrigalista aversano nella Firenze dei Medici - Nero su bianco, a. XX, n. 13, 17 settembre 2017, pp. 60-61 p. 143

Luigi Marta, drammaturgo e pittore dell'Ottocento - Nero su bianco, a. XX, n. 14, 1° ottobre 2017, pp. 60-61 p. 145

Il musicista Giuseppe Catrufo era un aversano - Nero su bianco, a. XX, n. 16, 29 ottobre 2017, pp. 58-59 p. 147

La memoria di pietra - Nuova Città, a. XXVIII, n. 33, 4 novembre 2017, p. 10 p. 149

Capolavori d'arte minacciati: il trittico marmoreo della Maddalena - Nero su bianco, a. XX, n. 17, 12 novembre 2017, pp. 58-59 p. 151

Le *alluccate*, antichi canti di rottura aversani - Nero su bianco, a. XX, n. 18, 26 novembre 2017, pp. 60-61 p. 153

Luigi Maraffi, uno scultore di origini aversane a Filadelfia - Nero su bianco, a. XX, n. 19, 10 dicembre 2017, pp. 60-61 p. 155

L'*Adorazione dei Magi* di Cornelis de Smet - Nero su bianco, a. XX, n. 20, 24 dicembre 2017, pp. 60-61 p. 158

Angelo Mozzillo ritrattista - Archivio Afragolese, a. XVI, n. 32, dicembre 2017, pp. 33-50 p. 161

ANNO 2018

Un grande scienziato afragolese dimenticato: Andrea Russo Spena - Nuova Città, a. XXVIII, n. 1, 13 gennaio 2018, p. 13 p. 175

Le *Storie di San Sebastiano* di Carlo Mercurio nel duomo di Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 1, 21 gennaio 2018, pp. 60-61 p. 177
Raffaele Pisani, il nostalgico cantore di Afragola - Nuova Città, a. XXVIII, n. 3, 27 gennaio 2018, p. 13 p. 179
Padre Ambrogio Botromio, il domenicano aversano amico di San Tommaso d'Aquino - Nero su bianco, a. XXI, n. 2, 4 febbraio 2018, pp. 60-61 p. 181
Padre Urbano de Stadio d'Aversa, un servo di Dio dimenticato - Nero su bianco, a. XXI, n. 3, 18 febbraio 2018, pp. 60-61 p. 183
Don Giovanni d'Anna, un illustre latinista afragolese - Nuova Città, a. XXVIII, n. 7, 24 febbraio 2018, p. 13 p. 185
È di Domenico Manzone il busto d'argento di *S. Giuseppe con il Bambino Gesù* nel duomo di Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 4, 4 marzo 2018, pp. 60-61 p. 187
Afragola nell'arte di Gianni Pisani - Nuova Città, a. XXVIII, n. 10, 17 marzo 2018, p. 11 p. 189
Nel 1454 un aversano sulla cattedra di Sant'Ambrogio - Nero su bianco, a. XXI, n. 5, 18 marzo 2018, pp. 60-61 p. 191
Il *Liber Belial*, si è perso il manoscritto originale - Nero su bianco, a. XXI, n. 6, 1° aprile 2018, p. 54 p. 193
Il monumento ai caduti afragolesi della Prima Guerra Mondiale - Nuova Città, a. XXVIII, n. 13, 7 aprile 2018, p. 13 p. 195
Scheda su Pasquale Senzapaura, in N. Rusciano - F. Iorio, *Casoria nel tempo L'antiquissima Parrocchia di San Benedetto Il territorio e lo sviluppo abitativo Ricerca statistica sulle variazioni demografiche*, Napoli 2018, pp. 257-258 p. 197
Orazio Giaccio, cantore e compositore aversano del Seicento - Nero su bianco, a. XXI, n. 7, 15 aprile 2018, p. 54 p. 198
26 ottobre 1843: Aversa è la quarta città italiana ad ospitare l'esecuzione dello *Stabat Mater* di Gioacchino Rossini - Nero su bianco, a. XXI, n. 8, 29 aprile 2018, p. 60 p. 201
Nicola d'Aversa, inedito compositore del Duecento - Nero su bianco, a. XXI, n. 9, 13 maggio 2018, p. 60 p. 203
La commenda dell'Ordine di Malta ad Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 10, 27 maggio 2018, p. 60 p. 205
Sulle tracce di Angelo Mozzillo e della sua bottega nel Vallo di Lauro: i dipinti di Taurano - Archivio Afragolese, a. XVII, n. 33, giugno 2018, pp. 102-118 p. 207
Casa Cimarosa, il meglio della mostra di Viti - Nero su bianco, a. XXI, n. 11, 10 giugno 2018, p. 60 p. 221
Un miracolo del Beato Benedetto da Cremona ad Afragola - Nuova Città, a. XXIX, n. 24, 23 giugno 2018, p. 11 p. 223
Il cardinale d'Aste nacque ad Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 12, 24 giugno 2018, p. 60 p. 225
Un dipinto di Angelo Mozzillo a Pozzuoli - Nuova Città, a. XXIX, n. 26, 14 luglio 2018, p. 13 p. 227
Fra Tommaso d'Aversa, un famigerato inquisitore domenicano - Nero su bianco, a. XXI, n. 13, 16 settembre 2018, p. 60 p. 229
Afragola 1710: San Ciro, evocato da Francesco de Geronimo, guarisce una donna affetta da poliabortività - Nuova Città, a. XXIX, n. 27, 29 settembre 2018, p. 13 p. 231
Un altro dipinto di Orazio de Garamo ad Aversa - Nero su bianco, a. XXI, n. 14, 30 settembre 2018, p. 58 p. 233
La *Mater Purissima* capolavoro dei Sarnelli - Nero su bianco, a. XXI, n. 15, 14 ottobre 2018, p. 58 p. 235
Don Cesario Ciaramella, Generale dei monaci Vallombrosiani: un altro illustre afragolese dimenticato - Nuova Città, a. XXIX, n. 30, 20 ottobre 2018, p. 13 p. 237

Michele Tinto, uno valente compositore e pianista aversano dell'Ottocento - Nero su bianco, a. XXI, n. 16, 28 ottobre 2018, p. 56 p. 239
Un interessante dipinto di Angelo Mozzillo a Casoria - Nuova Città, a. XXIX, n. 32, 3 novembre 2018, p. 13 p. 241
Due eunuchi destinati a diventare famosi cantanti - Nero su bianco, a. XXI, n. 17, 11 novembre 2018, p. 56 p. 243
Era un bimbo di Aversa uno dei primi miracolati della manna di sant'Andrea - Nero su bianco, a. XXI, n. 18, 25 novembre 2018, p. 56 p. 245
Padre Cherubino d'Afragola, un «modello di carità e virtù» nella storia del francescanesimo di fine Ottocento - Nuova Città, a. XXIX, n. 36, 1° dicembre 2018, p. 11 p. 247
Le grandi "Natività" nelle chiese aversane - Nero su bianco, a. XXI, n. 20, 23 dicembre 2018, pp. 60-61 p. 249

ANNO 2019

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

Testimonianze artistiche sul culto di san Giorgio nell'omonima chiesa di Afragola - Nuova Città, a. XXX, n. 21, 22 giugno 2019, p. 13 p. 294
Corrado Altavilla, un aversano a New York - Nero su bianco, a. XXII, n. 12, 23 giugno 2019, p. 58 p. 296
Angelo Mozzillo - I dipinti "napoletani" - Archivio Afragolese, a. XVIII, n. 35, giugno 2019, pp. 90-109 p. 298
La popolana dell'agro giuglianese in alcune testimonianze iconografiche del Settecento – AbbiAbbè, a. XXII, n. 4, 5 luglio 2019, p. 15 p. 310
Ricordi cimarosiani nella capitale francese - Nero su bianco, a. XXII, n. 13, 15 settembre 2019, p. 58 p. 313
Domenico Diez de Aux, vescovo aversano a Gerace - Nero su bianco, a. XXII, n. 15, 13 ottobre 2019, p. 58 p. 315
S. Domenico, i dipinti rubati - Nero su bianco, a. XXII, n. 16, 27 ottobre 2019, p. 56 p. 317
La storia di Don Giovanni Evangelista da Aversa - Nero su bianco, a. XXII, n. 17, 10 novembre 2019, p. 56 p. 320
Adamo de Stefano, il monaco certosino - Nero su bianco, a. XXII, n. 18, 10 novembre 2019, p. 56 p. 322
Simonelli ed il suo *Sant'Agostino in gloria* - Nero su bianco, a. XXII, n. 20, 22 dicembre 2019, p. 60 p. 324
Vincenzo Franceschini - Brochure-catalogo della mostra «Vincenzo Franceschini (Casandrino 1812-1884) Pittore della Scuola di Posillipo», Casandrino, Sala Savio, 7 dicembre 2019-5 gennaio 2020 p. 326

ANNO 2020

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

Sidicino, a. XVII, n. 7, settembre 2020, p. 3
Le illustrazioni aversane patrimonio iconografico - Nero su bianco, a. XXIII, n. 13, 18 ottobre 2020, p. 58 p. 372
L'arte negata: l'*Incredulità di san Tommaso* di Vairano Patenora - Il Sidicino, a. XVII, n. 8, ottobre 2020, p. 3 p. 374
Il fonte battesimale della cattedrale di Aversa - Nero su bianco, a. XXIII, n. 14, 1° novembre 2020, p. 58 p. 377
Un dipinto di Angelo Mozzillo in Penisola sorrentina - Non è Nuova città, a. I, n. 16, 7 novembre 2020, p. 4 p. 379
Angelo di Aversa, un mago alchimista del Quattrocento - Nero su bianco, a. XXIII, n. 15, 15 novembre 2020, p. 58 p. 381
Anche un'aversana fu miracolata da Celestino V - Nero su bianco, a. XXIII, n. 16, 29 novembre 2020, p. 58 p. 383
Frate Nicola Rotoli da Pignataro, un francescano in Terra d'Abruzzo - Il Sidicino, a. XVII, n. 9, novembre 2020, p. 3 p. 385
Don Adolfo L'Arco, "il salesiano del sorriso" - Il Sidicino, a. XVII, n. 10, dicembre 2020, pp. 1-2 p. 388
Scipione Cutinario, famoso giurista aversano del '500 - Nero su bianco, a. XXIII, n. 17, 13 dicembre 2020, p. 58 (I^{a} parte); n. 18, 31 dicembre 2020, p. 58 (II^{a} parte) p. 391
Qualche nota sulla famiglia Sagliano di Aversa, in L. Falcone (a cura di), *La comunità di San Leucio attraverso i bilanci familiari: Le tisseur de San Leucio di Ippolito Santangelo Spoto*, Napoli 2020, pp. 269-274 p. 394

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 *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 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 *Sacro Cuore* di Raffaele Della Campa - Casoria due, a. XIX, n. 15, 11 aprile 2021, p. 27 p. 41

La *Serenata di Pulcinella* 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 *San Mauro Protettore della città* nella sacrestia della Collegiata - Casoria due, a. XIX, n. 16, 18 aprile 2021, p. 19 p. 45

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 p. 48

Ignazio Giovinetti, 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 - p. 65

Casoria due, a. XIX, n. 20, 16 maggio 2021, pp. 16-17
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 *Natività* 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 *Lastra di Aversa* nel Bode Museum di Berlino - Nero su bianco, a. XXV, n. 10, 29 maggio 2022, p. 52 p. 221
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 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
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 p. 237
Il monumento a Innico Caracciolo - Nero su bianco, a. XXV, n. 15, 30 ottobre 2022, p. 56 p. 240
Tre *affiches* 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
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 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 *Santa Chiara in gloria* 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 *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 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, 1º 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'*Assunta* 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, 1º 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
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 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’*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 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

PRESENTAZIONE

I numerosi centri della nostra pianura campana hanno un patrimonio formidabile di eventi storici, usanze, personaggi illustri, eredità artistiche e monumentali.
Purtroppo spesso si ignora o sottovaluta questo straordinario patrimonio, fra l'altro ritenendo erroneamente che esso sia una esclusiva del capoluogo. Per fortuna vi sono studiosi che cercano di colmare questa lacuna dedicandovi attenzione, impegno e intelligenza.
Fra questi sicuramente vi è Franco Pezzella che praticamente ha dedicato la sua vita allo studio continuo di questa incredibile e misconosciuta ricchezza. Con umiltà, ma anche con ammirevole costanza, dedizione e tenacia ha percorso e percorre il passato e il presente delle nostre terre dando luce o approfondimenti a innumerevoli tematiche e eredità artistiche, storiche e culturali spesso trascurate, ignorate o solo accennate da altri studiosi.
Abbiamo così, relativamente ai nostri luoghi, una miriade di suoi lavori dedicati a opere artistiche che arricchiscono chiese e palazzi, ma anche, fra l'altro, studi relativi a resti archeologici, monumenti, personaggi illustri del passato e dell'epoca moderna, eventi storici, mestieri scomparsi, usanze e curiosità.
Una prima parte di questi studi, gli articoli pubblicati sulla Rassegna Storica dei Comuni sono stati raccolti in due volumi, n. 71 e n. 72, della collana *Novissimae Editiones* dell'Istituto di Studi Atellani. Come già preannunziato i numerosi altri articoli di Franco Pezzella pubblicati su vari giornalini locali, su Archivio Afragolese - Rivista di Studi Storici, ... Consuetudini aversane e Summana, sono oggetto di una ulteriore corposa raccolta, la presente, ripartita in quattro volumi (i numeri da 75 a 78 della stessa collana *Novissimae Editiones*) con poco meno di 1600 pagine complessive e ben 490 contributi.
Il Lettore, leggendo le pagine di questa raccolta o anche solo consultando l'indice, potrà constatare la grande varietà dei contributi. Spesso, essi costituiscono solo un flash, una goccia di cultura che ci fa volgere la nostra attenzione a particolari opere d'arte, monumenti e resti archeologici del passato, eventi o personaggi spesso misconosciuti o di cui ignoriamo l'importanza. Fra l'altro, con stupore scopriamo che tanti tesori d'arte si trovano a pochi passi da dove abitiamo o nei centri vicini.
L'insieme di questi contributi costituiscono un variegato e colorato caleidoscopio della cultura e dell'arte di nostri luoghi di cui non riusciamo a citare una pari alternativa.
Di certo la prima cosa che bisogna ricercare e, se meritato, lodare in uno studioso è la precisione e l'accuratezza degli studi offerti, e ciò sicuramente non manca affatto nei lavori del nostro Autore. Ma ciò che credo più bisogna apprezzare nei frutti del suo particolare impegno è l'averci permesso di conoscere e apprezzare un enorme tesoro di arte e di cultura che non conoscevamo né credevamo di avere nelle nostre terre.
Personalmente ho iniziato a leggere i suoi contributi da grandissimo ignorante di questo tesoro, in particolare per le opere d'arte. La lettura delle sue pagine man mano mi ha permesso di alleggerire questa carenza e di essere orgoglioso di quanto collettivamente abbiamo e che spesso non siamo coscienti di avere.
Spero che questa e l'altra raccolta possano contribuire anche in altri ad avere consapevolezza e conoscenza di questa grande ricchezza. E di ciò specialmente lo ringraziamo.

Giacinto Libertini

INTRODUZIONE

Questo, e i volumi che seguono, costituiscono una raccolta di tutti gli articoli che, a far data dal 1993, ho pubblicato su alcuni periodici e giornali locali, i quali, a vario titolo pubblicavano e che qualcuno tuttora pubblica, brevi scritti di storia locale in tutte le sue declinazioni.

Persuaso che i luoghi, le persone e gli avvenimenti che si sono succeduti nel tempo in una comunità si caratterizzano per così dire, anche come "scenari formativi" di esse, campi di azione dei miei interessi, in questo lungo trentennio di attività, sono state - come del resto è già successo per i saggi pubblicati sulla *Rassegna Storica dei Comuni* edita dall'Istituto di Studi Atellani, di cui mi vanto essere, con l'amico Bruno D'Errico il socio e collaboratore di più vecchia data - alcune comunità dell'area atellana e, più recentemente, quelle dell'agro sidicino-caleno.

In particolar modo Frattamaggiore (la mia città), Aversa (la città più ricca di storia della zona), Grumo Nevano, Sant'Arpino, Caivano, Afragola, Casoria e Teano.

Taluni di questi scritti hanno successivamente trovato più ampi spazi in saggi apparsi all'interno di miscellanee di studi (su Atella, Orta, sul Santuario caivanese della Madonna di Campiglione, sul preside Sosio Capasso e sull'architetto Sirio Giametta) o, talvolta in vere e proprie monografie come nel caso del pittore grumese Santolo Cirillo, dell'organaro nevanese Donato Del Piano, del Santo Patrono di Sant'Arpino, Sant'Elpidio, della Basilica di San Tammaro di Grumo Nevano, del grande scienziato e patriota grumese Domenico Cirillo, di San Tammaro, del pittore, anch'egli grumese, Pasquale Scarano.

Ancora una volta, come nel caso della *Rassegna Storica dei Comuni*, si è assunto questo impegnativo onere, facendolo precedere, per di più, da una fin troppo benevola *Presentazione*, il paziente e cortese dottore Giacinto Libertini, che ha voluto inserire entrambe le raccolte nella *Collana Novissimae Editiones* della quale è direttore.

Non lo ringrazierò mai abbastanza per l'amicizia di cui mi ha onorato negli anni di comune militanza nell'Istituto di Studi atellani. Con Lui ringrazio, sperando di aver fatto cosa gradita, tutti i lettori che, ritenendoli degni di attenzione, consulteranno i miei scritti, augurandomi di poter continuare ancora per qualche anno, quanti il buon Dio me ne vorrà concedere, di pubblicare altri articoli e saggi.

ANNO 1993

La cona della *Visitazione* di Giovan Tommaso Montella nella chiesa di Santa Maria la Nova ad Aversa

… Consuetudini aversane, n. 23-24, aprile-settembre 1993, pp. 36-44

La chiesa di Santa Maria la Nova ad Aversa è nota agli studiosi del patrimonio artistico cittadino per essere la sede di una bellissima cona (fig.1) già dubitativamente assegnata dalle locali fonti ottocentesche - seppure limitatamente al solo riquadro della *Visitazione* - alla mano dell'artista Gaetano Scipione Pulzone[1] e solo di recente accostata nelle guide locali - ancora, tuttavia, con l'errata attribuzione dei due riquadri laterali a un esponente della scuola di Giovan Bernardino Azzolino - all'attività di un misconosciuto pittore di nome Giovan Tommaso Montella[2]. Ben pochi, credo sanno, invece, che dell'autore di questa cona se ne conosce l'identità fin dal 1913, quando nel corso di una ricerca archivistica intrapresa da Giovan Battista D'Addosio presso il ricco Archivio Storico dei Banco di Napoli, in un giornale copia polizze dell'antico Banco dell'A. G. P. di Napoli del 1611, venne fuori, come autore di una «Cona per servitio de la Chiesa di S. ta Maria la Nova de Aversa», il nome dell'allora ancora sconosciuto pittore, forse di origini siciliane[3]. Il fortunato autore del ritrovamento si affrettò a interessare l'avvocato Gabriele Amendola – all'epoca direttore della Casa Santa dell'Annunziata della città - perché verificasse l'esistenza o meno del dipinto nella chiesetta, allora come ora, posta un po'ai margini del tessuto urbano più fittamente popolato. E, ricevuta positiva conferma il D'Addosio, nel presentare il documento scriveva: «Mi afferma l'amico di essere bellissimo il Quadro del Montella (…) e ben conservato da formare l'ammirazione degli artisti che recansi ad osservarlo, e di essere molto superiore a duello che trovasi nell'Annunziata di Giugliano, indicato come modello all'artista»[4].

---

[1] G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1856 - 57, I, pp. 359 - 360 (...Sull'altare maggiore sono intelajati 3 quadri insieme. In mezzo scorgesi un affresco di Madonna del 300, con gli occhi di pesce dalle bislunghe fenditure. Scuola di Giotto (...). Ne' due laterali un s. Carlo Borromeo, e s. Girolamo della scuola di Bernardino Siciliano: non dispregevoli. Il quadro grande. la Visitazione è poi pregevolissima: pel la testa della Vergine e di un'ancella. Giudicato di Scipione da Gaeta …). Una valutazione non del tutto fuori luogo e per questo rimasta pressoché inalterata presso quanti - successivamente allo storico aversano - trattando della chiesa menzionano il dipinto (Cfr. R. VITALE, *Breve guida storico - artistica della città di Aversa*, Ivi 1961, pp. 69 - 70; E. RASCATO, *S. Maria la Nova Guida Storico-artistica*, Roma 1986, pp. 21 - 22).

[2] AA. VV., *Itinerari aversani*, Napoli 1991, p. 153. Fiorella Angelillo, l'autrice della scheda relativa alla chiesetta, attribuisce il riquadro con la *Visitazione* al Montella, dicendola opera documentata al 1611 e riconducendo le due tele più piccole, quelle con *San. Carlo Borromeo* e *Sant' Onofrio* (che anche lei confonde con san Girolamo) all'attività di uno scolaro dell'Azzolino, così come si era già espresso il Parente più di un secolo prima.

[3] G. B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI XVII dalle polizze dei banchi*, in «Archivio Storico per le Province napoletane», vol. XXXVIII (1913), pp. 232 - 259, doc. a 258 - 259.

[4] *Ibidem*, p. 259.

Fig. 1 Aversa, Chiesa di Santa Maria la Nova, Altare con cona.

Infatti, nella succitata polizza, registrata al 6 maggio 1611, il notaio Nunzio Carotenuto, committente dell'opera per conto della chiesa, dopo aver corrisposto all'artista 20 ducati in conto di ducati 80 per «il preczo (...) agiustato de la pictura (...) da dare completa per tutto lo entrante mese di giugno» e, dopo aver ampiamente descritto il programma iconografico secondo cui doveva essere condotta la cona, non manca di avvertire che «tutte d.e picture han da essere di laudabile magisterio et con colori fini et il disegno della Visitatione si cava dalla pictura esiste nel Annuntiata de Giugliano». Informazione oltremodo interessante in quanto testimonia come agli inizi del XVII secolo fosse ancora radicato presso la committenza ecclesiale e borghese della provincia il ricorso ad antichi modelli devozionali - seppure di prestigio dal

punto di vista meramente artistico - ma sempre obsoleti. Qui si allude al primo dei quattro pannelli - quello che raffigura appunto l'episodio della *Visitazione* (fig.2) - che costituiscono il *Polittico con Storie della Vergine* (fig.3) di un anonimo pittore napoletano del '400, che si trovava, e tuttora si trova, sull'altare della seconda cappella di destra della chiesa giuglianese[5]. Quanto al programma iconografico indicato dal Carotenuto l'impianto figurativo della cona prevedeva, oltre alla rappresentazione della Visitazione della Madonna «cioè S.to Gioseph, la Madonna, S.to Ioachim, S.ta Elisabetta, et le due fantesche», la raffigurazione «con li Patriarchi sopra le testa» e «nel Quadro (...) S.to Onofrio et S. Carlo Borromeo» con «ad alto nella Comase la Coronatione per la Madonna (...) et nel scabello di bascio (...) S.to Marco Evangelista e S.to Lonardo ...».

Fig. 1 - Giugliano in Campania, Chiesa dell'A.G.P., Visitazione.

[5] Gli altri tre episodi raffigurano nell'ordine: un *Incontro d'incerta iconografia*, la *Presentazione di Gesù al tempio*, la *Dormizione Assunzione di Maria*. In un recente passato il polittico e stato stranamente ritenuto cinquecentesco, forse a causa dello spesso strato di sudiciume che ne impediva l'esatta leggibilità, da alcuni autori di storia locale come A. GALLUCCIO, *La Madonna della Pace venerata in Giugliano*, Acerra 1971, p. 21. Recentemente è stato sottoposto ad un lungo e laborioso restauro durante il quale sono state scoperte sul tergo delle tavole le raffigurazioni di otto dei dodici apostoli, la qual cosa ha fatto supporre, all'anonimo estensore delle poche note illustrative in margine ad un pieghevole redatto a cura dell'Assessorato alla Cultura del comune di Giugliano per la mostra fotografico sul restauro del Polittico, che le tavole originarie fossero sei o più.

A parte la scarsa conoscenza delle Sacre Scritture denotata dal Carotenuto nel dettato iconografico e, per quanto la descrizione nella polizza non trova un puntuale riscontro nella cona realizzata, non sussistono dubbi nell'identificare la stessa con quella già riconosciuta dall'Amendola, tuttora esistente nell'originaria collocazione absidale[6]; che si discosta dal preventivato impianto per l'assenza della cimasa con l'*Incoronazione della Vergine* e dei riquadri con le teste di *Profeti*, nonché per l'assenza della predella con le raffigurazioni dei *Santi Marco e Leonardo*. Mentre non si fa cenno alcuno circa la presenza, giusto al centro di essa, del piccolo affresco con la raffigurazione della *Madonna delle Grazie* (fig.4), già citato dal Parente e attualmente ancora in loco, sebbene staccato e supportato su materiale ligneo; a meno che, la cona non fosse stata originariamente concepita proprio come singolare cornice all'antica immagine devozionale della Vergine, in sostituzione di un analogo motivo decorativo precedente.

Fig. 3 - Giugliano in Campania, Chiesa dell'A.G.P., Polittico.

[6] Torna conto osservare come il nostro Carotenuto fosse un distratto lettore delle Sacre Scritture. Egli facendo evidentemente confusione fra Zaccaria, marito di Elisabetta, e Gioacchino, padre di Maria, fa partecipare quest'ultimo all'incontro di Maria con la cugina Elisabetta che avvenne, invece, in presenza di Giuseppe e Zaccaria, così come narrato da S. Luca (1, 156-56).

Evenienza quest'ultima assai probabile se si tiene conto che fino alla fine degli anni Settanta era ancora visibile intorno all'affresco - prima che questo fosse rimosso durante i lavori di restauro della chiesa - una cornice affrescata, molto ridipinta, ma di chiaro impianto tardo - cinquecentesco[7].

Fig. 2 - Aversa, Chiesa di S. Maria la Nova, *Madonna delle Grazie.*

Un'immagine, quella della Vergine, che a sua volta, per quanto arrivata fino a noi oltremodo appesantita e addolcita da ridipinture tali che la lettura stilistica ne risulta almeno in parte offuscata, ancora denota i caratteri propri della pittura leonardesca. Sicché appare plausibile ipotizzare che l'impianto dell'attuale cona - costituita da una bella struttura architettonica in legno, incorniciata da due colonne dipinte in blu e arricchita da una complessa decorazione ad arabesco in finto oro - sia frutto di una realizzazione coeva[8], e che lo schema del dipinto non coincida con quello

[7] L'antica cornice, staccata e supportata su masonite, si conserva in un ambiente attiguo alla chiesa, dove incornicia una lastra marmorea proveniente dal vecchio impiantito della stessa. Nel corso dei restauri fu eseguito anche l'unico intervento conservativo relativo alla cona di cui si è a conoscenza; esso riguardò il manufatto nella sua interezza e fu effettuato - dopo il trasporto della cona nella vicina chiesa di San Biagio per ragioni di sicurezza – dal cav. Marzano, per interessamento dell'attuale parroco don Vincenzo Cacciapuoti, cui devo la notizia, e che qui vivamente ringrazio, anche per avermi consentito la ripresa fotografica del dipinto.

[8] Per la realizzazione della struttura lignea della cona, che misura cm. 213 x 365, il Montella si servì dell'operato di Scipione Damiano e di quello degli intagliatori napoletani Paolo Martino e Francesco Spasiano, che, proprio nello stesso anno in cui gli veniva commissionata la cona, portavano a compimento il magnifico cassettonato della volta nella chiesa dell'A. G. P. di Giugliano (cfr. F. RICCITIELLO, *La Chiesa Collegiata di A. G. P. in Giugliano Santuario Mariano*, Giugliano in Campania 1987, p. 17). E qui che egli ebbe certamente modo di vederli

documentato, o perché in parte modificato, già all'epoca, per dissapori contrattuali - evenienza abbastanza frequente in quei tempi - o molto più verosimilmente, perché la cona sia rimasta decurtata della cimasa e delle predelle in seguito ad un furto avvenuto in epoca non meglio precisabile[9].

Fig. 5 - Aversa, Chiesa di S. Mari la Nova, predelle con i *Santi Onofrio e Carlo.*

A un'attenta analisi stilistica dei riquadri superstiti - le figure dei santi *Onofrio* e *Carlo Borromeo* (fig.5) e la *Visitazione* (fig.6) - ma in particolare di quest'ultimo pannello, l'impressione che se ne ricava sembra quasi dare ragione - come già si sottolineava in nota – al giudizio attributivo datone dal Parente, tant'è aderente la stesura del tema, specie nel calibrato disporsi delle figure, ai dettami della pittura controriformata; di quell'arte mirabilmente definita «senza tempo» e di cui il

all'opera e contattarli, allorquando vi si era recato per prendere visione - così come pattuito - del dipinto indicatogli come modello dal notaio Nunzio Carotenuto.

[9] I riquadri, se furono sottratti lo furono comunque in anni antecedenti al 1856 quando G. PARENTE, *op. cit.*, II, p. 360, già ne registrò l'assenza, lasciando anzi scritto, che, in luogo della cimasa «… mirasi un altro quadro, il presepe, che sembra di scuola seicentesca. Anche questo dipinto, tuttavia, non è più in loco, sostituito da un monogramma in stucco col Nome di Maria.

Pulzone, unitamente a Santi di Tito, fu uno dei più accorati e accorti interpreti[10]. L'incontro tra Maria e sua cugina si svolge all'aperto davanti alla casa di Zaccaria ed Elisabetta in un clima di palpabile felicità reciproca: Maria aveva da poco ricevuto l'annuncio del concepimento di Gesù ed Elisabetta - rappresentata come una donna piuttosto anziana, in contrasto con l'aspetto giovanile di Maria - dopo un lungo periodo di sterilità era entrata nel sesto mese di gravidanza (avrebbe poi dato alla luce il Battista).

Fig. 6 - Aversa, Chiesa di S. Maria la Nova, G. B. Montella, *Visitazione di Maria.*

Le due donne sono accompagnate dai rispettivi mariti; Zaccaria è riconoscibile in quanto, in qualità di sommo sacerdote del Tempio è vestito dei paramenti sacri. Fanno da sfondo alla scena un arco romano spezzato, e più oltre, un susseguirsi di alberi che degradano dolcemente in un golfo. Ritornando all'artefice del dipinto, le scarne notizie sul Montella lo indicano, oltre che come autore di questa tavola, come

[10] F. ZERI, *Pittura e Controriforma. Alle origini dell'"arte senza tempo"*, Torino, 1957.

esecutore di un dipinto con Angeli che si conserva nella chiesa della Sapienza a Napoli[11], mentre un altro documento cita come di sua mano una dispersa ancona dell'Annunciazione, commissionatagli dall'abate Lelio Palmieri[12]. Infine, qualcuno lo identifica con il Tommaso Montella autore di un'Immacolata firmata e datata 1606, che si conserva nei depositi del Museo Regionale di Messina e di una Annunciazione, anch'essa firmata e datata 1608 che si conserva, sempre a Messina, nella chiesa dell'Annunziata[13].

In attesa di una più precisa collocazione del pittore nell'ambito delle scuole pittoriche meridionali – verificabile solo dopo una visione diretta delle altre opere conosciute, allo stato attuale impossibile per l'inaccessibilità dei luoghi in cui sono custodite – nulla vieta di pensare, che egli fosse stato inizialmente allievo del Pulzone e che parte dell'attività successiva sia poi confluita in quella vasta produzione - ancora genericamente indicata come opera di anonimi - di cui abbondano le chiese dell'Italia meridionale. Come non appare del tutto improbabile un suo discepolato presso l'Azzolino nel primo decennio del secolo quando l'artista di Cefalù «stabilizza definitivamente (…) la sua formula di pittore devoto, moderatamente realista e correttamente disegnativo, spesso talmente forbito e presente da parere una via di mezzo tra il Santi di Tito neo-cinquecentesco e il Santafede più classico»[14]. Salvo poi ipotizzare vista la produzione nota del Montella e la sua facilità a concedersi al gusto dei committenti, anche ad un'attività del pittore come una sorta di "madonnaro", come interprete e copista cioè, per le numerose chiese di Napoli e dintorni, dei testi pittorici più venerati della regione.

Franco Pezzella

[11] G. B. D'ADDOSIO, *op.cit.,* XLV (1920), pp. 179-190, p. 181.

[12] G. QUARTA (a cura di), *Documenti estratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli dai giornali copiapolizze del Monte e Banco della Pietà: artisti napoletani che operarono in Napoli tra la fine del sec. XVI e la prima metà del sec. XVII,* in *Rassegna Economica del Banco di Napoli,* 1939.

[13] *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo*, Torino 1972 - 75, vol. VII, p. 452.

[14] P. LEONE DE CASTRIS, *Giovan Bernardino Azzollino, ad vocem*, in «La pittura in Italia, Il Cinquecento» a cura di G. Briganti.

Luca Prassicio e l'introduzione dell'arte tipografica ad Aversa nel XVI secolo

... Consuetudini aversane, n. 21-22, ottobre 1992 - marzo 1993, pp. 34-44

L'introduzione e la diffusione dell'arte tipografica ad Aversa, nel XVI secolo[1] sono strettamente legate alla presenza in città dei Prassicio, una nobile e prestigiosa famiglia che vantava fra i propri avi - tra gli altri - quel Paolo, ricordato in un documento del 1271 con l'importante incarico di ciambellano alla corte di re Ladislao[2]. Secondo un'ipotesi avanzata dai bibliotecari napoletani, redattori del catalogo edito nel 1950 in occasione di una esposizione bibliografica sulla storia della chiesa in Campania e in Calabria, il primo libro stampato ad Aversa fu il cosiddetto *Breviarum Aversanum*[3], alla cui stesura collaborò, infatti, come correttore, appunto un membro della famiglia, l'altro Paolo, eruditissimo canonico della cattedrale cittadina, il quale godé presso i contemporanei di grande notorietà[4]. L'ipotesi che il Breviario fosse stato stampato ad Aversa in un anno prossimo al 1493 e non viceversa - come comunemente ritenuto fin lì - stampato a Napoli, nel 1499, data che venne ritenuta falsa, fu avanzala dai curatori del suddetto catalogo sulla scorta della sola sottoscrizione posta in margine all'intestazione del libro[5].

---

[1] Un primo, breve, ma importante saggio che ha trattato della attività tipografica ad Aversa è dell'attuale vicedirettore alla British Library di Londra, D. E. RHODES, *The Early Bibliografy of Southern Italy VIII: Capua and Aversa*, in «La Bibliofilia», anno LXII (1960), dis. 3, Firenze, cui si sono rifatti senza ulteriori aggiunte G. BORSA, *Clavis typographorum librariorumque Italiae 1465-1600*, Aureliae Aquensis, 1980, e G. ZAPPELLA, *Tipografia campana del Cinquecento: centri e stampatori. Dizionario storico-bibliografico*, Napoli, 1984.

[2] C. DE LELLIS, *Notamentum ex registro Regis Caroli primi 1271 Litera A in Regia Sicla*, in «Archivio Storico Campano», a. l (1889 - 91), fasc. III e IV, pp. 5 - 76, p. 63. La famiglia è ricordata successivamente in documenti aversani della fine del XV secolo per questioni inerenti al godimento di alcuni benefici della chiesetta della Madonna de' Castroni - ora scomparsa - di cui aveva il patronato.

[3] *Catalogo della Mostra bibliografica per la storia della chiesa in Campania e in Calabria*, Napoli, 1950, p. 51. L'incunabolo è uno dei tanti breviari, tipici del tempo, nati come guida per la pratica degli uffici divini, e adattati alle chiese locali. Stampato in caratteri gotici piccoli e rotondi da Francesco Truppo, il giurista napoletano discepolo di Sisto Piessinger, primo tipografo attivo a Napoli, fu restaurato nel 1940 da Alfonso Gallo, aversano, direttore dell'Istituto di Patologia del Libro di Roma. Fu illustrato brevemente, la prima volta, dall'altro aversano, mons. R. VITALE, *Il primo breviario della diocesi di Aversa*, ivi, 1929; più recentemente è stato presentato ad un'esposizione storico-artistica sulla cattedrale tenutasi nel deambulatorio di essa dal 13 novembre all'8 dicembre in occasione della visita di Papa Giovanni Paolo II, cfr. Cat. mostra, *La Cattedrale nella Storia. Aversa 1090-1990 Nove secoli d'arte*. Caserta, 1990, scheda a cura di E. Rascato, p. 58.

[4] Fu astronomo, storico, poeta, teologo dottissimo, nonché accademico e amico del Pontano, che gli dedicò il libro *De Rebus Coelestibus* (cfr. P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della Coltura nelle due Sicilie dai Normanni ai giorni nostri*, Napoli 1810 - 11, t. 3, p. 431).

[5] L'ipotesi avanzata in quella occasione si fondamenta appunto sulla suddetta sottoscrizione, nella quale si legge che il libro fu stampato, mentre a Napoli, regnante re Ferdinando, infieriva la peste. Se si tiene conto che il morbo scoppiò nel 1493 e non nel 1499, anno in cui, peraltro, erano morti

Tuttavia, pur venendo meno l'ipotesi dei bibliotecari napoletani – che per quanto ci risulta non ha mai goduto di eccessivo seguito - e a meno di un nuovo, quanto improbabile ritrovamento librario, il merito di aver introdotto la stampa ad Aversa, resterebbe, quantunque posticipato di circa un trentennio, di un altro membro della stessa famiglia, e precisamente di Luca, fratello del canonico Paolo, altrimenti noto, agli studiosi di storia della filosofia, per essere stato un acceso e convinto antagonista delle tesi filosofiche del filosofo sessano Agostino Nifo[6].
Un merito, cui va aggiunto, oltretutto, quello di aver dato ad Aversa - peraltro già ricca di un'invidiabile tradizione culturale - il non trascurabile primato di primo luogo tipografico provinciale campano[7], Luca Prassicio, infatti, tra gli inizi di giugno e la fine di agosto del 1520, nella necessità di pubblicare urgentemente i suoi scritti, polemicamente elaborati in risposta alle teorie del Nifo in merito a vari argomenti e in particolare sull'immortalità dell'anima e trovandosi nell' impossibilità di seguire, ormai vecchio, il lavoro di stampa facendo la spola tra Aversa e Napoli - l'unica città, insieme con Capua, fornita di stamperie - fece trasferire dalla capitale partenopea ad Aversa, avvalendosi anche dell'influente amicizia del Duca d'Atri, Andrea Matteo Acquaviva, la bottega del filosofo marchigiano Antonio de Frizis. Questi, nativo di Corinaldo, in provincia di Ancona, dopo un periodo di apprendistato presso il Fabri, oriundo anch'egli di Corinaldo, era apparso sulla scena dell'arte tipografica napoletana il 5 maggio del 1517 con la seconda edizione della *Collectanea in diversos aucthores* di Lucio Giovanni Scoppa fondatore di una famosa scuola di grammatica nella città partenopea. Il lavoro, condotto con grande maestria, e in piena adesione al difficile ed esigente gusto artistico dello Scoppa, procurò al suo autore vasti consensi e nuove commesse, anche da parte di altri letterati napoletani, tra cui quell'Andrea Matteo Acquaviva, eminente figura di letterato e mecenate, del quale il de Frizis avrebbe poi in seguito condiviso le sorti fino alla morte[8]. Ad Aversa il de

---

sia Ferdinando I d'Aragona che il successore Ferdinando II, l'ipotesi non appare del tutto priva di fondamenta, ove si tenga anche conto, stando alle notizie dei cronisti dell'epoca che il re, la corte e moltissimi dignitari si erano rifugiati ad Aversa per paura del contagio. Di contro, allo stato attuale, tuttavia, non si conoscono altre opere stampate dal Truppo fuori Napoli.

[6] M. GIORGIANTNIO, *Un nostro filosofo dimenticato del '400 (Luca Prassicio e Agosiino Nifo*), in *Sophia Rivista internazionale di Filosofia e Storia della Filosofia*, Padova, a. XVI (1948), fasc. II. pp. 212-214; fasc. III-IV, pp. 303-312.

[7] Nel regno si registrano prima di Aversa i seguenti luoghi tipografici: Subiaco, che fu il primo in assoluto in Italia (1465); Napoli (1470 -71); Reggio di Calabria (1475); Cosenza, Messina e Palermo (1478); L'Aquila (1482); Gaeta (1487); Capua (1489); Ortona (1518).

[8] La figura del De Frizis è ampiamente trattata da P. MANZI, *La tipografia napoletana nel `500: Annali di S. Mayr, G, A. De Caneto, A. De Frizis e G. Pasquet de Sallo*, Firenze, 1971. Sulla attività del De Frizis cfr. pure G. PASSARO, *Tipografi ed edizioni nei centri minori della Campania nei primi cento anni dell'arte della stampa*, in *Atti delle manifestazioni culturali*, Nusco, 3 - 8 settembre 1984, Lioni. 1986, pp. 137 - 195. De Frizis stampò complessivamente a Napoli ben trentuno edizioni, tra cui l'*Editio princeps* delle opere poetiche del Sannazaro. La sua attività si data fino al 1526, anno in cui, come la maggior parte degli stampatori napoletani, dovette chiudere bottega per i disastrosi avvenimenti verificatisi in quell'anno. Per i rapporti intercorsi tra il De Frizis e gli Acquaviva cfr. V. BINDI, *Gli Acquaviva letterati - Notizie biografiche e bibliografiche*, Napoli 1881.

Frizis impiantò la sua bottega probabilmente presso lo stesso palazzo Prassicio, del quale non si trovano tracce nella moderna topografia cittadina, ma che dové essere abbastanza grande e disponibile di idonei locali per poter accogliere un'officina tipografica. Tuttavia, l'officina aversana ebbe carattere del tutto provvisorio ove si consideri la scarsa produzione, limitata a due sole edizioni e la contemporanea pubblicazione di Napoli, nello stesso anno - la qual cosa lascia supporre che il de Frizis non abbandonò mai del tutto l'officina napoletana - di una riedizione della *Grammatiles institutiones* dello Scoppa.

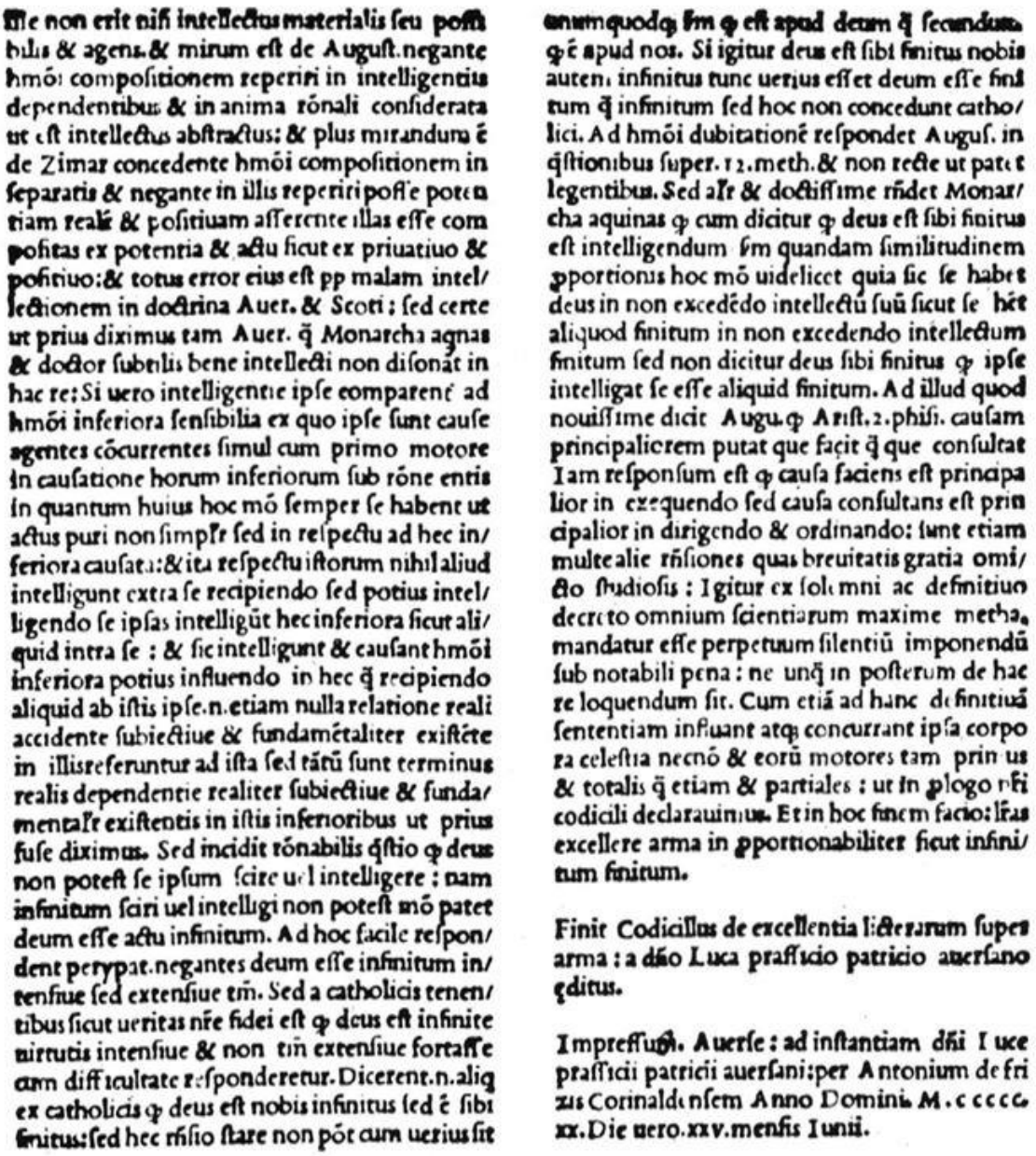
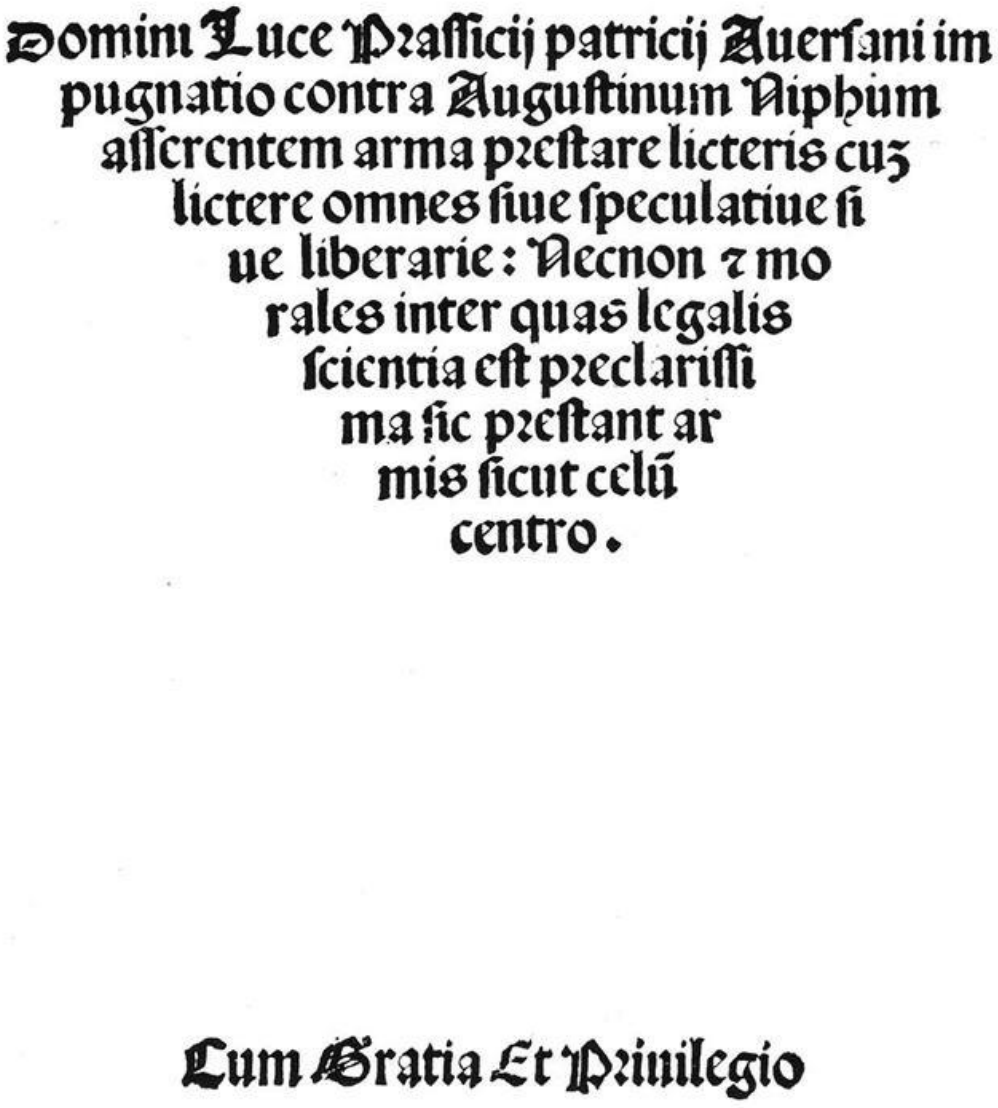


Fig. 1- Napoli, Biblioteca Nazionale, Luca Prassicio, *Impugnatio contra Augustinum Niphum*, Aversa 1520. In basso a destra vi è segnato: *Impressum Averse.*

La prima opera aversana vide pertanto la luce, il 25 giugno del 1520, come si legge alla fine del breve scritto: «Impressum Aversae: Ad instantiam Dni Luce Prossicij patricij aversani: per Anionium de Frizis Corrinaldensem, Anno Domini. MCCCCCXX. Die vero. XXV. mensis Junii»[9] (fig. 1).
È una delle tante dispute scritte dal filosofo contro Agostino Nifo come si evince dal lungo titolo: *Impugnatio contra Augustinum Niphum asserentem arma prestare licteris cum lictere omnes sive speculative sive liberarie: Necnon et morales inter quas legalis scientia est preclarissima sic prestant armis sicut celum centro* (fig. 2).


Domini Luce Prassicij patricij Auersani im
pugnatio contra Augustinum Niphum
asserentem arma prestare licteris cuz
lictere omnes siue speculatiue si
ue liberarie: Necnon t mo
rales inter quas legalis
scientia est preclarissi
ma sic prestant ar
mis sicut celū
centro.

Cum Gratia Et Privilegio

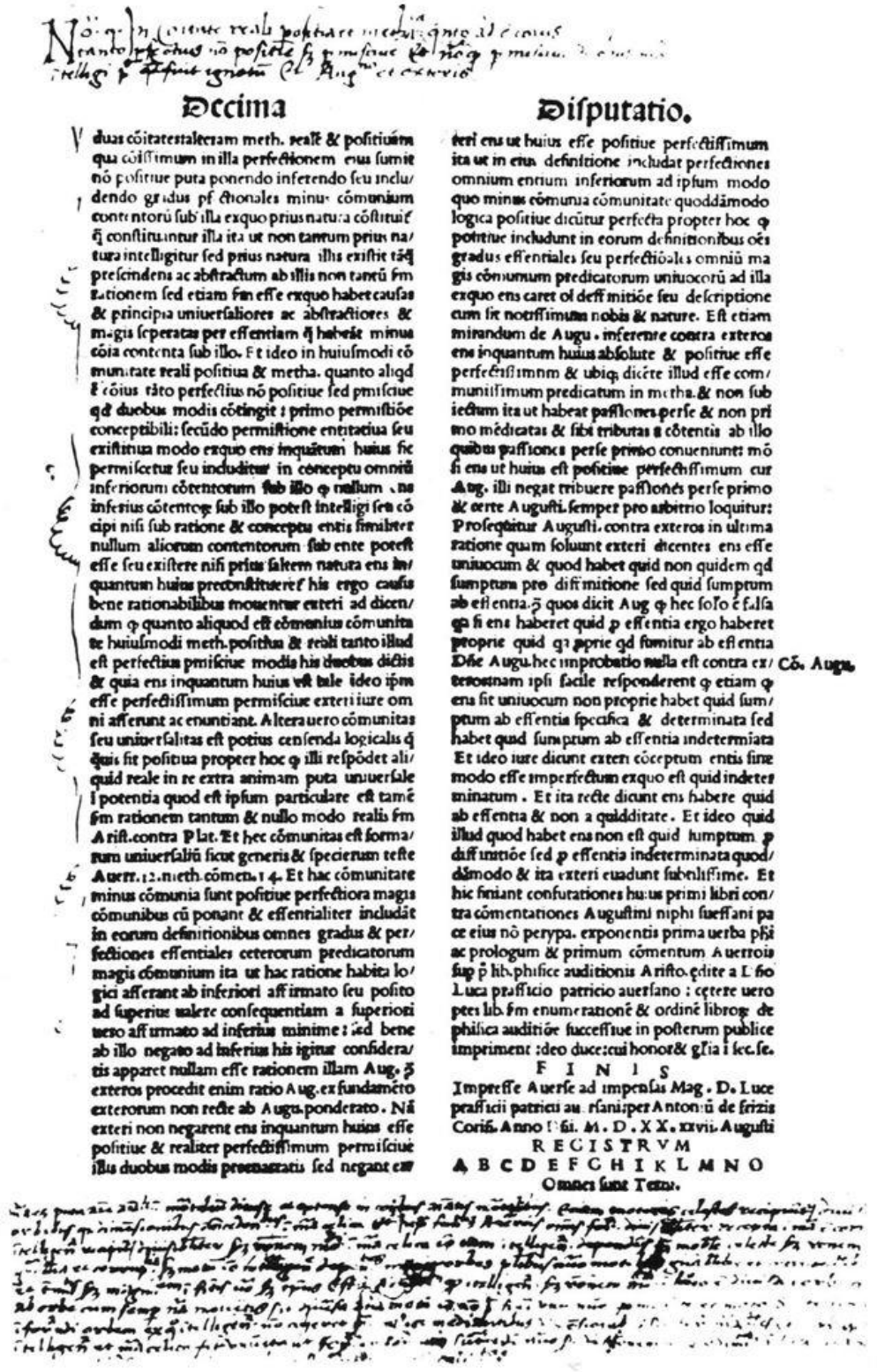
Fig. 2 - Napoli, Biblioteca Nazionale, Frontespizio della *Impugnatio contra Augustinum Niphum*, Aversa 1520.

[9] L'opera è nota in solo quattro esemplari rispettivamente conservati a Napoli, Biblioteca Nazionale, Raccolta Brancacciana D.7.2; Londra, British Library, C. 123, K. 29; Broxbourne Library (Mr. A. Ehrman); Roma, Biblioteca Casanatense, A. III. 21. CC.

Il titolo è preceduto dal nome dell'autore che si firma «Domini Luce Prassicij patricij Aversani» e seguito dalla dicitura «Cum gratia et privilegio». Dedicata ad Andrea Matteo Acquaviva, l'opera è costituita da sedici fogli (300 x 210) non numerati; il testo si svolge su due colonne con note ai margini e qualche iniziale si presenta silografata[10]. Di poco successivo, con le stesse caratteristiche tipografiche e con un contenuto mirante a scopi analoghi all'opera precedente è l'altro libro, impresso il 27 agosto dello stesso anno, come si legge alla fine dello lungo dissertazione «Impresse Averse: Ad impensas Mag. D. Luce Prassicij aversani: per Antonium de Frizis. Corin. Anno Dni MDXX.XXVII Augusti» (fig. 3) e intitolata *Confutationes in commentationes Augustini Niphi Suessani pro defensione catholice ac perypathetice veritatis: Necnon pro defensione doctorum ab Augustino non iure condamnatorum* (fig. 4). E anche qui, il titolo è preceduto dal nome dell'autore e seguito dalla dicitura: «Cum gratia et privilegio».
L'opera formata da 84 fogli e nota a tutt'oggi in solo cinque esemplari[11], costituirebbe, secondo alcuni autori il primo libro con un "Imprimatur"[12], la formula con cui l'autorità ecclesiastica autorizza, tuttora, la stampa di un libro sottoposto al suo giudizio. L'imposizione della revisione delle opere e l'obbligo di ottenere il permesso alla pubblicazione da parte delle competenti autorità ecclesiali, benché istituita con una Bolla prodotta da papa Leone X il 4 maggio del 1515, tardò tuttavia ad affermarsi come istituto giuridico ecclesiastico, per la comprensibile resistenza da parte degli autori. Nel caso in oggetto, «l'imprimatur» che si rinviene è solo un singolare anticipatore dello formula sintetica diventata in seguito d'uso corrente e universale; semmai è una breve relazione in cui il revisore - nell'occasione Ioannes Petrus Siculo, come si firma di proprio pugno a penna - dopo aver ricordato le norme promulgate dalla Bolla leonina relativamente all'obbligo della revisione dei libri a stampa, e i propri titoli ecclesiastici ed accademici e la sua posizione di «sostituto inquisitore» dichiara a proprio nome e in nome dell'autore che l'opera non contiene tesi avverse alla fede cristiana, e che in ogni caso, ove sussistano le condizioni, l'autore è disposto alla ritrattazione e alla accettazione di tutte le conseguenze di legge (fig. 5).
Il tentativo - quasi certamente operalo dal Prassicio alla fine dei lavori - di convincere il de Frizis a mantenere ancora attiva la provvisoria officina impiantata ad Aversa, non dové trovare d'accordo il marchigiano tant'è che l'anno successivo, forse per dissidi sorti in quella occasione, il filosofo aversano affidò il compito di stampare la sua nuova opera *Questio de immortalitate anime intellectine secundum mentem Aristotelis a nemie verius ab Averroi interpretati a seculo latitas nuperrime vero* - che firmò con la consueta formula «Dno Luca Prassicio: Patricio Aversano in

[10] P. MANZI, *op. cit*., p. 193.
[11] Gli esemplari si trovano rispettivamente a Napoli, Biblioteca Nazionale, Raccolta Brancacciana D. 7.1: Cambridge, University Library (F. I. Norton); Roma. Biblioteca Casanatense, A. III. 21.CC.; Biblioteca Alessandrina, C. 4. 66; Biblioteca Nazionale, 14. 4. Q. 12. 4
[12] P. MANZI, *op. cit*., p. 177.

clarissimam Lucem educta. Cum Gratia» - all'altro tipografo napoletano Giovanni Pasquet de Sallo che la impresse a Napoli il 15 novembre del 1521[13].



Decima

Disputatio.

Impresse Auerse ad impensas Mag. D. Luce prassicii patricii au. rsani per Antoniū de frizis Corisi. Anno [illegible] M. D. XX. xvii. Augusti

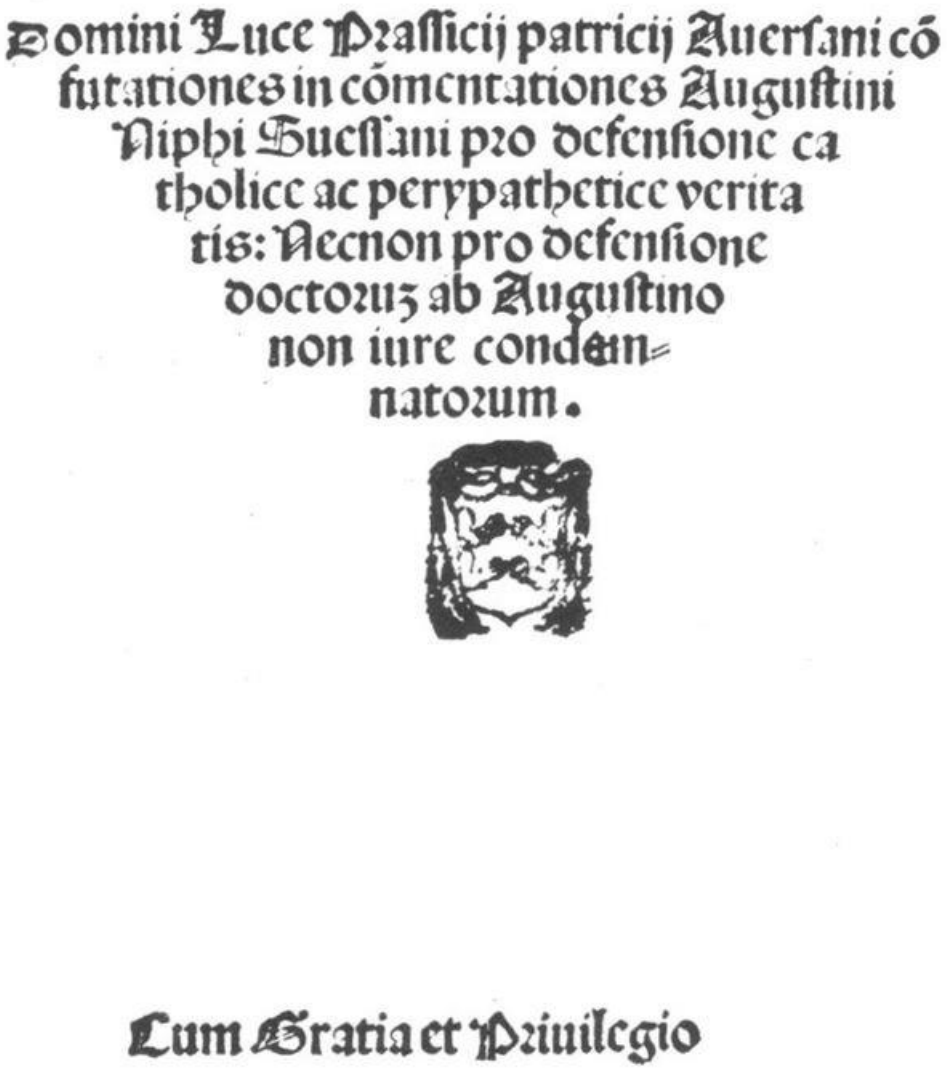
REGISTRVM

A B C D E F G H I K L M N O

Omnes sunt Terni.

Fig. 3 - Napoli, Biblioteca Nazionale, Luca Prassicio, *Confutationes in commentationes Augustini Niphi*, Aversa 1520. In basso a destra vi è segnato: *Impressum Averse.*

[13] *Ibidem*, pp. 252 - 253.


Domini Luce Prassicij patricij Auersani cō
futationes in cōmentationes Augustini
Niphi Suessani pro defensione ca
tholice ac peripathetice verita
tis: necnon pro defensione
doctorum ab Augustino
non iure condemn=
natorum.

Cum Gratia et Priuilegio

Fig. 4 - Napoli, Biblioteca Nazionale, Frontespizio delle *Confutationes in commentationes Augustini Niphi*, Aversa 1520.

Mentre non fu mai stampata l'altra opera documentata di Luca, il *De Antiquitate, Nobilitate, e situ, Aere, Amaenitate, e Fertilitate Civitatis Aversae*, prezioso omaggio al suo paese natio, rimasto manoscritto e per il quale Niccolò Toppi, che ne rese noto l'esistenza, nel 1678, ebbe a scrivere: «Prassicii felix, felix Aversa, dedisti Famam illi aeternam, nomen et ipsi tibi»[14].
Null'altro si conosce della vicenda umana di Luca negli anni successivi, se non che egli mori nel 1531, trovando degna sepoltura nel deambulatorio della cattedrale della città che gli aveva dato i natali. Sulla bella tomba marmorea (fig.6) un anonimo latinista, quasi certamente un canonico della cattedrale, dettò la seguente epigrafe:

LUCAS PRAESSICIUS SPECULATIVIS

[14] N. TOPPI, *Biblioteca Napoletana et Apparato a gli uomini illustri in lettere di Napoli e del regno*, Napoli, 1678.

INTELLECTIS
POLLENS INTELLECTIS FACTIS
REJECTIS HIS CUM
PARENTIBUS DIANA FILIA PUDICITIAE
CORONA, PAULO FRATRE
ERUDUTISSIMO
RESURRECTIONEM OBDORMIVIT IN
DOMINO
ANNO SAL. MDXXXIII

AVctorem operis blandicioſa non paſcunt epigrammata. Non uentoſa poetica carmina. Nec dulces proſe rhetorice. Sed ſola doctrina theo/ rica paſcit.

Cum Gratia & Priuilegio.

ACcende quiſquis es q̄ mandato Illuſtriſſimi Vice Regis iniunctum ac diffinitum eſt. Ne cui q̄ liceat opus ſeu Co dicem hunc: Et tractatum de excellentia Literarum ſu/ pra Arma illi annexum imprimere nec imprimi facere. Nec forte alibi ipreſſum uendere in hac urbe puta Nea poli ſeu in quibuſuis terris ac locis huius Regni ſub pena in Priuilegio contenta.

QX mandato Sacri Apoſtolici concilii ſtatutum eſt omnia opera impri/ menda publicari nequaq̄ debere niſi prius ab inquiſitore una cum ali/ quo theologie magiſtro recognita ſint cui uel per diaceſanum uel eius uicarium hoc iniunctum fuerit: Itaq; abſente inquiſitore: Ego magiſter almi predicatorum ordinis artium ſacreq; theologie profeſ ſor: Ex mandato Reuerendiſſimi domini Vicarii Neapolitani hoc opus ſu/ per primo libro phiſice auditionis Ariſtotelis prologo & primo commento Auerrois nuper editum a Domino Luca praſſicio Auerſano claro ac inſigni philoſopho diligenter recognoui inquo fidem facio me nihil inueniſſe quod catholicam fidem oppugnet: & tanto plus idem dominus Lucas fatetur atq; aſſerit ſi quod fortaſſe in hoc eius Codice reperiretur quod noſtram catholi/ cam fidē offenderet illud ſtatim retractare ac reuocare ſe offert fidē literq; ſen tire quod noſtri Sacri catholiciq; canones ſentiunt iubent ac mandant: Et pro nunc prout ex tunc & ecōtra pro retractato & annullato ac irrito ſit ac habea tur: Et de his omnibus idem dominus Lucas proteſtatur &c̄.

Fig. 5 - Napoli, Biblioteca Nazionale, Luca Prassicio, *Confutationes in commentationes Augustini Niphi*, Aversa 1520. Nota di revisione effettuata da Giovanni Pietro Siculo, da taluni ritenuto il primo Imprimatur nella storia dell'arte tipografica.

cui seguiva un'altra scritta, incomprensibilmente fatta cancellare dal canonico Gaetano de Fulgore a metà dello scorso secolo, ma per fortuna nota dalla trascrizione fattane da Gaetano Parente che l'aveva rilevata a sua volta dal manoscritto del Calefati, l'altro storico locale vissuto nel XVII secolo[15]. Eccone il testo: «Caldeorum antiqua sententia Aristotelem et Averroim aedeo fascinavit, ut resurrectionem mortuorum et finem mundi negaverit, ideo jure divino donec corum falsam opinionem retractent, diu sub hac mole sic oppressos condennavit».

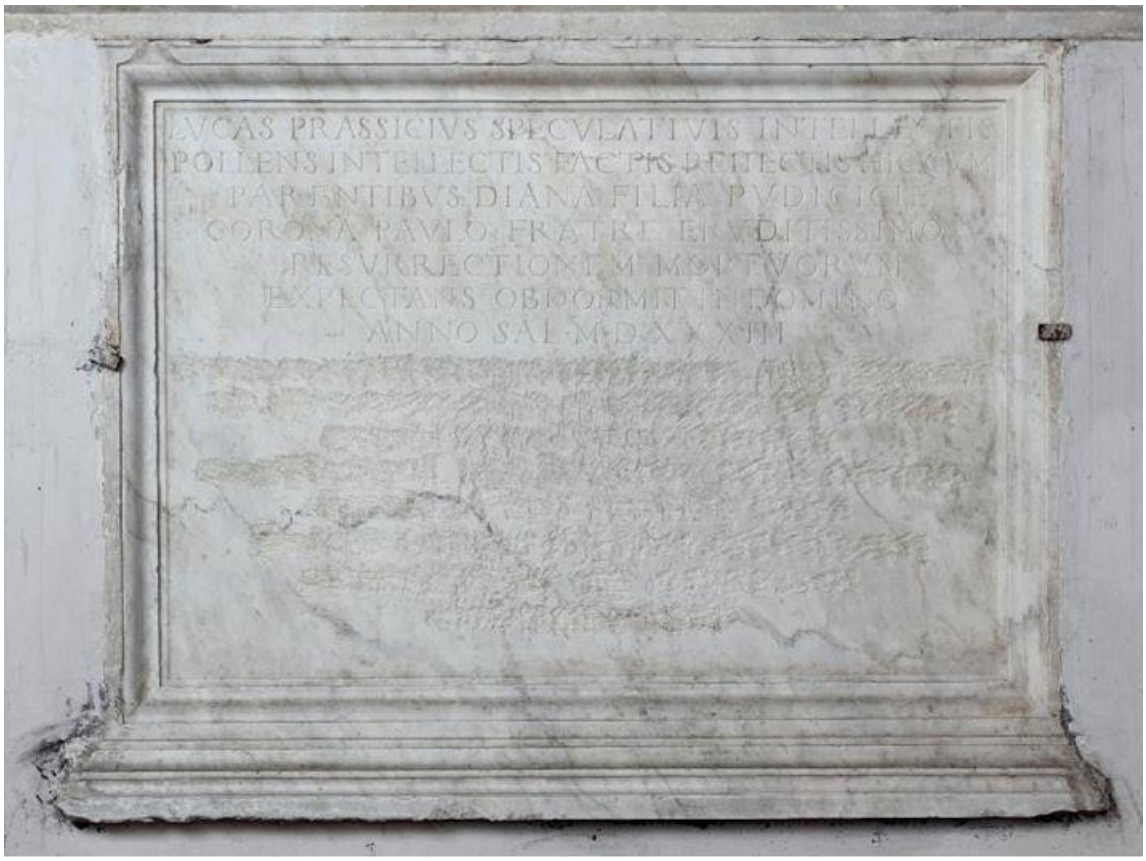


Fig. 6 - Aversa, Duomo, Epigrafe sulla tomba di Luca Prassicio. In basso le tracce del testo fatto cancellare dal can. Gaetano de Fulgore.

Per riudire il ritmico rumore delle macchine tipografiche in movimento gli aversani avrebbero dovuto attendere più di un secolo. Risale al 1630 infatti, la stampa del *Commentaria de Germania sacra restaurata sub summis Pontificibus Gregorio XV. et Urbano VII. regnante Ferdinando II.*, una cronaca degli avvenimenti succedutisi in Germania tra il 1620 e il 1629, scritta da Carlo I Carafa, vescovo della città, di ritorno da quel paese dopo un periodo trascorsovi come Nunzio Apostolico di papa Gregorio XV presso la corte di re Ferdinando II, e stampato ad Aversa per i tipi di tale Egidio Longhi. L'opera, che ebbe anche un'edizione in francese, fu ristampata in una seconda edizione a Colonia nel 1639 e poi, continuata da un anonimo, ristampata in un'ulteriore edizione nel 1641 a Francoforte[16].

[15] G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli, 1856-57, II. p. 456.
[16] *Ibidem*, p. 643.

Tuttavia, anche la tipografia del Longhi dové avere carattere di provvisorietà. Una prima tipografia stabile in città si ritrova attiva solamente nel 1818; trattasi della tipografia della Real Casa de' Matti, che il 30 luglio di quell'anno stampò la raccolta di rime e prose in italiano e latino, per lo più di anonimi, dedicata da Giovanni Maria Linguiti, l'ex servita primo direttore del Real Morotrofio della Maddalena a «Sua E. R.ma il patrizio napolitano D. Agostini Tommasi vescovo di Aversa»[17].

Franco Pezzella

[17] *Ibidem*, p. 703.

ANNO 1994

Sculture lignee di Giacomo Colombo ad Aversa e dintorni

... Consuetudini aversane, n. 27–28, aprile–settembre 1994, pp. 23-31

In attesa che un saggio-catalogo metta finalmente ordine sulla produzione artistica dello scultore veneto-napoletano Giacomo Colombo, gli studi sull'artista proseguono numerosi, ancorché in ordine sparso, senza che non passi, peraltro, saggio singolo o contributo più generale sulla scultura napoletana a cavallo tra i secoli XVII e XVIII, dove non si segnalino nuove opere collegate alla sua incessante attività[1].

A questa precisa connotazione, che sembra contraddistinguere tutta la storiografia moderna sul Colombo non sfugge neanche questo scritto, dove, non prima di aver tracciato un breve profilo artistico e biografico dell'artista, ci occuperemo di alcune opere - di cui qualcuna inedita - conservate in chiese di Aversa e dintorni; talune di sicura attribuzione perché firmate o documentate; altre - la più parte - attribuite allo scultore atestino, sia pure con le dovute riserve, o perché vicine nello stile e nella resa a sculture sicuramente autografe o, molto più semplicemente, perché tradizionalmente ritenute tali dalla storiografia locale.

Giacomo Colombo nacque ad Este, presso Padova, nel 1663. Venuto giovanissimo a Napoli fu allievo, secondo la testimonianza del De Dominici, di Domenico Di Nardo[2]. La sua prima opera documentata - risalente al 1688, ma purtroppo distrutta - fu la decorazione a intaglio dorato per l'organo della chiesa della Croce di Lucca a Napoli. L'anno successivo lo scultore fu ammesso alla Corporazione dei pittori, nella quale ricoprì successivamente, nel 1701, l'importante incarico di prefetto. In questi anni egli realizzò alcune tra le sue opere più importanti tra cui due *Crocefissi*, l'uno per la chiesa di San Pietro a Cava dei Tirreni, d'impianto prettamente barocco, e l'altro per la chiesa di Santo Stefano a Capri che già annuncia - in antitesi con le coeve affermazioni berniniane e fanzaghiane - l'eleganza neo-manieristica che caratterizzerà la sua opera per tutto il decennio successivo. Intorno al 1700 si colloca pure l'opera di legno più monumentale dello scultore: la *Pietà* della Collegiata di Eboli, assai prossima nella resa formale alle opere dello spagnolo Pietro de Mena. E ancora, negli anni successivi scolpì una *Madonna delle Grazie* per la chiesa di Santa Maria della Santella a Capua, e nel 1703-04 i monumenti funebri dei principi di Piombino nella chiesa di San Diego all'Ospedaletto di Napoli. Nel 1705 poi lo ritroviamo tra il folto gruppo di artisti che operarono per la costruzione dell'altare maggiore della certosa di San Martino, su progetto del Solimena. Nel 1706 scolpì il *Sant'Andrea* nella chiesa omonima di Gricignano, di cui si parlerà più diffusamente in seguito, cui seguirono negli anni successivi, oltre ad un certo numero di piccole figure presepiali, alcune sculture per il presepe della chiesa napoletana di Santa Maria

[1] Per un orientamento di massima sulla produzione del Colombo si consultino G. G. BORRELLI, *Giacomo Colombo*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catalogo della Mostra di Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985, Firenze 1984, II, pp. 167-171 e il più recente saggio di L. GAETA, *Riconsiderando Giacomo Colombo*, ne *Il Cilento ritrovato La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, Catalogo della Mostra di Padula, Certosa di San Lorenzo, Luglio-Ottobre 1990, Napoli 1990, pp. 166-172.

[2] B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani ...*, Napoli 1742-45, III, p. 391.

in Portico.

Fig. 1 - Aversa, Chiesa di Santa Maria della Pietà, G. Colombo, *Angelo Custode.*

Dal secondo decennio del secolo inizia un periodo più caratterizzato dallo spirito settecentesco, con il gruppo dell'*Annunciazione* nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Sant'Arsenio (1712), in provincia di Salerno, il *San Pietro* nella parrocchiale dell'omonima località sul Tanagro (1713), il *Sant'Agostino* nella cattedrale di Troia e il *Ritratto di Carlo V d'Asburgo* nella chiesa di Santa Teresa degli Scalzi a Napoli, entrambi datati al 1715 come il *Sant'Antonio col Bambino* della chiesa di San Cesario a Cesa, che qui si presenta per la prima volta. Nello stesso anno il nostro è impegnato con Lorenzo Tortora, Giovanni Ragozzino e Marco Bottiglieri nella realizzazione

della cappella di San Domenico nella chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli, per la quale realizzerà le statue della *Religione* e della *Verità* per le nicchie laterali, e l'*Eterno Padre* nell'edicola della cona. Nell'ultimo periodo di attività, lo scultore aderì ai modi arcadici - rococò che si andavano sviluppando in città. La nuova ricerca produrrà la *Santa Caterina d'Alessandria* nella chiesa di Santa Chiara in Santa Lucia di Serino (1718), l'*Assunta* nella parrocchiale di Carano, presso Sessa Aurunca (1724) e il *Sant'Antonio*, ora disperso, per la chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli, nel 1731, anno nel quale probabilmente morì.

La prima delle sculture lignee aversane di sicura autografia di cui ci occuperemo in questo saggio è costituita dall'*Arcangelo Raffaele* che si conserva nella cappella dell'Angelo Custode, sita nella chiesetta della Madonna della Pietà ad Aversa, e sede dell'omonima confraternita (fig.1). Il manufatto, in legno scolpito, intagliato e policromato, misura cm. 200 x 100 x cinquanta e fu realizzato, come si legge in margine alla base, dallo scultore nel 1691[3]. Posta nell'attuale collocazione alla metà di questo secolo, la scultura proviene dalla dismessa chiesetta dell'Angelo Custode, antica sede della confraternita - tuttora esistente- benché ridotta a ripostiglio dell'attigua chiesa parrocchiale di San Giovanni a Savignano[4]. Raffigura l'arcangelo, che, con veste dorata e manto azzurro, è colto nell'atto di puntare l'indice della mano sinistra verso l'alto. Gli è a fianco, sulla destra, un fanciullo che gli tende la mano indicando, anch'egli, il cielo. Sulla sinistra è il demonio dipinto tutto di nero. La scultura, pertanto, tenendo altresì conto dell'originaria collocazione, si prefigura, dal punto di vista iconografico, come la rappresentazione - invero piuttosto rara - di un tema di più antica data: quello dell'arcangelo Raffaele nel ruolo di Angelo Custode che protegge il bambino (allusione simbolica dell'anima), dalle cattive tentazioni[5].

Tale iconografia, che ha dei precedenti nel più antico soggetto del Tobiolo e l'Angelo, cui è strettamente legata, ebbe, infatti, una breve diffusione solo tra la fine del XVI secolo e gli inizi del secolo successivo in ambienti di devozione controriformata e soprattutto tra i pittori di cultura tardo - manierista (Giovan Battista Azzolino, Giovanni Balducci) e para - caravaggesca (Carlo Sellitto, Andrea Vaccaro). L'opera, che si può ritenere inedita se si esclude la breve menzione del Parente, che, peraltro, la giudica «mediocre», è coeva al grande *Crocefisso* ligneo della chiesa di Santo Stefano a Capri, che il Borrelli inserisce - dopo averne sottolineato il carattere classico - «nell'inedito filone della scultura napoletana neo - cinquecentesca»[6].

L'unica scultura del Colombo conservata nell'Aversano già nota alla letteratura artistica è il *Sant'Andrea*, firmato e datato 1706, che si osserva sull'altare maggiore dell'omonima parrocchiale di Gricignano (fig. 2). La statua fu realizzata con il contributo economico della popolazione come ben testimonia una breve dicitura posta in calce all'opera[7].

---

[3] GIACOMO COLOMBO FECE NEL 1691.

[4] R. VITALE, *Quasi un secolo di storia aversana*, Aversa 1954, p. 49.

[5] J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1989, p. 347.

[6] G. BORRELLI, *Colombo scultore per il presepe napoletano*, in «Orizzonti economici», 67 (1967), pp. 15-43, p. 31.

[7] EX UNIVERSITATE POPULI GRICINIANI JACOBUS COLOMBO FECIT 1706.

Fig. 2 - Gricignano d'Aversa, Chiesa di S. Andrea, G. Colombo, *S. Andrea.*

Una consolidata tradizione locale tramanda pure la notizia secondo cui, per scolpire la statua di *Sant'Andrea* pare fosse stato utilizzato un pezzo di legno proveniente da un giardino, ora scomparso, sito nell'attuale via Sant'Antonio abate meglio noto come «il giardino di zio Abramo»[8]. Originariamente posta in una coeva scarabattola a muro che occupa la terza cappella laterale sinistra della chiesa, la statua fu trasferita nell'attuale collocazione nel 1970. Il *Sant'Andrea* fu pubblicata una prima volta - peraltro senza alcun commento critico - nel 1974 in una nota dell'Alparone apparsa in margine ad un saggio del Macaluso su Frate Umile da Petralia[9].

[8] D. VERDE, *Gricignano Cenni storici*, Curti 1993, p. 47.

[9] G. MACALUSO, *Petralia Soprana: paese natale di Frate Umile. Un paese ricco di opere d'arte, che scompare*, in *Rassegna d'arte*, a. III (1974), n. 7-8, pp. 32-35, con nota aggiunta di G.

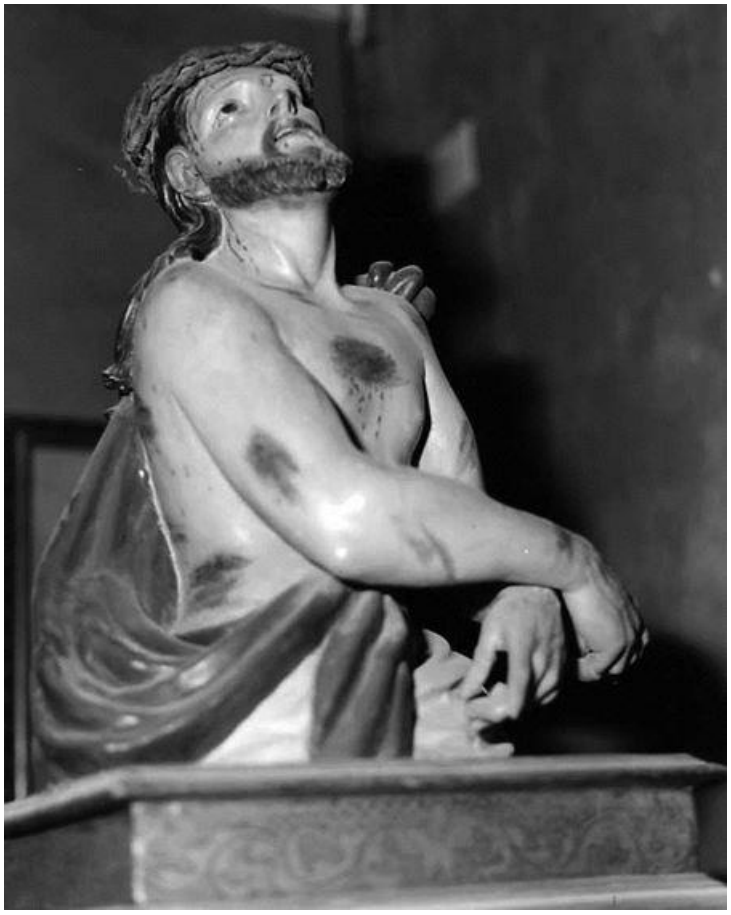


Fig. 3 - Gricignano d'Aversa, Chiesa di S. Andrea, *Ecce Homo.*

Più tardi, nel 1980, il Fittipaldi, in un primo organico studio sulla scultura napoletana del Settecento ritornò sul *Sant'Andrea*, osservando - non prima di aver ricordato che esso è «...tratto con trascurabili varianti ma con lo schema ribaltato [...] dal S. Andrea di Francesco Duquesnoy, nella Basilica di S. Pietro» - che «le leggere varianti del drappeggio, l'inclinazione languida del sentimento e l'accenno ad un timido passo di danza nell'impostazione al suolo della figura, abbastanza chiaramente, volgono in cadenze peculiari rococò»[10]. Successivamente, la scultura, recentemente restaurata dalla dott.ssa Flavia Sansone che l'ha ricondotta all'antico splendore, è stata più volte menzionata, senza ulteriori apporti critici, ma solo con intenti comparativi, in alcune rassegne espositive[11].

E forse, contemporaneamente alla statua di *Sant'Andrea* il Colombo scolpì pure per la parrocchiale di Gricignano la statua di *San Giuseppe*, rubata da ignoti alcuni anni fa, e il piccolo busto ligneo con l'*Ecce Homo* che ancora si conserva in un ridotto attiguo all'ingresso della chiesa (fig. 3).

Alparone, pp. 36-38, p. 38, foto a p. 36.

[10]T. FITTIPALDI, *Scultura napoletana del Settecento,* Napoli 1980, p. 21.

[11] *Civiltà del Seicento a Napoli*, *op. cit.*, p. 167; AA. VV., *Restauri a Solofra La Collegiata di San Michele,* Roma 1987, p. 92.

Fig. 4 - Cesa, Chiesa di S. Cesario, G. Colombo *S. Antonio.*

Fig. 5 - Sant'Arpino, Chiesa di S. Elpidio, G. Colombo (attr.*), S. Francesco da Paola.*

Quest'ultima scultura, modellata secondo un'iconografia molto consueta a Napoli tra la fine del XVII e gli inizi del secolo successivo, si segnala per i drammatici accenti espressivi desunti direttamente da esempi iberici; quegli stessi accenti pietistici che ritroviamo nella *Pietà* della Cappella di Montevergine a Frattaminore, ritenuta di un allievo del Colombo e che ricalca nello schema l'omonimo gruppo scultoreo di mano del maestro nella Collegiata di Santa Maria della Pietà di Eboli[12]. Non molto lontano da Gricignano, nella confinante Cesa, si conserva un'altra scultura del Colombo di sicura autografia: il *Sant'Antonio col Bambino* posto sull'altare della seconda cappella destra della chiesa Parrocchiale di San Cesario; realizzata nel 1715 ma pesantemente restaurata nel 1872 come si legge in margine alla base[13] (fig. 4).

[12] L. GAETA, *op. cit.*, p. 172.
[13] GIACOMO COLOMBO 1715. RISTAORATO AL 1872.

Fig. 6 - Sant'Arpino, Chiesa di S. Elpidio,
G. Colombo (attr.*), S. Anna e la Madonna Bambina.*

Il santo, con reliquia sul petto, è raffigurato a figura intera e, secondo la consueta iconografia, indossa il saio; nella mano sinistra tiene il giglio, simbolo della purezza, mentre con la destra regge il Bambino. Quest'ultimo, va sottolineato, non è il manufatto originale, sottratto con un furto sacrilego qualche anno fa, e di cui alcuni fedeli hanno ancora ben presenti i preziosi lineamenti fisionomici che ricordavano «le carnose fattezze di un bambino di pochi mesi». Altre aggiunte posteriori risultano essere ancora l'aureola, il giglio e gli ex-voto in argento che pendono dalle mani del Santo[14].

Al Colombo e bottega vanno altresì ricondotte alcune sculture della chiesa di Sant'Elpidio a Sant'Arpino; in particolare il *San Francesco da Paola,* che occupa una delle nicchie del transetto sinistro ma che proviene dalla chiesa dell'ex Monastero dei Paolotti, sorta nel secolo XVII in luogo di una precedente chiesa dedicata alla Madonna di Atella e attualmente adibita a cappella cimiteriale[15] (fig. 5). Il santo, a figura intera, è raffigurato con la barba scura. È vestito con l'abito del suo ordine, di color bruno, cinto dal cordone dei francescani; sul petto ha un medaglione col sole raggiato. La statua, alla pari di quasi tutte le rappresentazioni pittoriche e plastiche

[14] F. PEZZELLA, *Le chiese della Diocesi di Aversa*, in corso di preparazione.
[15] F. P. MAISTO, *Memorie storico-critiche sulla vita di S. Elpidio Vescovo Africano e patrono di S. Arpino con alcuni cenni intorno ad Atella, antica città della Campania, al villaggio di Santarpino ed all'Africa nel secolo V*, Napoli 1884, p. 77.

del santo corrisponde alla descrizione che di Lui ne fa un anonimo discepolo, suo primo biografo, altrimenti noto come Padre Lorenzo delle Chiavi da Regina. Egli scrive: «Il buon padre S. Francesco di Paola aveva la barba e i capelli abbastanza lunghi, cioè né troppo lunghi né troppo corti; non se li fece mai tagliare. Era di corporatura sufficientemente grossa e di forte costituzione e benché vivesse in straordinaria astinenza, godeva tuttavia florida salute, e aveva il volto rubicondo come se ogni giorno avesse mangiato cibi squisiti. Esternamente sembrava grosso, mentre in realtà era ossa e pelle»[16]. A questa fonte si rifà d'altronde la più antica immagine del santo che si conserva nella chiesa dell'Annunziata a Montalto Uffugo, in provincia di Cosenza, e che la tradizione indica come il suo vero ritratto, dipinto nel 1483 su commissione del re di Napoli, Ferdinando I d'Aragona, quando il santo fu ospite in Castel Nuovo nel suo viaggio verso la Francia[17]. Il *San Francesco* di Sant'Elpidio va datato tra la fine del XVII secolo e gli inizi del secolo successivo, il periodo forse meno fecondo dal punto di vista produttivo per l'artista, ma anche quello contrassegnato da una più viva vena creativa. Il modellato della scultura si caratterizza, infatti, per la vivacità, ma soprattutto per presenza di quella tensione espressiva così tipica delle opere giovanili, quale si ritrova ad esempio nell'altro gruppo plastico, conservato nella nicchia posta sul primo altare a sinistra della stessa chiesa, pure attribuibile allo scultore: la *Sant'Anna con la Madonna Bambina* (fig. 6). Anche qui bisogna purtroppo registrare, che la figura della Vergine è un'aggiunta moderna resasi necessaria per le conseguenze di un furto sacrilego. Una tradizione popolare, riportata in un manoscritto datato 1759 - e quindi successivo di appena qualche decennio alla morte dello scultore - indica in Giacomo Colombo l'artefice del veneratissimo *Cristo Trasfigurato* (fig. 7) che si conserva nella chiesa eponima a Succivo : «...Dentro al muro sull'altare (della cappella del SS. Salvatore, N.d.A.) c'è una gran nicchia in mezzo, foderata di tavole e dipinta di color celeste, dov'è riposta la statua in legno di Gesù Cristo in atto di trasfigurarsi, assai bella, formata per quanto si ave dalla tradizione fra questo popolo, dal celebre scultore Giacomo Colombo, che ferma i piedi su di un piccolo monticello ...»[18]

Per quanto abbondantemente restaurata già nel secolo scorso fin quasi a farle perdere i caratteri originari - in parte poi ripristinati da un accorto intervento operato dai fratelli Lebro una quindicina di anni fa - la scultura replica, con consumato e raffinato mestiere, analoghe composizioni giovanili dell'artista veneto - napoletano.

[16] P. N. LUSITO (a cura di), *Vita di San Francesco di Paola, dell'anonimo discepolo contemporaneo del santo,* Paola 1967, p. 36.

[17] D. VIZZARI, *San Francesco di Paola e Montalto Uffugo La chiesa Il convento Il ritratto,* Montalto Uffugo 1985, p. 29.

[18] *Notizie della Chiesa Parrocchiale di Soccivo 1759*, ms., fol. 113, Succivo, Archivio Parrocchiale. Devo la notizia al parroco Don Carlo Cinquegrana, che qui ringrazio, anche per avermi fornito la foto della statua.

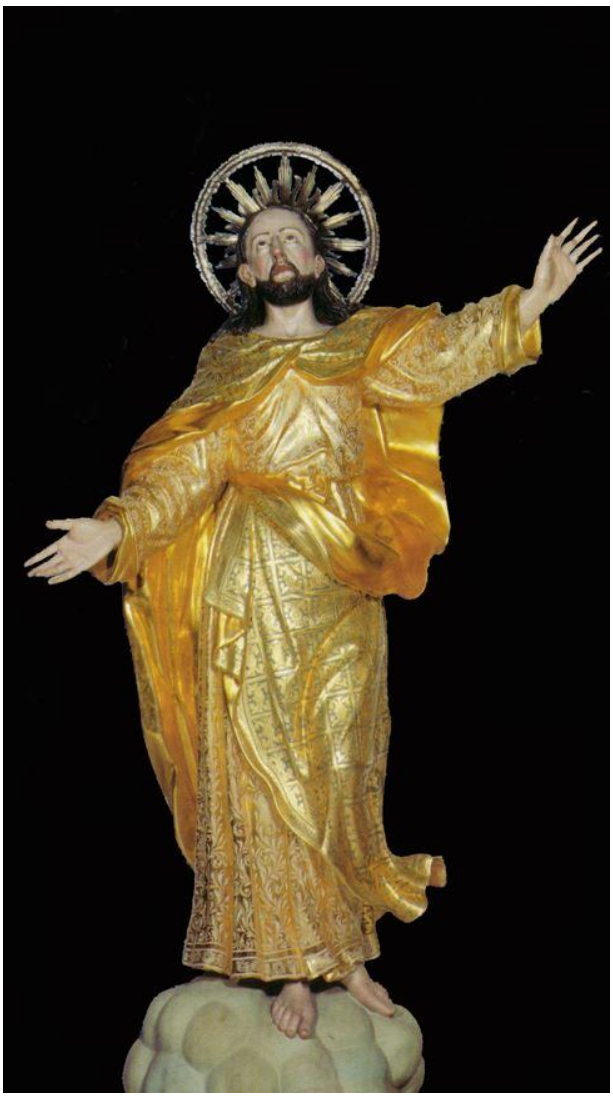


Fig. 7 - Succivo, Chiesa della Trasfigurazione, G. Colombo, *Gesù trasfigurato.*

Fig. 8 - Frattamaggiore, Chiesa dell'Annunziata e di S. Antonio da P., G. Colombo, *S. Antonio abate.*

Poco ha a che fare, invece, con il nostro scultore la statua di *San Sebastiano* che si conserva nella chiesa di San Pietro Apostolo a Caivano, che gli fu attribuita, agli inizi di questo secolo da Domenico Lanna, uno storico locale[19]. L'opera denota, a nostro avviso, caratteri cinquecenteschi; secondo un'analisi stilistica che trova ulteriore conferma nella notizia documentaria - riportata dallo stesso storico e desunta (a dir suo) dai fascicoli relativi alla Santa Visita del Vescovo Ursino - secondo cui la statua fu trasportata in chiesa già prima del 1591, prelevandola dall'antica cappella dedicata al Santo, all'epoca pressoché diruta[20]. Appare evidente, alla luce dei fatti, come il Lanna non tenesse ben presente il periodo storico in cui il nostro scultore visse ed operò. E però nella stessa Caivano si osserva, nella chiesa di Santa Barbara, un *San Giuseppe col Bambino*, posto sull'altare a destra dell'altare maggiore - un tempo di patronato della congrega dei Santi Lucia ed Aniello - che, almeno ad uno sguardo sommario, essendo stata impossibile una visione ravvicinata, si mostra più degno di

[19] D. LANNA, *Caivano Frammenti storici*, Giugliano in Campania 1903, p. 150.
[20] *Santa Visita del Vescovo Pietro Ursino 1591*, ms., Aversa, Archivio Vescovile.

sopportare l'attribuzione al Colombo avanzata dallo dai fini lineamenti e barba scura, è ritto in piedi vestito di tunica e manto giallo stesso storico e da altri studiosi[21]. Il santo anch'esso con bordura dorata; regge sul braccio sinistro il Bambino Gesù, vestito di seta azzurra lavorata in oro, e nella destra ha un sottile e lungo bastone; in terra a destra un angioletto regge anch'egli il bastone del santo. La scultura, alta poco più di 160 cm. e in buone condizioni di conservazione, sembrerebbe prodotto della tarda attività dello scultore. Più convincente sembra essere l'attribuzione al Colombo del *Sant'Antonio Abate* che adorna il secondo altare di destra della chiesa dell'Annunziata e di Sant'Antonio da Padova a Frattamaggiore (fig. 8), impropriamente attribuita a Giovanni da Nola dagli studiosi locali[22]e solo recentemente ricondotta all'attività del Colombo da Gian Giotto Borrelli[23]. Il santo è raffigurato come un monaco anziano con barba bianca. Regge un bastone a forma di stampella, con il manico a T. La scultura, di fattura raffinatissima e di notevole forza espressiva è definita dal Borrelli una «eccezionale opera di gusto plateresco dal forte ed elegante valore plastico nella caratterizzata testa del santo». Alta poco più di 160 cm., è dallo stesso studioso datata al 1690 circa. E, infatti, il filone culturale della statua è senza dubbio quello neo - manierista; a giudicare dagli sfolgoranti ornati distribuiti sulla tonaca che riproducono fedelmente gli "estrofados" di ascendenza iberica. Si ricorda, infine, che, sempre a Frattamaggiore, nella Chiesa Madre, si conservavano fino al 1945, anno in cui il tempio fu devastato da un pauroso incendio, due altre sculture del Colombo, la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* che, unitamente al *Gesù Crocefisso* di altro ignoto autore seicentesco, componevano il gruppo del Calvario andato completamente distrutto[24].

Franco Pezzella

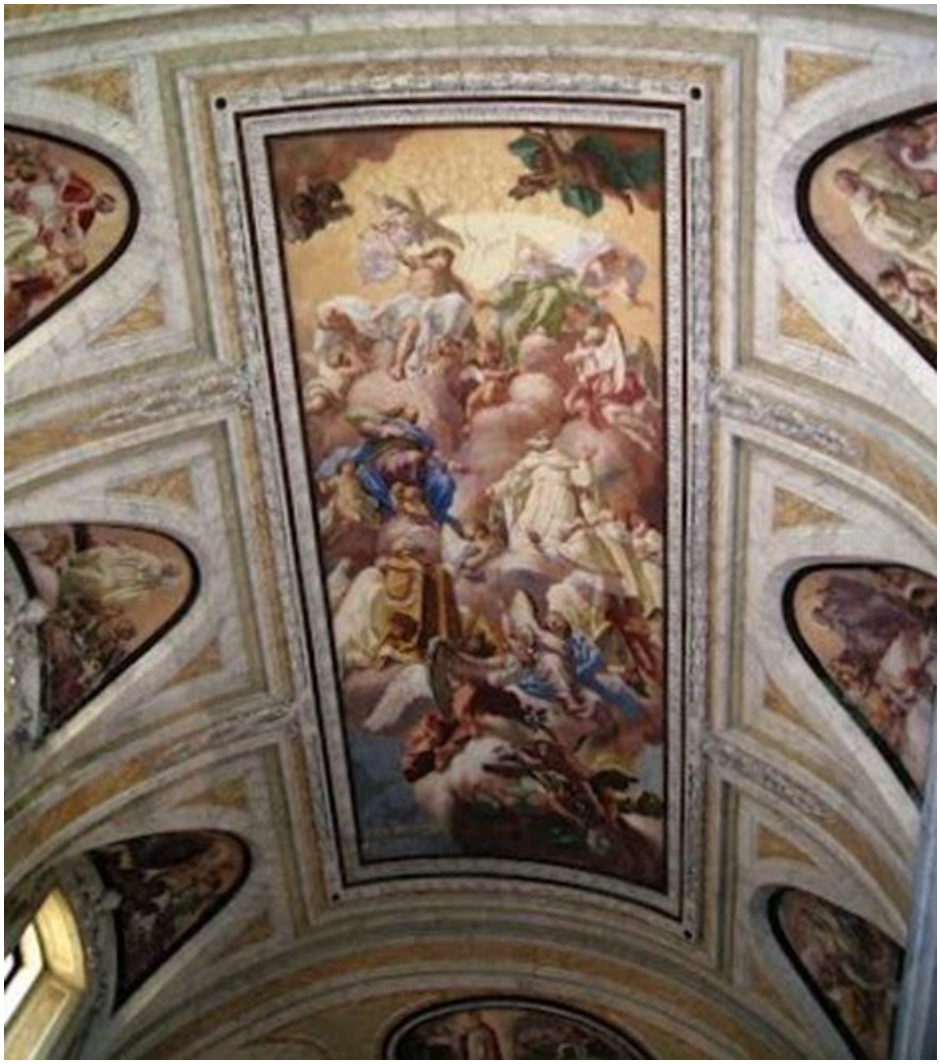
[21] D. LANNA, *op. cit*., pag. 164; D. LANNA J. *Cenni storici della Parrocchia di S. Barbara V. e M*., Napoli 1951, p. 67 (dubitativamente).
[22] F. FERRO, *Frattamaggiore Sacra*, Ivi 1974, p. 69.
[23] G. BORRELLI, *Il Presepe napoletano*, Roma 1970, p. 197.
[24] S. CAPASSO, *Memoria della Chiesa Madre di Frattamaggiore distrutta dalle fiamme*, Napoli 1946, p. 20.

Angelo Mozzillo, afragolese del XVII secolo
L'artista "sconosciuto"
Cogito, n. 9, a. II, 9 aprile 1994, p. 24

Le vicende biografiche e artistiche di Angelo Mozzillo sono ancora di là dall'essere indagate benché, già sin dal lontano 1960, don Gaetano Capasso, nel tracciare un sintetico profilo dell'artista in margine ad un suo volume su Afragola si auspicasse «almeno un album storico che consentisse di poter seguire da vicino la produzione del pittore». Se si escludono, infatti, le brevi battute riportate dal Capasso nel suddetto volume, successivamente riprese dal Caputo; la voce relativa all'artista nel dizionario "Bolaffi" dei pittori italiani e nel più recente repertorio sulla pittura napoletana del Settecento curato dallo Spinosa; i brevi interventi apparsi in nota a volumi di storia locale; e prima ancora gli scritti del Dalbono e del Bonazzi, null'altro è stato scritto sul Mozzillo. Il quale, nato ad Afragola nel I756, 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». Insomma, Mozzillo è un artista di cui si è detto e scritto poco. A questa precisa connotazione che caratterizza l'approccio storiografico nei confronti del Mozzillo, e più in generale, nei confronti di tutti i cosiddetti "artisti minori", non sfuggono, purtroppo, data l'esiguità dello spazio che c'è concesso, neppure le brevi note che seguono, con le quali ci limiteremo a illustrare l'attività svolta dal pittore - alla fine del XVIII secolo - per conto dei monaci camaldolesi; non prima, tuttavia, di averne tracciato un sia pur breve profilo per meglio intendere il periodo storico e artistico in cui egli visse e operò.

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. Poi, con una serie di commissioni in rapida successione, eseguì affreschi e dipinti un po'dovunque in Campania: dalla natia Afragola, a Caivano, a Marano; da Cimitile a Nola, a Liveri, a San Paolo Belsito, a Palma Campania, a Scafati; da Ottaviano a Castellamare di Stabia, a San Giuseppe Vesuviano, a Cicciano fino a Sant'Agata dei Goti, Solopaca, Sparanise. 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. 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. Nella parte centrale, il santo è raffigurato in estatica contemplazione della Trinità mentre una schiera di puttini e di santi camaldolesi si innalza al cielo tra leggere nubi che si dipartono come in una raggiera. Nel primo degli ovali, quello posto in corrispondenza dell'arco trionfale, l'artista affrescò un monaco della chiesa di Classe mentre mostra l'apparizione di Apollinare al giovane san Romualdo prostrato ai piedi di un altare in abiti da cavaliere; nel secondo ovale, sul finestrone centrale, il Mozzillo affrescò, invece, lo stesso san Romualdo che impone all'imperatore Ottone III di andare a piedi scalzi da Roma fino al santuario di San Michele sul Gargano, a espiazione della strage di Tivoli.



A. Mozzillo *Gloria di San Romualdo,* Napoli, Eremo dei Camaldoli

Partendo dalla sinistra dell'altare affrescò poi, in dieci lunette, cinque per lato, altrettanti santi camaldolesi e, per la precisione *San Mauro abate, San Bernardo Pio, San Silvestro Gozzolino, San Bernardo dei Tolomei, Santa Scolastica, Santa Lucia da Settefonti, Celestino papa, San Guglielmo da Vercelli, San Giovanni Gualberto* e *San Benedetto*. Mentre per gli affreschi della sagrestia e dell'attiguo vestibolo, da alcuni attribuitigli, l'intervento dell'artista si limitò solo a lievi ritocchi come conferma il

recente ritrovamento in calce ad essi di una sigla e una data non corrispondenti né alle iniziali del pittore, né all'anno 1792 con cui sono datati i già citati affreschi.
È certo, invece, che nello stesso anno, il Mozzillo realizzò per la volta della cappella del Capitolo nella chiesa dell'eremo di Visciano un altro grande affresco.

A. Mozzillo, *Trionfo dell'Ordine Camaldolese*,
Visciano, Eremo dei Camaldolesi

Il dipinto che raffigura il *Trionfo dell'Ordine Camaldolese* illustra, per dirla col Prudenziano - storico dell'eremo viscianese - «una notevole pagina di catechesi, in quanto comprende le Virtù teologali, cardinali ed i quattro novissimi»; le virtù sono rappresentate da figure femminili e da angeli con i rispettivi simboli. Al centro, in alto, sovrasta l'intera composizione, la figura di san Romualdo che adora lo Spirito Santo mentre tiene la mano sinistra sulle spalle di un uomo che con gli abiti rappezzati e il cilicio tra le mani simboleggia la Penitenza. Nell'attiguo monastero il Mozzillo decorò probabilmente anche il soffitto dell'appartamento del priore. Le pitture, realizzate su carta, sono ancora in loco ma si presentano irreparabilmente sbiadite.

Franco Pezzella

Niccolò Jommelli in una caricatura di Pier Leone Ghezzi

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 11, 21 maggio 1994, p. 14

Nella Biblioteca Vaticana di Roma si conserva - indicata come Codice Ottoborriano Latino 3118, e altrimenti denominata «Il Mondo Nuovo», la raccolta più consistente delle numerose e celebratissime caricature di Pier Leone Ghezzi, il poliedrico artista, nato a Roma nel 1674 e ivi deceduto nel 1755, che fu anche pittore e disegnatore, archeologo e antiquario, musicista e scenografo, oltre che il più famoso caricaturista del suo tempo.

P. L. Ghezzi, *Ritratto caricaturale di Niccolò Jommelli.*

La raccolta, rilegata dallo stesso autore in più volumi, è costituita da spiritose vignette che, alternandosi con bonarie caricature, ci rivelano, in modo acuto e immediato, un aspetto poco noto, e tuttavia piacevole, del costume romano del primo Settecento. Le caricature sono seguite da precise e dettagliate note manoscritte sul personaggio e sulle vicende che lo coinvolgono, e pertanto i volumi costituiscono anche una preziosa fonte di notizie per alcuni protagonisti della cultura artistica e letteraria romana del tempo in cui opera l'artista. È il caso del musicista aversano Niccolò Jommelli, la cui caricatura, eseguita nel 1740 e riportata alla carta 153, è seguita dalla seguente didascalia:

«*Niccolò Jommelli Napo.no/ compositore di musica / Sr Jumella Napolitano compositore di musica, il quale fu fatto venire in Roma dal Sr Gioseppe Faliconti per*

la prima volta che à composto in Roma et à messo in musica il Ricimero re de Goti, et à fatta una superbissima musica la quale è stata cantata nel Teatro Argentina nel mese di Gennaro 1745 e vi recitò Gio. Battista Pivani, Marianino Nicolini, Agostino Fontana, Gioseppe Broccoletti, Gioseppe Ricciarelli, Giovanni Maiolini, Angelo Rotigni, l'Intermediy il Sr Cricca, e la servetta Gervasietto figlio del Coco. Il detto s.r Jumella venne in Roma per componer la seconda Opera intitolata L'Astianatte nel Teatro Argentina l'anno 1741, il quale fece una musica singolarissima che ne riportò l'applauso di tutta Roma e recitorno il Sr Ventura Rocchetti venuto da Polonia, e gli fu dato scudi mille; il sr Filippo Dissi che fece d'Andromeca assai bene et era di Forsombruno protetto dall'Em.mo Cardinal Passionei et il Sr Gaetano Bassevy, fece la parte di Pillade, et havea una agilità grandissima di voce di tenore che regolava la sua voce come un soprano, et il suo Padre suonava nell'orchestra il boe che in Roma non si è inteso l'eguale. La detta Comedia ebbe un applauso tale che fù sempre pieno e Palchetti, e Platea e la prima opera la compose il s.r Scarlatti, al quale gli fu pagata la sua fatiga scudi 60 et al S.r Jumella scudi centosettanta».

A Roma, dunque, Jommelli fece rappresentare, secondo la suddetta didascalia, i1 *Ricimero* - non tuttavia, nel 1745, come erroneamente indicato, bensì nel 1740 - e l'anno successivo l'*Astianatte* che gli valsero la protezione del duca di York. Ma a parte queste indicazioni di carattere letterario che, unitamente a notizie di carattere più generale, si ricavano dalla breve scrittura, quello che qui più ci preme sottolineare è l'aspetto scherzoso, e tuttavia mai irriguardoso, della vignetta del Ghezzi, che nella stesura del tema non pecca certo di acume quando mette in risalto - com'è d'altronde prerogativa delle raffigurazioni che dichiarano un intento caricaturale - gli aspetti fisici e caratteriali più appariscenti dei personaggi.

Così che - rifacendosi alla figura piuttosto grossolana del musicista, evidenziabile anche in altre raffigurazioni note dell'artista aversano - egli disegnò un profilo oltremodo appesantito nei tratti fisiognomici; cui non sembra estranea la descrizione che di lui aveva fatto Pietro Metastasio.

Il quale, in una sua corrispondenza, scrive, tra l'altro - alternando apprezzamenti sulle doti artistiche dello Jommelli con vivaci espressioni sul suo aspetto fisico e comportamentale - che: «Egli è un uomo tondo e grasso, di un naturale pacifico, di un aspetto attraente, di maniere piacevoli e di ottimi costumi […] Egli è il miglior maestro che sappia adattar la musica alle parole, di quanti [...] abbia mai conosciuto […] Se mai vi avviene una volta di vederlo, vi è forza amarlo; egli è certo il più amabile ghiottone che sia mai stato».

Nel disegno, il musicista, che è presentato a figura intera, indossa un giubbone su una stringatissima sottoveste; la testa, grossa e saldamente piantata sul collo, appare coperta da una parrucca col tradizionale codino. Il volto, largo e ampio, è caratterizzato dalle guance paffute che si afflosciano nell'opulenza del mento; un'alta fronte sporgente, gli occhi tondi e un naso prominente sovrastano le labbra carnose e un po' molli, che, dischiudendosi in un sorriso, lasciano trasparire un'espressione arguta e bonaria.

A terra è collocata la partitura del *Ricimero* che egli mostra con l'indice della mano sinistra, mentre l'altro braccio, la cui mano è infilata nella tasca del giubbone, quasi

aderisce al corpo per sorreggere il tricorno sotto l'ascella. Al di là del carattere caricaturale, il disegno, per penetrazione psicologica e finezza d'esecuzione va senz'altro considerato come una delle più riuscite testimonianze iconografiche del musicista aversano.

Franco Pezzella

Montano d'Arezzo ad Aversa

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 13, 4 giugno 1994, p. 14

Ben pochi aversani - credo - si sono mai accorti della presenza, sul muro perimetrale della chiesa di San Domenico che affaccia sull'omonimo vicolo, di un'edicola affrescata con l'immagine della *Vergine col Bambino e san Francesco*. Vuoi un po' per la scarsa attenzione a ciò che resta del pur notevole patrimonio storico - artistico cittadino, vuoi - invero - per l'inconsueta disposizione dell'edicola, posta abbastanza in alto da risultare poco visibile dalla strada. Una vista, tuttavia, sufficiente, perché dell'affresco - al di là delle pessime condizioni di conservazione e dei numerosi ritocchi subiti – se ne colgano le originarie caratteristiche trecentesche e se ne possa ipotizzare l'esecuzione a un esponente della coeva scuola campana.

Seguace di Montano d'Arezzo, *Madonna col Bambino e san Francesco*, Aversa, Facciata esterna, Chiesa di S. Domenico.

Che nulla di più improbabile va ricercato tra qualche epigono locale formatosi, a metà del secolo, sugli esiti pittorici delle maestranze che il pittore napoletano Montano d'Arezzo - noto soprattutto per essere stato tra l'altro, il probabile autore della popolare immagine della *Madonna di Montevergine* - aveva portato con sé ad Aversa qualche decennio prima - verso gli inizi del XIV secolo - per decorate il refettorio e la Sala capitolare del convento attiguo alla chiesa di San Domenico. Intanto l'ipotesi ci fornisce il pretesto per parlare dell'attività di questo pittore - napoletano d'adozione ma aretino d'origine, come lascia intendere il nome stesso - nel convento aversano. Le fonti ci dicono che, nel 1308, egli dipinse un *Crocefisso*, che il re Carlo d'Angiò voleva donate alla chiesa intitolata a suo zio san Ludovico di Francia (successivamente dedicata a san Domenico), ricevendone come compenso dieci once d'argento. Di questo documento, ritrovato dal professor Giuseppe De Blasiis nel secolo scorso, fu fatto un primo rapido cenno negli *Indici* di Gaetano Filangieri, editi a Napoli nel 1892. Del *Crocefisso*, purtroppo, non v'è più traccia.

Come non v'è più traccia alcuna degli affreschi, che l'11 agosto di quello stesso anno, Montano s'impegnava a eseguire per il refettorio e la Sala capitolare del convento attiguo alla chiesa. Nonostante la perdita del ciclo aversano, recenti ritrovamenti di affreschi nel duomo di Napoli collegati all'attività del Montano, hanno potuto ugualmente mostrare la personalità dell'artista; che, allo stato attuale delle conoscenze, è da considerarsi, il più importante esponente della cultura figurativa protogiottesca a Napoli.

Franco Pezzella

Nella chiesa dell'Annunziata ad Aversa.
Il sarcofago di Pompeo Antonio Fulgore

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 20, 23 luglio 1994, p. 14

L'11 dicembre dell'anno 1625 Donna Giulia Petino, nella necessità di dare una più degna sepoltura al marito, morto due anni prima «...paga D. ti 50 a Francesco d'Enrico et Nicola de Guida marmorai de Napoli a conto del magisterio dell'opera da farsi ne la Cappella del q.m Dottor Pompeo Antonio Fulgore suo marito dentro la Chiesa de l'Annuntiata di Aversa, atteso altri D. ti 50, similmente in conto li riceverno contanti a tempo della stipulazione de l'Ist°».

La polizza nota nella trascrizione che di essa ne diede il brillante archivista napoletano Giambattista D'Addosio agli inizi di questo secolo ci permette di collegare l'opera, tuttora collocata nella quinta cappella laterale destra della chiesa aversana, alla attività di due ancor poco conosciuti scultori napoletani della prima metà del secolo XVII. Uno di loro, il D'Errico lo ritroviamo ancora attivo nella stessa Aversa cinque anni dopo, quando per la somma totale di 342 ducati gli vengono commessi dal vescovo della Città Carlo Carafa «... palmi 371, et onze 3, di marmi lavorati per servitio della Cappella sotto il titolo di S. a. Maria del Reto (Loreto - n. d. a.) novamente corstutta dentro la Chiesa Cattedrale di Aversa, quanto per tutti li altri lavori di mano sculptura di lettere del epitaffio del Altare et buchi fatti per la cangellata di ferro che se retrova nella fenestra che sta sopra l'Altare». Più documentato l'altro, il De Guida, che nello stesso anno in cui era operoso ad Aversa collaborava con Salvatore Ferraro alla realizzazione del monumento funebre di Ottavio Carvilli nella chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli. Il D'Addosio, infine, gli assegna sulla base di un ritrovamento documentario, un altare nella chiesa di San Bartolomeo a Benevento.

La tomba del Fulgore, profonda poco più di 37 cm. e addossata alla parete sinistra della cappella; misura 280 cm. di lunghezza per 230 di altezza ed è realizzata tutto in marmo di Carrara e bardiglio. Per quanto tracce di corrosione del marmo si rilevino un po' dappertutto, nel complesso il manufatto si presenta a tutt'oggi in discrete condizioni di conservazione. Il monumento funebre si compone di un sarcofago bombato e sagomato con piedi a zampe di leone su cui poggia il defunto disteso Come addormentato. Il tutto poggia su un alto basamento con una lunga iscrizione, affiancata da due bassorilievi con stemmi. Gli stemmi riproducono l'arme della nobile famiglia che era costituita da uno spaccato, nel 1° d'azzurro, nel 2° d'argento, con tre fulmini che si muovono da una nube.

Quanto alla famiglia Fulgore, di cui si hanno notizie dalla fine del XVI secolo essa era originaria di Aversa e pertanto fu aggregata al patriziato di questa città. Tuttavia, godette di nobiltà anche a Napoli, sebbene fuori seggio. Imparentati con gli Scaglione, i suoi membri erano baroni di Acciano e Beffa nonché di Lusciano, seppure su quest'ultimo paese avessero giurisdizione solo per metà abitato. Dal 1608 furono altresì titolari del Marchesato di Ducenta, dove possedevano un palazzo attualmente di proprietà del Pontificio Istituto delle Missioni Estere di Milano. Tra gli esponenti più illustri di questa nobile famiglia si annoverano un Domenico Fulgore,

Filippino, che fu arcivescovo di Nazareth, e un Ferrante, cavaliere di Calatrova e Capitano di cavalli.

Franco Pezzella

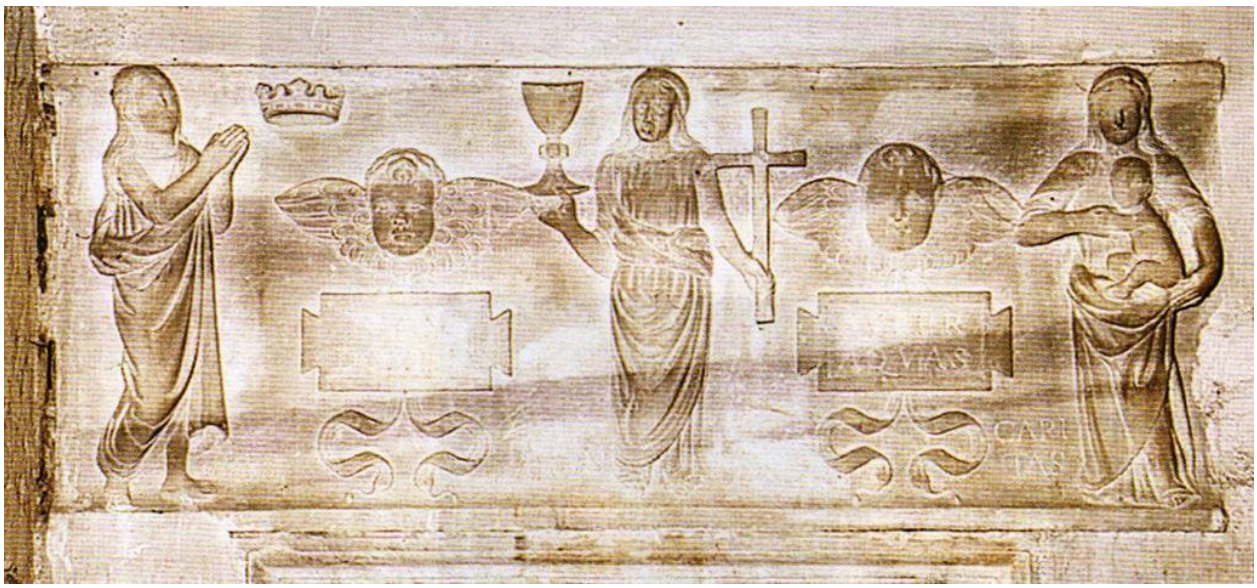
Aversa, Chiesa dell'Annunziata, Monumento funebre di Pompeo Antonio Folgore

Luca Prassicio, il filosofo che introdusse l'uso della stampa ad Aversa nel XVI secolo

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 21, 3 settembre 1994, p. 14

Luca Prassicio, filosofo aversano vissuto tra la seconda metà del XVI secolo e la prima metà del secolo successivo, nonostante il non trascurabile merito di aver dato alla sua città natale il vanto di essere stata dopo Subiaco, Napoli, Reggio Calabria, Cosenza, Messina, Palermo, L'Aquila, Gaeta, Capua e Ortona, una delle prime città dell'Italia meridionale a dotarsi, sia pure provvisoriamente, di una tipografia, è una figura di erudito ancora poco nota agli aversani. Gli stessi storici locali, dal Parente in poi, quando hanno dovuto tratteggiare un profilo del filosofo, si sono limitati a evidenziarne, quasi esclusivamente, il ruolo di antagonista delle tesi di Agostino Nifo riguardo all'immortalità dell'anima; trascurando di trattare più diffusamente, invece, di quello che, a mio avviso, resta il merito principale del Prassicio: l'aver introdotto l'uso della stampa ad Aversa. Il Prassicio, infatti, agli inizi di giugno del 1520 nella necessità di pubblicare urgentemente i suoi scritti elaborati come risposta alle teorie del Nifo in merito all'immortalità dell'anima e trovandosi nell'impossibilità di seguire, perché vecchio, il lavoro di stampa facendo la spola tra Aversa e Napoli, l'unica città vicina, oltre Capua, a essere fornita di stamperie, fece trasferire dalla capitale partenopea ad Aversa, avvalendosi dell'influente amicizia del duca d'Atri Andrea Matteo Acquaviva, la bottega del tipografo marchigiano Antonio de Frizis. Questi impiantò la propria officina probabilmente presso lo stesso palazzo dei Prassicio, non più rintracciabile nella moderna topografia cittadina. La prima opera vide la luce di lì a poco, esattamente il 25 giugno di quell'anno. Di poco successivo è l'altro libro, impresso il 27 agosto dello stesso anno, intitolato: *Confutationes in commentationes Augustini Niphi Suessani*. L'opera, composta di 84 fogli, costituirebbe, secondo alcuni autori il primo libro con un *Imprimatur*, la formula con cui ancora oggi l'autorità ecclesiastica autorizza la stampa di un libro sottoposto al suo vaglio. Il tentativo, quasi certamente operato dal Prassicio alla fine dei lavori, di convincere il de Frizis a mantenere ancora attiva l'officina di Aversa, non dové trovare d'accordo il marchigiano tant'è che l'anno successivo, forse per dissidi sorti in quell'occasione, il filosofo affidò il compito di stampare la sua nuova opera, *Questio de immortalitate anime…*, all'altro tipografo napoletano Giovanni Pasquet de Sallo che la impresse a Napoli il 15 novembre del 1521. Mentre non fu mai stampato l'altro scritto documentato di Luca, il *De Anquititate, Nobilitate, e situ, Aere, Amaenitate, e Fertilitate Civitatis Aversae*, prezioso omaggio al suo paese natio. Null'altro si conosce della vicenda umana di Luca negli anni successivi, se non che egli morì nel 1551, trovando sepoltura nel deambulatorio della cattedrale cittadina. Sulla bella tomba marmorea un anonimo latinista, quasi certamente un canonico della cattedrale, dettò una breve epigrafe, cui seguiva un'altra scritta, fatta cancellare dal canonico Gaetano de Fulgore a metà dello scorso secolo ma nota dalla trascrizione fattane dal Parente.

Franco Pezzella



Aversa, Duomo, deambulatorio, lastra funeraria della tomba di Luca Prassicio.

Aversa, Duomo, deambulatorio, epigrafe sulla tomba di Luca Prassicio.

Restaurati i dipinti di Tommaso de Vivo nella chiesa della Trasfigurazione a Succivo

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 13, 17 settembre 1994, p. 14

La recente pubblicazione di un voluminoso studio sulla pittura napoletana dell'Ottocento e la pressoché quasi contemporanea esposizione, in una sala dell'albergo Vesuvio, di un dipinto celebrativo della Costituzione degli Stati Uniti, di cui si erano perdute le tracce, hanno riportato alla ribalta il nome di Tommaso de Vivo, prolifica figura di artista ortese che fu anche l'ultimo direttore della Pinacoteca dei Borboni. Il dipinto, realizzato nel 1870, è stato appositamente recuperato e restaurato in occasione del soggiorno napoletano di Clinton, ospite presso il famoso albergo per l'annuale riunione del G7.

T. De Vivo, *S. Paolo*, Succivo, Ch. della Trasfigurazione.

T. De Vivo, *S. Pietro*, Succivo, Ch. della Trasfigurazione.

Un recupero che, oltre a raccontarci di quel cosmopolitismo che caratterizza tutta la storia antica e recente di Napoli, ci offre la possibilità di parlare di un altro recupero, certo meno celebrativo, ma sicuramente più importante per la storia civile e religiosa delle nostre contrade: il restauro dei diciassette dipinti che il De Vivo realizzò tra il 1873 e il 1876 per la chiesa della Trasfigurazione di Succivo, l'ultima fatica nota del pittore; il cui percorso artistico si svolse, dopo un lungo apprendistato a Roma presso Vincenzo Camuccini, attraverso ben sette decenni, equamente divisi tra la realizzazione di un notevole numero di dipinti - ci limitiamo a ricordare in questa sede i dipinti per San Domenico Maggiore e San Francesco da Paola a Napoli e i diversi saggi presentati in occasione delle periodiche mostre borboniche, oggi variamente distribuiti tra collezioni pubbliche e private - e l'incessante attività didattica culminata nel prestigioso incarico di Direttore presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Un prezioso elemento per la ricostruzione delle fasi che portarono all'esecuzione del ciclo succivese ci è fornito dall'occasionale lettura di un foglio volante in carta

pecora, conservata nell'Archivio parrocchiale della suddetta chiesa e datato al 10 ottobre del 1876, in cui il nostro pittore dichiara «... che l'On. Sindaco di Succivo, il Sig. Federico Pastena, a sue proprie spese, mi ha incaricato di adornare la Chiesa rinnovata del suo paese col dipingere 17 medaglioni di palmi 5 x 5 di grandezze rappresentanti il Redentore e la SS. Vergine, S. Giovanni Battista, e tutti gli Apostoli ed Evangelisti ad olio in tela ...»; dichiarazione che egli sottoscrive non prima di aver celebrato la generosità del sindaco e di aver ammonito, seppure bonariamente, i notabili del paese a seguirne l'esempio.

Nel prosieguo dello scritto egli, infatti, avverte «... ed eseguito questo lavoro di proprietà del Sig. Pastena mi piace eterizzarlo ai posteri e ricordarlo in questa carta pecora affinché altri proprietari anche uomini di genio lo aiutassero a fare opere civili e religiose ...». Il ciclo pittorico del De Vivo, restaurato interamente da Luigi Iodice, rappresenta, unitamente ad altri due dipinti dello stesso autore, la quasi totalità dell'arredo pittorico della chiesa, che pure vanta, oltre a degli affreschi di un certo Trotta - non altrimenti noto - lavori di Achille Jovine e di Antonio Giametta, pittori di buona levatura, operosi in Campania nei primi decenni di questo secolo.

Costituito, come indicato da diciassette medaglioni del diametro di 100 cm. circa di diametro, esso si distribuisce lungo la fascia perimetrale superiore della navata centrale, del transetto e dell'abside. Invero i dipinti del De Vivo erano già noti alla scarna letteratura locale perché firmati e datati. In uno dei medaglioni, quello relativo alla raffigurazione di San Marco, appare, infatti, ben evidente, la dicitura: IL SINDACO PASTENA NEL 1873 COMMISSIONÒ AL PITTORE TOMMASO DE VIVO UNA SERIE DI DIPINTI. La scritta si legge sulla pergamena arrotolata che il santo sorregge con la mano sinistra mentre con l'altra mano è intento a scrivere con una penna d'oca.

Franco Pezzella

Un pittore da riscoprire Vincenzo Camardella e l'unica sua opera conosciuta: la cona della Concezione nella chiesa eponima di Aversa (1605).

... Consuetudini aversane, n. 25-26, a. VIII, ottobre 1993-marzo 1994, pp. 25-26

Il 28 settembre del 1605 il pittore Vincenzo Camardella s'impegnava con tale Giovanni Salzano a consegnare per la metà di novembre dello stesso anno al prezzo di quaranta ducati, una cona della Concezione «ben pittata et ben colorita» da porsi nella «chiesa della Concessione situata dentro la città d'Aversa»[1].

Il contratto, noto nella trascrizione del D'Addosio, è un illuminante documento dei rapporti intercorrenti nei secoli XVI e XVII fra gli artisti e la committenza borghese della provincia, mossa da intenti prevalentemente devozionali e poco incline - come avremo modo di vedere - a rapporti fiduciari, se non di sottoscrizione; nella scrittura ci si dilunga, infatti, soprattutto nella descrizione del tema iconografico, che prevede nella tavola centrale l'immagine dell'Immacolata Concezione «con un coro angelico atorno», nella cimasa «lo Dio Padre similmente con coro angelico» e «alli due scabelli di sotto», S. Francesco d'Assisi e S. Caterina da Siena. Si ricorda, inoltre, al Camardella, dopo avergli corrisposto un anticipo di dodici ducati, che «li restanti D. ti 28 se li promettono finita haverà d.tta cona» che egli dipingerà con colori comprati a sue spese «eccetto l'azuro oltramarino che si comprerà dalli Governatori di d.ta chiesa della Concessione»[2]. Malgrado qualche discordanza con gli impegni contrattuali - la mancanza delle predelle con S. Francesco e S. Caterina, per le quali è ipotizzabile la dispersione in uno dei tanti lavori di restauro che hanno interessato la chiesa nel corso dei secoli - non sussistono dubbi al riconoscimento della cona di cui si accenna nel documento, con la tavola e la relativa cimasa ancora oggi sull'altare maggiore della chiesa della Concezione nella cittadina normanna, e che qui per la prima volta si analizza nei contenuti storici e artistici dopo che solo recentemente è stata sottratta alle precedenti fantasiose attribuzioni, di cui resta memoria nella bibliografia locale[3].

Benché annerita dal fumo delle candele, ritoccata in più punti da malaccorti restauri - in condizioni tali cioè da sollecitare un immediato intervento di restauro - la tavola costituisce, al momento, l'unico riferimento per il recupero dell'attività di Vincenzo Camardella, artista certamente non eccelso nel qualificato panorama della pittura

---

[1] G. B. D' ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in «Archivio Storico per le Provincie Napoletane», XLIV (1919), pp.375- 397, pag. 383.

[2] Prima del ritrovamento di questo documento il Camardella era noto per essere comparso in un contratto d'affitto pubblicato da G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti, le industrie delle provincie napoletane*, Napoli 1883-97, vol. V, pag. 86.

[3] G. PARENTE, *Origine e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1856-58, vol. II, pag.191, il quale definendo il dipinto «pregevolissimo» - niente, quindi, che oltrepassi la retorica elogiativa, o personali affermazioni di gusto - lo giudica di «Bernardino Siciliano» (Giovan Bernardino Azzolino). Il merito di aver pubblicato per prima la cona con la giusta attribuzione, collegandola all'attività del Camardella, è di Paola D'Alconzo, autrice della scheda relativa alla chiesa della Concezione in AA.VV., *Itinerari aversani*, Napoli 1991, pag. 90.

manierista napoletana dell'epoca - che ebbe in Francesco Curia e Fabrizio Santafede i massimi esponenti - ma che a tratti, specie nella figura della Vergine e nel paesaggio di fondo dà a intendere di non essere un semplice mestierante.

V. Camardella, *L'Immacolata*, Aversa, Chiesa della Concezione.

L'Immacolata Concezione è uno dei temi prediletti della pittura napoletana dopo il Concilio di Trento; l'iconografia adottata nella rappresentazione di esso si stabilì poco alla volta tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo secondo le formulazioni dottrinali post-tridentine e associa alla rappresentazione della Vergine attorniata dai simboli delle Litanie Mariane l'immagine della Donna dell'Apocalisse (XII, I), ossia la visione della Donna «coronata di stelle, in piedi su una mezza luna e

avvolta dalla Sulamita del Cantico dei Cantici»[4].

Angiolillo Arcucci, *Il martirio di san Sebastiano*, Aversa, Duomo.

Il Camardella, denotando una convinta adesione ai dettami iconografici post-tridentini svolge il tema quasi come se avesse a fronte il testo delle "Litanie Lauretane". L'immagine è letteralmente invasa dai simboli mariani con un risultato, che almeno nella parte superiore e mediana del dipinto, non presenta nulla di originale rispetto a una semplice e pura enunciazione degli attributi della Vergine. Non altrettanto si può invece dire della parte inferiore, dove con un'originale soluzione la rappresentazione simbolica de «la città di Dio», pur mantenendo il carattere metaforico intrinseco alla rappresentazione stessa, è presa a pretesto per

[4] Il Concilio di Trento, proclamato con la Bolla di fine maggio 1536, fu aperto nel 1546 e durò fino alla fine del 1563. Relativamente alle arti figurative, l'assise produsse il decreto sulle immagini nella XXV sessione (l'ultima) del 3 dicembre 1563, il quale faceva divieto di esporre in chiesa immagini che, ispirandosi a dogmi sbagliati, potessero indurre in errore le persone meno colte. Sull'onda di questo decreto furono scritti e pubblicati tutti una serie di trattati che definirono l'iconografia religiosa nei secoli successivi.

raffigurare la città di Aversa; simbolicamente riprodotta con la quattrocentesca sagoma del duomo racchiusa tra le mura, secondo una configurazione che - si può ipotizzare - corrisponde a quella del tempo in cui il dipinto fu eseguito.

Ignoto pittore napoletano del XVII secolo, *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo e il vescovo Carlo Carafa orante*, Aversa, Duomo, Cappella delle Reliquie.

Ove si tenga anche conto di alcune strutture architettoniche ancora visibili come il tiburio, conservatosi pressoché inalterato nel tempo nonostante i numerosi terremoti che hanno scosso nei secoli la Campania. L'ipotesi circa la veridicità della raffigurazione resa dal Camardella si rafforza ancor più se si confrontano analoghe rappresentazioni del duomo. L'una, risalente alla seconda metà del XV secolo, è inserita, unitamente a quella degli altri edifici civili e religiosi cittadini, nella veduta

di Aversa che fa da sfondo alla tavola col *Martirio di S. Sebastiano*; un dipinto che proveniente dallo stesso duomo si conserva nell'attiguo Seminario Vescovile e che allo stato attuale degli studi costituisce anche l'unica opera firmata del pittore napoletano Angiolillo Arcuccio[5].

Ignoto scultore napoletano del XVII secolo, *rilievo ligneo del duomo di Aversa*, Aversa, Chiesa della Concezione.

L'altra, successiva alla raffigurazione del Camardella, è, come la prima, anch'essa inserita all'interno di una veduta di Aversa che fa da sfondo a un dipinto con la *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo e il vescovo Carlo Carafa orante*. La tela, databile per la presenza del Carafa alla prima metà del sec. XVII, è attribuibile al pittore siciliano Michele Regolia e si conserva sempre nel duomo, precisamente nella

[5] La tavola è stata più volte illustrata. Prima da G. PARENTE, *op. cit*., I, pag. 80 n.1; poi da A. GALLO, *Il S. Sebastiano di Angelo Arcucci nel Duomo di Aversa*, in *Corriere Campano*, n. 20 a. III (5/12/1924) e R. CAUSA, *Angiolillo Arcuccio*, in *Proporzioni*, III (1950), pp.105-106; infine da A. PIROZZI, *Il martirio di San Sebastiano di Angiolo Arcucci*, in *Arte in Aversa*, pp. 56-59. Più recentemente, dopo un laborioso restauro, il dipinto è stato esposto a una mostra storico-artistica sulla cattedrale di Aversa tenutasi nel deambulatorio della stessa dal 13 novembre all'8 dicembre 1990 in occasione della visita di Giovanni Paolo II (cfr. cat. della mostra, *La Cattedrale nella Storia Aversa 1090-1990 Nove secoli d'arte*, Caserta 1990, scheda a cura di A. M. Romano, pag.74.

Cappella delle Reliquie[6]. E ancora, un'altra rappresentazione del duomo - un rilievo ligneo coevo alla pala del Camardella - è visibile inserito all'interno del bellissimo cassettonato che copre la volta della stessa chiesa della Concezione.
La trasgressione alle rigorose normative iconografiche, probabilmente operate dal Camardella su ispirazione di un anonimo iconografo - forse un monaco francescano del vicino monastero di S. Antonio[7], volle solo significare nelle intenzioni del religioso il desiderio degli aversani di affidare la città al patrocinio della Vergine Immacolata. La cosa dovette passare, inosservata, evidentemente, sia agli occhi dei governatori sia a quelli delle autorità ecclesiastiche preposte al controllo; o forse, molto più semplicemente, tollerata; tant'è che il dipinto fu regolarmente posto sull'altare, dove da quasi quattrocento anni è oggetto di grande devozione da parte degli aversani, che mai hanno dimenticato l'antica protezione della Vergine Immacolata sulla città, specialmente dopo che essa rimase miracolosamente immune anche dalla peste del 1656[8].

Franco Pezzella

[6] AA. VV., *Itinerari …*, *op. cit*., pag. 104.
[7] La supposizione nasce dalla considerazione che il profilo dell'attigua chiesa del monastero di S. Antonio, affiancata dal campanile gotico, è l'unico altro edificio ecclesiastico della città - notoriamente ricca di chiese ancora più rappresentative del forte sentimento religioso cittadino - a essere stato inserito dal pittore nella veduta.
[8] R. VITALE, *La peste del 1656 ed un voto della città di Aversa a la Vergine Immacolata*, Aversa 1939.

I paramenti sacri della confraternita della Concezione di Aversa

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 25, 1° ottobre 1994, p. 14

Tra i cosiddetti «manufatti artistici minori» un posto di primaria importanza è occupato senz'altro - nonostante le massicce dispersioni del passato - dalle stoffe antiche, in particolare modo dai paramenti sacri. Scopo di questo scritto è operare, anche per Aversa, iniziando dalla confraternita dell'Immacolata, un primo tentativo di rendere noto l'esistenza di questo patrimonio allo stato attuale pressoché inesplorato; vuoi perché considerato di scarso interesse storico-artistico, e pertanto non meritevole di essere conservato, tutelato e studiato; vuoi soprattutto perché, essendo custodito negli armadi di chiese e congreghe, risulta poco visibile.

Aversa, Chiesa della Concezione, Ignoti del sec. XVIII, a sinistra Parato di gloria, a destra Pianeta.

Un patrimonio comunque ancora cospicuo, al di là della massiccia dispersione, determinata, soprattutto, oltre che dalla scarsa considerazione di cui si accennava (quanti paramenti, una volta dismessi, sono stati utilizzati per realizzare stracci da spolvero) dall'uso quasi quotidiano nelle funzioni religiose. La rassegna si apre con un parato di gloria di manifattura campana tessuto in un anno compreso tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del secolo successivo. Realizzato in seta celeste, il paramento si caratterizza per una bella raffigurazione della Vergine Immacolata, rappresentata come di consueto con corona di dodici stelle mentre calpesta il

serpente, simbolo del demonio, e posta giusto al centro di una ricca decorazione a foglie e volute in oro. Foderato con seta bianca percorsa da raggi dorati il parato termina con il bordo inferiore lobato. Di poco successivo, potendosi datare alla seconda metà del XVIII secolo, è il ricco parato liturgico composto da due pianete, altrettante tonacelle e stole, due manipoli, un piviale e un velo omerale. Realizzato in raso con ricami in filo di seta dorato e variopinto, il parato, di manifattura napoletana, si presenta con un fondo beige ricamato a punto pieno con tralci floreali stilizzati e foglie di vite. Un gallone dorato è applicato sia sul davanti che sul dorso; sul piviale, variamente sparsi, si osservano motivi di fiori a mazzetti, sostituiti, negli altri elementi del parato, dal simbolo Eucaristico raggiato. Agli inizi del secolo scorso risalgono, invece, i restanti paramenti. E cioè: un altro parato di gloria e ben tre pianete, di cui le prime due abbinate ad altrettante stole. Il parato di gloria, esemplato sull'altro di più antica data, è come questo, di manifattura campana e presenta - ritagliato da altro panno - l'immagine dell'Immacolata Concezione giusto al centro di una fitta trama di ricami in oro. Differentemente dall'altro, sul bordo inferiore vi è, però, una frangia. Le prime due pianete, realizzate in seta da ignoti tessitori campani presentano un fondo rosa riccamente ricamato con motivi floreali sparsi realizzati in filo di seta variopinta; la fodera è di seta rossa mentre galloni a motivi floreali sono applicati su entrambe le facce. Chiude la rassegna una pianeta, anch'essa di manifattura ignota, a fondo rosa su cui si stende un fitto ricamo a tralci floreali in filo di seta variopinto. Un ottile gallone dorato sul davanti e sul dorso completa la splendida decorazione. A quando un'esposizione (che tra l'altro richiederebbe modesti mezzi finanziari) per poter ammirare da vicino questi paramenti?

Franco Pezzella

I mille volti di Santa Maria d'Ajello

Cogito, a. I, n. 11, 2 ottobre 1994, pp. 24-25

La chiesa di Santa Maria d'Ajello ad Afragola rappresenta il risultato di una multisecolare stratificazione architettonica e artistica, che, prendendo le mosse da un originario impianto trecentesco ha via via assimilato gli interventi successivi fino a integrarli in quel pregevole e severo impianto barocco tardo settecentesco che c'è dato oggi vedere e che ancora rivela, a un'attenta analisi, tracce di tutte o quasi tutte le precedenti fasi d'intervento, e architettoniche, e decorative.

Afragola, Chiesa di Santa Maria d'Ajello, interno.

Nel rinviare il lettore interessato a una più approfondita conoscenza delle vicende storiche - artistiche della chiesa all'apposita pubblicazione curata dal Pasinato in occasione delle celebrazioni per l'VIII Centenario della fondazione della Parrocchia[1], in questa sede ci preme unicamente apportare un breve contributo che nasce da una più attenta disamina di documenti già pubblicati in un lontano passato, ed evidentemente sfuggiti per questa ragione al suddetto studioso circa l'attribuzione a scultori napoletani del XVI secolo di alcune opere marmoree conservate nella chiesa. Si tratta per entrare subito nel merito della trattazione del fonte battesimale, che il Pasinato, ritenendo opera del XVII - XVIII secolo definisce «la più pregevole del genere presente ad Afragola» e di due delle quattro acquasantiere collocate sui pilastri d'ingresso (le altre due sono lavori della fine del secolo scorso). Il primo manufatto, attualmente sistemato al centro dell'ultima cappella della navata destra, fu realizzato da Fabrizio di Guido, un ancor poco conosciuto scultore operoso a Napoli

[1] C. PASINETTI, *Il Complesso monumentale di S. Maria d'Ajello*, Afragola, 1990, p. 54.

alla fine del secolo XVI che lo eseguì nel 1595, come ben documenta la seguente polizza di pagamento emessa il 5 febbraio di quell'anno del Banco napoletano dell'Ave Gratia Plena e pubblicata, fin dal lontano1920 dall'archivista napoletano Giambattista D'Addosio: «Gio: et Gio: V. zo Castaldo pagano D. ti 15 a comp. to di D. ti 26, a m.ro Fabritio de Guido intagliatore de marmo per lo prezzo de una Fonte de baptismo, quale promette fare de palmi 4.de lunghezza et dui de larghezza et uno e mezzo de grossezza con lo suo piede de più et sia conforme a quello che sta fatto ne l'Ecclesia de la Nuntiata SS. ma senza l'intagli et senza la cupola et promette consignarcelo de marmo bianco fino novo per sabato delle Palme prossimo con patto che noi pagamo la portatura et esso venga a metterlo nell'Ecclesia di S. ta Maria de Ajello de la Fragola»[2].

Afragola, Chiesa di Santa Maria d' Ajello, F. di Guido, *Fonte battesimale.*

Conformemente alla descrizione contrattuale, il fonte realizzato durante gli imponenti lavori di restauro patrocinati dal parroco Sebastiano Castaldo Tuccillo (15911-1654), forse parente dei committenti si presenta eseguito in marmo bianco con una vasca a forma di navicella che poggia su una massiccia base dello stesso materiale. L'unica discordanza che si coglie tra il manufatto realizzato e quello concordato riguarda la

[2] G. D`ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XV e XVI dalle polizze dei Banchi*, estratto da *Archivio Storico per le Province Napoletane*, Napoli 1920, ristampa anastatica, Sala Bolognese 1991, pp. 202-203.

vasca, che, per quanto i committenti avessero espressamente richiesto «senza l'intagli» si presenta decorata con bugne piatte a fascioni e nella parte centrale reca una piccola scultura a testa d'angelo; non sappiamo se perché nel frattempo gli stessi abbiano cambiato idea; o se perché lo scultore, incurante della richiesta, abbia poi finito con l'agire per suo conto e ripetere in parte il prototipo napoletano (la chiusura della chiesa dell'Annunziata ci ha purtroppo impedito di effettuare gli opportuni riscontri). Per quanto concerne l'autore, le poche notizie sul suo conto ci informano che era nato a Carrara, in merito a quanto lui stesso dichiarò nell'istrumento del 1591, ritrovato dal Filangieri[3] e pubblicato dallo Spinazzola[4] e secondo il quale insieme con altri marmorai, assunse l'impresa del rinnovamento della certosa di San Martino sotto la direzione di Giovan Antonio Dosio.

Afragola, Chiesa di Santa Maria d'Ajello,
F. di Guido - S. Galluccio, acquasantiera.

Precedentemente aveva eseguito altri lavori a Napoli; prima nel presbiterio della chiesa di San Lorenzo Maggiore (1558), poi alla tomba di Lucrezia Rota in Montecalvario (1581) e nella chiesa dell'Annunziata, come risulta dalle numerose polizze pubblicate sempre dall'Addosio[5]. E sul finire dello stesso anno a Fabrizio di Guido e all'altro scultore napoletano Scipione Galluccio furono commissionate ancora dai Castaldo, unitamente a tale Giovanni Grande anche le due succitate acquasantiere, come testimonia un'altra polizza di pagamento, relativa alla

[3] G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti, le industrie delle province napoletane*, Napoli 1885-97, 1, p. 55.
[4] V. SPINAZZOLA, *La Certosa di S. Martino* (IV parte), in *Napoli Nobilissima*, X1 (1902), pp. 161-170, p. 168.
[5] G. D'ADDOSIO, *Origine, vicende storiche e progressi della Real Santa Casa Santa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli 1885, p. 169.

commissione di una di esse pubblicata sempre dal D'Addosio, e datata al 28 novembre: «Gio: Battista Castaldo, Giovanni Grande et Gio: V. zo Castaldo pagano D. ti 5. a m. ro Scipione Galluccio et m. ro Fabritio de Guido marmorai in conto della Fonte d'acqua santa, quale hanno promesso consegnarci per l'Ecclesia di S. a Maria de Ajello della Fragola»[6]. Le acquasantiere, realizzate leggermente diverse tra di loro, ma in ogni caso secondo la consueta forma a valva di conchiglia, sono sottostanti a formelle marmoree decorate con un angioletto poggiato su nubi che regge nella destra l'aspersorio e nella sinistra la pila con l'acquasanta; secondo un modello abbastanza frequente in Campania e che trova il referente più prossimo nelle formelle sovrastanti le acquasantiere della chiesa di San Simeone della vicina Frattaminore, che proponiamo di assegnare agli stessi artefici. Quanto al Galluccio, una polizza di pagamento, dell'8 novembre del 1601, lo indica, tra l'altro, come riscossore di dieci ducati in acconto di una «fenestra di marmo et misco che ha promesso fare nella Chiesa di S. Mauro de Casoria per reporrere lo Reliquario di d.to Santo»[7]. Altri documentati lavori dovuti alla sua mano si ritrovano, oltre che a Napoli (chiese dell'Annunziata, di Santa Maria del Carmine e di San Giovanni a Carbonara), a Somma Vesuviana (chiesa di Santa Maria di Costantinopoli) e nella lontana Lauria (tomba Exorques nella chiesa di San Bernardino); a riprova della presenza anche in provincia di alcuni dei numerosi scultori impegnati in quegli anni nelle chiese napoletane a realizzare arredi e ornamenti in chiave «tridentina», oltre che a soddisfare la sempre più crescente domanda di monumenti funerari da parte di una «committenza aristocratica che soprattutto nel sepolcro e nella scultura funeraria celebrava e ricordava ai vivi la propria potenza»[8].

Franco Pezzella

[6] G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti ..., op. cit.*, pp. 190-191.
[7] *Ibidem*, p.195.
[8] F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, in quarta di copertina.

Una sconosciuta pagina di storia monastica cittadina. I Conventi di clausura aversani del 1587

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 27, 15 ottobre 1994, p. 14

Sul finire dell'estate del 1587 papa Sisto V riceveva da Napoli due missive, datate rispettivamente 4 e 25 settembre, che lo ragguagliavano sulla situazione - invero tutt'altro che rassicurante - circa la giusta osservanza della "Regola" praticata dalle religiose ospitate nei monasteri femminili della capitale vicereale e di gran parte dei conventi di clausura della Campania. Subito dopo, in risposta alle due relazioni - anche in previsione di una riforma delle claustrali - il pontefice inviò sul posto, col precipuo scopo di mettere ordine nei numerosi conventi femminili - che solo a Napoli ascendevano al numero di 25 circa - ben tre visitatori apostolici; i quali furono: Prospero Vitagliano, vicario generale dell'arcivescovo di Napoli, Mario Carafa, Carlo Baldino, professore di diritto canonico e tale Parascandolo, non altrimenti conosciuto.

Aversa, ex monastero di San Girolamo.

Autore dei due rapporti, che si conservano nei fascicoli relativi alla Nunziatura di Napoli dell'Archivio Segreto Vaticano, era stato un ancor poco noto frate minore osservante, tale Bartolomeo Vadiglia da Napoli, su cui, le coeve, e numerose fonti francescane, non danno un benché minimo accenno. Come si accennava le accuse del Vadiglia erano rivolte non solo ai monasteri di Napoli, ma, più in generale, a quelli di tutta la Campania. Così che accanto ai monasteri di Gioi, Salerno, Maiori, Amalfi, Castellamare di Stabia, Nocera Inferiore, Nola, Sessa Aurunca e Gaeta troviamo pure menzionati - sebbene solo marginalmente investiti dagli strali del monaco francescano - anche due monasteri di Aversa: quello di San Girolamo, quasi del tutto abbattuto nella prima metà di questo secolo per dar luogo, in nome di un malcelato "modernismo" all'attuale piazza Guglielmo Marconi e quello di Santo Spirito

(attualmente adibito a istituto scolastico). A proposito di essi il Vadiglia scrive: «... Nella città d'Aversa., questo monastero [S. Girolamo] è riformatissimo per essere della prima regola di Santa Chiara. Le moniche non si vedono et stanno in una strettissima clausura, però vi hanno abuso di amicitie ancora non sospetto di male, ma di devotione et affettione di fratri con le moniche, le quali moniche prendono affettione ad alcuno particulare, li donino e l'inalzino con favoriti nella religione. Però vi sono le infrascritte amicitie: fra Ludovico di Madaloni, ministro della provincia, già morto, tenea sore Beatrice Molina, et per esserno rimaste gran robbe et denari a detta monica, poiché se tiene per cosa chiara che quella era la depositaria del Madaloni, et si troverranno in poter suo doni d'argento et altre cose; fra Antonio di Nola, ministro passato sopradetto, con sore Agata Bonifatio; fra Geronimo Inserra, guardiano della Madalena, con sore Maria delle Selve; fra Giacomo Marsale, con una monica di casa di Gennaro; fra Pietro di Pisciotta, et altri fratri gi tengono amicitia, che per adesso non si hanno potuto sapere, ma tutto con il visitare et usare la solita diligenza si saperranno. Nel monasterio di Santo Spirito della medesima città. Questo monasterio, si bene è riformato, gi sono pure amicitianti: fra Luca di Napoli, con la abbadessa de detto monasterio ...».

Aversa, ex monastero di Santo Spirito

Di contro, lo scritto tace completamente sugli altri complessi monastici cittadini osservanti la "regola"; che pure annoveravano all'epoca il convento di San Francesco d'Assisi e quello delle Cappuccinelle. Due comunità, quest'ultime, che pur tra alterni momenti di splendore e decadenza hanno sempre rappresentato - nei secoli, come adesso - un faro di sicura spiritualità francescana nell'articolato panorama religioso cittadino.

Franco Pezzella

Nunzio Pelliccia, giureconsulto aversano del XVI secolo

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 30, 5 novembre 1994, p. 14

Nunzio Pelliccia nacque ad Aversa nel 1545 e morì a Napoli il 22 marzo del 1608 secondo quanto si ricava dall'iscrizione apposta su una lapide sottostante il suo monumento funebre nella chiesa napoletana di Santa Maria di Costantinopoli, alla quale aveva lasciato in eredità tutti i suoi beni. Compì gli studi in giurisprudenza a Napoli, dove una volta conseguita la laurea, prese ad esercitare la professione di giureconsulto. Distintosi ben presto per arguzia e capacità godette di grande notorietà e prestigio presso il foro di questa città.

Ignoto scultore napoletano del XVII secolo, *Tomba di Nunzio Pelliccia*,
Napoli, Chiesa di Santa Maria di Costantinopoli.

Gran parte della sua notorietà si deve tuttavia ad un commento sulle consuetudini aversane edito a Venezia nel 1605 dalla tipografia Giunta col titolo *Commentaria ad consuetudines aversanas*. L'opera dedicata al viceré di Napoli don Alfonso Pimmentel e preceduta da alcuni versi dedicati a vari suoi amici, tra i quali il filosofo Giovan Battista Cardini, Giovanni Paolo Vallone, Cesare Mele e il cancelliere olivetano Stefano Rosa, aversano anche lui, costituisce un'attenta disamina, di un antico Diploma - andato disperso - che si conservava, secondo il Volpicelli, fino al XVII secolo nell'Archivio comunale di Aversa. Bisogna tuttavia osservare, secondo

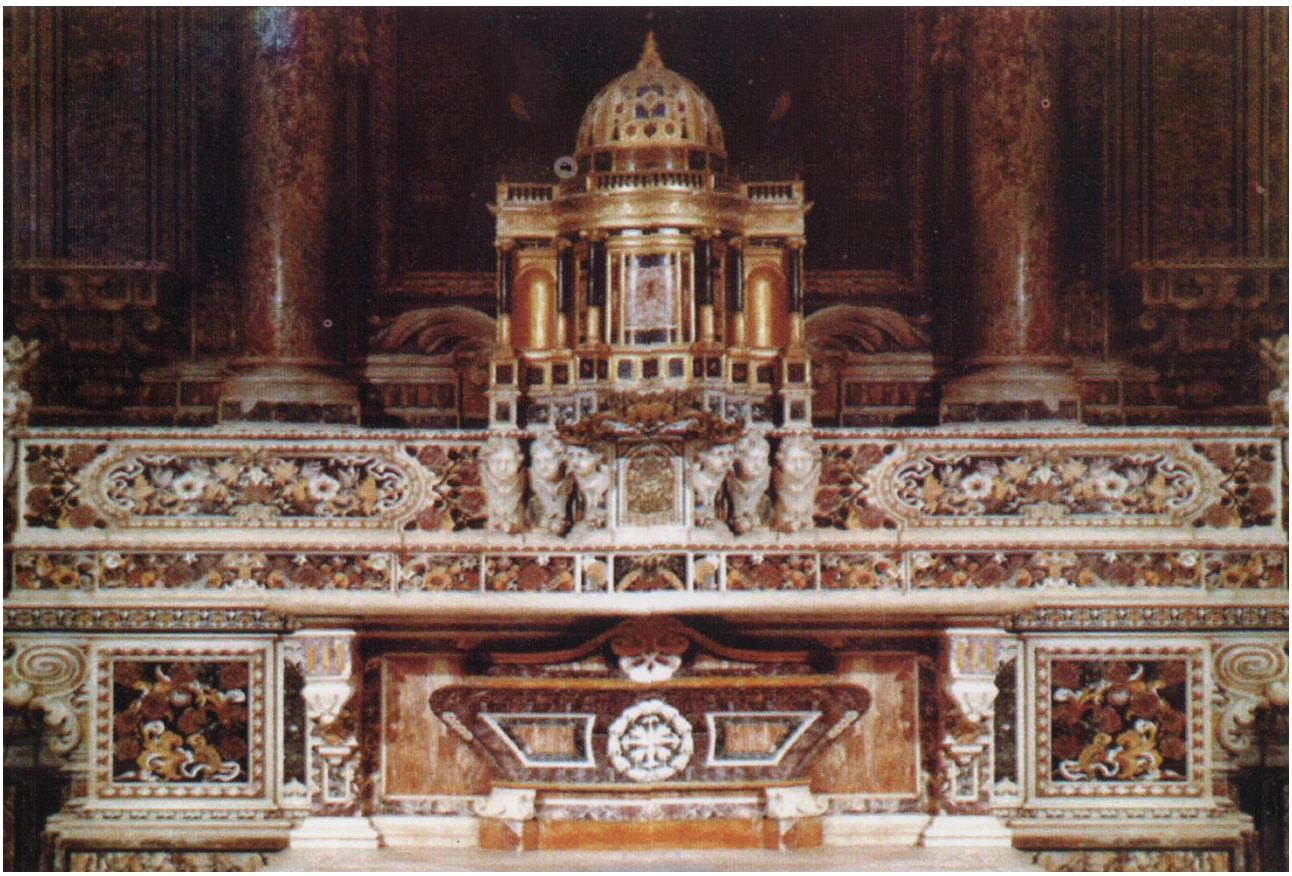
l’ipotesi avanzata dal paleografo aversano Alfonso Gallo - e questo costituisce un limite dei *Commentaria* - che le consuetudini trascritte e commentate dal Pelliccia, risalenti al periodo compreso tra l’XI e il XVI secolo, si riferiscono, forse volutamente, solo alle norme relative allo “ius matrimoni”; solo a quelle norme, cioè, connesse all’attività di giureconsulto dell’autore. Il quale si sofferma volta per volta sugli obblighi dei coniugi, sui rapporti patrimoniali fra essi, sulla risoluzione del vincolo matrimoniale, sul dotario, sulla successione ereditaria; non mancando all’occorrenza di commentare minutamente le consuetudini relative a casi particolari quali ad esempio il matrimonio con stranieri, l’uxoricidio per adulterio, lo scioglimento del matrimonio nel caso in cui uno dei coniugi abbia contratto la lebbra etc. Il testo, che si divide in dodici capitoli per un totale di 256 pagine, è preceduto da un *Iudex rerum et verborum* - una sorta di vero e proprio indice analitico - e da una parte introduttiva, i *Preludia*. Un esemplare del libro si conserva tuttora nella Biblioteca comunale di Aversa, oltre che in alcune biblioteche italiane.

Franco Pezzella

Un episodio di committenza artistica attraverso i documenti. L'altare maggiore della chiesa di San Francesco

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 32, 19 novembre 1994, p. 14

Per quasi un cinquantennio - dalla seconda metà del XVII secolo al 1728, data ultima cui è documentata la loro produzione - i fratelli Bartolomeo e Pietro Ghetti si dedicarono, nelle chiese di Napoli e dei dintorni, a intarsiare marmi e pietre dure per altari. Utilizzavano una tecnica - il commesso - che i decoratori del Seicento e del Settecento prediligevano, così come quelli rinascimentali avevano prediletto le tarsie; e che era nata nella capitale del Paese donde provenivano, Firenze, dove il granduca Ferdinando aveva fatto costruire, fin dal 1588, un'apposita officina per la realizzazione di manufatti litici, il famoso Opificio delle Pietre Dure, tuttora in attività. Originari di Carrara - dove erano nati, a distanza di qualche anno l'uno dall'altro, tra il 1635 e il 1640 - i due fratelli si trasferirono a Napoli verso la meta del secolo, dopo un periodo di proficuo apprendistato a Roma nella cerchia di Francesco



B. e P. Ghetti, Altare Maggiore, Aversa, Chiesa di San Francesco

Baratta. Come altri artisti stranieri erano stati attirati a Napoli dall'eccezionale quantità di lavoro che era richiesta per l'edilizia sacra della città. E a Napoli non mancarono numerose e prestigiose commesse. Tuttavia, mentre della vasta produzione dei fratelli carraresi per la città, si sono ampiamente occupati gli storici dell'arte napoletana, poco o nulla si è scritto delle loro opere realizzate per i centri minori dell'entroterra campano. Sicché il recente ritrovamento di uno strumento

notarile e di una ricevuta di pagamento, che si aggiungono a un'altra polizza già resa nota dal benemerito archivista napoletano Giambattista D'Addosio nel lontano 1914, ci permettono di meglio definite le vicende che portarono i Ghetti alla realizzazione dell'Altare Maggiore per la chiesa di San Francesco d'Assisi ad Aversa. Che, se non si può definire il loro capolavoro in assoluto, ne costituisce certamente uno dei migliori conseguimenti. L'11 dicembre 1697 davanti al notaio Matteo Grimaldi di Napoli come recita il suddetto strumento: «I Rev. Padri del Mon.ro di S. Francesco di Aversa vengono a convenzione con Bartolomeo Ghetti della città di Massa Carrara e con Pietro Ghetti di lui fratello, i quali promettono di fare l'Altare Magg.re di marmo nella Chiesa di detto Mon.ro, siccome al disegno fatto, con due colonne (…) in conformità del lavoro fatto nel Mon.ro di S. Liguoro di questa Città [Napoli] (…). E per le suddette colonne, per la lavorazione di esse, lustratura e positura in opra, detti padri promettono pagare ai detti Pietro e Bartolomeo duc. l00». Nel gennaio dell'anno successivo i due fratelli ricevono da Filippo D'Amico quale acconto della futura ricompensa per «l'Altare di marmi e mischi che dovrano fare» altri 200ducati. E sempre da Filippo D'Amico il 12 novembre dello stesso anno ricevono ancora 70 ducati «a compimento di ducati 90 a conto di ducati 1000, prezzo dei lavori di marmo che detti Fratelli stanno lavorando per il Capo Altare». Fin qui le vicende documentarie del manufatto, che in verità, ha beneficiato di una breve, sia pure entusiastica menzione, soltanto nel 1857 e ancora una volta, per la penna del Parente, lo storico locale, il quale quando prende a parlare dell'altare nel suo libro sulle vicende ecclesiastiche di Aversa scrive: «...sull`altare maggiore il ciborio o baldacchino assai grazioso per disegno; tutto dorato tutto cesellato, e pienissimo di preziose pietre con colonnette di lapislazzuli sopra basi di agata finissimi; con due statuette di argento ai lati, ed una croce sulla cupola di quel tempietto. Aggiungi la preziosità de' marmi, il lavorio di squisito gusto nel fiorame, ed il bello stile, che fanno assai pregevole il dossale o paliotto non solo, ma tutto l'intero altare, fiancheggiato da due colonne (…) bellissime».

Franco Pezzella

Nella chiesa di San Giorgio a Ducenta
La cona dell'altare maggiore
Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 34, 3 dicembre 1994, p. 22

Nel 1597, monsignor Pietro Ursino, vescovo di Aversa, lasciò scritto nella relazione relativa alla Santa Visita da lui effettuata nella chiesa di San Giorgio a Ducenta, che sull'altare maggiore di questa chiesa vi era una icona lignea. Nessun dubbio nel riconoscere la suddetta cona con la stessa che tuttora si ammira sull'altare maggiore della chiesa e che, realizzata, a più mani e in tempi diversi - tra gli inizi e la fine del XVI secolo - va annoverata, senza alcun dubbio, tra le emergenze artistiche dell'Agro aversano.

Trentola Ducenta, Chiesa di S. Giorgio,
Altare maggiore con la cona.

Il manufatto è costituito da una fastosa struttura lignea, assegnabile ad ancora anonimi ebanisti napoletani attivi alla fine del secolo XVI, che supporta due tavole di bella fattura: una lunetta, di più antica data, assegnata dalle fonti al pittore Protasio Crivelli – milanese di origine ma napoletano d'adozione - che la realizzò nel 1507 su incarico di tale Bernardino Ferraro; e un dipinto centrale, datato 1579, attribuito sulla

scorta di una breve epigrafe inserita all'interno di un cartiglio dipinto sulla tavola a Giovan Battista Graziani, un'ancora misconosciuta figura di artista aversano. In particolare quest'ultima tavola, riveste al di là della pur considerevole valenza artistica, un notevole interesse documentario, in quanto testimone della diffusione, anche tra gli artisti di provincia, degli esiti del linguaggio figurativo manierista; di quel linguaggio pittorico cioè, che - introdotto a Napoli, tra gli altri, dal pittore senese Marco Pino, già presente nella vicina Aversa con la notevole *Deposizione dalla Croce* nella chiesa dell'A. G. P. - inserisce sugli equilibrati e simmetrici modelli compositivi di marca raffaellesca le contorti forme serpentinate proprie della scuola di Michelangelo, con il risultato di ottenere, il più delle volte, effetti oltremodo patetici; che ben si inseriscono, però, nell'articolato mondo figurativo dell'età controriformata. Scarsamente nota alla letteratura locale (un solo vago accenno al dipinto era stato fatto nel lontano 1856 dal Parente nella sua nota opera sulle origini e le vicende della Chiesa aversana), e più ancora completamente ignorata, unitamente all'autore, dalla storiografia artistica meridionale, la tavola - recentemente restaurata a cura della Soprintendenza di Caserta - ripropone la popolare immagine di San Giorgio che calpesta il drago davanti alle mura della città libica di Silene per salvare la figlia del re offerta in sacrificio al mostro. Un tema apparentemente agiografico, e che invece sottende un messaggio di forte pregnanza ideologica. Soprattutto se si rapporta l'esecuzione della tavola all'epoca in cui fu prodotta; ancora profondamente contrassegnata dagli esiti del dibattito tridentino, benché questo si fosse ormai concluso da circa un ventennio.

Franco Pezzella

I dipinti di Sebastiano Conca nella chiesa di San Michele alla Ferrovia ad Aversa

Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 37, 24 dicembre 1994, p. 22

Tra i numerosi artisti che con le loro opere contribuirono nel corso del XVIII secolo ad abbellire alcune delle più importanti chiese di Aversa, una citazione a parte merita Sebastiano Conca, che pur presente non certamente con il meglio della sua vasta produzione, emerge comunque per un consistente e qualificato numero di dipinti.
Nato a Gaeta nel 1680, il Conca fu dapprima allievo del Solimena a Napoli, poi si stabilì a Roma, dove svolse la maggior parte della sua intensa attività - anche come teorico - fino al 1750; dopo una parentesi a Torino al servizio della corte sabauda, dal 1721 al 1750. Nel periodo romano l'artista a contatto col Maratta e col Chiari riuscì a elaborare un linguaggio colto e raffinato ben presto apprezzato dai cultori dello stile» classicheggiante. e che sortì il massimo raggiungimento nell'*Incoronazione di santa Cecilia* del soffitto della chiesa eponima in Trastevere. Tornato a Napoli nel 1751, si accostò ai modi del barocco napoletano, ispirandosi particolarmente a Luca Giordano. Morì nella città partenopea il 1° settembre del 1764. Il primo e più cospicuo gruppo di opere prodotte dal Conca per Aversa è quello proveniente dalla chiesa dello Spirito Santo, chiusa al culto nell'immediato dopoguerra, e che, formato da cinque dipinti, è andato a costituire il corredo pittorico della moderna chiesa di San Michele alla Ferrovia. Dei cinque, l'unico dipinto firmato e datato è quello posto sull'altare maggiore, raffigurante la *Discesa dello Spirito Santo* eseguito a Roma nel 1750 - come recita la didascalia in calce alla tela - e successivamente spedito ad Aversa, con gli altri quattro dipinti, che, posti sulle pareti della navata centrale, rappresentano *San Francesco che riceve le stimmate*, *Santa Chiara e le clarisse*, *Santa Margherita da Cortona che adora il Crocefisso* e l'*Immacolata Concezione*.
Meno consistente numericamente, perché depauperato nel tempo dai furti e dall'incuria, è il secondo gruppo di dipinti, realizzato per la chiesa di San Lorenzo, anch'esso parte di quella larga produzione del pittore gaetano a carattere devozionale legata alla committenza degli ordini religiosi: in questo caso, i benedettini di Montecassino. Delle numerose tele repertiate e tutte correttamente assegnate al Conca dal Parente, che lo giudica peraltro «un mediocre settecentista», restano, purtroppo, i soli teloni della *Natività*, della *Pentecoste*, del *San Mauro che guarisce gli storpi* e la tela con i *Santi Benedetto e Chiara*; opere tutte della maturità dell'artista realizzate dopo le tele per la cappella Palatina della reggia di Caserta. Non conservano, però, come queste - andate distrutte durante i bombardamenti della II Guerra mondiale e note solo per riproduzioni fotografiche - quella freschezza e scioltezza che caratterizza la fase ultima della sua produzione, imperniata sull'uso di una gamma cromatica assai prossima, negli esiti, alla pittura di Corrado Giaquinto.

Franco Pezzella

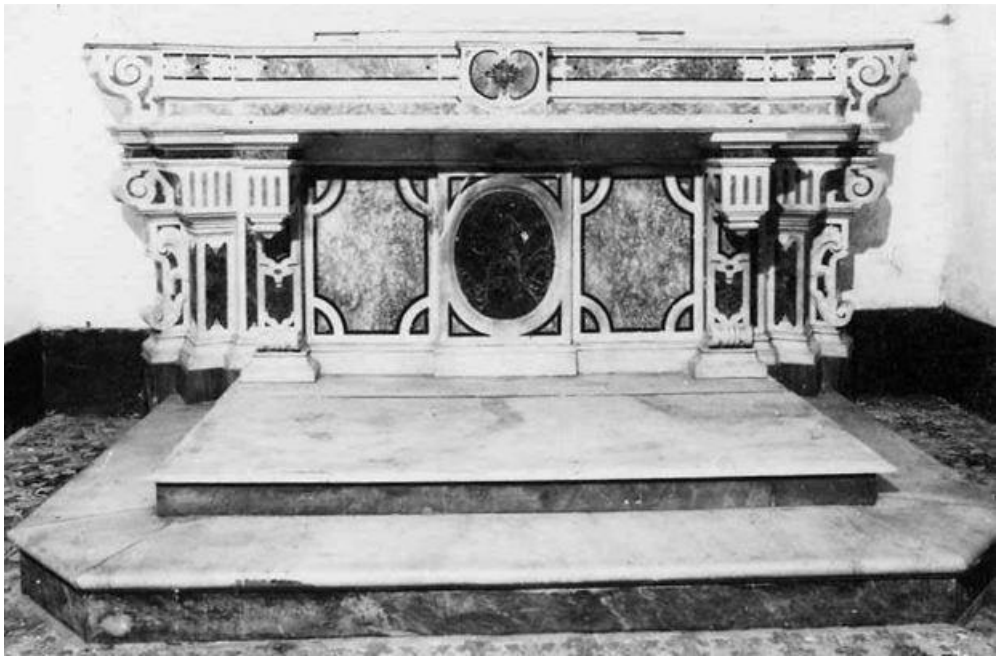
Aversa, Chiesa di S. Michele alla Ferrovia, S. Conca, *Discesa dello Spirito Santo*.

ANNO 1995

Per la confraternita di Santa Maria degli Angeli di Aversa. Due altari di Carlo Tucci

Lo spettro Magazine, a. IX, n. 2, 14 gennaio 1995, p. 22

Il recente ritrovamento - presso l'Archivio storico del Banco di Napoli - di un consistente numero di documenti sugli artefici della fiorente stagione artistica napoletana della prima metà del XVIII secolo, ci permette di aggiungere un nuovo tassello anche al variegato mosaico attributivo dei numerosi manufatti artistici di scuola napoletana che abbelliscono le chiese di Aversa; nella fattispecie due altari marmorei di notevole fattura che si conservano nella cinquecentesca confraternita di Santa Maria degli Angeli. Invero questa chiesa versa in condizioni a dir poco scandalose se solo si rapporta la ricchezza, in opere fisse e mobili, dell'interno, all'abbandono, quasi totale, in cui è tenuta dacché fu smantellato l'attiguo Istituto psichiatrico; nel cui perimetro - per discutibili decisioni che non staremo qui a ricordare - la chiesa era stata recintata, alcuni decenni or sono, per essere adibita a cappella dei reclusi, restando, pertanto, di fatto, sottratta alla fruizione culturale.



Il suddetto documento, una polizza di pagamento riportata in un giornale copia polizze del 1754 del Banco dei Poveri di Napoli, registra il 6 ottobre di quell'anno l'estinzione di una partita di ducati venticinque in nome del «mastro marmoraro» Carlo Tucci. Questi li aveva ricevuti, come recita la polizza, da tale Flavio Tenca probabilmente il priore della confraternita - a compimento di ducati 250 per «due altari di marmo fatti a due cappelle di San Michele Arcangelo e Angelo Custode»; e con la restante retribuzione dovutagli il Tucci aveva, altresì ricevuto altri «ducati 15 per suo regalo». I due altari, ancora in discrete condizioni nonostante l'abbandono in cui versano, occupano rispettivamente, il transetto destro e sinistro della chiesa. Realizzati in marmo bianco e tarsia di marmi policromi su due gradini, misurano 550 cm. di lunghezza per 195 cm. di larghezza e 170 cm. di altezza, e si caratterizzano per

un identico impianto tipologico. Il paliotto, tripartito da grandi intarsi geometrici, presenta al centro un ovale e, nei laterali, delle mensole. Il dossale è ricurvo e a due ordini con volute esterne; alle estremità è concluso da volute capialtare. Al centro è un finto ciborio. I due manufatti presentano, specialmente nell'esecuzione dei paliotti, una spiccata somiglianza con gli altri altari situati nelle cappelle laterali; i quali si diversificano, per il resto, soltanto nei dossali - anch'essi ricurvi, ma a un unico ordine - e per la presenza di volute e intarsi geometrici di diversa tipologia. Tuttavia, l'attribuzione di questi manufatti allo stesso autore - mancando il necessario apporto documentario - resta nient'altro che una mera supposizione. Torna conto ricordare che le scarne notizie sul Tucci fanno supporre che dovesse trattarsi di un artista particolarmente richiesto e di eccelsa fama se è vero, com'è vero, che, per la messa in opera - su di un disegno del regio ingegnere Martino Buonocore - dell'altare e dell'intera decorazione marmorea di una cappella sita nella sagrestia nuova della chiesa dei Girolamini a Napoli, aveva richiesto e ottenuto, quale compenso, l'ingente somma di 5150 ducati.

Franco Pezzella

Pietro Ceraso: scultore carditese del 17° secolo

Cogito, a. II, n. 1, 15 gennaio 1995, p. 27

Pietro Ceraso, nato a Cardito in un ancora imprecisabile anno della prima metà del 17° secolo e vissuto fin oltre i primi anni del secolo successivo, e figura di scultore ligneo pressoché sconosciuto ai suoi conterranei. Lo stesso don Gaetano Capasso eminente storico locale molto attento ai fatti e ai personaggi della storia delle contrade a nord di Napoli, e autore fra l'altro di una recente voluminosa storia di Cardito lo ignora del tutto. In vero, se poco o nulla si conosce delle vicende biografiche ed artistiche di Ceraso nel suo luogo natio è altrettanto vero che la sua attività di scultore documentata dal quarto decennio del secolo ai primi del 1700 risulta scarsamente indagata della stessa storiografia artistica napoletana antica e moderna. Tra le fonti antiche è il solito De Dominici, dopo un fugace accenno del De Lellis, a parlare più diffusamente dello scultore, sia pure senza menzionarne il luogo di nascita; particolare quest'ultimo che non sfugge, invece, al Giannone che nella sua Storia dell'arte napoletana, successiva di qualche decennio indica, senza alcuno indugio, in Cardito. Ma riportiamo quanta scrive: «Fu Pietro Ceraso molto stimato ne tempi suoi, e scolpi in marmo ed in legno e tanto bene egli si esercitò nel suo mestiere che vedendo alcune sue statue il Cav. Cosimo Fansago molto le commentò: ma quali elle si fossero, e dove situate noi non sappiamo; essendo sol noto a noi quelle, che alcuni Bambini e figure di S. Giovanni fanciullo rappresentano con altre statuette devote ch'erano usitate in quei tempi tenere nelle cassette di ebano ornate di cristalli. Ma i lavori di più importanza di Pietro Ceraso furono quelli fatti d'ordine di alcuni Viceré del Regno e furon mandati in Ispagna dove eran molto stimate l'opera sue e per il buon nome che aveva, ebbe molti Discepoli nella sua scuola…». Contestualmente alto scarno profilo dello storiografo napoletano, oltremodo carente sulla fase di apprendistato dell'artista, aggiungeremo che, mentre la sua attività di scultore ligneo è sufficientemente documentata, nulla si conosce, allo stato attuale delle ricerche sulla presunta attività di scultore in marmo. In quanta alla fase iniziale della sua vita artistica, una ipotesi, più che probabile, lo vuole apprendista, in gioventù, presso una delle tante botteghe napoletane, dove ancora in pieno Seicento, era viva la tradizione di origine cinquecentesca dei gruppi processionali della "semana santa" di ispirazione iberica. La fama del Ceraso presso i contemporanei però legata alla creazione di alcuni complessi presepiali in cui per la prima volta con l'intento di fornire all'occhio dell'osservatore una visione dinamica e spaziale della scena, si utilizzano manichini lignei articolabili di diverse dimensioni, variamente distribuiti su più piani. Il più noto di questi presepi - tuttora in loco - è quello realizzato verso il 1647 per la chiesa di Santa Maria in Portico di Napoli. Manufatti analoghi furono costruiti negli anni seguenti, dal Ceraso, con largo aiuto di bottega, per chiese e famiglie nobili napoletane. Si segnalano in proposito - ad esempio - il grosso presepe ordinato nel 1648 dalle monache del monastero di Santa Chiara, ora conservato in deposito; e quello per la chiesa dell'Annunziata, oltremodo arricchito da eccezionali gruppi pastorali poi correntemente utilizzati come prototipi, dagli scultori presepiali nei secoli successivi. Ceraso, ebbe, tuttavia - al di là di una larga

produzione a carattere presepiale e devozionale - anche una discreta produzione di carattere mitologico e allegorico.

Napoli, Chiesa di S. Domenico Maggiore, Cappella De Franchis.

In ogni caso, le sue sculture - prodotte con raro nitore plastico e una cromia tutta articolata sull'uso di pochi ma incisivi tocchi di rosa cenerino e cinabro - si caratterizzano per una temperata vena naturalistica che innestandosi su un substrato di cultura tardo manierista conferisce agli elaborati una forte vena intimista; can risultati sempre e comunque brillanti ma che si pongono, talvolta, in antitesi all'imperante gusto barocco. Tali accezioni si riscontrano relativamente alla produzione devota nel *Crocifisso* del convento di San Bartolomeo a Castellamare di Stabia, nel *Sant'Antonio di Padova* in Santa Maria di Portosalvo a Napoli, nella *Santa Chiara* della chiesa eponima di Lecce, nella *Vergine* della parrocchiale di San Pietro

in Monticchio presso Massalubrense (1662); oltre che in numerose altre opere sparse nelle chiese dell'Italia Meridionale. Ceraso risulta infine essere l'artefice di una prodigiosa statua della Vergine, fatta scolpire a metà del 17° secolo da frate Andrea di Sanseverino, un domenicano molto amato dal popolo napoletano che lo chiamava *Zi' Andre*, donde al simulacro fu dato il nome di *Madonna di Zi' Andre*. Nel 1675, in seguito ad un atto notarile fra i Padri domenicani e Andrea de Franchis, la miracolosa scultura, fu posta in una nicchia della cappella di patronato di quest'ultimo nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli; al posto, niente di meno che della famosa *Flagellazione* del Caravaggio.

Franco Pezzella

Giovan Bernardino Gargano
Un seguace aversano di Juan de Valdes
Lo spettro Magazine, a. IX, n. 6, 11 febbraio 1995, p. 22

Verso la fine del 1534, poco dopo la morte del suo protettore Clemente VII e l'ascesa al soglio pontificio di Paolo III, il teologo riformatore spagnolo Juan de Valdés, per sfuggire alla sempre più pesante pressione che gli veniva dall'Inquisizione del suo paese, si stabilì a Napoli. Convinto assertore di una riforma della Chiesa che avrebbe dovuto porre fine alla «tyrania presente della Curia e dei Cardenalitas» per cercare il suo trionfo nella parola ispirata di Dio e in una fede più intimamente vissuta dai credenti, si era reso colpevole - secondo il Tribunale dell'Inquisizione - di aver esposto troppo vivacemente le sue idee che qualche anno dopo avrebbe poi pubblicate nel suo *Dialogo de doctrina christiana* (1536). E a Napoli, città oltremodo aperta alle nuove correnti di pensiero, il teologo fece subito - com'era prevedibile - molti proseliti.

F. Goya, *Tribunale dell'Inquisizione*, Madrid, Accademia di San Fernando

Tra i più convinti ed entusiasti sostenitori del messaggio valdesiano, che aveva intanto trovato un altro convinto assertore in Pietro Martire Vermigli, carismatica figura di monaco napoletano, ritroviamo pure l'aversano Giovan Bernardino Gargano. Rampollo di una nobile famiglia di origine normanna - che alcuni autori vogliono discesa dal Conte di Aversa, Signore di Siponto e del Monte Gargano - da cui il nome - egli era nato probabilmente nei primi decenni del XVI secolo, nell'avito palazzo di Frignano Maggiore, feudo che - unitamente a Montefalcone - la famiglia possedeva col titolo di marchese. Il Gargano prese a frequentare, prima nella casa di Giovanni Maria Bernardo, sita al largo di S. Giovanni a Carbonara a Napoli, e poi nel Convento di S. Francesco delle Monache, le riunioni indette da Scipione Capece,

dove convenivano, tra gli altri, oltre a un buon numero di religiosi e religiose, Giulia Gonzaga, Onorato Fascitelli, Galeazzo Florimonte, Bernardino Rota, Scipione Ammirati, Donato Antonio Altomari, suo conterraneo, e Gian Francesco Alois. Con quest'ultimo, di origine casertana, il nobile aversano stabilì presto uno stretto rapporto di amicizia; così da diventare un abituale frequentatore della sua dimora a Piedimonte di Casolla, presso Caserta, dove avrebbe conosciuto quel Lorenzo Romano, maestro di logica aristotelica e di teologia che con le sue delazioni al Santo Officio di Roma avrebbe poi messo entrambi nei guai, determinandone un primo arresto nel 1552.

G. Finelli, *Busto di G. A. Santorio*,
Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano

Chiamati a rispondere delle accuse di eresia i due amici dovettero comparire innanzi al Santo Officio di Napoli, dal quale furono prosciolti solo dopo una pubblica dichiarazione di abiura. Inquisiti una seconda volta, nel 1562, in seguito a rinnovate accuse e nuovi sospetti avanzati da Giulio Antonio Sartorio, già vicario della diocesi di Caserta e compagno di studi dell'Alois, i due furono mandati a Roma, da dove - dopo un periodo di dura carcerazione nonostante l'intervento in loro favore del Carnesecchi e del Manunzio - furono rinviati a Napoli per il processo, che, purtroppo per loro, terminò con la condanna a morte di entrambi, nonostante l'Alois, in un ultimo disperato tentativo di salvarsi avesse accusato undici autorevoli prelati di eresia e avesse di nuovo abiurato.
La sera del 4 marzo del 1564, tre giorni dopo la condanna emessa dal tribunale ecclesiastico, i due trascinati in Piazza Mercato, furono decapitati, e come si conveniva per gli eretici in quel tempo, i loro capi bruciati, i beni confiscati.

Piazza Mercato, il luogo dell'esecuzione in un dipinto d'epoca.

Lo spettacolo nauseò non poco i napoletani, cui provocò forte commozione piuttosto che "giubilo grande" come ebbe invece a scrivere Vincenzo Carafa, cugino del cardinale Alfonso, al fratello Antonio qualche giorno dopo l'esecuzione; al punto che si temette una sedizione come rilevò a sua volta il diarista Antonio Bulifon, il quale scrisse che la città, in seguito al tragico avvenimento, stette «in bisbiglio, e dubitandosi che non si venisse all'armi, tutta la rua Catalana si disabitò col suo quartiere, non essendovi restati altri che l'huomini, conducendo le loro donne, figlioli e robbe in luoghi securi più dentro la città …». Preoccupazioni in parte condivise dal Sartorio, l'artefice principale delle accuse che parlò di «spavento della Città di Napoli» e dallo stesso viceré, il Duca di Alcalà che, pur di tranquillizzare la corte madrilena, allarmata dai rapporti che arrivavano da Napoli, non esitò a inviare al sovrano una missiva in cui, mentendo spudoratamente, sottolineava come riguardo all'esecuzione capitale dei due eretici, «la gente noble y pueblo» avesse «mostrado gran contentamiento».

Franco Pezzella

La “gouache” di Casalnuovo

Cogito, a. II, n. 3, 12 febbraio 1995, p. 23

Tra la fine del XVIII secolo e il decennio del secolo successivo, l’autorevole storico Lorenzo Giustiniani, portava a compimento, dopo quasi un decennio di ricerche, il suo *Dizionario storico geografico del Regno di Napoli.* Una ponderosa opera in più volumi con la quale, in modo ragionato, come egli annunciava nel titolo, si davano ragguagli sulle origini e lo stato corrente di tutte le città, i paesi ed i villaggi del suddetto regno; seppure - aggiungeremmo noi - non sempre in modo esaustivo. Come nel caso dell’allora piccolo borgo di Casalnuovo, a proposito del quale, dopo aver speso ben quattro pagine per dimostrare come esso non fosse stato edificato sul distrutto villaggio di Arcopinto bensì sull’altro antico e diruto villaggio di Arcora dopo che re Ferdinando I l’aveva ceduto ad Angelo Cuomo nel 1484, registra solo scarne notizie di carattere economico. Ma riportiamo quanto scrive in proposito: «Le sue campagne son tutte piane, e le produzioni consistono in grano, granone, lino e vini leggeri. In oggi la sua popolazione è molto cresciuta, ascendendo al numero di circa 3357 individui, parte addetti alla coltura dei campi, parte alla negoziazione e parte al trasporto di vari generi per Napoli, Aversa, Capua, Caserta ed altri luoghi circonvicini». Nessun accenno invece a quella che sicuramente, come documenta il dipinto di cui di qui a poco andremo ad illustrare, doveva essere una delle risorse economiche principali del paese: l’estrazione del tufo; un materiale tuttora molto impiegato nell’attività edilizia in Campania ma che all’epoca in cui scriveva il Giustiniani costituiva praticamente l’unico tipo di pietra utilizzata per costruire edifici.

P. Fabris, *Cava di tufo a Casalnuovo,* Napoli, Coll. G. Alisio.

E non crediamo di discostarci molto dalla realtà quando ipotizziamo l'utilizzo da parte degli addetti «al trasporto di vari generi» di cui egli parla, appunto nel trasporto delle pietre di tufo verso Napoli e gli altri luoghi «circonvicini». Ma è tempo di parlare del dipinto di cui si accennava: una tempera su carta del pittore napoletano, ma di origine inglese, Pietro Fabris, avente a soggetto appunto una cava di tufo a Casalnuovo. La *gouache,* com'è correttamente indicato questo genere di dipinti, misura mm 20 x 27 ed è attualmente conservata nella collezione Alisio di Napoli. Essa raffigura, secondo quando si legge in margine al foglio la «cava di tufo ch'è nel podere di D. Benedetto Farina nel territorio di Casalnuovo, il quale tufo è lava che il Vesuvio nei tempi antichissimi versò liquida». Quest'ultima precisazione, e una spiccata affinità stilistica del dipinto con analoghe composizioni del Fabris realizzate per illustrare uno studio di sir William Hamilton sui Campi Flegrei, ha fatto supporre a Nicola Spinosa, autore con Leonardo Di Mauro di una voluminosa pubblicazione sulla veduta settecentesca napoletana, che la *gouache* in oggetto potesse anch'essa essere originariamente destinata all'illustrazione del volume. Nel quale, l'autore, ambasciatore britannico presso la corte di Napoli dal 1764 al 1800, ma più noto come brillante figura di scienziato, collezionista e curioso di cose d'arte, aveva reso pubblico il testo di una comunicazione scientifica compilata per la *Royal Societ*y di Londra, di cui era socio corrispondente. Ben si comprende, pertanto, alla luce di questa considerazione, come il valore illustrativo della *gouache* in oggetto non intenda assolutamente essere espressivo di quel concetto pittoresco che caratterizzava la maggior parte di questo genere di dipinti, utilizzati di norma dai viaggiatori stranieri - oltremodo arricchiti da squarci panoramici, elementi architettonici, figura umane ed animali - come supporto illustrativo alle descrizioni storiche e geografiche del meridione d'Italia. L'elemento essenziale dell'illustrazione è semmai costituito, al di là del dato illustrativo, dalla visione circostanziata degli effetti di un fenomeno naturale (in questo caso la colata lavica), mentre le figure umane che si osservano sono inserite unicamente in funzione dimensionale. Quanto all'autore della *gouache* - il Fabris, documentato a Napoli dal 1756 al 1792 – i dizionari biografici, e più di recente gli storici dell'arte che hanno sviluppato ricerche sul Settecento napoletano - forse la più feconda stagione artistica della città partenopea - pur in assenza, o quasi, di notizie biografiche sul suo conto, lo indicano, alla luce delle opere note - invero anch'esse poche - come uno dei protagonisti indiscussi della pittura vedutistica. Un dato che trova conferma, peraltro, nella notizia che alcuni suoi dipinti furono esposti nel 1782, nelle sale della *Society of Artists* di Londra; e soprattutto nelle poche righe che si leggono in una missiva inviata dal ministro Bernardo Tanucci a re Carlo di Borbone, nella quale egli, a proposito del pittore, scrive:«… a istanza del ministro d'Inghilterra, si è concessa la privativa di stampare due tomi di varie vedute di questo Regno e di quello di Sicilia colorite con un certo segreto da un artefice Fabris». Per il resto la sua produzione registra anche due dipinti di carattere sacro per la chiesa di Santa Chiara a Bari.

Franco Pezzella

Gli affreschi della cappella di San Tammaro presso Casaluce

... Consuetudini aversane, n. 29-30, a. VII, ottobre 1994-marzo 1995, pp. 54-57

A breve distanza dall'abitato di Casaluce - sfiorati dalla moderna superstrada che collega Nola a Villa Literno - sono visibili, coperti da una fitta vegetazione, i ruderi di quello che fu l'antico casale di *Popone*, *Pupone* o *Pipone*. Rimandando ad altro ed esauriente studio per una conoscenza delle origini e delle vicende storiche che interessarono il casale[1], in questo breve saggio s'intende mettere in evidenza la presenza, ancora in loco - precisamente in quella che fu la chiesa parrocchiale del casale, dedicata a San Tammaro - di due affreschi, i quali anche se danneggiati e ridipinti, conservano, piuttosto bene nonostante tutto, i lineamenti dell'antico disegno e ampi lacerti con i colori originali.

I resti del casale di Popone.

Dell'originaria pellicola pittorica superstite stupisce anzi la vivacità dei colori, mantenutasi pressoché inalterata benché, prima dell'attuale provvidenziale copertura, realizzata negli anni passati, gli affreschi fossero stati lungamente e neglettamente esposti alle intemperie. Il primo, e forse più antico dei dipinti, entrambi realizzati a tempera su intonaco, sovrasta il secondo dei tre altari che correvano un tempo lungo la parete sinistra del piccolo edificio. Il riquadro, che misura cm.60 x 68, rappresenta, come si deduce dalla presenza di san Giuseppe d'Arimatea, un *Compianto sul Cristo morto*, e non già, come si sarebbe tentati di pensare a una prima veloce e distratta occhiata, al popolare tema della *Pietà*, che - se è vero rappresenta l'aspetto devozionale dello stesso tema, è pur vero che è raffigurato con la sola Vergine mentre regge il corpo di Cristo[2]. Maria, che indossa un mantello azzurro su una veste

[1] C. DEL VILLANO, *Casaluce Storia e civiltà nella penombra*, Aversa 1991, pp. 109-117.

[2] J.HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano1983, pp. 327-28. Il termine *Compianto* si riferisce alla scena, di carattere narrativo immediatamente successiva alla *Deposizione*.

arancione, è seduta ai piedi di una grande croce da cui pendono alcuni emblemi della passione (i chiodi, il flagello, la corda, la lancia); tiene sulle ginocchia il corpo inanimato del figlio, gli occhi fissi nel suo volto, il viso atteggiato a un forte ma contenuto dolore. Appare oltremodo sereno, invece, quasi in contrapposizione al mesto atteggiamento virginale, il volto di Cristo. A sinistra è la figura di san. Giuseppe d'Arimatea, vestito con una lunga tunica rossa, che regge con la sinistra il lenzuolo usato per la deposizione e un rotolo.

L'interno della cappella di San Tammaro.

Le ridipinture non consentono, purtroppo, un'agevole e unitaria lettura stilistica dell'opera, che, tuttavia, si può datare alla fine del XV secolo e si collega - cronologicamente - immediatamente prima dell'altro affresco, inserito in una cornice di stucco sita alle spalle dell'altare maggiore e rappresentante una *Crocifissione*. Questo secondo dipinto, che misura cm. 140 x 100 per la parte che fuoriesce dalla muratura dell'altare - ormai completamente divelto e spogliato dei marmi in seguito a ripetuti furti - è conclusa nella parte superiore - cui è diviso da una cornice con motivi geometrici - da un volo di putti che recano i simboli della *Passione*. Una composizione quest'ultima realizzata nel secolo scorso da un modesto pittore locale, forse quel Luigi Martorano, collaboratore di Tommaso de Vivo nelle decorazioni della cappella delle Reliquie nel duomo di Aversa. Il riquadro, in migliori condizioni di conservazione rispetto all'altro, ripropone il tema della Crocifissione di Cristo tra la Vergine, san Giovanni Evangelista e la Maddalena. L'affresco è dominato da una grande croce dalla quale pende il Cristo con il capo reclinato a destra; del corpo, rivestito da un bianco perizoma, si evidenziano le linee dell'addome e della muscolatura.
A destra la Madonna dolorosa, vestita con tunica e *maphorion*, mantiene il volto con la mano sinistra, mentre la destra è nell'attitudine classica del diesis. A sinistra il discepolo prediletto Giovanni si apre la tunica sul petto con entrambi le mani. La

figura della Maddalena è sola parzialmente visibile - se ne intravede la sola parte superiore del capo - perché sovrapposta dai resti della muratura dell'altare, aggiunto, probabilmente, in uno dei restauri barocchi cui la chiesa fu sottoposta in epoca imprecisabile.

Ignoto pittore campano del XV secolo, *Compianto.*

Come nelle coeve rappresentazioni campane - una volta liberato l'affresco dai resti della muratura - la Maddalena apparirà sicuramente vestita riccamente, con una fluente chioma mentre inginocchiata ai piedi della croce, bacia i piedi del Signore o li deterge con i propri capelli. L'ignoto autore degli antichi affreschi - che vanno salvati per conservare, se non altro, un'ennesima testimonianza della memoria storica della comunità che li ha prodotti - si manifesta, infatti, apertamente legato a quei motivi e cadenze della pittura tardogotica, ancora diffusamente presenti, alla fine del XV secolo, nel territorio che si estende tra il basso Lazio e la Campania settentrionale. Indicativo al riguardo è il suo modo di rappresentare la Vergine nella scena della Crocifissione, che, come nelle più antiche scene di "deliquio", è raffigurata ancora in piedi, sia pure non sorretta dalle pie donne e da san Giovanni. E questo quantunque nell'epoca in cui l'affresco fu realizzato si fosse oramai consolidata una nuova iconografia che voleva la Vergine rappresentata mentre era accasciata al suolo. Fatto salvo poi che questo nuovo schema fu più tardi condannato dal Concilio di Trento che invitò gli artisti a ripristinare la vecchia iconografia più fedele all'avvenimento così come san Giovanni aveva riportato nel suo Vangelo (19, 38 - 42). In modo ancor più aperto egli manifesta la sua appartenenza all'ambiente artistico suindicato nel riquadro col *Compianto*, che richiama alla mente la famosa *Pietà* conservata nella chiesa di Santa Maria Assunta a Fondi, attribuita da Federico Zeri a Giovanni da Gaeta, operoso nella zona a tutta la seconda metà del XV secolo[3]. Significative, le

[3] F. ZERI, *Il Maestro del 1456*, in «Paragone», 3 (1950), pp. 23–24.

analogie: la posizione e l'espressione della Vergine e del Cristo, la croce dai lunghissimi bracci con i simboli della passione. Un modello iconografico che riscosse molto successo e che ritroviamo molto spesso riprodotto, quasi alla lettera, soprattutto nelle numerose cappelline devozionali dedicate al culto della Pietà. Uno per tutti indichiamo l'omonimo affresco nella cappella della Madonnella a San Felice Circeo in territorio laziale[4].

Franco Pezzella

Ignoto pittore campano del XV secolo,
Crocifissione.

[4] T. LANZUISI, *Il Circeo Sabaudia Il Parco Nazionale Guida archeologica storica e turistica*, Roma s.d.

Un singolare privilegio goduto da alcune famiglie di Casalnuovo a Piro nel XVIII secolo. Galline e mozzarelle invece di tasse

Lo spettro Magazine, a. IX, n. 13, 29 aprile/13 maggio 1995, p. 14

Tra i feudi che ancora alla fine del XVIII secolo erano posseduti dai certosini di Napoli, il Galanti - l'autorevole storico napoletano autore, tra l'altro, di una dettagliata descrizione geografica e politica in più tomi dell'allora Regno delle Due Sicilie - cita pure, nella provincia di Terra di Lavoro, i villaggi di Parete, Villa di Pantano (l'attuale Villa Literno) e Casalnuovo a Piro (poi confluito con Aprano e Casaluce nell'unica entità comunale che oggi porta quest'ultimo nome).

Napoli, Certosa di San Martino.

Ed è lo stesso Galante, nel terzo tomo della suddetta opera, a ricordarci - in nota a un prospetto generale degli abitanti di ciascuna provincia che all'epoca vivevano nei feudi posseduti dai vari ordini monastici - di come i certosini godessero del singolare privilegio «di avere giurisdizione ed imperio sopra due famiglie» in qualunque luogo si trovassero, quasi come se le stesse nascessero «schiave de' monaci». Queste due famiglie, come riporta lo storico «hanno nome Pezone e Verolla, e vanno esenti da qualunque tributo verso lo stato». In cambio dell'esenzione - secondo un'altra singolare consuetudine ogni famiglia aveva quale unico obbligo portare ai monaci una gallina; con l'aggravio per le sole famiglie di Casalnuovo di fare dono ai monaci anche «di 50 rotoli di provature», vale a dire di circa 4 Kg. di mozzarella. All'epoca, come ora, queste famiglie erano rintracciabili, oltre che nelle già citate località, a Lusciano, Trentola, Ducenta, Teverola, Giugliano, Aversa e Napoli, per un ammontare, secondo le stime degli stessi certosini di circa 2000 nuclei. Il Galante, tuttavia, reputava eccessiva questa cifra e nel ricordare che la maggior parte di esse portava il cognome Pezone, ricorda, altresì, che «La famiglia Verolla è quasi estinta, perché non ne avanzano che sole due in Casalnuovo a Piro, ed una a Parete».

Franco Pezzella

L’arresto del “cittadino” Cimarosa

Lo spettro Magazine, a. IX, n. 14, 13-28 maggio 1995, p. 20

La parte avuta da Domenico Cimarosa negli avvenimenti della Repubblica Partenopea è tuttora controversa. L’unica cosa certa è che il musicista scrisse, come racconta il Colletta con grande dovizia di particolari, un inno patriottico su versi del «noto cittadino e poeta Luigi Rossi». Pertanto, quando, alla caduta della Repubblica, in seguito alla ferocissima e spietata reazione borbonica, era mozzata la testa al povero Rossi, il Cimarosa pensò bene, credendo con ciò di far dimenticare il suo recente passato repubblicano, di scrivere una *Cantata a tre voci* «espressamente composta ... in occasione del bramato ritorno di Ferdinando nostro amatissimo Sovrano»; con l’inaspettato risultato, però, di essere immediatamente arrestato.

E. Mollica, *L’arresto di Cimarosa*, Napoli Museo di Castel Nuovo.

Le fasi che portarono all’arresto del Cimarosa sono a tutt’oggi non chiare. Secondo il Botta, autore di una *Storia del Regno di Napoli*, il musicista fu arrestato a casa, subendo, per giunta, l’onta di vedere il suo clavicembalo, fonte di tante soavi melodie, scagliato dalla finestra direttamente sul sottostante selciato, dalla furia devastatrice della soldataglia venuta a prelevarlo. Una versione, forse più romanzata, ma non per questo meno veritiera, è quella riportata da Salvatore Di Giacomo secondo la quale il Cimarosa, angosciato dalle notizie dei numerosi patrioti arrestati e giustiziati, per sottrarsi agli arresti, pare si fosse rifugiato, in compagnia del ballerino Dupont e del padre del cantante Lablance nel teatro del Fondo (l’attuale teatro

Mercadante). Se non ché il Dupont, arrampicatosi al soffitto del palcoscenico per meglio osservare quando andava svolgendosi nella strada, sarebbe caduto, morendo, provocando di lì a qualche giorno - e per l'orrendo spettacolo, e per i lezzi che si levavano dal cadavere - la decisione del Cimarosa di consegnarsi nelle mani dei reazionari.

Secondo altri il Cimarosa fu arrestato da emissari del cardinale Ruffo mentre s'intratteneva a pranzo presso la taverna delle "Pagliarelle al Sciummetiello", nei pressi del ponte della Maddalena. Questa versione, per quanto la meno accreditata, trovò tuttavia seguito presso il pittore Ponticelli il quale "con figure terzine ... compose sul soggetto un quadro assai bene eseguito". Il dipinto originale, replicato più volte dallo stesso pittore, era posseduto, come ricorda Salvatore Di Giacomo, da don Ciccio Chiarella, uno stimato restauratore e preparatore di tele, che aveva bottega alla salita del Museo, nel palazzo Luperano, cui l'aveva venduto lo stesso autore in cambio di tele nuove. Attualmente se ne ignora l'ubicazione.

Franco Pezzella

Il volto di san Sossio

Il Paese, a. IV, n. 38, luglio 1995, p. 2

La più antica immagine di san Sossio, di cui c'è giunta purtroppo la sola testimonianza scritta, è probabilmente - a meno di un nuovo, quanto imprevedibile rinvenimento archeologico - «l'effigies titulata litterulis et angelicis coronata manibus», che si trovava collocata sul pavimento della basilica del santo a Miseno. La figura, realizzata a mosaico e già vecchia di qualche secolo, fu rimossa nell'anno 905 - come ci narra lo storico Giovanni Diacono nei suoi *Atti* - per guadagnare un ingresso alla sottostante cripta su indicazione di un'apposita commissione; che, ordinata dal vescovo di Napoli Stefano III, e costituita oltre che dallo stesso Giovanni Diacono, dal suddiacono Aligerno e dal preposito Maiorino, era stata incaricata di ritrovare la tomba del santo.

Napoli, Catacomba di San Gennaro, *San Sossio*, affresco del V secolo.

La quale, posta secondo la tradizione cristiana locale in uno dei rami dell'intricata rete di cubicoli sottostante la basilica, fu poi effettivamente ritrovata in quell'occasione. Pertanto, andata perduta questa prima preziosa fonte iconografica, la più antica immagine superstite di san Sossio è quella visibile in un affresco della fine del V secolo scoperto il 9 aprile del 1974 dall'archeologo Nicola Ciavolino nel corso di alcuni lavori di restauro nella catacomba superiore di San Gennaro a Capodimonte. La figura è parte di una decorazione che si sviluppa lungo le pareti di un arcosolio

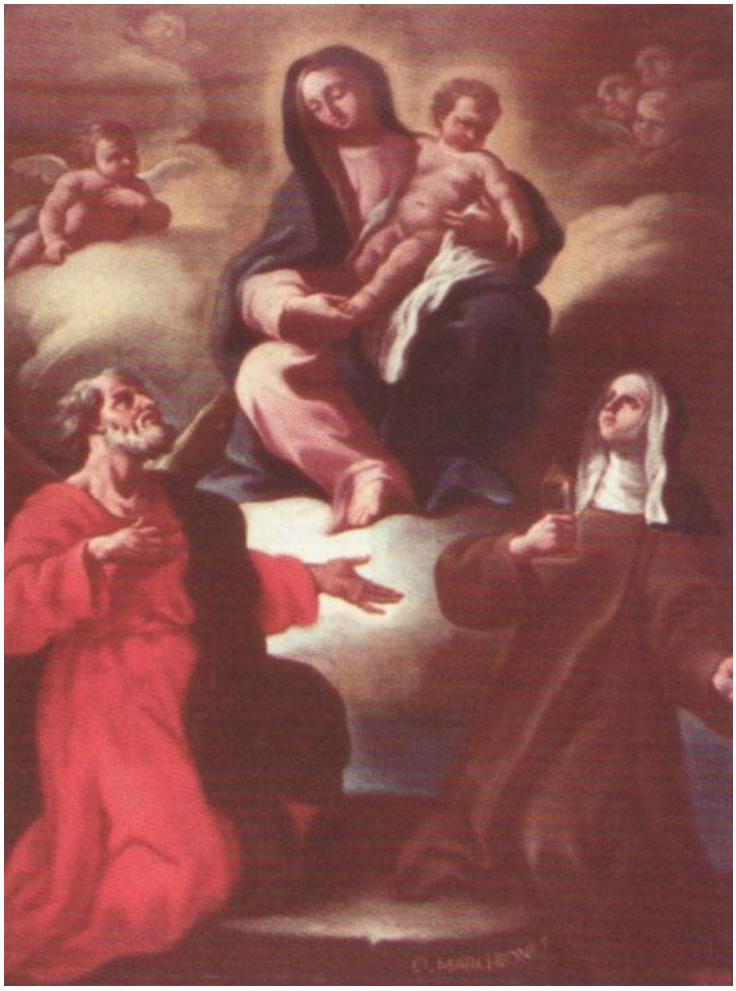
trisomo (una piccola nicchia ad arco scavata nel tufo, tripartita) dove sono raffigurati, tra l'altro, a mezzobusto, *San Pietro* e *San Paolo* al di sopra di croci monogrammatiche con le lettere apocalittiche alfa e omega.
L'immagine di S. Sossio, in pessime condizioni di conservazione, è sulla seconda arca, di fronte alla raffigurazione di un giovane santo in preghiera d'incerta identificazione. Nell'affresco, il santo - riconoscibile oltre che per i generici attributi iconografici comuni ad altri santi, per la scritta SOSSVS, realizzata in lettere nere alte poco più di 3 cm - è rappresentato solo, in tunica e pallio, tra due candelieri con torce accese, e con la mano destra rivolta verso chi guarda, nell'atteggiamento di chi benedice o accompagna le parole con il gesto, quasi a volerle dare maggior rilievo. La testa, nimbata, è caratterizzata da un viso lievemente ovale; gli occhi, grandi, che guardano nel vuoto, sovrastano il naso dritto, alla greca, e la bocca, chiusa e severa, su un mento poco prominente, in un'espressione oltremodo ieratica e idealizzata; simile per molti aspetti a quella della più antica immagine di san Gennaro - peraltro successiva - che si conserva, poco oltre, nella stessa Catacomba.

Franco Pezzella

Onofrio Marchione, pittore aversano del XVIII secolo

Lo spettro Magazine, a. IX, n. 18, 8-22 luglio 1995, p. 20

La via che da piazza Crispi porta a Lusciano è dedicata a Onofrio Marchione, pittore aversano pressoché sconosciuto alla storiografia artistica antica e moderna ma non per questo, tuttavia, privo di un qualche interesse; se non altro quale artefice locale della brillante stagione pittorica napoletana della prima metà del XVIII secolo.



O. Marchione, *La Madonna col Bambino tra i santi Andrea e Chiara*,
Aversa, Chiesa di Santa Maria a Piazza

Le poche notizie a tutt'oggi note sul suo conto si riconducono al breve profilo tracciato dal Parente in una serie di piccole biografie degli uomini illustri e notevoli di Aversa, e poi dal Vitale – senza peraltro nuovi apporti - in un'analoga raccolta di qualche decennio orsono. Nell'uno e nell'altro caso i due storici si limitano a fornire i soli dati anagrafici dell'artista ricordando che era nato il 17 giugno del 1668 nel distretto della parrocchia di Sant'Andrea e che era morto, alla veneranda età di 89 anni, il 4 maggio del 1757, in una casa di sua proprietà sita nei pressi della chiesa di Santa Maria a Piazza, ricevendo sepoltura nella chiesa della Maddalena. Il solo Vitale azzarda un giudizio, seppure lapidario, quando scrive che il Marchione «fu discreto pittore e lasciò i suoi quadri di cui qualcuno non dispregevole in diverse chiese della nostra città». Se poco o niente si può aggiungere - per mancanza di adeguata

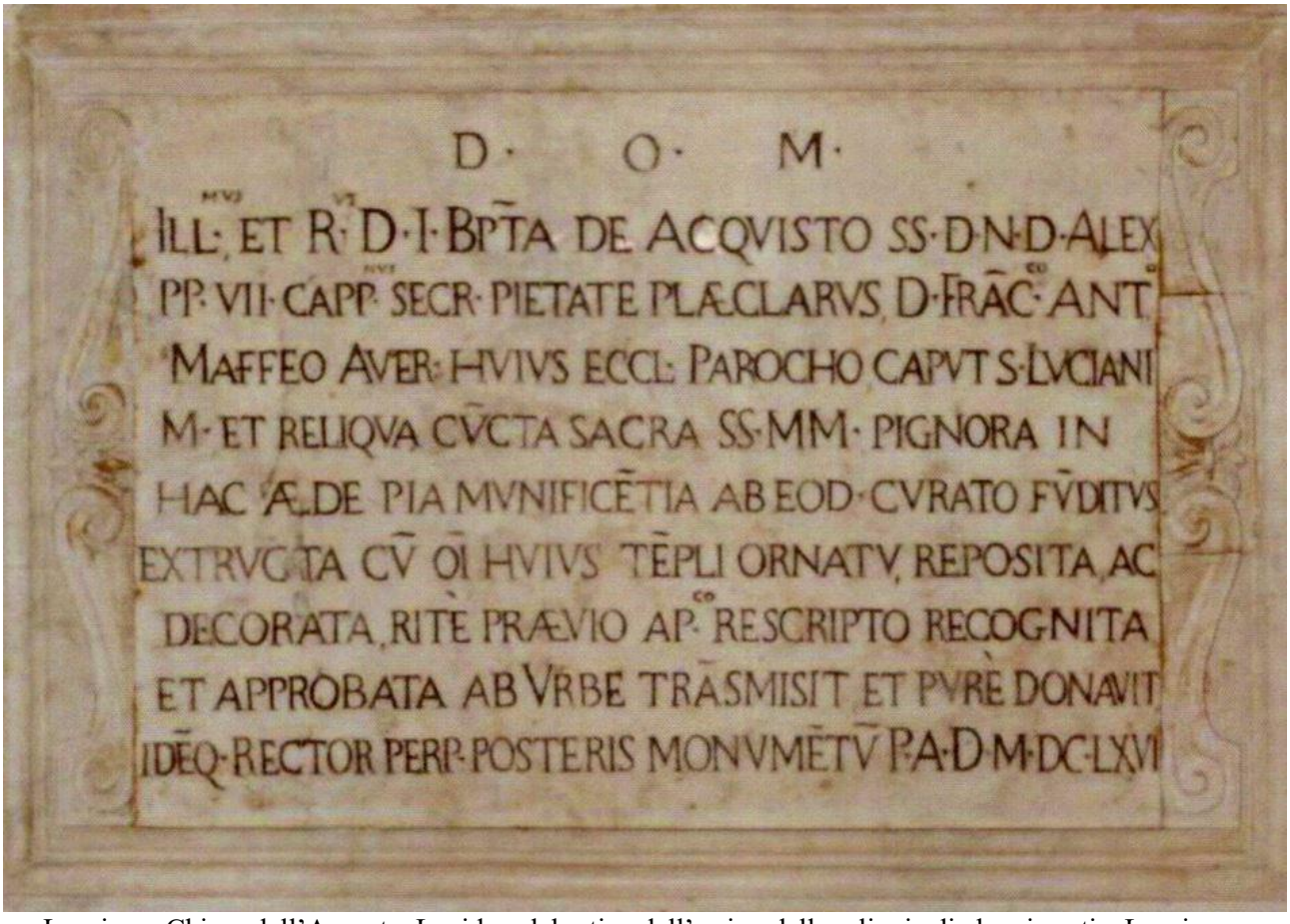
documentazione – alle brevi note biografiche sul Marchioni riportate dai suddetti storici, non altrettanto si può dire per la sua attività artistica, in favore della quale oltre alle citazioni di alcuni dipinti riportati dal Parente nel suo libro sulle *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, una mia specifica ricerca registra, invece, nuovi ritrovamenti che ne permettono una prima seppure parziale ricostruzione. Intanto posso aggiungere che l'attività dell'artista non si svolse solo ed esclusivamente per le chiese della propria città ma anche altrove, e con commesse prestigiose, come ben testimoniano la presenza di suoi dipinti nella vicina Parete, dove realizzò una *Natività* per la chiesa parrocchiale di San Pietro; a Sant'Antimo, dove lavorò per la chiesa dello Spirito Santo di patronato del Comune, e a Pozzuoli, dove una sua tela, raffigurante l'*Assunta*, sovrasta l'altare maggiore della francescana chiesa di Sant'Antonio da Padova. E ancora ricordo il recente restauro della tela con la *Madonna col Bambino tra due Santi* della chiesa di Santa Maria a Piazza. La tela, attualmente conservata in sagrestia, ripropone il consueto schema della Vergine tra le nubi, circondata dai putti alati e adorata dai santi; nella fattispecie sant'Andrea, a sinistra, rappresentato in ginocchio davanti alla croce decussata, simbolo del suo martirio, e sul lato opposto santa Chiara, raffigurata anch'ella in ginocchio con nella mano destra l'ostensorio a ricordo dell'avvenimento che la vide intervenire, benché in fin di vita, per scongiurare l'invasione di Assisi da parte delle soldataglie saracene che, al soldo di Federico II e al comando di Vitale d'Aversa, cercarono di espugnare la città nel 1255.

Franco Pezzella

Il reliquario della cappella di San Luciano nella chiesa dell'Assunta di Lusciano. Una testimonianza di arte e di fede da salvare

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 16 luglio 1995, p. 5

Quantunque l'uso di ricercare e conservare in apposite teche per esporre ai fedeli ciò che restava dei corpi dei santi fosse un'usanza antica quanto il cristianesimo stesso, fu solo agli inizi del secolo XVII - subito dopo il Concilio di Trento e in concomitanza con la scoperta delle catacombe romane - che si registrò una vera e propria attività di ricerca sistematica delle reliquie dei martiri da parte delle autorità ecclesiastiche. Una ricerca in massima parte motivata dal tentativo di evidenziare da parte della Chiesa la sua continuità spirituale con il cristianesimo di origine. Così che i reliquari, secondo una prassi regolata ancora in pieno Seicento dalle disposizioni impartite da san Carlo Borromeo nel suo *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae,* edito a Milano nel 1577, divennero oggetti liturgici oltremodo diffusi.


D · O · M ·
ILL: ET R: D·I·BPTA DE ACQVISTO SS·D·N·D·ALEX
PP: VII·CAPP· SECR·PIETATE PLÆCLARVS D·FRĀC· ANT
MAFFEO AVER: HVIVS ECCL: PAROCHO CAPVT S·LVCIANI
M·ET RELIQVA CVCTA SACRA SS·MM· PIGNORA IN
HAC ÆDE PIA MVNIFICĒTIA AB EOD·CVRATO FVDITVS
EXTRVCTA CV ŌI HVIVS TĒPLI ORNATV, REPOSITA, AC
DECORATA, RITE PRÆVIO AP· RESCRIPTO RECOGNITA
ET APPROBATA AB VRBE TRĀSMISIT ET PVRE DONAVIT
IDĒQ·RECTOR PERP·POSTERIS MONVMĒTV P·A·D M·DC·LXVI

Lusciano, Chiesa dell'Assunta, Lapide celebrativa dell'arrivo delle reliquie di alcuni santi a Lusciano.

Costruiti con materiali preziosi, ma all'occorrenza anche con materiali più comuni, furono realizzati nelle fogge più varie: da quelli più semplici a forma di scatola a quelli che ripetono la forma della croce, le cosiddette stauroteche, utilizzate esclusivamente per conservare reliquie della Croce; da quelli a forma anatomica

(teste, busti, braccia, mani, gambe), diffusissimi, a quelli consistenti in semplici teche di cristallo; da quelli, a forma di gioielli, da tenere sulla persona, detti encolpi, a quelli di tipo monumentale, dove i busti e le braccia contenenti le reliquie erano riposti in complesse costruzioni di legno intagliato e dorato ispirate ai motivi architettonici correnti. E il caso, quest'ultimo, del *Reliquiario* conservato nella cappella di San Luciano sita nella chiesa dell'Assunta a Lusciano.

Reliquari di san Tullio e sant'Anselmo.

Commissionato nella seconda metà del XVII secolo a un ancora anonimo artefice della scultura lignea napoletana del tempo vicino ai modi di Domenico Di Nardo - autore di un analogo, ma molto più grandioso, manufatto nella chiesa del Gesù Nuovo a Napoli - il *Reliquiario* fu realizzato, come ricorda la lapide marmorea a esso sottostante, per accogliere le reliquie che insieme con il capo di san Luciano erano state spedite l'anno 1666 da Roma al parroco del tempo, don Francesco Antonio Maffei (1654-1688) da Giovan Battista d'Acquisto, cappellano segreto di papa Pio VII. I due grandi rettangoli, da cui è costituito, sono bordati da cornici di legno intagliato e dorato e accolgono, come in un teatro popolare, busti e bracci di legno policromo contenenti le reliquie di santa Maria Maddalena, san Mauro, san Vito, san Tullio, san Fortunato, san Saverio, san Faustino, sant'Alessandro, santa Vittoria, sant' Anselmo, santa Lucia e di un santo non meglio identificato.
L'autore dei busti - reliquari appare saldamente ancorato alla tradizione figurativa del tardo Cinquecento, della quale accentua la dinamica strutturale e cromatica. L'opera, offuscata dal tempo, dalla polvere e da vecchi e impropri restauri, infestata da insetti xilofagi che hanno prodotto un indebolimento del legno tale da far temere prossimi e improvvisi cedimenti, conserva, tuttavia, intatta - grazie alla policromia, all'abbondanza degli ori, e all'accentuata espressione pietistica - l'opulenza tipica di

tante opere del barocco napoletano; e alla pari di queste ben esprime quell'ostentazione della religiosità cosi spiccata durante il corso del XVII secolo, che non fu, evidentemente, una prerogativa solo dei napoletani, ma anche e soprattutto di larghi strati delle popolazioni dell'Italia meridionale, comprese quelle dell'Agro aversano.

Franco Pezzella

Tesori d’arte in Diocesi

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 10 settembre 1995, p. 6

La chiesa di San Gregorio Magno a Crispano rappresenta non solo la memoria storica della vita religiosa e spirituale della locale comunità cristiana, ma anche un prezioso monumento che racchiude tra le sue mura opere d’arte d’inestimabile valore. A cominciare dalla tela realizzata dal grande pittore napoletano Luca Giordano nel 1672, che ripropone secondo i modelli classici dell’iconografia specifica la Madonna del Rosario, raffigurata seduta fra nubi e Angeli con il Bambino in braccio mentre è adorata dai Santi Antonio da Padova, Francesco d’Assisi e Domenico, e dalle Sante Caterina da Siena, Rosa da Lima e Geltrude.

L. Giordano, *Pala del Rosario.*

Intorno alla pala si distribuiscono, inserite all'interno di una ricca cornice intagliata e dorata, quindici telette coni Misteri, riconducibili però ad altra mano. Opera fondamentale nel percorso artistico del Giordano, che la realizzò subito dopo il secondo soggiorno veneziano, la tela fu segnalata nel lontano 1912 dal Mariotti, ispettore onorario della Soprintendenza per il circondario di Caivano, che nell'occasione ne suggeriva un sollecito restauro, poi effettivamente eseguito negli anni successivi.
Più recentemente, il dipinto - trafugato alcuni anni fa e prontamente recuperato, seppure molto danneggiato (ragione questa per cui è ancora in restauro) - è stato studiato dal Ferrari e dallo Scavizzi, che vi hanno avvertito, nella luminosità cromatica e nell'ampio respiro compositivo, i riflessi della pittura di Pietro da Cortona. Non meno preziosa della pala giordanesca è la tela raffigurante le *Nozze della Vergine*, nella quale l'ancora ignoto pittore napoletano che la realizzò nella prima metà del XVII secolo, si rifà a un modello compositivo di marca manierista che si ritrova in un analogo dipinto di Fabrizio Santafede per il duomo di Napoli.
Al centro del dipinto è il sacerdote che legge un libro. Alla sua destra è la Vergine che porge la mano a san Giuseppe. Il celebrante e gli sposi sono circondati da diverse figure, fra le quali quella di un chierichetto che regge un cero. Di un allievo del Giordano, attivo tra la fine del secolo XVII e gli inizi del secolo successivo, da identificarsi, probabilmente in Giuseppe Castellano, come sembrerebbero suggerire i toni offuscati della pittura, è un altro dipinto che, attualmente conservato in un locale attiguo alla Sacrestia, adornava un tempo una delle cappelle laterali all'altare maggiore.
La pala, bisognosa di urgenti restauri, raffigura il *Trasporto della Casa Santa di Loreto*. Al centro della composizione la Madonna col Bambino, circondata da otto sante, sovrasta la Santa Casa portata in volo da tre Angeli. In basso, entrambi a mezza figura, si osservano i santi Sebastiano e Domenico. Al pieno Settecento appartiene, invece, la tela con *San Gregorio che invoca la fine della peste a Roma*, realizzata dal pittore marcianisano Paolo de Majo nel 1735.
Il dipinto, che sovrasta l'altare maggiore, si segnala oltre che per la notevole precisione nel disegno per l'inconsueta iconografia. Infatti, come annota pure Mario Alberto Pavone, che ha dedicato al pittore alcuni dei suoi saggi più importanti, san Gregorio, diversamente che in analoghe rappresentazioni dello stesso tema, è raffigurato genuflesso tra gli appestati, con le braccia aperte e il viso rivolto al cielo, nell'atto di invocare san Michele affinché interceda presso Dio per far cessare la peste; laddove la tradizionale iconografia prevede il pontefice, accompagnato da un folto stuolo di persone, in processione per le strade di Roma, intento a invocare l'Arcangelo per la cessazione della peste, e l'improvvisa apparizione dello stesso sopra la Mola Adriana (poi divenuta Castel Sant'Angelo appunto a ricordo dell'avvenimento), a sottintendere l'accoglimento della richiesta.

Franco Pezzella

Costituito nel Palazzo Ducale di Sant'Arpino un piccolo museo

Lo spettro Magazine, a. IX, n. 20, 2-16 settembre 1995, p. 19

Il cinquecentesco Palazzo ducale di Sant'Arpino, già splendida dimora della potente famiglia dei Sanchez-De Luna, feudataria del paese per circa tre secoli, accoglie tra le sue mura un piccolo Museo civico che custodisce un'eterogenea raccolta di «memorie storiche» del territorio e riveste un certo interesse. Recentemente riordinata a cura della Proloco, la collezione vanta, infatti, tra l'altro, alcuni pregevoli manufatti marmorei di età imperiale ritrovati nel corso di occasionali scavi nel centro cittadino e negli immediati dintorni.

Sant'Arpino, Museo Civico, *Sfinge.*

Va evidenziato anzitutto un rilievo di accentuata monumentalità e di grosse proporzioni, con la raffigurazione, su ambo le facce di una sfinge (nella foto) che, indicato come elemento dispoglio di un monumento funerario da Johannowsky (nel mondo romano la rappresentazione della sfinge era, infatti, un motivo prevalentemente utilizzato dall'arte funeraria), fu occasionalmente riportato alla luce nel 1965 in occasione della costruzione di un tratto della rete fognante cittadina. La mitica entità è raffigurata all'interno di una cornice molto aggettante, in posizione eretta su tutte e quattro le zampe, provviste di artigli.
Sul davanti compaiono gli attributi femminili: due mammelle poste innaturalmente all'altezza delle spalle. Il volto, scheggiato, è incorniciato dai capelli che scendono da una scriminatura centrale e vanno a confluire sulle spalle da cui originano due ali fittamente pennute.

Nella parte terminale del corpo s'intravede la coda, avvolta su sé stessa. Altrettanto notevole - benché frammentata soprattutto nella parte anteriore, tra il naso e il mento - è una testina femminile ritrovata nel 1966 in località "Ferruma", al termine dell'attuale via Compagnone, unitamente a stucchi e mosaici policromi andati invece perduti. La testina si caratterizza, oltre che per il bel viso ovale pieno, soprattutto per l'acconciatura dei capelli, che, divisi in lunghe ciocche ondeggianti oblique alla scriminatura mediana, si vanno a raccogliere sulla nuca in un vaporoso *chignon* tenuto fermo da un nastro.

Franco Pezzella

Un affresco di storia locale in Santa Maria delle Grazie a Giugliano

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 1° ottobre 1995, p. 4

Qualche anno fa, nel 1988, tra le spigolature storiche poste a integrazione di una guida di Giugliano apparve, tra l'altro, un breve inciso con il quale si ricordava dell'esistenza, in un'ala del chiostro del locale convento di Santa Maria delle Grazie, di un affresco votivo con un'interessante raffigurazione di Giugliano qual era secoli addietro. Nello scritto, l'anonimo estensore - che credo vada identificato con il dottor Emmanuele Coppola, apprezzato giornalista, nonché storico locale, autore di diversi saggi in materia - affermava trattarsi di una veduta della città nei primi decenni del sec. XVII.

Ignoto pittore campano XVII secolo, *I santi protettori di Giugliano implorano misericordia per la città durante l'eruzione del Vesuvio* (part.), Giugliano, Convento di santa Maria delle Grazie.

A conforto di quest'assunto, egli ipotizzava, tra l'altro, come i due personaggi che insieme a quattro santi, san Francesco d'Assisi, sant'Antonio da Padova, san Domenico e sant'Alessio invocano Cristo adirato misericordia per il paese nell'imminenza del castigo (secondo l'autore della nota da riferirsi all'eruzione del

Vesuvio del 1631 e non già alla peste del 1656, come fin lì sostenuto da altri storici locali) andassero identificati con i signori di Giugliano, Galeazzo Francesco Pinelli, duca di Acerenza, e la sua pia consorte, donna Giustina Pignatelli, feudatari del paese fino al 1639, la cui munificenza aveva peraltro permesso la costruzione del convento stesso tra il 1615 e il 1622.

Sicché una più attenta lettura dell'affresco, resa possibile anche per gli effetti di un recente restauro, ci permette di affermare che le suddette figure non si riferiscono affatto ai feudatari di Giugliano, bensì ai due santi protettori principali della città, i santi Giuliano e Giuliana; come appare oltremodo evidente dalla presenza ai piedi di quest'ultima dello specifico attributo iconografico, costituito da un mostro in catena.

Perché se è vero che l'immagine di san Giuliano, raffigurato inguainato in una lucente corazza con mantello e calzari a ricordo della sua militanza fra le legioni romane sotto Antonino Pio, potrebbe prestarsi a possibili confusioni con un'ipotetica raffigurazione del duca Pinelli desideroso anch'egli di tramandare ai posteri - secondo un'usanza molto in voga in quel secolo un'immagine aulica di sé in abiti militari romani, è pur vero che la raffigurazione di santa Giuliana non lascia dubbio alcuno al riguardo per la sua specificità.

Narrano, infatti, le fonti agiografiche relative alla santa, come Ella, per essersi rifiutata di sposare il prefetto pagano di Nicomedia, il senatore Evilatius, fosse stata rinchiusa in carcere, e che qui, in attesa della decapitazione, cui era stata condannata, fosse tentata dal demonio, travestito da angelo; il quale smascherato dalla santa e riacquistate le sue mostruose sembianze, fu dalla stessa prima picchiato, e poi giustappunto incatenato e gettato in una cloaca.

Franco Pezzella

Succivo
Scomparso da una piazza il “termine” di San Paolo
Lo spettro Magazine, a. IX, n. 23, 14-28 ottobre 1995, p. 21

Continua ormai da anni, inarrestabile- senza peraltro l’intervento delle competenti Soprintendenze e delle autorità di polizia per una più efficacia opera di prevenzione e tutela - la spoliazione sistematica del patrimonio storico-artistico e archeologico dell’agro aversano. Sicché la già lunga sequela di furti perpetrati negli anni scorsi ai danni di chiese, siti archeologici e edifici monumentali si allunga sempre più.

Succivo, Termine di San Paolo.

Ultimo in ordine di tempo bisogna registrare il furto, da una piazza di Succivo, di un cippo marmoreo sul quale era incisa la figura di *San Paolo*, resa secondo la consueta iconografia che lo vuole raffigurato impugnante una spada - con la quale fu martirizzato - e un libro, in quanto autore delle “Epistole”.
Al di là della modesta valenza artistica (l’immagine dell’apostolo era invero delineata molto rozzamente), il cippo si caratterizzava per la notevole importanza nei confronti della storia locale. Esso costituiva, infatti, verosimilmente, uno dei cosiddetti “termini”, piccoli monumenti generalmente realizzati giustappunto con un blocco in

pietra basalto o marmo che contrassegnavano nei tempi passati i confini delle proprietà terriere; così come nelle città formelle o piastrelle maiolicate con le insegne, indicavano le proprietà dei nobili, delle congreghe e degli ordini monastici.
Un'ipotesi - quella del riutilizzo in questo senso del marmo succivese - che si rafforza ove si tenga conto dell'appartenenza, dal 1075 e fin oltre i primi decenni del XVII secolo, del paese alla Mensa vescovile di Aversa, come testimoniano l'atto di donazione al vescovo da parte di Riccardo I (1050 -1078) e le numerose riconferme dello stesso in documenti degli anni successivi; e ancor più se si tiene conto dell'esistenza, nel giardino di un'abitazione privata di Succivo di un analogo manufatto.
Va, infatti, ricordato come l'immagine di Paolo, cui è dedicata la cattedrale aversana, e che una consolidata tradizione religiosa locale vuole artefice della cristianizzazione della plaga atellana durante il passaggio per queste contrade nel viaggio da Pozzuoli a Roma, fosse variamente utilizzata, nel passato, per contrassegnare le proprietà della curia aversana. In proposito si rimanda a un'analoga raffigurazione su marmo, ancora visibile, incastrata nel muro, sulla base del campanile della cattedrale di Aversa. E d'altronde un'immagine dell'apostolo compare pure, entro uno scudo coronato e inghirlandato, nello stemma di Succivo, proprio a ricordo dell'antica condizione feudale.

Franco Pezzella

Due sculture di Gaetano Patalano nella chiesa di Sant'Antonio al Seggio di Aversa

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 5 novembre 1995, p. 7

Recentemente sono state recuperate e restituite alla devozione popolare, nella chiesa di Sant'Antonio al Seggio di Aversa, le due sculture lignee, a figura intera, raffiguranti l'una *Francesco d'Assisi*, l'altra *Santa Chiara*, un tempo collocate in apposite nicchie a sinistra dell'unica navata della chiesa di San Girolamo, non più officiata, e attualmente adibita a sede del locale gruppo AGESCI.
Nel frattempo, l'occasionale lettura di alcuni documenti pubblicati nel 1983 da Vincenzo Rizzo in appendice a un saggio sullo scultore napoletano Lorenzo Vaccaro mi ha permesso di ricollegare l'esecuzione delle due statue all'attività dell'artista ischitano Gaetano Patalano. Tra i documenti pubblicati dallo studioso ve ne è infatti uno, tratto dal giornale copia polizze dell'antico Banco del Popolo di Napoli, che, malgrado evidenti discordanze con il lavoro poi compiuto (relative alla realizzazione degli abiti dei due santi) non lascia alcun dubbio al riguardo.

G. Patalano, *San Francesco*, Aversa, Chiesa di S. Antonio.

G. Patalano, *Santa Chiara*, Aversa, Chiesa di S. Antonio.

L'annotazione, riportata alla data del 20 febbraio del 1699 con la matricola 653, recita testualmente: «Al Padre Alessandro de Villafuerte D. 25 a Gaetano Patalano in

conto di ducati 125 intero prezzo di 2 statue di scultura, una di S. Francesco d'Assisi e l'altra di S. Chiara, di palmi 7 avantaggiati con le pedagne che dovrà fare esso Gaetano di tutta la perfezione con l'abito di fiori dorati e dovrà consegnarla per la metà di settembre 1699 a sue spese e risico nel Monastero di San Geronimo della città di Aversa».

Le due sculture, di notevole sensibilità plastica, si conservano in buone condizioni, sia per la struttura lignea che per la policromia. Vestito del saio dell'ordine, san Francesco è raffigurato con lo sguardo sofferente rivolto al cielo; sul costato e sulle mani - la sinistra, impugnante un crocifisso, portata al petto, la destra protesa in avanti - sono ben visibili i segni delle stimmate che gli comparvero sul corpo, secondo il racconto di Tommaso da Celano, suo biografo.

Santa Chiara è invece raffigurata al solito, con la pisside, che ricorda, secondo quanto narrato dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, come Ella benché gravemente malata, levatasi dal letto della sua cella nel convento di San Damiano ad Assisi si portasse, unitamente alle consorelle, sulle mura della città assediata dai saraceni, «armata» dalla sola pisside con le ostie consacrate, e che qui esposto il Santissimo alla vista del nemico ne provocasse l'immediata fuga.

Circa l'autore dei due manufatti - fatto recentemente oggetto di un articolato studio da parte di Agostino Di Lustro, quotato storico dell'isola d'Ischia - le notizie al riguardo lo indicano, tra l'altro come l'autore, in collaborazione col fratello Pietro, del celeberrimo «retablo» con l'*Incoronazione della Vergine* conservato nell'antica cattedrale di Cadice, in Spagna, e di numerose opere per le chiese dell'Italia meridionale; attività già evidenziata nel Settecento da Bernardo De Dominici nella sua raccolta di biografie sugli artisti napoletani allorquando scrisse che i due scultori, dopo un lungo periodo di formazione presso i famosi fratelli Aniello e Michele Perrone «... per varie Chiese del Regno mandarono loro lavori, per i quali si acquistarono buon nome appresso de li amatori delle bell'arti e del disegno».

Franco Pezzella

La *Comunione degli Apostoli* di Jacopo Cestaro nel Duomo di Aversa

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 26 novembre 1995, p. 3

La cappella del Sacramento nel duomo di Aversa è nota, a chi s'interessa delle emergenze artistiche della città, per essere il luogo che accoglie la bellissima tomba del cardinale Innico Caracciolo; opera settecentesca nata dalla fattiva collaborazione tra l'architetto Filippo Barigioni, che ne ideò l'impianto, il suo allievo Paolo Posi, che ne curò la messa in opera, lo scultore Pietro Bracci, che scolpì per l'occasione una statua raffigurante la *Fama*, e il mosaicista romano Pietro Paolo Cristofari, che traspose in un fine mosaico, il ritratto del prelato eseguito dal pittore Antonio David alcuni anni prima.

J. Cestaro, *La Comunione degli Apostoli*, Aversa, Duomo.

Non sarà tuttavia sfuggito ai visitatori più attenti un dipinto ovale, posto sull'unico altare della cappella, entro una cona di marmi policromi e dorati avente per tema la rappresentazione della *Comunione degli Apostoli*, uno dei due aspetti con cui viene tuttora iconograficamente rappresentato - secondo il racconto riportato da tutti e quattro gli Evangelisti - l'episodio dell'Ultima Cena (l'altro tema, meno rappresentato, è, com'è noto, l'annuncio del tradimento di Giuda). Gesù Cristo, che indossa un manto azzurro su una veste rosso chiaro, è al centro della composizione raffigurato nell'atto di porgere l'Eucarestia agli Apostoli inginocchiati.
Qualche anno fa l'opera è stata assegnata, dopo alterne vicende attributive, a chi quasi sicuramente ne fu l'artefice: il pittore irpino Jacopo Cestaro; che, nato a Bagnoli Irpino nel 1718, dopo un iniziale apprendistato presso il solimenesco Andrea Dell'Aste, suo conterraneo, è poi segnalato dalle fonti tarde settecentesche come allievo dello stesso Solimena, dei cui modi tardi sono caratterizzate le prime tele, come la *Lucrezia* della collezione Solima a Napoli, della fine degli anni '40.
Alla metà del secolo (1757) sono documentate le prime opere pubbliche per la chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Napoli, in cui il pittore innesta sugli elementi compositivi de1l'iniziale formazione solimenesca, moduli derivati dal classicismo demuriano. Tale indirizzo perdurerà nei decenni successivi, trovando larghi consensi soprattutto presso il Vanvitelli, che gli affidò numerose commesse e lo destino all'insegnamento presso l'Accademia di Disegno di Napoli, città dove morì nel 1778.
Il dipinto aversano è caratterizzato da un estremo rigore formale e da decorose formulazioni pittoriche, secondo un impianto oltremodo rispettoso delle prescrizioni dettate, in materia di sacre immagini, dal Sinodo Pignatelli del 1726; e degno, in quanto agli esiti, dei migliori risultati raggiunti dalla pittura devozionale di marca demajesca.
Tant'è che il primo a occuparsi dell'ovale, il professor Nicola Spinosa, lo ritenne, appunto, opera del de Majo, seguito nell'attribuzione dalla Pasculli Ferrara, che, andando oltre, ne suggeriva l'esecuzione nel periodo della prima maturità del pittore marcianisano; salvo poi ricredersi, e attribuirlo alla mano del pittore - pugliese di nascita ma napoletano d'adozione - Leonardo Antonio Olivieri, originario di Martina Franca e quindi concittadino del cardinale Innico Caracciolo, che gli avrebbe commesso l'opera - unitamente all'affresco con la *Gloria della Fede* nella cappella delle Reliquie - nell'ambito dei lavori di restauro e abbellimento che interessarono la cattedrale di Aversa nel corso del terzo decennio del secolo.
Più recentemente a mettere fine alle vicende attributive sono intervenuti i curatori di una mostra sui beni culturali restaurati nel territorio di competenza della Soprintendenza ai Beni Artistici Architettonici e Storici delle province di Caserta e Benevento, che, nel corso dell'esposizione tenutasi nelle sale della Reggia vanvitelliana di Caserta tra luglio e ottobre del 1986, hanno giustappunto presentato il dipinto con l'attribuzione al Cestaro.

Franco Pezzella

Antichi costumi popolari dell'Agro aversano. La *Venditrice di mozzarelle di Aversa* in una *gouache* settecentesca

Lo spettro Magazine, a. IX, n. 27, 9-22 dicembre 1995, p. 21

Nel 1782, Ferdinando IV, re di Napoli - su suggerimento del marchese Domenico Venuti, direttore della Real Fabbrica di Porcellane della città partenopea - si fece promotore di un'iniziativa alquanto singolare: documentare con una serie di *gouaches* (guazzi), come in una sorta di moderno *reportage* fotografico di carattere etnografico, i vari vestimenti delle popolazioni che abitavano le province del regno.

A. D'Anna, *Venditrice di mozzarelle di Aversa*,
Firenze, Museo di Palazzo Pitti.

Scopo della ricognizione ordinata dal sovrano era, nelle mire del Venuti, uomo di profonda e illuminata cultura e vero ispiratore dell'impresa, la realizzazione di un vasto *corpus* di illustrazioni da utilizzarsi, oltre che per diletto del sovrano, come modello per la decorazione dei nuovi servizi da tavola che il marchese aveva in animo di realizzare per la corte (cosa che si verificò puntualmente di lì a qualche anno).

Il compito fu affidato, dopo regolare concorso presieduto dallo stesso Ferdinando IV, ai pittori Alessandro D'Anna e Saverio Della Gatta, già esperti nella riproduzione dei costumi, poi sostituiti in seguito - perché rinunciatari – da Stefano Santucci e da

Antonio Berotti (quest'ultimo, cognato del D'Anna, partecipò praticamente fin dall'inizio all'impresa, che duro ben quindici anni, per l'inspiegabile e pressoché immediata rinuncia del Della Gatta). La prima provincia a essere visitata, dal febbraio al giugno del 1785, fu, come testimoniano i numerosi dispacci reali conservati all'Archivio di Stato di Napoli, quella di Terra di Lavoro.
Al termine della ricognizione, D'Anna e Berotti avevano realizzato un congruo numero di figure, di cui una raffigurante una *Venditrice di mozzarelle di Aversa* (una felice immagine del D'Anna che troverà poi diverse repliche nel corso dell'Ottocento). Su uno sfondo di ruderi - da identificarsi con le rovine della vicina Atella, da sempre indicata dalla tradizione erudita locale come la città da cui provengono i materiali di spoglio che servirono a edificare Aversa medioevale - la donna, che è in compagnia di un bambino, regge con entrambe le mani il caratteristico contenitore di mozzarelle di bufala, alcune delle quali sono altresì visibili in due grosse ceste alle sue spalle. Indossa, sopra una camicia bianca, un corsetto decorato con strisce applicate fasce policrome.
La sottostante gonnella, ampia e rigata, è impreziosita sui bordi, come la sopra gonna anteriore verde che la copre in parte, da un gallone; rosso e privo di motivi decorativi invece, la sopra gonna posteriore. Per la realizzazione dei diversi costumi, al di là della ricognizione sul campo, i due artisti si erano invero ispirati anche ad alcune serie d'incisioni pubblicate a Napoli un decennio prima col titolo di *Raccolta di vari Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli*: una notevole impresa editoriale nata dalla proficua e duratura collaborazione tra l'ambasciatore britannico sir William Hamilton e il pittore napoletano di origine inglese Pietro Fabris.
Numerose sono, infatti, le analogie tra le incisioni realizzate da quest'ultimo e i guazzi realizzati soprattutto dal D'Anna; com'è dato vedere mettendo appunto a confronto proprio il bozzetto della *Venditrice di mozzarelle di Aversa* che il Fabris realizzò per la raccolta (Napoli, Museo di San Martino) e il corrispondente guazzo realizzato dal D'Anna (Firenze, Museo di Palazzo Pitti).
Quanto alle ragioni per cui quest'ultimo guazzo si trova a Firenze, va ricordato che gran parte dell'intera collezione vi era pervenuta, unitamente a un consistente numero di tempere realizzate successivamente in copie all'interno della Real Fabbrica di Porcellane, per tramite di un dono che Ferdinando IV e la consorte Maria Carolina d'Austria avevano fatto a Pietro Leopoldo di Lorena, granduca di Toscana.

Franco Pezzella

Un affresco di Odoardo Fischetti, pittore “istorico”, a Cardito

Cogito, a. II, n. 38, 10 dicembre 1995, p. 21

La volta della navata centrale della chiesa di San Biagio a Cardito è adorna di un vasto affresco che propone un tema pittorico inconsueto per gli edifici di culto delle nostre parti: *Davide trasporta l’Arca dell’Alleanza a Gerusalemme*. L’iconografia del dipinto si rifà a un episodio dell’Antico Testamento, tratto per l’esattezza dal secondo dei *Libri di Samuele*, altrimenti denominati *Libri dei Re* nella vulgata latina.

O. Fischetti, *Davide trasporta l’Arca dell’Alleanza a Gerusalemme*, Cardito, Chiesa di San Biagio.

Secondo la narrazione, i filistei si erano impossessati dell’Arca dell’Alleanza, la cassa in cui era contenuto ciò che di più sacro avevano gli ebrei: le tavole della Legge. Essa, però, aveva finito col procurare loro tante disgrazie che, alla fine, si convinsero a restituirla. Sicché Davide, radunato intorno a sé un folto gruppo di uomini d’Israele, dopo essersene riappropriato, la trasportò a Gerusalemme «con tripudi e a suon di tromba» (II, 6).

Egli stesso, appassionato citaredo, cantò e suonò la cetra davanti ai sudditi per festeggiare l’avvenimento. Caratterizzato da tinte soffuse di gradevole delicatezza sorrette da una marcata precisione del disegno, l’affresco, come si ricava dalla

didascalia posta in calce a destra della composizione, fu eseguito dal pittore napoletano Odoardo Fischetti nel 1825, per devozione di un sacerdote del posto.
Di Odoardo Fischetti, "pittore istorico", come lui stesso si definì in una supplica inviata al re Ferdinando II nel 1818 perché gli conferisse l'incarico di maestro di disegno nei Regi Studi (pubblicata dal Borzelli in un fascicolo di *Napoli Nobilissima* nel 1901), non si conoscono a tutt'oggi i dati biografici.
Né migliore sorte è capitata, invero, alla sua produzione che eppure registra la preparazione dei cartoni per i tre arazzi con *Storie di cacce di Enrico IV*, realizzati da Pietro Duranti nel 1791 per la decorazione della reggia di Capodimonte e tuttora in loco; nonché i due bei dipinti, attualmente conservati nel Museo di San Martino a Napoli, che raffigurano rispettivamente *Murat che osserva da Massa la presa di Capri* e la *Presa dell'isola dal lato di Anacapri*.
Completamente ignorata poi dal Dalbono - autore di un esauriente studio sui pittori napoletani della prima metà del XIX secolo - anche la produzione pittorica di carattere sacro dell'artista che, pure, annovera, oltre all'affresco di Cardito, una tela con la *Vergine e i santi Simone e Giuda*, firmata e datata 1823, attualmente conservata nella sacrestia della chiesa di Montecalvario a Napoli, ma in origine collocata nella VI cappella di destra della stessa chiesa; e, ancora, a Napoli, altre due tele, *Il Battesimo di Gesù* e *San Francesco che riceve le stimmate*, entrambe firmate e datata 1824, poste su due altari laterali della chiesa dei Santi Francesco e Matteo.

Franco Pezzella

La Trinità che incorona la Vergine Immacolata di Fabrizio Santafede nella Biblioteca comunale di Aversa

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 17 dicembre 1995, p. 3

L'Immacolata Concezione è uno dei temi prediletti della pittura napoletana (e più in generale della pittura europea) dopo il Concilio di Trento; l'iconografia adottata nella rappresentazione di esso si stabilì poco alla volta, tra la fine del XVI secolo e gli inizi del secolo successivo, secondo le formulazioni dottrinali post-tridentine e sovrappone alla rappresentazione della Vergine attorniata dai simboli delle Litanie Mariane, già parte integrante del patrimonio iconografico medioevale, 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.

Aversa, Ruderi della chiesa della SS. Trinità e dell'attiguo monastero.

Sovente, questa immagine, che costituisce la versione più diffusa del tema, si presenta tuttavia, con diverse varianti. Come nel caso della bella tavola che, firmata e datata 1606 dal pittore napoletano Fabrizio Santafede, si conserva, tuttora, benché bisognevole di restauri, nella sala che fu lungamente adibita ad aula consiliare del Comune (attualmente utilizzata come salone di rappresentanza della Biblioteca comunale (nell'ex convento domenicano di Aversa, già sede del Palazzo di Città; dacché vi fu portata nella seconda metà del secolo scorso, dalla distrutta chiesa della SS. Trinità dei cappuccini, perché entrasse a far parte del patrimonio dell'allora costituenda Pinacoteca comunale, mai più realizzata.

Oltre che per la notevole valenza artistica, il dipinto, contrassegnato, alla pari della migliore produzione del Santafede, dal contorno preciso del disegno e dal colorito

addolcito della pasta pittorica, si segnala anche per il grande interesse storico; giacché, tra le molte figure che vi si vedono effigiate: dalla Trinità, che occupa la parte superiore della composizione, alla vergine martire santa Giuliana, in fondo a sinistra (che il Parente, autore di una poderosa storia sulle vicende ecclesiastiche di Aversa, credette essere l'immagine di una committente non ponendo evidentemente bene attenzione all'aureola che cinge il capo della santa); alla stessa Immacolata, patrona dell'Ordine cappuccino, attorniata da schiere di santi e angeli, alle raffigurazioni di monsignor Giorgio Manzolo, vescovo di Aversa, ben visibile nella porzione mediana destra - appare oltremodo chiaro che essa fu realizzata per celebrare la fondazione e la successiva riedificazione della chiesa da cui proviene.

Aversa, Biblioteca comunale, F. Santafede,
Trinità, Immacolata e santi.

Apprendiamo, infatti, dagli storici locali che, nel XIII secolo, dopo il ritrovamento e il successivo trasferimento del corpo di Giuliana da Cuma a Napoli, avvenuto il 16

febbraio del 1207, anche ad Aversa fu eretta una cappella dedicata alla santa di Nicomedia; e che poi la stessa cappella, ceduta ai cappuccini, fu da questi riedificata con l'aggiunta di un chiostro, previo l'assenso della curia (retta in quella contingenza giustappunto dal Manzolo), che faceva seguito a una Bolla di erezione di Sisto V del 1587.

Allo stesso tempo i frati mutarono, altresì, l'originario titolo di Santa Giuliana in quello della SS. Trinità, e vi introdussero il culto per l'Immacolata, patrona dell'Ordine, come già si ricordava poc'anzi. In quanto all'autore della tavola, Fabrizio Santafede, qui ricorderemo solo che, dopo un iniziale apprendistato presso la bottega di Francesco Curia, fu tra i più prestigiosi e prolifici epigoni della corrente controriformata napoletana, e che anche dopo la diffusione del linguaggio caravaggesco seppe interpretare «... con coerenza un discorso pittorico dignitoso e corretto» (R. Middione) proponendosi come un punto di riferimento per quanti, artisti e committenti, avevano mantenuto una visione più conservatrice dell'arte.

Franco Pezzella

ANNO 1996

Nella chiesa di San Benedetto di Casoria.
Un dipinto del pittore grumese Santolo Cirillo

Prometeo, a. I, n. 9, 20 gennaio 1996, p. 3

Il 23 ottobre 1748, come si legge nel giornale copia polizze dell'antico Banco dei Poveri di Napoli contrassegnato con il numero di matricola 1389 e attualmente conservato presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, Santolo Cirillo «professore della pittura» riceveva da tale Angelo de Stefano 50 ducati «.... in conto di d. 300 intero prezzo fra di loro convenuto di tre quarti in grande da dipingersi da detto Santolo per uso e servizio della Parrocchiale di S. Benedetto di Casoria».

Dei tre dipinti citati nella polizza, l'uno «... coll'effigie di Benedetto in atto da ascendere alla gloria beata nel cielo (...), l'altro rappresentante la B. a Vergine del Carmine, S. Giacomo Apostolo, S. Rocco et l'anime dei Purgatorio, il 3° la B. a Vergine del Rosario, S. Domenico, S. Caterina di Siena, S. Tommaso d'Aquino e S. Vincenzo» è attualmente dato vedere in questa chiesa il solo dipinto con la *Gloria di san Benedetto*, posto sull'altare maggiore.

Mentre per gli altri due dipinti è ipotizzabile la dispersione in uno dei tanti lavori di restauro che hanno interessato la chiesa nel corso dei secoli; dovendosi escludere a priori una discordanza con gli impegni contrattuali alla luce di quanto si legge in altra parte della polizza - dove il Cirillo s'impegna, in ogni caso «… sebbene il valore delle pitture di suddetti quadri (...) ascendesse a prezzo maggiore de suddetti d. 300 contenuti» a soprassedere sul prezzo per «... divotione et anche per fare cosa grada all`Arcivescovo di Napoli D. Giuseppe Spinelli protettore di detta Parrocchia».

Questa ritrovata opera va ad inserirsi, per il solenne impianto compositivo di chiara ascendenza solimenesca, e per la plasticità delle figure e degli effetti di luce, tra le opere più significative del catalogo del Cirillo - oggetto di una mia specifica ricerca, tuttora in corso - delle cui vicende biografiche e artistiche mi limiterò a riportare, in questa sede, solo pochi cenni, data l'esiguità dello spazio a disposizione.

Nato a Grumo Nevano nel 1689, dopo un breve periodo di apprendistato nel paese natio presso lo studio di un oscuro pittore locale, tale Raffaele Aurisicchio, fu avviato alla famosa scuola - collegio di Francesco Solimena, frequentata da numerosi allievi, cui «l'abate Ciccio» imponeva, come in una sorta di seminario, l'abito talare, non meno che delle durissime regole di disciplina.

Il suo primo dipinto noto, firmato e datato 1730 - e dove peraltro si autoritrasse tra gli astanti - è la *Predica di San Vincenzo de' Paoli* che si conserva nella Pinacoteca comunale di Fermo, in provincia di Ascoli Piceno. Seguono in rapida successione gli affreschi di Santa Caterina a Formiello, i dipinti per le chiese di Santa Maria di Donnaregina Nuova e di San Giuseppe dei Vecchi a Napoli, i quadri bislunghi realizzati per la chiesa di Santa Restituta attigua alla cattedrale della stessa città e il celebre soprapporta di San Paolo Maggiore, sempre a Napoli, raffigurante la *Dedicazione del Tempio di Salomone* giudicato dal Celano «un dipinto di grandissimo effetto».

Un altro affresco soprapporta raffigurante *Mose che fa scaturire l'acqua dalla rupe,* e numerosi altri dipinti li realizzò per la chiesa di San Tammaro del suo paese natale,

unitamente a due tele per la chiesa dell'Assunta a Castel di Sangro in Abruzzo, e diverse altre tele variamente sparse nelle chiese di Napoli e della Campania. Morì a Napoli nel 1755, ricevendo sepoltura nella tomba di famiglia che si era fatta costruire, fin dal 1743, nella prima cappella a destra di chi entra nella chiesa di San Tammaro a Grumo.

Franco Pezzella

Casoria, Chiesa di S. Benedetto, S. Cirillo, *La gloria di san Benedetto.*

Antiche testimonianze epigrafiche dell'agro aversano. Le stele funerarie di Gricignano

Lo spettro Magazine, a. X, n. 1, 6 gennaio 1996, p. 21

Nell'ex convento domenicano di Aversa, già Palazzo di Città, attualmente adibito in parte a Scuola elementare, in parte a Biblioteca comunale, nei pressi della scala che da uno dei porticati del chiostro conduce al piano superiore, sono visibili, incastrate nel muro - accanto ad una serie di rilievi marmorei raffiguranti gli stemmi di alcune famiglie gentilizie aversane - due steli funerarie romane di epoca repubblicana.

Stele di *Cossutia.*

Stele *di Pupia.*

Provenienti dalla vicina Gricignano, dove erano state ritrovate, secondo le indicazioni del Mommsen, nel giardino di casa Buonanno, furono trasportate nell'attuale sede, in epoca imprecisabile, per sottrarle alle sempre incombenti insidie della dispersione -

com’è accaduto d’altra parte a numerose altre epigrafi romane documentate dalla letteratura erudita locale del secolo scorso e mai più rintracciate.
Le stele sono, com’è noto, dei manufatti costituiti generalmente da lastre di pietra o marmo che, erette verticalmente su un basamento, o talvolta infisse direttamente nel terreno avevano funzioni votive, commemorative e soprattutto funerarie. Pare anzi che in quest’ultimo caso, esse avessero per gli antichi, non tanto la funzione di segnalare il luogo di sepoltura, come comunemente si crede, quanto quella di impedire allo spirito del defunto di uscire dalla tomba.
Le steli di Gricignano, alla pari della maggior parte degli analoghi manufatti campani, genericamente databili al periodo repubblicano, si rifanno al modello delle steli attiche del periodo classico, con il corpo centrale poggiante su un ampio zoccolo occupato dalla rappresentazione - in altorilievo e rigidamente frontale - del defunto, il quale è raffigurato, di solito - racchiuso in un registro di forma rettangolare concluso da un timpano triangolare - a figura intera, o di tre quarti, sia da solo sia in compagnia di qualche congiunto; come nella prima delle steli in oggetto, che una scritta scolpita nella trabeazione in alto e affiancata, nei pilastrini laterali della cornice, dalla consueta formula latina “OSSA HEIC ISTA SVNT”, ci informa di come custodisse, un tempo, nella sua ubicazione originaria, le spoglie di tale *Cossutia*.
La defunta è, infatti, raffigurata di tre quarti in compagnia di altre due persone, due giovanetti, forse i suoi figli. Indossa la *palla*, l’ampia veste delle matrone romane; ha il capo velato ed è colta nell’atto di portare la mano destra sul petto per serrare i lembi della veste secondo il noto schema detto della *pudicitia*. Uno schema che si ripete, quasi alla lettera, anche nell’altro manufatto (peraltro quasi simile, se solo si esclude la mancanza di figurine collaterali), dove le scritte sul margine superiore ci forniscono le generalità della defunta, tale *Pupia*, e di chi aveva commissionato il monumento: il fratello Caio Stazio.

Franco Pezzella

Giovan Antonio D'Amato, il pittore che predicava per immagini

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 7 gennaio 1996

A Giugliano il culto alla Madonna è stato in ogni tempo molto sentito. Ne sono buoni testimoni gli affreschi, i quadri, le sculture, le chiese, le congreghe, le cappelle e gli altari che si fregiano dei diversi titoli con cui lei Vergine è adorata. La testimonianza più fulgida di questa devozione mariana dei giuglianesi è data - come scrive P. Antonio Galluccio - dalla chiesa del1'Ave Gratia Plena, comunemente detta dell'Annunziata. Qui, a riprova dell'intensità di questo culto, troviamo tra l'altro, incastrato nel bellissimo cassettonato dorato e intagliato, realizzato agli inizi del decennio - dai napoletani Paolo di Martino e Francesco Spasiano, un bel dipinto di Giovan Antonio D'Amato raffigurante lo *Sposalizio della Vergine*, realizzato, secondo le indicazioni di Basile, storico del paese nel 1618, unitamente ad altri quattro dipinti dovuti a Giovan Vincenzo D' Onofrio (il Forli), Domenico Lama e Massimo Stanzione, aventi a tema episodi tratti dalla *Vita della Vergine*.

La scena mostra al centro il Sommo Sacerdote tra Maria e Giuseppe che regge in una mano la verga fiorita, il segno divino con cui gli era stato annunziato il prossimo matrimonio con la Vergine, mentre con l'altra mano le infila la vera nunziale al dito. Giovanni Antonio D'Amato, esponente di spicco di una folta famiglia di artisti originari della costa amalfitana, lungamente attiva a Napoli tra la fine del XVI secolo e la prima metà del secolo successivo, è uno dei campioni della pittura devota napoletana del tempo; di quel genere di pittura cioè, che non perseguiva come risultato l'evoluzione dello stile ma che - al contrario - tendeva piuttosto a conformarsi sugli esempi antichi, affinché il dipinto fosse in grado di creare delle immagini, oltre che immediatamente riconoscibili, capaci di evocare, nel frattempo, delle forti emozioni.

Un programma iconografico preciso guidava, infatti, l'artista: concentrare l'attenzione dei fedeli sui grandi temi della vita della Vergine e di Cristo, come in una sorte di «predicazione per immagini». E d'altronde lo stesso De Dominici, il settecentesco scrittore d'arte napoletana autore di una poderosa raccolta di biografie degli artisti partenopei, riguarda al nostro racconta - anche sulla scorta di quanto, circa un secolo prima, aveva riportato il canonico Carlo Celano nelle sue notizie su Napoli - che «... pervenuto Gio. Antonio ad una ragionevole perfezione nella pittura e avuto, come prima commessa pubblica, l'incarico di dipingere per l'Altare Maggiore della Chiesa di S. Giacomo degli Italiani a Napoli un'immagine della Beata Vergine, che tiene il Bambino nelle braccia [...] prima di porsi a dipingerla, se le raccomando caldamente, e si munì de' Santi Sacramenti della penitenza, e dell'Altare, e poi se ne venne a casa, ed inginocchione tutto umile, e devoto la S. Immagine dipinse [...] D'indi in poi crebbe tanto la sua devozione verso la SS. Vergine, che non passò Sabato ch'egli non digiunasse in onor di lei; ne mai dipinse il di lei volto, se non in dì di Sabato confessato, e comunicato, e con le ginocchia a terra ...».

Il dipinto dell'AGP non è tuttavia la sola opera realizzata dal D'Amato a Giugliano, né la più bella, che può essere invece indicata, senza indugio alcuno, nella magnifica *Natività della Vergine* che, con la *Presentazione al Tempio*, si conserva nell'omonima Congrega.
Nel dipinto, che adorna l'altare maggiore e che fu realizzato, sempre secondo la testimonianza del Basile, nel 1617, costando ben 125 ducati, la scena si svolge - in sintonia con il racconto riportato da Iacopo da Varagine nella "Legenda Aurea" (che si rifà a sua volta al "Protovangelo" o "Libro di Giacomo") - in una stanza riccamente arredata; Anna è sullo sfondo assistita dalle levatrici, mentre la piccola Maria, in primo piano, è lavata da altre donne, simpaticamente abbigliate con i costumi delle popolane giuglianesi dell'epoca.

Franco Pezzella

G. A. D'Amato, *Natività della Vergine*, Giugliano, chiesa della Natività.

La Madonna della Pietà

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 18 febbraio 1996, p. 2

Ad Aversa, in un angolo della centrale piazza Vittorio Emanuele III, là dove inizia via Isonzo, è visibile, contraddistinta da una linda facciata restaurata di recente, la piccola chiesa della Madonna della Pietà, già sede dell'omonima confraternita e attualmente adibita ad oratorio dell'annessa congrega dell'Angelo Custode, qui, stabilitasi, proveniente dalla vicina chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista, nel 1942; dacché il vescovo Antonio Teutonico, con decreto del 27 aprile di quell'anno, dispose la trasformazione dell'oratorio e dei locali ivi occupati dalla confraternita, in sagrestia e in sede della locale Azione Cattolica.

G. Colombo, *Angelo Custode,* Aversa, Chiesa della Pietà.

Di probabile fondazione cinquecentesca (una prima menzione è nella *Santa Visita* dell'Ursino del 1597) la chiesetta fu ampliata, secondo le indicazioni del Parente, nella seconda metà del XVII secolo e consacrata il 29 settembre del 1656 dal

canonico Tagliafico. Qualche anno dopo, nel 1660, il pio sodalizio – richiesto e ottenuto, da papa Alessandro VII, il riconoscimento di alcune indulgenze - domandava alla curia aversana, la facoltà di vestire un sacco con mozzetta e almuzia (il medioevale cappuccio di pelle) e di poter partecipare alle processioni. L'assenso, unitamente all'approvazione delle regole veniva concesso di lì a qualche anno, nel 1694.

Per il resto la chiesa è nota agli aversani perché in prossimità di essa si eseguivano, per impiccagione, le condanne a morte sentenziate dal vicino Tribunale di Campagna, e perché presso di essa si svolsero le cerimonie per la seconda incoronazione della Madonna di Casaluce. Pochi invece sanno che essa custodisce, diverse opere d'arte, tra cui ci piace segnalare, per l'indubbia qualità, il bello ma consunto pavimento in maiolica, già nella demolita chiesa di San Carlo; la cona d'altare in legno intagliato e dipinto della prima metà del XVIII secolo, che richiama in alcuni particolari, quali gli archi spezzati e contornati da foglie e motivi cosiddetti "a dorso di bruco", al repertorio stilistico di Cosimo Fanzago; e, soprattutto, la preziosa statua a figura intera dell'*Arcangelo Raffaele*; la quale, proveniente dal dismesso oratorio dell'Angelo Custode, è dovuta allo scultore veneto-napoletano Giacomo Colombo, che la eseguì nel 1691, giusto la scritta che si leggeva un tempo su di essa (e documentata dal Parente quando la statua era ancora nella sede originaria), prima che - per un incauto restauro - venisse cancellata.

L'Arcangelo, con veste dorata e manto azzurro, è colto nell'atto di puntare la mano sinistra verso l'alto. Gli è al fianco, sulla destra, un fanciullo (copia moderna dell'originale, trafugato) che gli tende la mano indicando anch'egli il cielo. Sulla sinistra è il demonio dipinto tutto di nero. La scultura, tenendo conto della originaria collocazione, si prefigura dal punto di vista iconografico, come la rappresentazione - piuttosto rara - di un tema di antica data: quello dell'Arcangelo Custode che protegge il bambino (chiara allusione simbolica dell'anima) dalle cattive tentazioni.

Nel contesto della copiosa produzione del Colombo, noto per essere, tra l'altro, l'autore del famoso gruppo ligneo della *Pietà* nella collegiata di Eboli, oltre che della veneratissima statua di *Sant'Andrea* della chiesa parrocchiale di Gricignano, l'opera aversana si pone nella fase in cui egli persegue quell'eleganza neo-manieristica che, in antitesi con le coeve affermazioni berniniane e fanziaghiane, caratterizzerà, tutta la sua produzione nell'ultimo decennio del XVII secolo e nei primi anni del secolo successivo.

Franco Pezzella

Gli affreschi di Angelo Mozzillo nella confraternita del SS. Rosario a Caivano

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 10 marzo 1996, p. 3

In uno degli ambienti attigui al santuario della Madonna di Campiglione a Caivano è ancora dato riconoscere - benché adibito a ripostiglio, e nonostante che, a metà degli anni ’60 di questo secolo, sia stato vistosamente deturpato da inopportuni lavori di rifacimento per adattarlo a sala teatrale - un oratorio, già utilizzato nei secoli passati come aula ecclesiale della locale confraternita del SS. Rosario. A detta del Lanna - «autore di una frammentaria storia di Caivano» (come lui stesso scrive nella prefazione al suo libro) - il pio sodalizio fu eretto tra la fine del XVI secolo e i primi anni del secolo successivo.

A. Mozzillo, *Fatti della Vita della Vergine*, Caivano, ex Confraternita del SS. Rosario.

Purtroppo, poco o nulla resta dell’arredo sacro dell’oratorio a proposito del quale il Lanna scrive: «... è molto bello, spazioso e aerato, con maestosi sedili di legno, che s’appoggiano alle due mura laterali. Maestoso e bello è ancora l’altare di buoni

marmi e ben lavorati, che sorge di fronte alle porte d'ingresso in un piano più elevato ... Sul muro dietro l'Altare si vede un quadro maestoso della Vergine con S. Domenico e S. Chiara del Moscherini. E sotto la volta quattro affreschi: Discesa dello Spirito Santo, Transito di Maria SS.ma, Sua Sepoltura e Sua Assunzione del Mozzillo».

A documentare l'antico splendore dell'oratorio restano oggi, peraltro bisognosi di urgenti lavori di restauro, i soli affreschi di Angelo Mozzillo: che li eseguì, come si legge in calce al riquadro che raffigura la *Sepoltura della Vergine*, nel 1797, e che si possono annoverare, senza dubbio alcuno, tra le prove più alte dell'attività di frescante dell'artista.

Questi nasceva il 20 ottobre del 1736 ad Afragola, dove lasciò tra l'altro alcune sue opere nella chiesa di Santa Maria d'Ajello, nonché negli androni di diversi palazzi gentilizi e in alcune edicole votive (tra cui si segnala una bella *Madonna col Bambino* all'angolo tra via De Rosa e via Domenico Morelli), eseguì nella sua lunga attività affreschi e dipinti in tutta la Campania; oltre che a Casoria (chiesa di San Mauro) e Caivano, cittadine contigue al suo paese natio, a Marano (chiostro del convento francescano), a Cimitile, e poi ancora a Napoli (chiesa di San Diego all'Ospedaletto, San Lorenzo, Sant'Anna dei Lombardi, Gesù Nuovo), Nola, Liveri, San Paolo Belsito, Palma Campania, Scafati, Ottaviano, Cicciano, Somma Vesuviana (cappella di San Gennaro nella collegiata), Castellamare di Stabia, Agerola, San Giuseppe Vesuviano fino a Sant'Agata dei Goti, Solopaca, Sparanise, Polla.

E fu tale la fama acquisita nel frattempo che nel 1788, i governatori del Pio Luogo di Sant'Eligio a Napoli, lo incaricarono di decorare con un programma di ampio respiro tratto dal poema epico della *Gerusalemme Liberata* del Tasso, le volte e le pareti della Sala delle Udienze, deputata a ospitare i sovrani borbonici allorché si recavano ad assistere all'annuale incendio del campanile della chiesa del Carmine in occasione della festa della Madonna Bruna».

Come in analoghi cicli aventi a tema *Fatti della Vita della Vergine*, trattati fin dal Rinascimento dai più disparati artisti, anche il Mozzillo, nella stesura dei vari episodi costituenti il ciclo di Caivano, si rifà alle narrazioni della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, che, scritte nel XIII secolo, riprendevano ampiamente le scritture apocrife; ad esclusione del solo episodio della *Discesa dello Spirito Santo*, narrato, com'è noto, dagli *Atti degli Apostoli (2, 1-4)*.

Franco Pezzella

Un dipinto di Giovan Vincenzo D'Onofrio, detto il Forlì, nella chiesa di San Mauro a Casoria

Prometeo, a. II, n. 4, 16 marzo 1996, p. 3

Il 4 febbraio del 1600 - come si legge in una polizza di pagamento dell'antico banco napoletano dell'A. G. P (Ave Gratia Plena), e della cui esistenza siamo a conoscenza, unitamente a una gran mole di documenti, grazie alle ricerche e alle trascrizioni effettuate nel lontano1913 dal valente archivista napoletano Giovan Battista D'Addosio - tale «Cesare Valentino per non saper scrivere e per mano di Notar Gio: Batta Ingaraldo paga D. ti 10, in conto di D. ti 30, a Gio: Vincenzo de Forlì per lo prezzo di una Cona» che questi «havera da fare» per una non meglio precisa cappella del casale di Casoria, di patronato dello stesso Valentino, «con l'in tre figure di S. a Maria Monserrato nel mezzo, da una parte S. Antonio di Paula (Paola) et S. Francesco d`Assisi, dell'altra parte S. Pangrazio (San Pancrazio) et S. Gio: Battista».
Nell'impegnarsi a versare i restanti venti ducati alla consegna - da effettuarsi entro la fine di aprile dello stesso anno - il Valentino precisa, altresì, di voler essere effigiato all'estremità inferiore del dipinto insieme alla consorte e a un nipote. Malgrado qualche discordanza con gli impegni contrattuali - la sostituzione dell'immagine di san Pancrazio con quelle di una santa martire e la diversa disposizione degli altri santi - non sussistono dubbi al riconoscimento della cona cui si accenna nel documento, con la tavola oggi posta nella quinta cappella laterale sinistra della chiesa di San Mauro (la sua probabile ubicazione originaria).
Il culto per la Vergine "Moreneta", 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, fu diffuso in tutta Europa, tra il XV secolo e gli inizi del secolo successivo, dai monaci benedettini; e ancor più, in Italia meridionale - specie a Napoli e dintorni - dai numerosi mercanti catalani che in quegli anni intrattenevano intensi rapporti commerciali con il vicereame, all'epoca provincia della corona di Spagna: così come riporta anche il De Lellis in un manoscritto della seconda metà del XVII secolo, conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, quando descrive la chiesa che la città aveva dedicato alla Vergine catalana (in seguito scelleratamente distrutta con il cosiddetto "Risanamento").
La tavola, caratterizzata da «una calda luminosità dorata», è ordita, in aderenza a uno schema assi diffuso nella pittura napoletana del tempo, secondo la tradizionale scansione gerarchica: in alto è la Madonna 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 tale 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 una santa non ben identificata (forse santa Caterina d'Alessandria) e di sant'Antonio da Padova, riconoscibile per l'attributo iconografico del giglio; in basso il donatore (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). 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.

Casoria, Ch. S. Mauro, G. V. D'Onofrio, *La Madonna di Monserrato, Santi e donatori.*

Quanto all'autore della bella tavola, Giovan Vincenzo D'Onofrio, detto il Forlì, a causa della sua più che probabile provenienza dal paese molisano che porta questo nome, diremo 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 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, Santi e donatori* e l'*Incredulità di san Tommaso* nella chiesa di San Mauro di Casoria, 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 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

Un dipinto di Agostino Beltrano nella chiesa di Sant'Antonio ad Afragola

Prometeo, a. II, n. 5, 30 marzo 1996, p. 3

Dalla vasta produzione di quei pittori del Seicento che si strinsero intorno alla figura carismatica di Massimo Stanzione (Orta di Atella 1595 - Napoli 1656), e che per questo sono ricordati dalla storiografia antica e moderna come "stanzioneschi", abbiamo estrapolato - con lo scopo di tracciarne una breve illustrazione - in quanto ancora parte integrante del patrimonio artistico di Afragola - una bella tela di Agostino Beltrano (Napoli 1610 -1665) raffigurante il popolare tema del *Bambino Gesù che appare a sant'Antonio da Padova*; un santo oltremodo caro – com'è noto - alla devozione degli afragolesi, che da secoli gli riservano un'attenzione particolare. Intanto mette conto, prima di parlare più dettagliatamente di questo dipinto, accennare sia pure brevemente all'autore, solo di recente riscoperto e rivalutato come uno dei più quotati discepoli del maestro ortese.

A. Beltrano, *Il Bambino Gesù appare a S. Antonio da Padova*,
Afragola, Chiesa di S. Antonio**.**

Venuto a contatto per complesse vicende familiari con i maggiori esponenti della pittura napoletana della prima metà del XVII secolo, il Beltrano aveva maturato, pur conservando in linea di massima gli stilemi e la tavolozza dello Stanzione, uno stile personale che, a un'iniziale pittura di marca naturalistica, sovrapponeva una

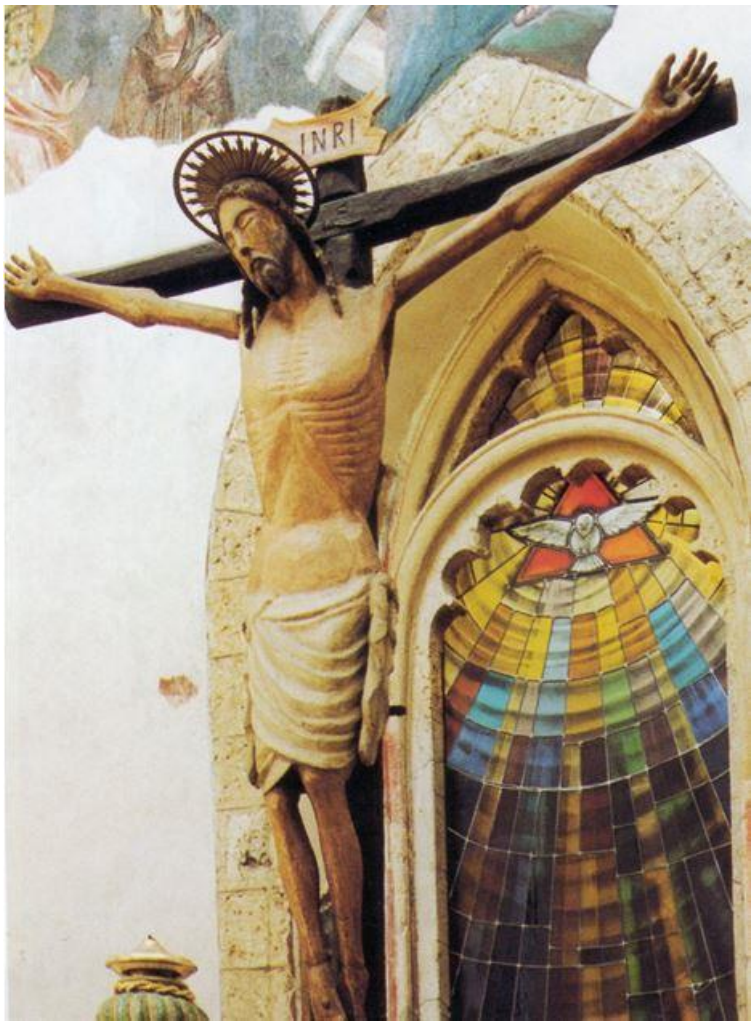
componente classicista di provenienza emiliana (in particolare reniana), fortemente influenzata a sua volta dalla corrente veneta della pittura romana.
Seppure egli fosse noto, fino a pochi anni fa, più per un fatto delittuoso - nato da un fantasioso racconto riportato dal settecentesco biografo napoletano Bernardo De Dominici, che lo voleva assassino della moglie (la pittrice Annella De Rosa) - che per essere l'autore di una serie di notevoli dipinti, alcuni molto interessanti, tra i quali si segnalano diverse Madonne (variamente conservate in collezioni pubbliche e private) e soprattutto i dipinti della cattedrale di Pozzuoli; cui proponiamo di aggiungere, perché ugualmente notevole, la succitata tela afragolese.
Nel dipinto, che si conserva nel transetto destro della chiesa eponima, il santo patavino è raffigurato, come nella maggior parte delle analoghe e coeve composizioni, in primo piano di tre quarti mentre genuflesso su un inginocchiatoio sul quale è posato un libro, contempla Gesù Bambino che lo accarezza.
Le due figure sono circondate da cherubini e angioletti, di cui uno recante il giglio, simbolo di purezza. Firmata e datata 1650 - come già il Giacco, autore negli anni trenta di questo secolo di una breve guida della chiesa, aveva evidenziato quando la tela era ancora nell'abside, dietro l'altare maggiore, e non già 1630 come fino a poco tempo si leggeva in basso a sinistra prima che un provvido saggio di pulitura correggesse un'errata ridipintura della data (intercorsa probabilmente durante un restauro della metà di questo secolo) - la tela afragolese si colloca, anche sulla scorta di una più accurata lettura stilistica - operata da Luisa Ambrosio in un breve saggio sul pittore napoletano apparso in una miscellanea di studi di storia dell'arte in onore del compianto soprintendente di Napoli Raffaele Causa, nella fase tarda dell'attività del Beltrano, e si ricollega, seppure con uno schema compositivo molto più semplificato al *San Nicola da Tolentino* e al *San Gaetano* della chiesa dei Santi Apostoli di Napoli, rispettivamente documentati al 1649 e al 1656; così come la coppia di angioletti in alto a destra della composizione rimanda all'analogo particolare che compare nell'affresco dell'*Incoronazione di Maria* in Santa Maria la Nova a Napoli, databile al 1647.

Franco Pezzella

Il *Crocefisso* della chiesa di San Nicola ad Aversa

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 31 marzo 1996, p. 5

Scrive Padre Sergio Contini in una breve prefazione a un suo libro sui più venerati Crocefissi italiani, edito a metà degli anni Sessanta, che «… pur essendo il mistero della Passione e Morte del Figlio di Dio fatto uomo, uno dei misteri principali della nostra fede, il materialismo che domina la vita cristiana, l'ha fatto dimenticare completamente ... (sicché) ... mentre nelle antiche chiese, soprattutto medioevali, l'altare centrale era dominato da un grande Crocifisso, che richiamava subito la mente dei fedeli all'immolazione del Calvario rinnovantesi sull'altare, già in molte chiese il Crocifisso è ridotto a proporzioni minime e reso quasi invisibile».



Ignoto scultore campano, *Crocefisso*,
Aversa, Chiesa di S. Nicola.

Di contro le giuste osservazioni che Padre Contini andava formulando qualche decennio orsono, si deve invece registrare, negli ultimi anni, un rinnovato interesse, da parte dei fedeli, riguardo alla pratica devozionale verso Gesù crocefisso. Ne sono buoni testimoni i diversi Crocefissi restaurati e ritornati ad abbellire le absidi e gli altari principali di alcune delle più importanti chiese italiane; e fa piacere annoverare

fra questi il *Crocefisso* della chiesa di San Nicola ad Aversa già nella vicina congrega del Crocifisso, altrimenti nota come congrega del Divino Pastore, sistemato sull'altare maggiore nel corso degli ultimi restauri dopo essere stato lungamente esposto alla venerazione dei fedeli nella cappella a sinistra del presbiterio; dacché - abolita l'omonima congrega - era pervenuto alla metà degli anni '50 del nostro secolo alla suddetta chiesa, unitamente alla seicentesca statua lignea della *Vergine Divina Pastora* e alla veneratissima ottocentesca statua dell'*Addolorata*.

Il Cristo morto, su una croce nera, col capo reclino, è fasciato da un lungo perizoma bianco, che arriva fino al ginocchio e che si presenta incorniciato a pieghe secondo geometrie che si ripetono, con un andamento più regolare, nello svolgersi delle linee costali che modellano il busto, dall'austero risalto plastico. Sul capo è una corona raggiata, in ottone. I piedi sovrapposti sono trafitti da un chiodo.

Stilisticamente il Cristo ligneo aversano ancorché basato su un fondamento di cultura romanica e arcaicizzante appartiene a quella serie di Crocefissi che - come indica anche l'accoglimento del nuovo particolare dei piedi sovrapposti - ricalca nello schema la tipologia del crocefisso gotico doloroso di origine renana, nell'accezione iberica; uno schema che trova, nel Trecento, vasta accettazione in tutta Europa e naturalmente anche in Italia.

Un esempio indicativo in proposito, limitando il campo d'indagine al solo ambiente campano più prossimo ad Aversa, è il *Crocefisso* ligneo del Museo Campano di Capua. La tipologia di questi esemplari è molto simile: la figura di Cristo si svolge con un modulo allungato, a vite stretta, le membra esili terminanti con mani e piedi pronunciati; oltremodo accentuati anche i lineamenti del volto, caratterizzato dagli occhi obliqui, il naso dritto e la bocca piccola, che disegnano sul viso affusolato un'espressione molto sofferta, la quale, unitamente ad altri particolari cruenti, come le ferite sanguinanti sul corpo, costituiva, com'è noto, uno degli elementi principali sui quali si appuntava la pietà popolare.

Le origini di queste sculture vanno verosimilmente collegate alle locali confraternite di battenti e flagellanti che, costituitesi sull'esempio di analoghi sodalizi nati nella seconda metà del XIII secolo in Umbria e da qui propagatesi nel resto d'Italia ancora a tutto il secolo XVI, erano solite attraversare le contrade nostrane con grande stuolo di adepti, che salmeggiando e flagellandosi si facevano appunto precedere da un crocefisso.

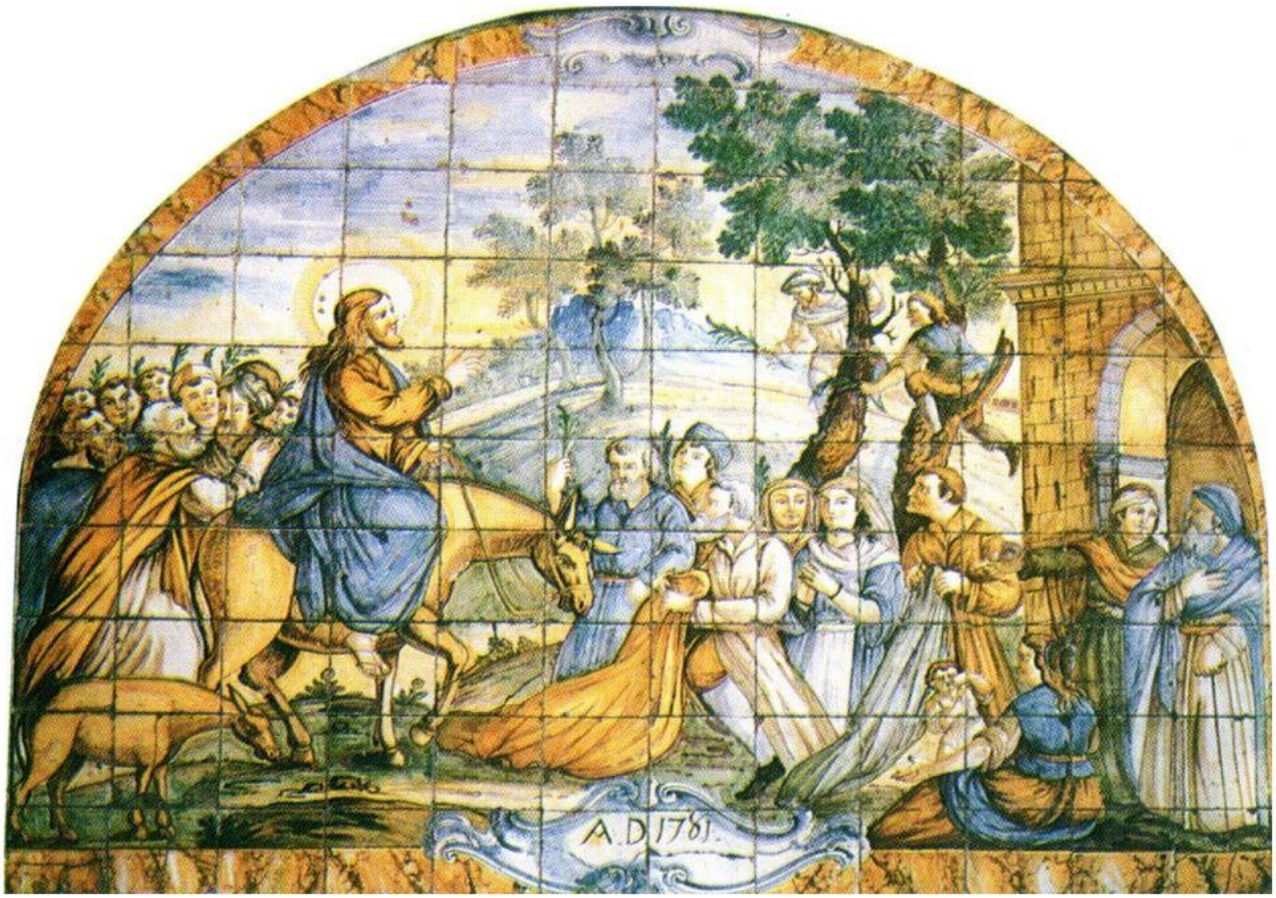
Per quanto concerne la paternità del manufatto, essa va assegnata a un'ancora ignoto scultore campano, che pur se attivo in un'area periferica, ebbe la sua maturazione artistica in un contesto ricco di stimoli culturali quale fu la corte angioina di Napoli tra la fine del XIII secolo e gli inizi del secolo successivo.

Franco Pezzella

Una preziosa edicola maiolicata a Giugliano

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 28 aprile 1996, p. 5

Nel centro storico di Giugliano, all'incrocio di via Sant'Anna con via Cumana, è tuttora visibile, inserita in un'edicola murale centinata, e ancora splendente di vivace policromia - benché antica di più di due secoli - una grande composizione di «riggiole maiolicate» raffigurante *Gesù che entra in Gerusalemme*.
Il popolare episodio evangelico è riportato, sia pure con piccole varianti nei dettagli, da tutti e quattro gli Evangelisti: (Matteo, 21, 1-11); (Marco, 11, 1-10); (Luca, 19, 29-38; (Giovanni, 12, 12-15). In essi si narra che Gesù, all'approssimarsi della Pasqua ebraica, si mise in viaggio verso Gerusalemme e che giunto in prossimità della città, mandò alcuni discepoli a prendere un'asina e il suo puledro (secondo Giovanni, invece Gesù s'imbatté in un asina e vi montò sopra) e che poi cavalcioni dell'umile bestia raggiunse la meta dove fu accolto, sempre secondo Giovanni, da una folla festante e da una processione con rami di palma (da cui il nome di Domenica delle Palme dato all'ultima domenica prima della Pasqua).



Giugliano, via S. Anna, N. Giustiniani (attr.*), Gesù che entra in Gerusalemme,* pannello policromo.

L'autore del pannello, forse Nicola Giustiniani, operando una sintesi dei diversi racconti, svolge la scena nei pressi di una delle porte della città, dalla quale si muove, per andare incontro a Gesù, un lungo corteo di persone di tutte le età, la prima delle

quali, un uomo barbuto, gli stende davanti il proprio mantello; sulla sinistra un altro gruppo di persone regge rami di ulivo.
In secondo piano si scorgono sulle prime propaggini del Monte degli Ulivi (la collina poco fuori Gerusalemme) due alberi di questo frutto e su ciascuno di essi un uomo, intento a tagliare rami per stenderli sulla via. Al di là del gusto convenzionale del disegno, che ricalca con ingenuità tutta artigianale gli stilemi della coeva pittura devozionale, va evidenziato come la maiolica sia di grande interesse dal punto di vista della tecnica coloristica; vuoi per l'impiego di una tavolozza capace di trasportare, anche su vaste superfici smaltate, le delicate tonalità dell'acquarello, vuoi per i felici accostamenti dei vari rossi, verdi, azzurri.
E d'altronde, come sottolinea Guido Donatone, studioso tra i più attenti della produzione decorativa a Napoli nel XVIII secolo, «...l'intento dei maiolicari napoletani... non è certo quello di competere con i modelli pittorici aulici quanto quello di esprimerne la loro precipua sensibilità nella ricerca nei pastosi e caldi toni cromatici e nei riusciti effetti di sfondo paesistico».
L'autore di questa superba figurazione, pur in assenza di fondamenti documentari, va quasi sicuramente identificato, come si accennava, in Nicola Giustiniani, uno specialista appartenente alla famiglia titolare dell'omonima fabbrica, lungamente attiva a tutto l'Ottocento tra Napoli e Cerreto Sannita; dove il nostro era nato nel 1736 da Antonio, ceramista napoletano trasferitosi nel 1706 nella cittadina sannita per prestare la sua opera nella «faenzera» del maestro Nicola Rossi.
Il Giustiniani dopo un iniziale periodo di apprendistato nel paese natio si trasferì ben presto a Napoli, dove operò lungamente fino al 1818, anno della sua morte; salvo un breve periodo, tra il 1789 e il 1792, quando coadiuvato dal figlio Michele, andò a dirigere, su espressa richiesta dell'abate Malaspina, la fabbrica di maioliche del convento di Sant'Angelo in Texello ad Ascoli Piceno.
Per le sue doti di estro e fantasia, ereditate dal padre, e che esplicò soprattutto nelle composizioni plastiche, si meritò il soprannome di «Pensiero» o «Belpensiero», com'è dato leggere in alcuni documenti che si riferiscono alla sua attività.

Franco Pezzella

Documentata statua in argento di san Tammaro, patrono di Grumo

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 maggio 1996, p. 1

L'1 ottobre del 1677, l'argentiere, scultore e architetto sorrentino, Gian Domenico Vinaccia, personalità di spicco nell'ambiente artistico napoletano del tardo Seicento, riceve da tale Giuseppe Cantiello - come si legge in una polizza di pagamento del Banco dei Poveri di Napoli ritrovata e pubblicata da Rizzi nel 1984 - ben quaranta Ducati «... a compimenti di ducati 80, in conto della statua d'argento e sua manifattura del glorioso S. Tambaro (San Tammaro), che sta facendo per servizio del Casale di Grumo Nevano».

Grumo Nevano, Basilica di San. Tammaro, G .D. Vinaccia, *Busto di San Tammaro.*

Il prezioso manufatto si conserva tuttora, in ossequio a un'antica tradizione, presso le suore del monastero di San Gabriele della stessa cittadina - di cui san Tammaro è patrono salvo che per il periodo strettamente necessario alle annuali celebrazioni patronali quando è portato nella chiesa parrocchiale, giustappunto dedicata, col titolo di basilica, al santo.
Il quale secondo una vecchia fonte agiografica riportata anche dagli *Atti di san Castrese* sarebbe uno dei dodici vescovi cacciati dalla natia Africa settentrionale al tempo di Genserico, re dei vandali, per essersi rifiutati di abiurare la fede cristiana e approdati sui lidi campani al termine di una vecchia barca malandata; laddove - molto più verosimilmente - si tratterebbe, invece, secondo alcuni autorevoli studiosi, di presbiteri o vescovi vissuti in Campania nel V secolo.
La devozione dei Grumesi nei confronti del santo è documentata nel *Cartario* dell'antico monastero di San Biagio di Aversa già nel 1132, quando a Grumo fu edificata in suo onore una chiesa presso una terra detta «Piscina». Tuttavia, è solo nel XVII secolo che i Grumesi elessero san Tammaro - previo l'assenso delle autorità ecclesiastiche del tempo - a patrono del paese, facendo scolpire per l'occasione una bella statua di legno.
E però, gli amministratori del casale - essendo cinque devoti cittadini - l'8 maggio del 1677, riusciti ad ottenere mercé l'intervento del nunzio di Napoli, alcune reliquie del santo dall'arcivescovo di Benevento, là sepolto perché vi era morto mentre esercitava le funzioni di vescovo, per celebrare solennemente l'avvenimento fecero pure fondere la suddetta statua d'argento.
Don Pietro Centofanti, autore di uno studio apologetico su san Tammaro e i suoi undici compagni, edito a Napoli nel 1898, narra - in palese contrasto con il documento da noi riportato secondo cui nell'ottobre del 1677 la statua era ancora in corso d'opera - che la stessa fu invece portata in processione, con grande concorso di popolo e clero, da Frattamaggiore (dov'era stata depositata) a Grumo la terza domenica di settembre di quell'anno. Tant'è. Di certo si sa invece che la statua, per voto unanime della cittadinanza fu restaurata nel 1927 dal famoso argentiere napoletano Vincenzo Catello che provvide all'aggiunta della base e ad allungare di circa venti centimetri la parte inferiore del manto.
Quanto all'autore del manufatto - il Vinaccia – in questa sede ci limiteremo solo a ricordare che egli è l'autore, tra l'altro, oltre che di numerose altre statue sparse in diverse chiese dell'Italia meridionale, del paliotto d'argento per l'altare maggiore della cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli; la cui realizzazione - unitamente a quella dei superbi esemplari in argento a cera persa, adorni di pietre preziose con la raffigurazione allegorica delle *Quattro parti del Mondo* di Lorenzo Vaccaro, conservati nella cattedrale di Toledo in Spagna - segna a Napoli quella svolta che, per dirla con l'Hauser (*Storia sociale dell'arte*) «portava dal barocco massiccio, statuario, realisticamente corposo ... a un'arte decorativa da virtuosi, piccante, delicata, nervosa».

Franco Pezzella

La *Discesa dello Spirito Santo* del pittore napoletano Tommaso De Rosa nella chiesa dello Spirito Santo di Caivano

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 26 maggio 1996, p. 5

Gli Atti degli Apostoli (2, 1-13) riportano che, dieci giorni dopo aver assistito all'Ascensione di Gesù, il giorno della festività ebraica della Pentecoste, gli Apostoli, mentre si trovavano riuniti in una casa di Gerusalemme, videro piombare:
«... improvviso dal cielo un rombo, come di vento che si abbatté gagliardo, e riempi tutta la casa dove si trovavano. Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi».
La Chiesa, fin dai suoi albori, ha voluto celebrare nell'episodio il suo atto di nascita; pertanto, quando nel 1594 l'erudito lovaniense Giovanni Ver Meulen, detto latinamente il *Molanus*, nel suo *De picturis et imaginibus sacris liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, et de carundem signicantionibus*, introdusse nell'iconografia dell'evento anche la figura della Vergine, considerata dalla letteratura cristiana medievale il simbolo e l'immagine stessa della Chiesa, il nuovo schema iconografico fu subitaneamente accolto. Tant'è, che qualche anno dopo, nel 1597, anche Tommaso De Rosa - pittore napoletano cui era stato commissionato il dipinto con la rappresentazione della *Discesa dello Spirito Santo* da porsi sull'altare maggiore dell'omonima chiesa di Caivano (ora intitolata a Sant'Antonio da Padova e popolarmente nota come la chiesa dei Cappuccini) - in ottemperanza a questo nuovo schema iconografico, pose la Vergine Maria al centro della vasta composizione (tuttora nell'originaria ubicazione), mentre in tunica rossa e manto azzurro, e con le mani giunte, volge estatica lo sguardo al cielo pronta a ricevere sul capo – unitamente agli Apostoli che la circondano - la fiammella dello Spirito Santo, raffigurato nelle sembianze di una colomba su uno sfondo dorato. Circondano la Vergine e gli Apostoli numerosi discepoli in atto di adorazione.
La bella tavola caivanese costituisce allo stato attuale degli studi l'unica opera firmata e datata del De Rosa, cui le fonti archivistiche assegnano numerose altre tavole, delle quali due sole note: il *Martirio di sant'Erasmo* nella chiesa di Santo Spirito a Napoli e l'*Annunciazione* di Montepaone in provincia di Catanzaro. Per il resto poco o nulla si conosce di questo pittore, noto per essere il padre di Pacecco e Annella, allievi dello Stanzione, oltre che l'autore, tra l'altro, della grande Cona dell'Ascensione (purtroppo perduta) nella chiesa di Santa Maria della Stella a Napoli, e propriamente nella cappella di Isabella Cameraria, da identificarsi secondo l'Engenio nella nobildonna napoletana che fu moglie del celebre Tiberio Brancaccio.
Il De Rosa morì prima del 1611, giusto quanto si ricava da una polizza di pagamento con la quale tale Francesco Sanchez paga tre ducati a Marcello di Mauro, suo cognato, a compimento di un dipinto con l'immagine della *Madonna del Carmelo* che il De Rosa aveva cominciato e che il De Mauro aveva portato a compimento.

Franco Pezzella

Caivano, Chiesa di S. Antonio da Padova, T. De Rosa,
Discesa dello Spirito Santo (*Pentecoste*).

Presenze giudaiche ad Aversa nel XV secolo

Lo spettro Magazine, a. X, n. 0 n. s., 15 giugno 1996, p. 29

Come ha ben documentato, quasi un lustro orsono, Alfonso Gallo con la sua nota opera *Aversa Normanna,* è indubitabile che un ruolo di primo piano nello sviluppo della città, sarebbe stato svolto oltre che dagli stessi Normanni, da altre comunità italiane e straniere, che s'inserirono, a vari livelli, nel tessuto sociale ed economico di Aversa.

Sicché mentre è oltremodo noto, grazie altresì ai più recenti studi di Armand O. Citarella e di Leopoldo Santagata, l'apporto degli Amalfitani e degli Scalesi al processo di sviluppo che portò la città a occupare un ruolo di primo piano nella storia dell'Italia meridionale, meno noto risulta essere invece - perché ancora tutto da scoprire - l'apporto della locale comunità ebraica; la cui presenza in età medioevale, anch'essa già documentata dal Gallo e recentemente evidenziata dal ritrovamento di nuovi interessanti documenti, ci consente di accennare, sia pure brevemente, a un'interessante pagina di storia cittadina circa l'esercizio delle prime attività bancarie ad Aversa.

Un banco ebreo nella *Predella dell'Ostia profanata* di Paolo Uccello,
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale.

Intanto, tra i registri della cancelleria di Alfonso I d'Aragona relativi agli anni 1451-53 ve ne è uno, denominato *Codice Ghigi,* pubblicato dalla compianta Jole Mazzoleni nel 1965, nel quale è inserita una missiva, datata Pozzuoli 6 giugno 1452, con la quale re Alfonso invitava il Maestro Giustiziere, il Giustiziere Reggente la Gran Corte della Vicaria e gli altri ufficiali del regno di rispettare quanto stabilito circa il prestito a usura da parte degli ebrei nelle province del regno e nella città di

Benevento. Ebbene tra gli ebrei che in cambio del privilegio contribuirono con l'offerta di 1000 ducati ciascuno e con l'impegno di far partecipare alle spese dello Stato quanti intendessero espletare siffatta pratica, il documento cita pure un tale Manuele de Aversa.
Più tardi, nell'aprile del 1483, nell'atto redatto dal notaio Francesco Pappacoda di Napoli in occasione dello scioglimento della società che tali Moises e Angelo di Abram di Sermoneta avevano costituito anni prima con sede a Napoli e filiali ad Aversa, Capua, Marigliano e Sermoneta, i nipoti Iacob di Napoli e Raffaele de Perusio de Aversa presenti in qualità di arbitri, dichiaravano che il banco di Aversa «lo quale exercita Abram de Moyse» possedeva un capitale di ben 1157 ducati con «tucti pigni, denari et lucri spectanti et pertinenti ad quilli». Purtroppo, a tutt'oggi, per mancanza di testimonianze documentarie, non è dato sapere, quale zona della città fosse abitata dalla comunità giudaica.
È probabile che essa si stanziasse, sin dalle sue origini, nella zona immediatamente a ridosso della chiesa di San Giovanni Evangelista (a breve distanza, cioè dalla Scalella, abitata giustappunto dagli scalesi e dagli amalfitani, notoriamente dediti ai commerci e quindi più bisognevoli di capitali da investire); laddove sorgeva probabilmente anche la loro sinagoga e forse un loro «balneum».
È ipotizzabile, però, che questa colonia ebraica si sia fortemente depauperata nel numero in seguito alle minacce che, nel 1494, le autorità cittadine mossero – sull'esempio di quanto andava accadendo nelle città di Capua e Lecce - nei confronti degli ebrei circa la pretesa di costringerli a «imprestare certa quantità di denaro sencza pigno et sencza interesse».

Pezzella Franco

Il *Polittico della Natività* di Giovan Filippo Criscuolo del Museo di Capodimonte, già nella chiesa dell'Annunziata ad Aversa

Lo spettro Magazine, a. X, n. 1 n. s., 28 giugno-13 luglio 1996, p. 30

Nella sua preziosa opera sulle memorie ecclesiastiche della città di Aversa il Parente, nel narrare le vicende storiche della pluricentenaria chiesa dell'Annunziata, ricorda pure - tra l'altro - che «... Avea questa chiesa la più bella e maestosa delle cupole, la quale per gridar che facessero i Governadori mai non autorizzati a puntellarla contro il già preveduto pericolo, scrollò in un memorando giorno di sabato ai 21 8bre.1826 alle ore 10 1|2 a.m. ... In quel subisso che infranse l'altare massimo, e rovinò il pavimento di marmo, molti quadri deperirono; la Nascita, poi ristaurata dal Calì nel 1844; il Presepe, che tutto cincischiato e polveroso andò perduto, e non se ne poté salvare che un brano raffigurante la Vergine, assai bella dipintura là dove conservasi tuttora nella sala d'udienza degli amministratori, e che ne ricorda ed accresce la immensa jattura: altro quadro rimasto lunga pezza malconcio e abbandonato e però venduto al r. museo: imperizia d'arte o grettezza negli amministratori di quel tempo».
Ed è proprio su quest'ultimo dipinto, stolidamente alienato dai governatori dell'epoca - come coloritamente sottolineava il Parente - e tuttora conservato nel Museo di Capodimonte a Napoli, che intendiamo porre la nostra attenzione. Si tratta del cosiddetto *Polittico della Natività*, realizzato nel 1545 - come ci informa il cartiglio posto sul primo scalino dello scomparto centrale - dal pittore gaetano di nascita ma napoletano d'adozione, Giovan Filippo Criscuolo.
Nel pezzo centrale - centinato-, vi è rappresentata in basso la Natività di Gesù sullo sfondo di un paese con ruderi di architetture antiche: la Vergine è genuflessa dinanzi al suo Bambino, Giuseppe è nell'atto di coprirlo con un drappo. Nell'alto è la Trinità, con angeli che recano i simboli della Passione. I quattro comparti laterali sono divisi in due zone sovrapposte: San Pietro e San Paolo, a mezze figure occupano le zone minori e superiori; San Giovanni a San Antonio da Padova a figure intere occupano gli spazi sottostanti: tutti rappresentati con i relativi attributi iconografici.
Il polittico di Aversa si colloca nella fase centrale dell'attività del Criscuolo, che, dopo un'iniziale formazione sugli esiti della cultura figurativa lombarda e bramantesca imperante a Napoli nei primi decenni del XVI secolo e la successiva frequentazione della bottega di Andrea Sabatino da Salerno, fu allievo a Roma di Perin del Vaga, presso cui perfezionò la maniera raffaellesca appresa presso il salernitano. Ritornato nella città campana dopo un periodo trascorso a Gaeta - dove realizzò tra l'altro il ciclo con *Storie Cristologiche* della Grotta d'Oro all'Annunziata (1531) - si rivelò ben presto come uno dei campioni di quella corrente ecclettica che - originatasi a Napoli giustappunto per l'innesto di elementi della pittura raffaellesca e della maniera "moderna" di Polidoro da Caravaggio sugli esiti della precedente cultura figurativa di marca lombarda - avrebbe tenuto il campo fin oltre la metà del secolo.

Franco Pezzella

G. F. Criscuolo, *La Natività di Gesù*, scomparto centrale del Polittico di Aversa, Napoli Museo di Capodimonte.

La chiesa di Nostra Signora di Monserrato ad Aversa

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 7 luglio 1996, p. 2

«Grandissima è la divotione che da' Catalani, anzi da tutta la Spagna si porta alla Madonna Santissima di Monserrato, la quale così vogliono che si dichi per istar situata fra monti asprissimi, avvenga che nel bel mezzo del Principato di Catalunga in Ispagna si alzano monti così alti, et aspri, che par che siano con arte segati in forma di molte peramidi et obelischi, onde n'hebbe la Chiesa il nome di Monserrato... Quindi non solamente nella Spagna, ma in altre parti ancora d'Italia e del Mondo si sono forzati i Catalani di dilatare ed ingrandire tal divotione con ergere tempii et Spedali sotto di tal titolo».

Aversa, Chiesa della Madonna
di Monserrato, Interno.

Così si esprime Cesare De Lellis in un manoscritto della seconda metà del XVII secolo, attualmente conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, quando prende a parlare della chiesa di Napoli dedicata alla Madonna di Monserrato (distrutta in seguito, durante il Risanamento).
Pur tenendo nella debita considerazione, la testimonianza del De Lellis molto più verosimilmente furono però i monaci benedettini, allora, come adesso, tenutari del convento catalano, dove si conserva la succitata statua lignea della Vergine di fattura

romanica risalente al XII secolo e popolarmente nota anche con l'epiteto di «Morosita» a ragione del colorito brunastro, a diffonderne il culto, tra il XV e il XVI secolo, in tutta Europa, e quindi pure a Napoli, donde si diffuse in tutto il vicereame.
Ad Aversa, sede di due importanti conventi benedettini (San Lorenzo e San Biagio), il culto si concretizzò - invero abbastanza velocemente - nell'edificazione, prima, di un'edicola a ridosso delle antiche mura della città, e poi - tra il 1689 e il 1692 - per l'impegno di alcuni devoti desiderosi di «... trasferire la SS. immagine della beatissima vergine di Monteserrato», nell'erezione di una cappella, tuttora esistente, la cui presenza ha finito col conferire, fin dal secolo scorso, il toponimo alla strada nella quale è situata, prima di allora denominata via Pertusa. Nella chiesetta ebbe pure sede, qui trasferita dalla cattedrale per diretto interessamento del cardinale Innico Caracciolo, e fino alla soppressione, la confraternita di San Benedetto, altrimenti denominata della Buona Dottrina.

Aversa, Chiesa della Madonna di Monserrato,
Ignoto pittore del XVI secolo, *La Madonna di Monserrato*.

Dopo essere rimasta lungamente sottoposta alla giurisdizione della parrocchia di Santa Maria la Nova, la cappella passò, negli anni Sessanta di questo secolo, sotto le cure della parrocchia di San Giovanni Evangelista. Gravemente colpita dal terremoto del 1980, per effetto del quale andò persa la bella tela con l'*Assunta* di autore giordanesco cha adornava la volta, ha subito massicci interventi di restauro che le hanno conferito, in parte, l'antico splendore.
Per cui oggi, essa, curata con particolare devozione dalla famiglia De Biase, presenta pur nella modestia delle proporzioni, oltre che l'affresco con la *Madonna del Monserrato* e una tavola degli inizi del XVI secolo raffigurante la *Vergine col*

Bambino su fondo oro (ahimè entrambe malamente ridipinte nel secolo scorso) alcune pregevoli decorazioni di stucco, e ai lati dell'altare maggiore, sei bellissimi busti-reliquario di legno e cartapesta; mentre risulta oltremodo danneggiata dal tempo la tela con l'immagine di *San Benedetto* (ricordo dell'antica confraternita e nel contempo dell'originaria fondazione caldeggiata da questi Padri) che reca la firma, a monogramma, del pittore aversano Carlo Mercurio.
L'affresco con la *Madonna di Monserrato* si presenta secondo la consueta tipologia: la Vergine è avvolta nel mantello mentre seduta sulle nuvole regge il Bambino; in alto due angeli la cingono della corona. In basso altri due angeli sono raffigurati nell'atto di segare un monte, chiaro riferimento al monte Serratus, cioè, segato, il luogo dove tale culto mariano nacque e prese il nome; completano la scena alcune figurine di monaci benedettini.

Franco Pezzella

Le edicole votive di Aversa. Un patrimonio d'arte e religiosità popolare da tutelare

Lo spettro Magazine, a. X, n. 2 n. s., 13-27 luglio 1996, p. 25

Il furto di un settecentesco dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino* perpetrato qualche mese fa ai danni di un'edicola posta all'angolo tra via Castello e il vicolo dello Spirito Santo ad Aversa, ha riproposto, in tutta la sua gravità, il problema della tutela e della salvaguardia di quel misconosciuto patrimonio di arte e devozione popolare che costituito dalle numerose edicole ubicate in ogni strada, piazza ed angolo della città testimoniano la sensibilità religiosa della nostra gente in ogni tempo.

L'increscioso fenomeno, cui fa il paio la razzia, ormai senza sosta, dei manufatti artistici dagli edifici di culto non solo di Aversa, ma anche dei paesi limitrofi (è giusto di qualche settimana fa il furto che ha privato la chiesa di Santa Maria dell'Olivo di Succivo di un pregevole dipinto di scuola veneta del Cinquecento, donato alcuni anni orsono dal barone Di Donato giustappunto per integrare il patrimonio artistico della chiesetta depredata anche in quella contingenza di una pregiata statua lignea) crea, naturalmente, oltre che rabbia, non poche apprensioni nelle comunità cattoliche locali.

È appena il caso di evidenziare che alcune di queste edicole - le quali ricordano le are compitali dove si veneravano i Lari domestici, e che nell'antichità, oltre che nelle case, era abbastanza solito incontrare ai crocicchi delle vie - hanno una valenza

storica e artistica che va oltre la spessa soglia che separa i manufatti di sapore squisitamente e ingenuamente artigianale dai manufatti artistici veri e propri.
È il caso, ad esempio, del pregevole pannello policromo raffigurante *San Rocco nel bosco di Piacenza*, che eretto nel 1854 come ex-voto da alcuni fedeli per lo scampato pericolo dal colera che in quell'anno funestò la Campania, abbellisce la facciata della congrega dedicata al santo pellegrino in via Sant'Andrea; o dell'altro pannello policromo raffigurante la *Pietà*, popolarmente indicata come la *Madonna di San Luca*, posto di fronte alla chiesa di San Francesco d'Assisi; o, ancora della tavoletta con la *Madonna del Rosario e i santi Caterina e Domenico* in piazza Normanna.
Che dire, poi, delle numerose edicole affrescate con dipinti antichissimi, e che, pur esenti da pericoli di furto per la loro natura stessa, corrono viceversa il rischio, altrettanto grave, dell'incuria da parte dell'uomo. Come il trecentesco affresco, ormai quasi completamento abraso, che è inserito in una struttura gotica con arco ogivale sulla facciata laterale della chiesa di Sant'Antonio; o il coevo affresco con la *Madonna col Bambino e san Francesco* sul muro perimetrale della chiesa di San Domenico, di cui già trattammo in un precedente articolo proponendone in quell'occasione la paternità a un anonimo seguace locale del pittore toscano Montano d'Arezzo, venuto a Napoli al seguito della bottega di Giotto; o, ancora, i seicenteschi affreschi raffiguranti la *SS. Trinità* e *San Paolo*, siti l'uno in via Vittorio Veneto, l'altro in piazza Duomo.

Franco Pezzella

Due gioielli della scultura del secolo XVIII.
Le acquasantiere del duomo di Aversa

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 21 luglio 1996, p. 5

Ai lati dell'ingresso principale del duomo di Aversa fanno bella mostra di sé, ancora perfettamente conservate, due meravigliose acquasantiere in marmi policromi della seconda metà del XVIII secolo. Costituite da una vasca a conchiglia di marmo bardiglio che si regge su un peduccio di marmo bianco e verde, presentano un dossale a edicola in marmi bardiglio bianco e viola antico, sormontato da festoni e cherubino entro cui si inseriscono due differenti rilievi raffiguranti l'uno (quello destro) il popolare episodio biblico di *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe*, l'altro (quello di sinistra) il *Miracolo della guarigione del paralitico presso la piscina Probatica a Gerusalemme*.

Noè fa scaturire l'acqua dalla roccia

La Piscina probatica

A. Viva, rilievi sulle acquasantiere, Aversa, Duomo.

Il primo rilievo, che riprende l'iconografia dell'analogo affresco realizzato nell'ottava volticella delle Logge Vaticane da Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio, seguaci di Raffaello, si riallaccia al narrato biblico (*Esodo, 17, 7-11*; *Numeri, 20, 1-13*) secondo cui Mosè a capo degli ebrei nel loro esodo verso la Terra Promessa mentre attraversava il deserto, pressato dal problema della carenza d'acqua chiese aiuto a Dio, che gli ordinò di percuotere con la sua verga una roccia dalla quale, prese a sgorgare, copiosa, l'acqua con cui poté dissetare il popolo e abbeverare le greggi.
Il secondo rilievo si rifà, invece, a un episodio evangelico narrato da Giovanni (*5, 1-15*). La Piscina probatica detta, in ebraico *Bethesdà*, era una piscina miracolosa ai cui

margini stazionava in permanenza una moltitudine di ammalati, ciechi, zoppi e paralitici in attesa dell'evento sovrannaturale: secondo la tradizione di tanto in tanto un angelo scendeva all'improvviso ad agitare le acque della piscina che, solo allora, divenivano capaci di straordinarie guarigioni per il primo malato che vi si fosse tuffato.
Narra dunque Giovanni che a un paralitico sofferente da ben trentotto anni, al quale non era mai riuscito di essere il primo a tuffarsi nello specchio d'acqua a causa delle sue scarse capacità ambulatorie, Gesù, di ritorno da Cafarnao, allorché si porto in visita alla piscina e lo vide, sapendo della sua lunga malattia ordinò di prendere il letto su cui giaceva e di camminare, restituendogli la deambulazione.
Le due acquasantiere sono riferibili, insieme ad alcuni rilievi marmorei del Sacello Lauretano posto nel transetto destro dello stesso duomo, all'attività di Angelo Viva (1772 -1824), discreto scultore allievo di Giuseppe Sammartino e suo collaboratore, operante tra la fine del '700 e gli inizi del secolo successivo e legato ad un gusto tra Rococò e Neoclassicismo.
Ai modelli del grande maestro napoletano, il quale certamente gli fornì i disegni, sono, infatti ispirate le sue opere meglio riuscite, tra le quali si segnalano, per il prezioso decorativismo, le *Allegorie della Sobrietà* e della *Modestia* (1781) nella chiesa dell'Annunziata di Napoli, gli *Angeli reggi fiaccole* e i *Putti* dell'altare maggiore della chiesa di San Paolo Maggiore, sempre a Napoli.
Numerose sue opere sono sparse nelle province meridionali unitamente a un gran numero di pastori presepiali, la cui realizzazione fu frutto, invero, di un'attività secondaria e, tuttavia, svolta con grande perizia, a giudicare dai risultati.

Franco Pezzella

Casale in un apprezzo della seconda metà del XVIII secolo

Lo spettro Magazine, a. X, n. 3 n. s., 27 luglio-10 agosto 1996, p. 28

Con decreto del 20 settembre 1756, i feudi di Durazzano e Casal di Principe furono devoluti «per la linea finita dell'Ill. Principe D. Antonio Gargano» morto poco più di un anno prima, alla Regia Corte Borbonica. Tuttavia, già due anni dopo, il 10 marzo del 1758 il feudo di Casal di Principe fu permutato dalla Real Casa con i feudi di Serre e Persano di proprietà dei de Rossi, conti di Caiazzo, per consentire alla «M. del Re Cattolico di acquistare per sua Real delizia della caccia» le suddette terre.

A. D'Anna, *Donna con Bambina di Casal di Princip*e, Firenze, Museo di Palazzo Pitti.

In occasione della permuta fu attribuito al feudo di Casale il valore delle rendite calcolate sulla scorta dell'apprezzo redatto l'anno precedente dal regio ingegnere tavolario del Sacro Regio Consiglio don Giuseppe Pollio.
Dal documento, conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli tra le carte del notaio Giovanni Ranucci viene fuori - confessiamo un po' inaspettatamente - come Casal di Principe possa vantare, in antitesi alla pessima notorietà acquisita specie negli ultimi decenni per il dilagarsi della criminalità e della malavita organizzata, delle nobili tradizioni sociali, culturali ed economiche.

Dopo un'accurata descrizione del sito topografico, del palazzo baronale, della chiesa parrocchiale, delle cappelle e degli oratori che la dice lunga circa le tradizioni storiche e religiose del paese, l'autore si sofferma, infatti, e lungamente, anche nella descrizione delle condizioni socio-economiche di questa Terra mettendo in evidenza che «... la maggior parte delle genti (1687 abitanti secondo il censimento del 1757, n. d. a.) sono bracciali e semplici fatigatori della campagna, ed altri applicati alla pesca e caccia, molti di essi civili tra quali un dottor di Legge, tre dottori fisici, due giudici a contratto, uno speziale manuale, ed un altro privilegiato di medicina, sebbene non l'esercita, 7 maestri sartori, 5 scarpari, 55 massari che fanno industria dei campi ...».
Poco oltre poi lo scritto evidenzia che «Questa gente è commoda e di buona indole e di natura dolce, non troppo rissosa ... e di buon aspetto e colore nel volto, ve ne sono di lunga età, uomini e donne, i giovani sono forti e robusti, vanno tutti uomini e donne calzati con scarpe, vestono di panno ordinario le genti dozzinali, altre di miglior condizione vestono civilmente di panno più fino e di seta con galloni d'oro e argento.
Le donne ordinarie portano in testa tovaglie bianche, e le civili la cuffia, ambedue ceti però hanno li loro vezzi d'oro e d'argento». Torna conto a questo punto ricordare che una bella raffigurazione di *Donna con Bambina di Casal di Principe* sullo sfondo di una veduta del paese fu riprodotta da Alessandro D'Anna e Antonio Berotti nel 1785 durante la singolare missione organizzata da Ferdinando IV con lo scopo di illustrare i diversi modi di vestire delle popolazioni che abitavano il Regno delle due Sicilie.
E ancora, continua lo scritto «… Gli uomini portano ordinariamente il cappello e i civili la filucca ... Per il pane si servono i cittadini del pubblico forno ... e si vende pubblicamente, così parimenti la Carne, essendovi il macello dove si ammazzano delle vaccine, ed anche queste vendonsi al pubblico. Parimenti vi sono due botteghe Lorde ..., nelle quali si vende pubblicamente ogni sorta di formaggio, olio, salame, vino e varie sorte di comestibili ... Per l'acqua sebbene non vi sia Fontana alcuna, nulla di meno tutti i particolari (i privati) tengono i loro Pozzi sorgenti per comodo delle case ... Abbonda ogni sorta di cacciagione, si fanno industria di vari animali per li comodi che vi sono di erbe e di difese (ricoveri) in tempo d'inverno e per questo vi è abbondanza di latticini. Produce tutto il territorio ottimo grano e altre sorti di vettovaglie e vino asprino. E` abbondante di essi onde se ne possono provvedere i paesi vicini anche trasportando detta roba per i Regi Lagni nella marina distante miglia otto, motivo per cui è detta terra anche abbondante di pesce ... Tutto il territorio è ameno, fertile e spazioso con ogni sorte di vettovaglie e parte per uso di fieno, dove fidasi gli animali ed essendo in parte boscoso per lo stesso uso si fida …».

Franco Pezzella

Affreschi barocchi in Santa Sofia a Giugliano

Campania nord/est sette Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 8 settembre 1996, p. 8

«A Filippo Faiella D.79 e per lui a Domenico Viola a compimento di 100 a conto di ducati 300, per la pittura del Coro e degli Ornamenti del medesimo nella chiesa di Santa Sofia di Giugliano che egli sta facendo e deve terminare». Così recita la trascrizione di una nota ritrovata dal Rizzo nel 1984 in uno dei giornali copia polizze relativi all'antico Banco del Salvatore attualmente conservati nell'Archivio storico del Banco di Napoli. Il documento si riferisce, come appare oltremodo evidente, agli affreschi, tuttora in loco, che il Viola - pittore cosiddetto «minore» e attivo a Napoli e in Campania nella seconda metà del XVII secolo - firmava nel 1693 nel coro della chiesa giuglianese. Il ciclo si compone di diversi riquadri.

Giugliano, Chiesa di S. Sofia, D. Viola, *Mosè e gli esploratori della Terra Promessa.*

Al centro della volta, entro una vivace decorazione realizzata con puttini e festoni è raffigurata, seconda la consueta iconografia che prevede la rappresentazione di una figura femminile che regge in un vortice di angeli un ostensorio, la *Gloria dell'Eucarestia*; già prefigurata, peraltro, dal Viola con grappoli d'uva e cesti di pane negli altri due riquadri: *Mosè e gli esploratori della Terra promessa*, *Melchisedec re di Salem incontra Abramo* (episodi tratti entrambi dal Vecchio Testamento e giustappunto ritenuti, già fin dal Medio Evo una prefigurazione dell'Ultima Cena) - che egli affresca lungo le pareti laterali del coro.

Nel primo degli episodi (*Numeri*, 13, 20 - 25) si narra che Dio, chiamato a sé Mosè, gli ordina di mandare alcuni uomini nel paese di Canaan - che Egli stava per dare ai

figli d'Israele - affinché lo esplorassero. Cosa che Mosè fece puntualmente raccomandando ai suoi uomini di accettarsi dei popoli che lo abitavano, della loro bontà e della fertilità delle terre, invitandoli allo stesso tempo a prendere dei frutti del paese». Dopo quaranta giorni, gli esploratori tornarono non mancando di portare una sbarra da cui pendeva un tralcio con un grosso grappolo d'uva unitamente a melograni e fichi. Nell'episodio di re Melchisedec (*Genesi,* 14, 18-24) si racconta invece, che Abramo, dopo aver riconquistato i beni perduti da Lot, s'incontrò a Salem (Gerusalemme) con il sovrano, che, vestito da gran sacerdote, gli andò incontro offrendo pane e vino e ricevendo in cambio un decimo del bottino.
Per il resto il ciclo si conclude, nella parete di fondo, con la raffigurazione, all'interno di due colonne di finto marmo verde, delle maestose figure di *Santa Giuliana* e *San Giuliano* (santi protettori della cittadina) ognuna caratterizzata dai rispettivi attributi iconografici. I dipinti di Giugliano costituiscono al momento l'unica produzione a fresco che ci sia pervenuta del Viola, nonché l'ultimo suo lavoro noto essendo morto, secondo le indicazioni del De Dominici, qualche anno dopo, nel 1696, l'anno successivo a quello che resta - al di là della sua migliore produzione pittorica (le dodici tele con la raffigurazione di altrettanti *Santi Eremiti* e due tondi con *Fatti della Vita di Sant'Antonio Abate* per la chiesa eponima di Napoli, le otto tele polilobate con *Storie della Vita di san Gaetano e di sant'Andrea* per la chiesa di Sant'Antonino a Sorrento) - il suo più grande merito: aver «con amorevolezza raccolto e istradato con tutta carità nelli principi del disegno» il giovane Francesco De Mura, il suo diletto Franceschiello.

Franco Pezzella

Giugliano, Chiesa di S. Sofia, D. Viola, *Melchidesech, re di Salem,incontra Abramo.*

Le maschere atellane in una ricchissima collezione di rilievi fittili del Museo Provinciale Campano di Capua

Lo spettro Magazine, a. X, n. 5 n. s., 14 settembre 1996, p. 28

È noto che il Museo Provinciale Campano di Capua conservi una ricchissima documentazione storica, artistica, archeologica e religiosa della civiltà campana; meno noto è, invece, che la sezione archeologica dello stesso vanti - tra l'altro - la più cospicua collezione di rilievi fittili avente a soggetto i personaggi delle cosiddette *fabulae atellanae.*

Le quali, come ben sanno i cultori del teatro italico antico – ma anche quelli del teatro italiano moderno a motivo dell'ipotesi avanzata da alcuni autori di una derivazione dalle maschere atellane di alcuni personaggi della settecentesca Commedia dell'Arte - sono delle antichissime farse popolari elaborate, alcuni secoli prima di Cristo, fra le popolazioni osche della Campania; in modo particolare ad Atella, da cui presero il nome.

L'origine delle *fabulae atellanae* fu segnata dal momento in cui, gli osci - in stretto contatto con la cultura greca delle popolazioni dell'Italia meridionale - imitando un genere di farse popolari, le cosiddette *farse fliace,* già molto diffuse nelle colonie doriche, in particolare a Taranto e Siracusa – ne accentuarono il tono mordace intromettendovi quei rustici alterchi molto simili, per certi versi a quelli dei più conosciuti *fescennini* romani.

Capua, Museo Campano, *Maccus*.

Come per le *fliace* la tematica principale delle farse atellane era costituita da briose e realistiche scenette di genere, basate sul contrasto fra tipi fissi, quali il padrone avaro

e il servo geloso, il contadino sciocco e il passante intelligente, il vecchio innamorato e il giovane rivale.
Il più delle volte le farse si sviluppavano su canovacci improvvisati dagli stessi attori che indossavano un costume realizzato al momento con pochi stracci e una maschera dai tratti ben definiti *(oscae personae);* come abbiamo appunto testimonianza nei rilievi fittili di Capua. I personaggi della commedia atellana erano quattro: *Maccus, Buccus, Pappus* e *Dossennus. Maccus,* dal greco *maccoan,* che significa letteralmente «fare il cretino», era un personaggio balordo, ghiottone, sempre innamorato, e per questo spesso beffeggiato e malmenato.

Capua, Museo Campano, *Pappus*.

Capua, Museo Campano, *Dossennus*.

Sulla scena era caratterizzato, come ben evidenzia la statuina a figura accovacciata del Museo Campano, da un vestito bianco, la testa coperta da un *tutulus,* il caratteristico «coppolone» (che forse indossava perché calvo) e da una maschera a mezzo viso che gli copriva il naso adunco. *Buccus,* da *bucca,* una forma popolare latina che sta per «uomo dalla bocca grossa», era un personaggio prepotente e infido continuamente in conflitto con i contadini che tiranneggiava.
Era caratterizzato somaticamente - come già s'intuisce dal nome e come meglio è dato vedere nei due rilievi di Capua - da un'enorme bocca che si stira in un ghigno smisurato; oltre che da un profilo oltremodo grasso, che era ottenuto dagli attori con

vistose imbottiture sul ventre e sul deretano allo scopo di accentuarne il carattere informe. *Pappus,* dal greco *pappos,* traducibile in antenato, altrimenti denominato *Casnar* in lingua osca, impersonava un vecchio babbeo e vizioso. Per via di questo suo *humus* psicologico era pertanto raffigurato, come si evidenzia nei due rilievi in possesso del Museo Campano, vestito in modo discinto e con una *facies* consona alla sua fama di libidinoso.
Dossennus, nome dalla radice etrusca *ennus* (e tuttavia riconducibile al latino *dossus - dorsum,* che sta per gobba) era il saccente proprietario terriero ambizioso e vanitoso, un po' mago e un po' filosofo, astuto e sempre affamato. Si caratterizzava, come si può osservare nella statuina del Museo Campano, oltre che per la gobba, per il grosso pancione.

Franco Pezzella

La pala d'altare del Lanfranco nella chiesa del Rosario di Afragola

Prometeo, a. II, n. 10, 14 settembre 1996, p. 12

Presso il Museo di Capodimonte, dove era stata portata per la memorabile mostra sulla "Civiltà del Seicento a Napoli", è ancora depositata (ormai da diversi anni), in attesa di essere riposta nell'originaria collocazione nonostante che da qualche tempo siano state attuate, come da disposizioni della Soprintendenza, le misure di sicurezza prescritte, la grande pala d'altare con la *Madonna col Bambino e i santi Domenico e Gennaro*. Il dipinto, realizzato nel 1638 dal pittore emiliano Giovanni Lanfranco per la certosa di San Martino a Napoli, pervenne alla fine del secolo scorso, dopo una lunga serie di vicissitudini, alla chiesa del Rosario di Afragola, dove occupava - prima della temporanea, e ci auguriamo non definitiva rimozione com'è successo in passato per altre importanti opere d'arte conservate nelle chiese della provincia - l'abside retrostante l'altare maggiore. Prima di illustrare il dipinto e comunicare delle notizie biografiche sull'autore sarà opportuno ripercorrere, seppure brevemente, le vicende, particolarmente complesse, che portarono la pala in questa chiesa.

Va innanzitutto detto che la sua realizzazione, originariamente concepita - come si legge nella convenzione stipulata tra il pittore e il procuratore dei Padri certosini - con le figure «...di S. Ugo et santo Anselmo et sopra la Madonna santissima con il bambino con qualche puttinello...» cade nel periodo di un'accesa lite giudiziaria, durata diversi mesi, tra i certosini e l'artista in merito al pagamento dei lavori ad affresco eseguiti in precedenza da questi nella chiesa, ragion per cui, non essendo addivenuti a un accordo «... per differenza con quei Padri, egli ne fece dono alla chiesa di Sant'Anna della sua natione lombarda... (Bellori, 1672) ... ove fu esposto, e veduto da tutta la Città» (Passeri). Più tardi, essendo venuta in possesso della potente famiglia veneziana dei Samueli la cappella dove era posto il dipinto, questi fecero mutuare i due santi certosini in san Domenico e san Gennaro dal pittore napoletano Luca Giordano «il quale così bene imitò la maniera di Lanfranco che non è possibile che si possa conoscere da chi nol sa ...» (Celano, 1692).

Dopo il crollo della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi nel 1798 la pala - che occupava l'altare del transetto sinistro - passò in proprietà privata, per poi essere successivamente acquistata, nel 1899, dalla chiesa del Rosario, su proposta del Saquella, studioso d'arte dell'epoca.

Il culto della Madonna del Rosario, cui si riallaccia il soggetto del dipinto, si fa risalire a san Domenico, al quale, secondo gli storici dell'ordine da lui fondato, in una notte del 1208 circa, mentre era in preghiera in una cappella di Prouille, presso Albi, in Francia, sarebbe apparsa la Vergine consegnandogli una coroncina che egli chiamò «la corona di rose di nostro Signore».

Sicché la composizione lanfranchiana - pur tenendo in debita considerazione che era stata originariamente concepita per celebrare un'altra devozione e che successivamente aveva subito delle modificazioni per adattarla alla sua nuova veste - propone, in aderenza al racconto domenicano, la Vergine seduta su un gradino col Bambino che offre la corona a san Domenico inginocchiato ai loro piedi; a questi si

contrappone sull'altro lato san Gennaro, vestito dell'abito vescovile. Tutt'intorno degli angeli si librano nell'aria. Quanto a Lanfranco, abbiamo notizie abbastanza dettagliate della sua attività.

Afragola, Chiesa del Rosario, G. Lanfranco, *Madonna del Rosario.*

Nato a Terenzo, presso Parma, nel 1582, dopo un iniziale apprendistato presso Agostino Carracci alla morte del maestro, si recò a Roma alla scuola dell'altro Carracci, Annibale, col quale collaborò, tra l'altro, alla decorazione della Galleria Farnese.
Nella Città Eterna egli ebbe modo di conoscere il suo corregionale Guido Reni, di cui diventò ben presto coadiutore nei vari lavori realizzati per papa Paolo V e per il cardinale Scipione Borghese. Dopo un breve ritorno in Emilia, al suo rientro a Roma v'introdusse il gusto illusionistico del Correggio che egli aveva avuto modo di assorbire studiando le opere realizzate dal pittore nella sua Parma. Durante il lungo soggiorno romano, che durò circa vent'anni, egli partecipò alla decorazione di diverse chiese, tra le quali Sant'Andrea della Valle, dove con un gusto già pienamente barocco e già molto partecipe della corrente neo-veneta che caratterizzerà la pittura romana di quel tempo, decorò la cupola.
Chiamato a Napoli nel 1633 dai Gesuiti per affrescare la grande cupola del Gesù Nuovo vi rimase ben tredici anni durante i quali eseguì diversi dipinti e numerosi cicli di affreschi, tra i quali i citati affreschi di San Martino, il cui pagamento fu oggetto del contenzioso con i frati certosini, le decorazioni per la chiesa dei Santi Apostoli e la cupola della cappella del Tesoro di San Gennaro nel duomo. Tra i dipinti si segnalano oltre che la pala di Afragola, le tele per il duomo di Pozzuoli, Tornato a Roma nel 1646 vi morì l'anno successivo non prima, tuttavia, di aver affrescato il catino absidale della chiesa di San Carlo ai Catinari.

Franco Pezzella

L’arte cinquecentesca per S. Sossio

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 22 settembre 1996, p. 3

La bella tavola con i *Santi Sossio e Giovanni Battista*, realizzata a tempera nella prima metà del XVI secolo da un ancor anonimo pittore napoletano della cerchia di Andrea Sabatini da Salerno, è tornata ad abbellire la seconda cappella della navata sinistra della chiesa di Santa Maria degli Angeli e san Sossio a Frattamaggiore, dopo che un lungo e accorto restauro, commissionato dal parroco e portato a compimento da Anna Cristiano, restauratrice della SBAAS di Napoli l’ha liberata dello spesso strato di vernici e sudiciume che ne impedivano la piena leggibilità.

G.F. Criscuolo (attr.), *I santi Sossio e Giovanni Battista*,
Frattamaggiore, Basilica di S. Sossio.

La tavola (cm 60 x 210) proveniente dalla sacrestia, dov’era stata momentaneamente riposta per consentire i lavori di consolidamento restauro delle architetture resisi necessari in seguito ai danni subiti dalla chiesa con il terremoto del 1980, costituisce, con i due frammenti di *Angeli* anch’essi conservati in sacrestia, quanto resta dell’antico polittico che nel 1560, monsignor Balduino de’ Balduinis, vescovo di

Aversa, in visita pastorale alla chiesa, scrisse di aver visto sull'altare maggiore, come si legge negli Atti redatti per l'occasione :«... nel visitare l'altare maggiore si trovò un quadro su legno fatto nuovamente ben dipinto ed ornato con le figure di S. Sossio Martire, S. Giuliana, S. Nicola e S. Giovanni Battista e con quella della Beata Maria Vergine nella parte superiore.
Con questo vi si rattrova ancora un compiuto tabernacolo, ove sta riposto il SS. Sacramento dell'Eucarestia, cose tutte fatte a spese dell'Università di Frattamaggiore per le quali furono pagati ducati trecento».
Nel corso del rifacimento barocco il polittico fu rimosso dall'altare per far posto a un dipinto del De Mura con lo stesso soggetto, andato successivamente distrutto nell'incendio che, nel 1945, devastò completamente la chiesa.
Riposto dietro l'altare, il polittico rimase lungamente abbandonato, tant'è che se ne era persa addirittura la memoria, fimo a che, nel 1874, saltò fuori in seguito a nuovi lavori di restauro. Smembrato, si ottennero più tavole, poi variamente disposte sulle pareti della chiesa. In particolare, i due registri laterali, l'uno con i *Santi Nicola e Giuliana* (santi compatroni di Frattamaggiore), l'altro, il dipinto in oggetto, furono sistemati sulle porte laterali del tempio, dov'erano al momento del succitato incendio. La prima tavola andò purtroppo persa, mentre il dipinto con *San Sossio e san Giovanni*, seppure un po' malconcio, fu invece recuperato e collocato, a ricostruzione avvenuta, nella seconda cappella.
Il polittico, variamente attribuito nel passato ora a Marco Pino da Siena (Federico Maldarelli e Gennaro Aspreno Galante) ora ad Andrea Sabatini da Salerno (Agostino Conte) fu realizzato secondo Sosio Capasso negli anni immediatamente successivi al 1522, subito dopo i lavori di restauro della chiesa. Destituita di ogni fondamento l'attribuzione al pittore senese, appare poco convincente anche l'ipotesi di attribuzione al Sabatini.
Non va dimenticato che, fino a quando gli studiosi di pittura napoletana non ripartissero in modo organico, fra tutti i numerosi altri artisti attivi in quel secolo, la vasta produzione pittorica cinquecentesca presente a Napoli e nell'Italia meridionale, Marco Pino e Andrea Sabatini erano considerati, in pratica, i soli pittori rinascimentali meridionali degni di nota e, pertanto, erano loro attribuiti quasi tutti dipinti di quel periodo ancora conservati in questa parte d' Italia.
Molto più verosimilmente, invece, il dipinto è da attribuire ad un seguace del Sabatini, da ricercarsi tra i suoi più stretti collaboratori. E non crediamo di scostarci molto dalla verità nell'indicare in Giovan Filippo Criscuolo, il prolifico artista Gaetano che del salernitano fu uno degli allievi più dotati, l'artefice del polittico frattese, le cui figure superstiti presentano, peraltro, a partire dai volti, tutti o quasi tutti, gli elementi propri delle tipologie adottate dal pittore in analoghe e documentate composizioni, quali i polittici di Castroreale e delle Chiese del Gesù delle Monache e di Montecalvario a Napoli, cui parteciparono - si ricorda - anche due altri componenti della famiglia Criscuolo, Mariangela e Giovan Angelo.

Franco Pezzella

Il mercato di Teverolaccio

Lo spettro Magazine, a. X, n. 6 n. s.,
28 settembre-11 ottobre 1996, p. 25

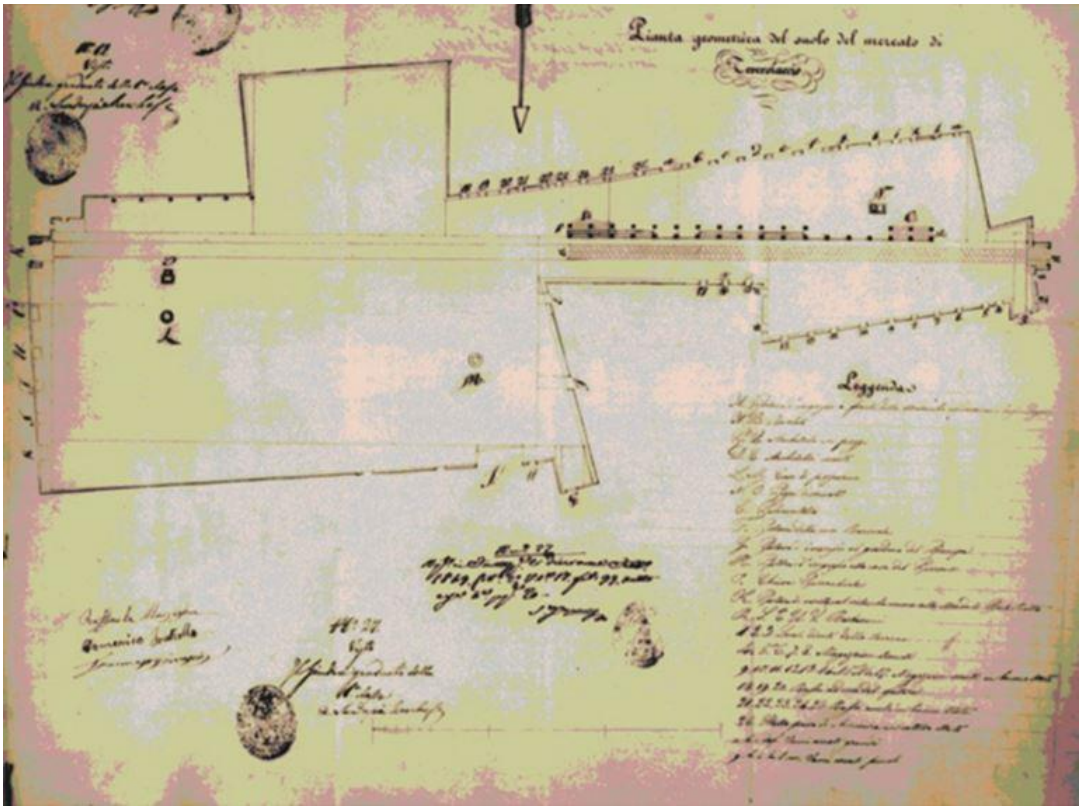
Teverolaccio, il grazioso casale di campagna che in estate appena s'intravede tra i fitti filari d'uva e i frondosi alberi da frutta dai margini della strada che da Succivo conduce a Gricignano, e che era sorto agli inizi del Cinquecento intorno ad una più antica torre di avvistamento eretta dagli Aragonesi per controllare le vie di comunicazioni tra Aversa e Acerra e tra Capua e Napoli, ha goduto in passato, a dispetto delle attuali condizioni di degrado e abbandono in cui versa, un lungo e felice periodo di splendore per essere stato la sede di un importante mercato settimanale.

Il casale di Teverolaccio.

Quello stesso che, istituito nel 1655 dal proprietario del feudo Ascanio Filomarino (nipote dell'omonimo illustre arcivescovo di Napoli) «per augmento di detto feudo et per utile e comodità del circondario», fu attivo da quell'anno a tutti i primi decenni del XIX secolo.

Fin quanto, cioè nel 1817, per difficoltà legate alla pessima viabilità della zona, dopo un breve periodo in cui fu tenuto a Succivo nel luogo detto "*mmiez all'arco*", fu definitivamente spostato nella vicina Aversa su esplicita richiesta del sindaco di quella città. Il mercato benché non raggiungesse mai la fama degli altri importanti mercati del Sud, quali Lanciano, Salerno e Foggia, acquistò tuttavia una buona notorietà tant'è che era abitualmente frequentato da mercanti e acquirenti provenienti

non solo dalla provincia di Terra di Lavoro e dal Napoletano ma anche dagli Abruzzi e dalla Puglia. Esso si teneva ogni mercoledì all'interno delle mura del casale. La gamma dei prodotti che vi erano commerciati era delle più varie. Vi si vendeva prevalentemente bestiame, soprattutto maiali, cavalli e pecore (poi rivenduti dagli acquirenti napoletani nei mercati della Capitale); ma anche carni, pesce, salumi, oli e latticini e perfino abiti e calzature.



La pianta del mercato di Teverolaccio in una perizia del 1848.

Naturalmente, in quanto i mercanti erano soliti portare le merci con qualche giorno di anticipo e conservare sul posto quant'era rimasto, il casale era fornito di adeguati recinti e stalle per il ricovero delle bestie (fino a qualche anno fa erano ancora visibili nel terreno gli avvallamenti provocati dalle mandrie) nonché di depositi opportunamente sorvegliati, tuttora riconoscibili negli ambienti superstiti.
Nonostante le merci fossero soggette al pagamento di esosi tributi, a un certo momento il mercato divenne talmente competitivo che i prezzi delle mercanzie trattate a Teverolaccio servirono a fissare quelli in vigore non solo nell'agro aversano ma anche in gran parte della restante provincia di Terra di Lavoro, mentre il prezzo dei formaggi era addirittura adottato alla Dogana di Foggia la più grande e potente «istituzione fiscale giudiziaria e commerciale del Regno di Napoli, il cui potere era fondato sulla produzione agro-pastorale» (J. A. Marino).

Franco Pezzella

Il sarcofago medioevale di S. Lorenzo
L'arte perduta di Aversa

Lo spettro Magazine, a. X, n. 7 n. s., 12-26 ottobre 1996, p. 25

Se la riapertura al culto dell'antica abbazia di San Lorenzo fuori le Mura ha rappresentato per i fedeli aversani la riappropriazione di un luogo di culto molto caro alle generazioni passate, per i cultori d'arte locale il ripristino del sacro edificio ha significato pure il riacutizzarsi di vecchie e nuove ferite consequenziali alla dispersione, specie nel corrente secolo, delle numerose e importanti opere d'arte che abbellivano l'intero complesso; il quale oltre la chiesa comprende - com'è noto - due chiostri, il monastero (oggi in parte recuperato e trasformato in sede della facoltà di Architettura della Seconda Università di Napoli), alcuni ambienti minori e piccoli giardini.

Capua, Museo Provinciale Campano, sarcofago di San Lorenzo.

E proprio da uno di questi giardini proviene, secondo quanto si legge nei verbali (tornata del 12/ 10/ 1870) della Commissione Conservatrice dei Monumenti e oggetti di Antichità e Belle Arti della Provincia di Terra di Lavoro - l'organismo che negli ultimi decenni del secolo scorso fu incaricato di reperire per il costituendo Museo Provinciale Campano di Capua i reperti archeologici e artistici abbandonati esistenti nei diversi comuni della provincia - i resti di un sarcofago medioevale attualmente conservato giustappunto nel museo capuano.
Il sarcofago richiesto dall'allora presidente della Commissione, Demetrio Salazar, che l'aveva individuato, ancora in buone condizioni di conservazione, nel giardino dell'Orfanotrofio, fu frettolosamente messo a disposizione, senza indugio alcuno e senza nemmeno porsi l'interrogativo se le autorità cittadine fossero interessate o no a un suo eventuale recupero, dal reggente la direzione dell'Ospizio.
E poco mancò, a distanza qualche anno dall'alienazione del sarcofago, che anche le stupende sculture di Giovanni Merliano da Nola, conservate nella chiesa della Maddalena annessa all'omonimo morotrofio, non avessero lo stesso destino; come

ben s’intuisce leggendo il verbale della tornata de16/7/1875, dove lo stesso Salazar nel riferire della visita da lui fatta alla chiesa aversana scrive di avervi ammirato «... due stupende sculture di Merliano da Nola, degne di fare il più nobile ornamento del Museo Campano».

Ritornando al prezioso manufatto di San Lorenzo, esso si presenta con un bel prospetto, dove si vede incisa, giusto al centro, una Croce greca cinta da una ghirlanda, che è sostenuta ai due lati da due tritoni, i quali dalla cintola in giù vanno a terminare in lunghe code di delfini, recanti ciascuna nella sinistra un lungo remo.

Franco Pezzella

I dipinti di Giovan Battista Lama per la chiesa di San Biagio di Aversa

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 20 ottobre 1996, p. 4

Tra la fine del XVII secolo e gli inizi del secolo successivo, la chiesa di San Biagio ad Aversa, fu oggetto, per interessamento dell'Abatessa dell'attiguo monastero benedettino, suor Paola de Mauro, di notevoli interventi di restauro; i quali si concretizzarono oltre che nel consolidamento statico della fabbrica, già vecchia ormai di diversi secoli anche in larghi interventi di rinnovamento e abbellimento dell'aula ecclesiale.

In modo particolare questi interventi furono volti alla sostituzione dell'antica pavimentazione con «moderne» mattonelle maiolicate e soprattutto all'integrazione, con dipinti di autori «contemporanei», del già ricco patrimonio pittorico cinquecentesco e seicentesco della chiesa, che contava, e conta tuttora, tra l'altro, opere attribuite a Marco Pino da Siena, Giovan Battista Graziano, Francesco Curia, Agostino Beltrano e Andrea Vaccaro.

Fu certamente l'assenza da Napoli in quella contingenza, e non la mancata disponibilità finanziaria - mai, come in quel periodo, così cospicua per lasciti e donazioni di nobili e prelati - a escludere nella scelta degli artisti cui affidare la commissione dei dipinti, il principe dei pittori dell'epoca, il napoletano Luca Giordano, impegnato presso la corte madrilena. Si penso bene, tuttavia, di ricorrere a esponenti della sua scuola, e la scelta cadde su Giovan Battista Lama e Pietro Di Martino, che in soli due anni, tra il 1700 e il 1701, facendo onore al loro caposcuola, notoriamente tanto svelto di mano da meritarsi l'originale appellativo di «Luca fa presto», portarono a compimento l'impresa.

Al Lama fu affidata la realizzazione dei cinque dipinti, che, posti nella controfacciata, ancora si osservano in loco. Le scene, pervase da sottile grazia rococò, rappresentano i *Santi Benedetto e Scolastica*, *Sant'Ambrogio con l'Imperatore Teodosio che chiede il perdono per la strage di Tessalonica*, firmata e datata 1700, *San Filippo che battezza l'eunuco della regina Candace*, *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Dorotea*. Da sempre ignorato dalla critica, questo gruppo di dipinti fu reso noto qualche decennio orsono - con l'esclusione, tuttavia, della tela raffigurante *Santa Dorotea* - dalla dottoressa Linda Martino in un interessante saggio sul pittore.

Prima della Martino essi erano stati segnalati nel secolo scorso dal Parente che, giudicandoli di qualche conto, ma ignorando evidentemente la firma posta in calce al *Sant'Ambrogio*, ne aveva attribuita la paternità ad Andrea Malinconico. Il Lama realizzò pure, per la quinta cappella sinistra, dedicata ai santi Mauro e Placido, i due giovani appartenenti a nobili famiglie romane che furono i primi discepoli di san Benedetto e che furono da questi inviati, l'uno in Francia, l'altro in Sicilia - dove, peraltro, secondo antiche fonti agiografiche, Placido sarebbe stato martirizzato, insieme alla sorella Flavia, per mano di pirati saraceni - un sesto dipinto: una pala d'altare con *S. Mauro che benedice gli storpi*.

Un tema, tratto da un episodio riportato anch'esso dalle fonti agiografiche tradizionali, in cui si narra di come il santo guarì un bimbo muto e storpio portato al suo cospetto; e che, per essere spesso ricorrente nelle tele delle chiese officiate dai benedettini, non ha evidentemente il valore di un semplice episodio narrativo, ma costituisce, molto più pertinentemente, un'esemplificazione didascalica della carità benedettina».

Aversa, Chiesa di S. Biagio, I dipinti di G. B. Lama sulla controfacciata.

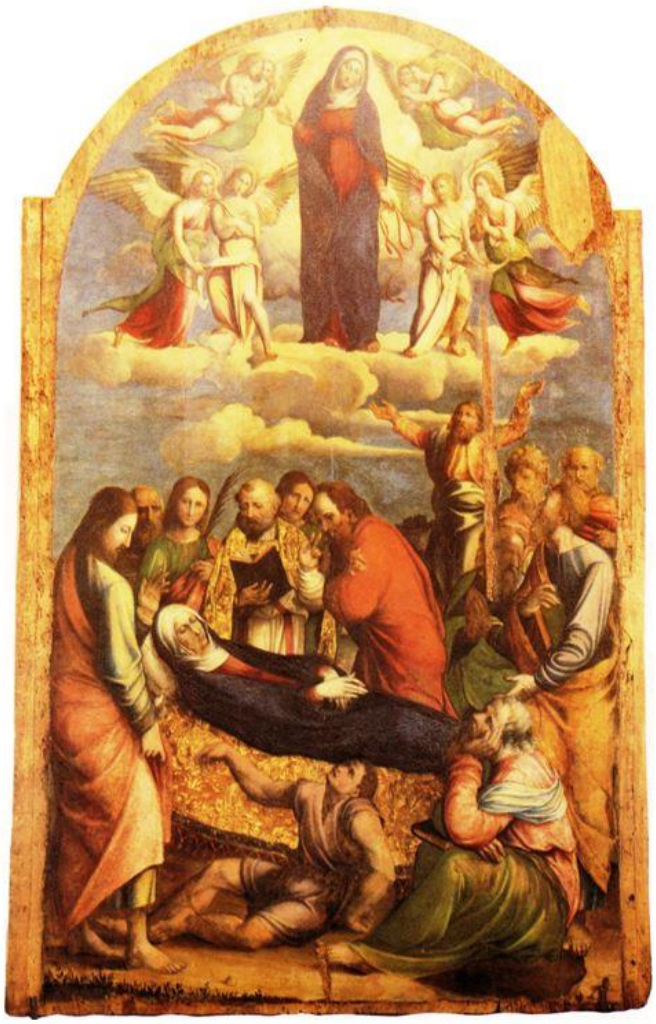
La prima citazione del dipinto è ancora del Parente, che però, pur avendone individuata la matrice giordanesca, l'aveva ritenuto di mano di Nicola Russo. Ancora si attribuiscono al Lama, nella cappella di San Biagio, gli affreschi della volta e le scene aventi per tema *Fatti della vita del Santo* che si svolgono intorno all'ancona di marmo su cui troneggia la cinquecentesca statua lignea dello stesso santo.
Torna conto alfine osservare come l'attività del pittore in città fu particolarmente intensa; sue sono alcune delle tele, di cui due firmate, e ora rimosse per ragioni di sicurezza, che ornavano gli altari delle cappelle laterali della chiesa di Santa Maria degli Angeli.

Pezzella Franco

Il secolo d’oro delle arti ad Aversa

Lo spettro Magazine, a. X, n. 9 n. s., 9-22 novembre 1996, p. 27

II secolo d’oro delle arti ad Aversa come ebbi modo di scrivere non molto tempo fa in un breve saggio apparso su una rivista locale, il Cinquecento è il secolo d’oro della scultura marmorea ad Aversa. Ebbene la pittura della stessa epoca non sembra essere da meno alla scultura per qualità e quantità, sicché, molto più compiutamente, se si aggiunge che nel 1520 fece la sua comparsa in Aversa anche l’arte tipografica con la creazione, seppure momentanea, da parte del de Frizis, di un’officina tipografica per la stampa dei libri del Prassicio, si può senza di altro affermare che il Cinquecento è il secolo d’oro delle arti ad Aversa.



Ignoto pittore del XVI sec., *Dormitio Virginis*, Aversa, Duomo.

Fanno, infatti, visivamente fede a quest’asserzione, oltre che le belle e monumentali tombe dei patrizi aversani, le statue e le poche copie sopravvissute dei preziosi libri di Luca Prassicio, i numerosi dipinti, variamente distribuiti nelle fabbriche religiose cittadine a partire dalla stupenda pala dell’*Adorazione dei Magi*, proveniente dalla diruta chiesa di San Francesco da Paola e attualmente conservata nella navata laterale destra del duomo, già attribuita a Marco Pino da Siena, poi dirottata nell’area di

Silvestro Buono e infine attribuita a Cornelis Smet, pittore fiammingo lungamente attivo in Italia meridionale; cui fa il paio, nel deambulatorio dello stesso duomo, la tavola con la *Dormitio Virginis* di un anonimo artista, forse aversano.

Ignoto pittore del XVI secolo, *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Ev. e Ludovico da Tolosa*, Aversa, Chiesa di S. Antonio.

A un altro artista sicuramente aversano, Giovan Battista Graziano, si devono invece le altre due pale cinquecentesche ancora conservate in cattedrale, un *Incontro tra i santi Pietro e Paolo* (1576) e un *Martirio di santa Caterina* d'Alessandria (1589). Mentre ad un altro artista fiammingo, Teodoro d'Errico, anch'egli lungamente attivo in Campania, si attribuisce l'*Annunciazione* della chiesa di San Nicola.
Di sicura mano di Marco Pino risulta invece essere la *Deposizione di Cristo dalla Croce*, firmata e datata 1571, che si conserva nella chiesa dell'Annunziata. Qui due altre belle tavole cinquecentesche, *San Donato in trono tra Angeli* (recentemente restaurata) e la *Madonna tra le sante Maddalena e Caterina*, sono rispettivamente attribuite alla scuola di Andrea Sabatini da Salerno e al pittore caiatino Stefano Sparano.

Altre tavole ed affreschi, per lo più di anonimi, si segnalano in San Antonio al Seggio (*San Giovanni Battista*, *Traslazione della Casa Santa di Loreto*, *Sant'Antonio di Padova*, *Madonna in gloria tra angeli e santi*, *Madonna tra i santi Giacomo e Ludovico da Tolosa*), in San Francesco (il *Santo in preghiera*), in Santa Marta (la *Madonna del Melograno e sante*), nella cappella del Monserrato (*Madonna col Bambino*), in San Biagio (*Incredulità di san Tommaso* e un'*Adorazione dei Magi*, dubitativamente assegnata prima a Cesare da Sesto, poi a Marco Pino, alfine ad artista della sua cerchia).
Ancor più controversa l'attribuzione della pala col *Martirio di san Biagio* sull'altare maggiore della stessa chiesa, attribuita ora allo stesso Marco Pino, ora a Leonardo Castellano, ora a Marco Cardisco, ora a Giovan Battista Graziano e, ancora, ultimamente, a un non ben precisato artista cui è stato convenzionalmente assegnato il nome di Maestro di Massalubrense a motivo di alcuni dipinti ritrovati nella cittadina costiera, tutti caratterizzati dallo stesso stile pittorico.
Non sussiste invece - perché firmata - alcun dubbio circa l'attribuzione a Pietro Negroni della meravigliosa *Natività* un tempo in San Domenico e ora in deposito, realizzata dal pittore calabrese in collaborazione con tale Girolamo Cardillo, non altrimenti noto. Al Negroni è altresì attribuita, sia pur non concordemente, l'*Adorazione dei Magi* nella chiesa della Maddalena, dove si conserva, tra l'altro, una tavola con l'*Immacolata*, anch'essa cinquecentesca.
Un'ultima annotazione, per ricordare che anche nell'aula magna del Seminario, accanto ad alcune opere cinquecentesche, copie di più illustri prototipi, si conserva un'altra *Annunciazione*, firmata e datata 1567, del pittore napoletano Giovanni Angelo Crisconio.

Franco Pezzella

La *Madonna di Casandrino*

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 10 novembre 1996, p. 6

Secondo una consolidata e secolare tradizione locale la preziosa statua della *Madonna col Bambino* venerata col titolo dell'Assunta nell'omonima chiesa parrocchiale di Casandrino sarebbe stata ritrovata, in epoca imprecisata, nei pressi del lago di Patria, da un contadino; che, impegnato nella bonifica di un fondo, dopo aver rinunciato all'aiuto dei buoi, insolitamente irrequieti e palpitanti, e tuttavia risoluto a portare a compimento il lavoro, vi ci sarebbe imbattuto mentre continuava a dissodare la terra con la vanga.

Bottega di P. Belverte, *Assunta*,
Casandrino, Chiesa dell'Assunta.

Cavata la statua dal terreno con l'aiuto di altre persone accorse alle sue grida e ravvisato nell'insolito ritrovamento la volontà da parte della Vergine di cercare per il simulacro (ritenuto miracolosamente pervenuto da Bisanzio al tempo delle lotte iconoclaste) una degna collocazione, il contadino, caricato il prezioso manufatto su di un carro trainato dalle stesse bestie, le avrebbe lasciate libere di andare laddove questa volontà avrebbe indicato. La tradizione narra che le bestie, giunte a Casandrino, all'altezza di un'edicola affrescata con un'immagine dell'Assunta - giustappunto nei pressi dell'attuale parrocchiale - si siano fermate di botto, rifiutandosi di proseguire oltre.

L’episodio, essendo stato inteso come una precisa volontà da parte della Madonna di ricevere in quel luogo asilo e devozione avrebbe poi dato origine, sempre secondo il racconto, all’edificazione della succitata chiesa.
Fatto salvo che si tratta di un’ennesima leggenda, narrata peraltro con risvolti comuni ad analoghi episodi che si tramandano nei paesi circonvicini, la statua, che propone la Madonna a figura intera nell’atto di reggere il Bambino è, invece, molto più verosimilmente, un lavoro realizzato a Napoli nel decennio a cavallo dei secoli XV e XVI.
In proposito si ricorda come già nel 1938, sulla scorta del parere di un docente di storia dell’arte dell’epoca, tale professore De Clemente, il Caiazzo, autore di una storia locale, ipotizzò che la statua fosse di mano dei fratelli Gagini, membri di una famiglia di architetti e scultori lombardi originari di Campione e Bissone, sul lago di Lugano, a lungo attivi tra la seconda metà del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo, prima a Genova, e poi a Napoli e in Sicilia; o al più, in seconda istanza, lavoro di Giovanni da Nola, che - come ricorda Pietro Summonte nella famosa lettera inviata nel 1524 allo storiografo veneziano Marcantonio Michiel che gli richiedeva ragguagli sullo stato delle arti a Napoli, prima di essere scultore di marmo era stato «maestro di intaglio in legno in rilievo ... assai stimato».
La prima attribuzione non pare, invero, molto attendibile, vuoi per l’assenza di un pur minimo appiglio documentario, vuoi per l’assenza, nella resa della statua, di quel gusto decorativo che i Gagini avevano saputo creare assoggettando gli stilemi della scultura lombarda all’influenza di quella catalana e che si ritrova, ad esempio, nella *Madonna col Bambino* che si conserva nella chiesa di San Francesco a Palermo. Né sembra attendibile, d’altro canto, se si rapporta alla sua produzione lignea nota, l’attribuzione al nolano.
Noi crediamo, piuttosto, che si tratti di un manufatto realizzato dalle capaci mani di uno scultore napoletano ancora ignoto, ma che non abbiamo comunque molte difficoltà a indicare in un allievo della bottega di Pietro Belverte presso cui, si era formato d’altronde lo stesso nolano.
Lo lascia pensare, al di là delle varie sovrapposizioni (corone, parrucca, manto, ecc.) e dei vari restauri subiti (non sempre rispettosi delle forme e delle cromie originarie), l’alta qualità dell’intaglio, condotto con grande valenza e finezza di ritmo, particolarmente nel viso della Vergine, caratterizzato per il resto da un delicato incarnato rosa-bruno.

Franco Pezzella

“JONNES BAPT. GRATIANUS DE AVERSA FACIEBAT” Avvio alla conoscenza dell’opera di Giovan Battista Graziano, pittore aversano del Cinquecento

... Consuetudini aversane, Parte I: n. 37-38, nov. ’96 -apr. ’97, pp. 37–43; Parte II: n. 39–40, apr. - ott. ’97, pp. 34–40

Un’immeritata emarginazione nell’ambito degli studi sulla pittura napoletana del XVI secolo è toccata a Giovan Battista Graziano, artista aversano rimasto lungamente confinato nel limbo dei ritardatari di provincia; secondo una sorte comune a quasi tutti i cosiddetti “artisti minori”, oltremodo penalizzati dall’atteggiamento della storiografia accademica che da sempre - fatto salvo gli ultimi decenni - in nome di una malintesa e fin troppo idealizzata cultura dell’estetica, ha riconosciuto valore solo ad artisti e opere di provato carattere creativo, negando - talvolta non senza disprezzo - la dignità di opera d’arte a quant’altro fosse stato prodotto da artefici di non riconosciuta fama.

Completamente ignorato da Bernardo De Dominici[1], Giovan Battista Graziano, non fu evidentemente ritenuto degno, nelle considerazioni del biografo napoletano, nemmeno del beneficio della menzione che eppure egli riservò ad artisti di non eccelso merito, quali Giacomo Manecchia, Marco Mazzaroppi e Antonio Capolongo, tanto per citare qualche nome. E sul Graziano è lungamente imperato il retaggio della mancata citazione dedominiciana anche negli anni successivi benché egli avesse operato - pur replicando prevalentemente opere già note, e, tuttavia, va sottolineato, mai senza demerito - alle decorazioni di alcune delle più importanti chiese di Aversa.

L’interesse nullo o del tutto marginale della storiografia nei confronti del Graziano sarebbe continuato, invero, anche in tempi più recenti nei primi articolati tentativi di evidenziare tutte le componenti del linguaggio pittorico degli artisti meridionali attivi nel XVI secolo.

Il solo Pierluigi Leone de’ Castris, nei suoi due più recenti contributi sugli aspetti della pittura cinquecentesca a Napoli, ha una breve citazione per il pittore aversano; giusto per ricordare che anche lui aveva replicato - alla pari del Santafede e di tanti altri - prototipi compositivi del pittore senese Marco Pino (nella fattispecie le due pale, tuttora in loco, che egli aveva realizzato per il duomo della sua città natale); e, ancora per attribuirgli una *Crocifissione* in collezione privata e la *Pentecoste* nella chiesa di San Biagio ad Aversa[2].

Resta ancora ignota la data di nascita di Graziano, le cui origini aversane, volle egli stesso rendere note nel firmare alcuni dipinti. Così pure ancora nulla si conosce di preciso della sua attività anteriore al 1577, anno in cui esegue la tavola con l’*Incontro tra san Pietro e san Paolo* che si conserva nella sesta campata del deambulatorio del

[1] B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742 - 45.

[2] P. L. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606 l’ultima maniera*, Napoli 1991, pag.28; Id., *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573 Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp.220 e 232, nt. 61.

duomo di Aversa e che al momento risulta anche essere la prima opera datata e firmata dal pittore.
E però una firma corrispondente al nome di un Giovan Battista Graziano (e sembrerebbe trattarsi proprio dell'artista aversano) è apposta, unitamente a quella di tale Antonio Naclerio - insieme al quale, è chiamato a far da giudice - in calce al contratto di allocazione redatto a Napoli dal notaio Giacomo Aniello Della Porta il 2 giugno del 1561, col quale il pittore napoletano Leonardo Castellano conviene con donna Laura Piscicella, abbadessa del monastero di San Gaudioso della stessa città, di dipingere a olio, previo compenso di ben 115 carlini (un prezzo enorme per l'epoca) una cona, in forma di trittico con acroterio e predella messi a intagli, raffigurante: l'*Ascensione* in alto; l'immagine di *Santa Fortunata* al centro; quelle dei *Santi Carponio, Gaudioso, Prisciano* ed *Evaristo* ai lati; e otto scene del *Martirio della Santa* nella predella[3].
Un accostamento, quello del nome del Graziano al pittore Leonardo Castellano che, come avremo modo di vedere nel prosieguo di questo scritto, ritornerà nella contrastata attribuzione della pala col *Martirio di San Biagio* nella chiesa eponima di Aversa.
Quasi vent'anni dopo, il 17 settembre del 1579, il nome del Graziano, e abbiamo ragione di ritenere che ancora di lui si tratti, ritorna, come referente, ma altrimenti indicato col titolo di Padre della Compagnia di Gesù, in un documento rogato dal notaio G. Cerlone, nel quale il pittore Marco Pino da Siena s'impegna a dipingere, per un non meglio precisato committente, una tela a e quattro storie nella predella « … con tutte quelle figure disegno et mod che è la cona maggiore del Jesù di Napoli»[4]
Già in un altro documento del 28 dicembre del 1560, lo stesso Graziano era comparso - questa volta nel ruolo di procuratore del monastero - in uno apprezzo nel quale tale Giorgio la Mizzaya di Monopoli riporta le misure di un lotto di terreno la cui transizione era in corso tra il principe di Potenza, Ferrante Capece e le monache del suddetto Monastero[5].
È pertanto più che giustificato ipotizzare, alla luce di questi documenti - e come sembra altresì confermare il titolo di abate con cui egli firmerà qualche decennio dopo un dipinto a Solofra - un precipuo impegno del nostro nella vita ecclesiastica, nonché nel campo delle arti. Si diceva della tavola con l'*Incontro tra san Pietro e san Paolo* risultante a tutt'oggi la prima opera firmata e datata dal pittore, come evidenzia una breve didascalia che si legge su uno dei due cartigli dipinti (quello di destra) posto nella porzione inferiore della tavola[6].
Secondo la tradizione cristiana, smentita, peraltro, dalle fonti storiche che ne fissano la morte a distanza di quattro anni l'uno dall'altro, i santi Pietro e Paolo subirono il

[3] G. FILANGIERI DI CANDIDA, *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle Province Napoletane,* Napoli 1883 - 91, IV, pp. 468-69, doc. XVII.
[4] *Ibidem,* VI, p. 298.
[5] *Ibidem,* IV, pp. 11-12.
[6] Si riporta il testo completo delle diciture autografe poste sui cartigli. In basso a sinistra VADE IN PACE PREDI/CATOR BONORUM/MEDIATOR ED DUX/SALUTIS IUSTOR. In basso a destra: PAX TECUM FUNDAMETU/ECCLESIARUM/PASTOR OVIUM ET/AGNORUM XPI.1577/JO.BAPTA GRATIANUS FACIEBAT ANNO DNI.

martirio a Roma nello stesso giorno. Il diffuso tema devozionale, che trova le sue prime rappresentazioni nei mosaici del XII secolo della cappella Palatina a Palermo e nelle vetrate di Bourges del secolo successivo[7], vuole che essi s'incontrassero poco fuori le mura di Roma, sulla via Ostiense, mentre erano condotti al martirio e che si salutassero con un forte abbraccio per l'ultimo commiato. Inserita in una cornice di legno dorato, la composizione (fig.1), che misura cm. 290 x 157, è rigorosamente articolata: al centro i due Apostoli, in catena, e avvolti in drappi rossastri (simbolo della verità rivelata), sono riconoscibili per i rispettivi simboli iconografici - la chiave per san Pietro e la spada per san Paolo.
Sullo sfondo è un nugolo di soldati, e tra essi, subito a ridosso della testa di san Paolo, vi è pure un giovane, immediatamente riconoscibile perché sprovvisto di elmo, in cui va forse identificato - in ossequio ad un uso assai diffuso tra gli artisti dell'epoca di autoritrarsi nel contesto di rappresentazioni sacre – l'autore stesso (seppure le fattezze giovanili sembrino escluderlo); ovvero, in altra ipotesi, il committente della tavola (in questo caso, verosimilmente, un membro della famiglia Fulgore, la quale godeva del giuspatronato dell'altare su cui essa si trova); così come lascia anche ipotizzare lo sguardo malinconico con cui l'autore ha inteso sottolineare la partecipazione emotiva del personaggio alla drammatica vicenda. Sovrasta la scena, la Vergine col Bambino circondata da una schiera di Angeli.
Le figure degli Apostoli, in cammino verso la propria sorte visibilmente oppressi dall'angoscia, quasi bloccati nel proprio dramma, sono modellate con una forte potenza espressiva resa ancor più immediata dal gioco degli sguardi che s'incrociano: pregni di tensioni e sofferenze, eppure anche di quella fierezza che sempre traspare negli occhi di chi sta per affrontare l'estremo sacrificio della vita con la consapevolezza di essere nel giusto.
Il dipinto, che è ricordato nella sede attuale già dal Parente - il quale ne menziona, altresì, un restauro eseguito nel 1853[8] - presenta caratteri manieristici molto vicini ai modi di Marco Pino da Siena specie nell'esecuzione serpentinata delle figure degli Apostoli e nel trattamento dello spazio; come già il Parente stesso aveva avuto modo di osservare e come più compiutamente avverte Cesare Giudicianni nella scheda di catalogo, relativa al dipinto, redatta in margine ad una mostra storica - artistica sulla cattedrale di Aversa, realizzata nel deambulatorio della stessa in occasione della visita apostolica di papa Giovanni Paolo II nel novembre del 1993: «... Dall'Incontro di S. Pietro e S. Paolo ... si evince che ... Graziano aderisce molto da vicino ai modi di Marco Pino ... al punto che si potrebbe supporre una derivazione da qualche archetipo perduto del senese ...»[9]. Supposizione recentemente avanzata anche dal già citato de' Castris il quale per l'occasione ha anzi ipotizzato la localizzazione dell'originale in Santa Maria Maggiore a Napoli evidenziando, allo stesso tempo, la presenza di repliche ai Girolamini, ad Arienzo, a Meta di Sorrento.

[7] L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Parigi 1959, III, p.1096

[8] G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1857 - 58, II, p.485.
[9] *La Cattedrale nella Storia Aversa 1090-1990 Nove secoli d'arte*, Cat. della Mostra di Aversa Deambulatorio della Cattedrale, Caserta 1990, p. 52, scheda a cura di C. Giudicianni.

Aversa, Duomo, G. B. Graziano, *L'incontro tra i santi Pietro e Paolo.*

Cui - aggiungiamo noi - va apparentato un analogo e coevo dipinto, di un anonimo autore, che si conservava fino a qualche anno fa - dacché è stato trafugato – su uno degli altari laterali della chiesa dello Spirito Santo a Sant'Antimo[10]. «In particolare [vi] si avverte» - continua il Giudicianni, sempre a proposito della tavola aversana- «il richiamo a opere di Marco dell'ottavo decennio come l'Assunzione dei SS. Severino e Sossio (1571) o il S. Michele Arcangelo di S. Angelo a Nilo (1573), soprattutto nella corona di angeli in alto. Anche la figura di soldato all'estrema sinistra nell'Incontro di S. Pietro e S. Paolo è molto pinesca nella sua torsione e nel suo contorno serpentinato».
E d'altronde, anche a una sommaria occhiata, appare subito evidente come i toni bruciati della gamma cromatica siano assai prossimi a quelli adottati dal senese nella sua attività meridionale, documentata dal 1557 al 1571[11].
L'alunnato del pittore presso Marco Pino da Siena, benché nessun documento consenta di affermarlo con certezza, appare estremamente evidente anche nella tavola con *S. Giorgio* che si conserva nella chiesa eponima di Ducenta, prima di una serie di tavole quasi inedite, di cui più compiutamente tratteremo in questo studio e che permettono di avviare una prima, seppure incompleta, definizione del percorso del pittore, che si svolse mediamente dal 1577 al 1589.
Nel complesso venti anni circa di attività che se è vero si svolsero senza una vera e propria evoluzione stilistica - semmai con un'esclusiva, quasi maniacale si potrebbe dire, attenzione più agli aspetti tecnici e alla cura dei particolari, che alla ricerca di nuove formule - rappresentano pur sempre un lodevole tentativo di diffondere, anche in provincia, gli esiti del nuovo linguaggio pittorico portato a Napoli da Marco Pino da Siena; di quel linguaggio cioè, che ai modelli compositivi di marca raffaellesca, equilibrati e simmetrici, aveva unito le contorte forme serpentinate della scuola di Michelangelo; con il risultato di ottenere effetti oltremodo piacevoli, che ben s'inseriscono nel complesso mondo figurativo della seconda metà del secolo.
Ritornando alla tavola di Ducenta, di essa si fa menzione una prima volta nel 1597, quando monsignor Pietro Ursino, vescovo di Aversa, lasciò scritto nella relazione relativa alla Santa Visita da lui effettuata in questa chiesa, che, sull'altare maggiore di questa chiesa vi era una «ycona lignea columnis et cornicibus deauratis decorata ac effigie S. Georgi cum dracone pugnantes et in summitate historia Epifaniae depicta»[12]. Nessun dubbio nel riconoscere la suddetta cona nella stessa che tuttora si ammira sull'altare maggiore della chiesa (fig. 2) e che, realizzata in tempi diversi - tra gli inizi e la fine del XVI secolo - col contributo di altri artisti, è da annoverare, senza alcun dubbio, tra le emergenze artistiche dell'Agro aversano.

[10] SBAS Napoli (a cura della), *Furti d'arte Il patrimonio artistico napoletano. Lo scempio e la speranza 1981-94,* Cat. della Mostra di Napoli Basilica di S. Paolo Maggiore 17 dicembre 1994 - febbraio 1995, Napoli 1994, p. 46, fig. 253.
[11] G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame,* Torino 1978, pp. 56 -60, 78 – 79, nt.6.
[12] Archivio Vescovile Aversa, *Santa Visita Mons. Pietro Ursino,* 1597.

Trentola Ducenta, Chiesa di San Giorgio, Cona Altare Maggiore.

Il manufatto è costituito da una fastosa struttura lignea, assegnabile ad ancora anonimi ebanisti napoletani attivi alla fine del secolo XVI, che supporta due tavole di bella fattura: una lunetta, di più antica data, assegnata dalle fonti al pittore, milanese di origine ma napoletano d'adozione, Protasio Crivelli, che la realizzò nel 1507 su

incarico di tale Bernardino Ferraro; e appunto il dipinto centrale, datato 1579, attribuibile sulla scorta di una breve epigrafe inserita all'interno di un cartiglio a Giovan Battista Graziano[13].
Scarsamente nota alla letteratura locale - un vago accenno a essa era stato fatto nel lontano 1856 sempre dal Parente[14]- e più ancora alla storiografia artistica meridionale, la tavola (fig. 3), ripropone la popolare immagine di *San Giorgio che calpesta il drago*, un tema di forte pregnanza ideologica soprattutto nel periodo del dibattito tridentino. Chiare allusioni alla vittoria della fede cristiana sui nemici della chiesa si colgono, infatti, nella descrizione dell'episodio, tramandatoci dalla *Leggenda Aurea* di Iacopo da Varagine, secondo cui il santo aveva combattuto e ammazzato un mostruoso drago davanti alle mura della città libica di Silene, per salvare la figlia del re che stava per essergli data in sacrificio[15].
Come nelle più note immagini del tema - citiamo una per tutte il *telero* eseguito dal Carpaccio per la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia - il santo, in armatura e a cavallo, è raffigurato nell'atto di trafiggere con una lancia il mostro, alato, coperto di squame. In un angolo è la principessa che, trepidante, prega per la vittoria del cavaliere.
Per il resto, alla pari di analoghi lavori del Graziano - il quale, come vedremo, è solito ambientare le sue scene sullo sfondo di luminosi paesaggi o ardite architetture che si perdono in lontananza, e che sono ora popolate da personaggi complementari, ora arricchite da scenette di avvenimenti minori (sempre attinenti tuttavia al soggetto del dipinto) - la composizione si sviluppa nel contesto di un paesaggio sul cui fondo è una bella raffigurazione fantastica di Silene, per la cui realizzazione l'artista s'ispirò, probabilmente, alla veduta di Aversa realizzata circa un secolo prima da Angiolillo Arcuccio per la famosa tavola del *Martirio di S. Sebastiano* che si conserva nel duomo della stessa città. Quasi un decennio dopo ritroviamo il Graziano - non sappiamo bene se direttamente attivo in loco o meno – nell'Avellinese, e precisamente a Solofra, già all'epoca ricco borgo universalmente noto per la lavorazione e il commercio delle pelli [16].
Qui per l'altare maggiore della chiesa dei Dodici Apostoli, altrimenti denominata di Santa Maria di Costantinopoli, egli realizza una discreta tavola, firmata e datata 1586, con la raffigurazione della *Vergine col Bambino*[17].

---

[13] JO. BAPT. GRATIANUS DE AVSA PIXIT 1579.
[14] G. PARENTE, *op.cit*., p. 485. Una più articolata descrizione della tavola, corredata da foto a colori, è stata da me redatta, qualche anno fa, per un periodico locale cfr. F. PEZZELLA, *La Cona dell'Altare Maggiore nella Chiesa di S. Giorgio a Ducenta*, in Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 34, 3 dicembre 1994, p. 22.
[15] IACOPO DA VARAGINE, *Leggenda aurea*, trad. dal latino di C. Lisi, Firenze 1984, I, pp.265 - 271. L'episodio, secondo numerosi studiosi è una trasposizione, nemmeno troppo celata, del famoso mito di Perseo e Andromeda narrato da Ovidio nelle Metamorfosi, IV, 665 - 739. Secondo il racconto del poeta latino, Andromeda, figlia di un re etiope, fu incatenata a una roccia e offerta in sacrificio a un mostro marino. Perseo, mentre sorvolava la zona sulla groppa di Pegaso, vide la scena, s'innamorò della fanciulla e scese appena in tempo per liberarla dalle grinfie del mostro, finito ammazzato.
[16] G. DIDONATO, *Solofra nella tradizione e nella storia*, Pagani 1914.
[17] In calce si legge: ABBAS JOHANNES/BAPT.GRATIANO DE AVERSA/FACIEBAT.1586.

Trentola Ducenta, Chiesa di San Giorgio, G.B. Graziano, *San Giorgio e il drago.*

La tavola (fig. 4), quasi inedita se si esclude una breve menzione da parte del Guacci[18], era racchiusa, prima di essere trasportata nei depositi della Certosa di Padula per la momentanea chiusura della chiesa in seguito ai danni del terremoto del 1980, in una grandiosa cornice cinquecentesca di sapore vagamente artigianale, dovuta probabilmente alle capaci mani di maestranze locali.
Raffigura la veneratissima Vergine di Costantinopoli, la cosiddetta *Vergine Odighitria* (ossia «che fa da guida nella vita») immagine ispirata all'icona dipinta secondo una consolidata tradizione cristiana da san. Luca [19] e inviata da Gerusalemme a Bisanzio nel 450 dall'esiliata imperatrice Eudossia in dono alla nuova imperatrice Pulcheria, sua cognata, perché fosse venerata in quella città[20].

[18] F. GUACCI, *Solofra nell'arte*, Napoli 1974, p.110.
[19] Il passo su S. Luca che, il patriarca Niceforo Callito, vissuto nel XIV secolo attribuisce a Teodoro Lettore (sec. V) è in Historia Ecclesiastica, PG, LXXXVI, col.165 A.
[20] Secondo una leggenda, durante il periodo iconoclasta il dipinto fu trasportato in salvo a Bari e di lì la devozione alla Madonna di Costantinopoli si diffuse in tutta l'Italia meridionale. Secondo

Nel dipinto la Vergine è raffigurata a mezzo busto, incoronata dagli Angeli, con il Bambino tra le braccia e la stella che spicca sul manto, secondo un'iconografia che si apparenta alquanto con la *Madonna Bruna* venerata nella chiesa del Carmine a Napoli (che riconosce peraltro una comune tipologia con il prototipo della tavola solofrana). Nonostante il bagaglio di esperienze mutuate da Marco Pino e da quanti andavano operando a Napoli in quegli anni, il Graziano, nel dipinto di Solofra, sembra quasi aver perso il gusto per quel prezioso decorativismo che così tanto caratterizza la sua attività precedente.
Come se non fosse riuscito a sottrarsi in quest'occasione alle lusinghe economiche che venivano dalla pratica della pittura devozionale: generosa di compensi, eppure avara di schemi, che non fossero quelli già rigorosamente codificati dalle autorità religiose. A commissionarla furono probabilmente i padri Agostiniani, cui, il 4 marzo del 1567, tale Silvestro de Pireco, solofrano, aveva donato la cappella da lui fatta edificare qualche decennio prima nel rione "le fontane" con lo scopo di mantenere vivo il culto per la Madonna di Costantinopoli [21].
Benché non s'imponga per altezza qualitativa (appare molto ridipinta e in pessime condizioni di conservazione) va pure detto però che la tavola ha tuttavia un notevole interesse documentario, in quanto testimone, come si evince dalla firma, della dignità di abate del pittore aversano. L'ispirazione al maestro Marco Pino ritorna, però, nell'ultima opera autografa conosciuta del pittore aversano: il *Martirio di santa Caterina* del duomo di Aversa, firmata e datata 1589[22].
La tavola (fig. 5) fu commissionata, probabilmente, dalla confraternita dei Funari che aveva il giuspatronato sulla cappella, dove tuttora si trova il dipinto, giusto un documento riportato dal Santagata[23].
Al centro della composizione la santa, con veste verde operata e manto rosso, è in ginocchio accanto alla ruota del martirio spezzata; ai lati guerrieri in fuga, in alto Cristo in gloria porge la corona del martirio.
La scena, che si svolge in margine ad uno sfondo occupato da prospettive architettoniche, è tratta pari pari da un popolare testo agiografico molto diffuso in Europa dopo il Mille, particolarmente in ambito benedettino e nei centri italiani di cultura bizantina: il *Libro della Passio*.

---

un'altra versione, altrettanto leggendaria, l'icona fu portata in Sicilia nell'VIII secolo dai soldati siciliani dell'esercito imperiale che avevano partecipato a una grande battaglia contro i Saraceni assedianti Costantinopoli. La battaglia era stata vinta e la flotta nemica distrutta da una furiosa tempesta solo dopo che i monaci del monastero "degli odeghi" avevano condotto in processione la venerata icona. È più, probabile, però che fossero i numerosi profughi greci, giunti numerosi all'indomani della caduta di Bisanzio nel XV secolo, a propagarne il culto. Sulla storia dell'Odighitria si cfr. I. ZERVOU TOGNAZZI, *L'iconografia e la "vita" delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria*, in *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, XL (1986), pp. 215 - 287, in particolare le pp. 233-262.

[21] FR.THOMAS DE HERRERA, *Alphabetum Augustinianum*, Madrid 1644, ed. anastatica 1990, t. II, p. 422.

[22] Sul fianco della ruota a sinistra: JONNES BAPT.GRATIANUS/DE AVERSA FACIEBAT/ANNO D. N. I.1589.

[23] L. SANTAGATA, *L'arte dei Funari di Aversa* in … Consuetudini aversane, n. 19-20 (marzo-settembre 1992), pp. 19-26, p. 25.

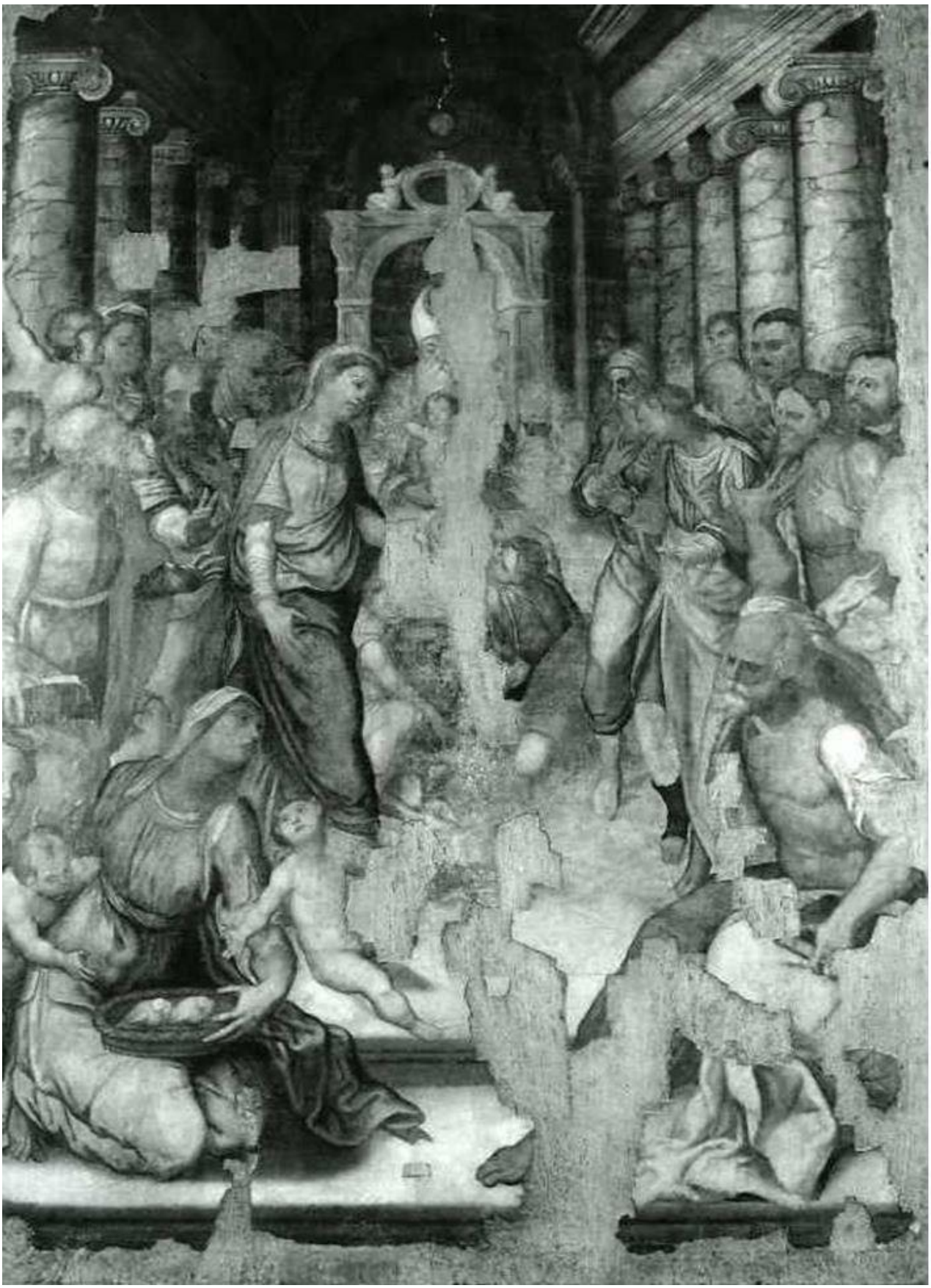
Solofra (Avellino), Chiesa dei XII Apostoli, G. B. Graziano, *La Vergine di Costantinopoli.*

Un testo che, accanto alla menzione degli episodi salienti della vita e del martirio di Caterina quali l'incoronazione, il miracolo della ruota spezzata, il mancato supplizio

e la decapitazione, avvenuta secondo la tradizione cristiana il 25 novembre del 305, contiene anche i testi dei discorsi di dottrina cristiana pronunciati dalla santa ad Alessandria, presso la corte dell'imperatore Massenzio alla presenza dei tre sapienti chiamati a contrastarne la dialettica.
Com'è noto i tre sapienti non solo non riuscirono nell'intento che si erano prefisso, ma finirono col convertirsi; conversione che per loro significò la condanna al rogo, e fatto ancor più rilevante per la diffusione della fede cristiana, la definitiva sconfitta della cultura pagana anche ad Alessandria.
Il martirio della santa è narrato con la consueta cura dei particolari - che in Graziano, tuttavia, non prescinde mai dalle dimensioni, quasi sempre molto consistenti-; ma ciò che colpisce è, direi, soprattutto l'assenza, pressoché totale, del *pathos* da parte della martirizzata: il martirio è una carneficina idealizzata, l'espressione è serena, composta.
Un atteggiamento di serenità nei confronti dell'evento, ancor più accentuato dal confronto dell'espressione della santa con quelle degli astanti, colti con l'aria spaventata nell'attimo della fuga. Le fonti riportano pure che nel 1590 il Graziano dipinse il quadro della *Pietà* per l'ospedale dell'Annunziata di Aversa[24]; di esso, tuttavia se ne sono perse le tracce.
E però, provenienti dalla chiesa dello stesso ospedale, in uno dei locali di quella che un tempo fu sede dell'amministrazione dell'ex Casa Santa dell'A. G. P., si conservano altre due tavole di mano del Graziano. Una prima, che adornava l'altare della seconda cappella sinistra, è di sicura autografia in quanto, seppure frammentariamente firmata, viepiù per il riscontro stilistico, non lascia alcun dubbio al riguardo[25].
In pessime condizioni di conservazione risulta realizzata a tempera su tavola, misura cm.220 x 180, e raffigura la *Circoncisione*. Al vertice di uno schema piramidale è san Simeone con in braccio il Bambino e lateralmente la Madonna, cui fanno da sfondo uno stuolo piuttosto numeroso di personaggi in un ambiente prospetticamente delimitato da colonne. In basso a sinistra è una donna inginocchiata. Alla pari della restante produzione nota del Graziano il dipinto risente oltre misura della cultura di Marco Pino che, com'è noto, nel 1571, dipinse per la stessa chiesa, la famosa *Deposizione*[26].
La seconda tavola, invece, da lungo tempo conservata in amministrazione, misura cm 180 x 90 e raffigura la *Presentazione al Tempio*. Il dipinto, anch'esso in cattivo stato di conservazione, racchiuso entro cornice di legno intagliato e dorato, pur non firmato, è attribuibile al pittore aversano in quanto risente marcatamente dei suoi modi.

[24]R. VITALE, *La prima chiesa normanna in Italia. La cattedrale di Aversa* in … Consuetudini aversane, n. 19-20 (marzo - settembre 1992), pp. 44-57, p. 57, nt. 57.
[25]La firma posta in basso a destra recita: «Io..nes...ta gratia... ...iebat» facilmente ricostruibile in «IOHANNES BAPTA GRATIANUS FACIEBAT».
[26] Per questa tavola si cfr. E. BOREA, *Grazia e furia in Marco Pino* in «Paragone», 151 (1962), pp. 24 -52.

Aversa, Duomo, G.B. Graziano, *Il matrimonio mistico di santa Caterina.*



Aversa, Ex Casa Santa dell'A. G. P., G. B. Graziano, *Circoncisione di Gesù.*

Aversa, Ex Casa Santa dell'A. G. P., G. B. Graziano, *Presentazione al Tempio.*

Va infine evidenziato come il nome del Graziano appaia nella ristretta lista di pittori cui si attribuisce - quale prima ipotesi, in attesa che futuri ritrovamenti documentari ne chiariscano definitivamente la paternità - la realizzazione della bella ed elaborata

pala col *Martirio di san Biagio* che, inserita entro una ricca cornice lignea sovrastata da un fastoso baldacchino seicentesco, campeggia sull'altare maggiore della chiesa di S. Biagio ad Aversa.
La tavola, collegata ora all'attività di Marco Pino[27], ora a quella di Leonardo Castellano[28], o, più recentemente, a quella del cosiddetto Maestro di Massalubrense[29] ha beneficiato, infatti, in un recente passato, anche di un'attribuzione al maestro aversano da parte del Frascato, il quale, in una monografia della chiesa, in margine ad una breve descrizione del dipinto, scrive: «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»[30]. E ancora, nella stessa chiesa di San Biagio, potrebbero essere riferiti al Graziano altri dipinti fin qui genericamente attribuiti a Marco Pino o ad artisti della sua cerchia.
Si tratta di tre grosse tavole, di cui due poste sugli altari delle cappelle laterali, la terza in sagrestia: delle due conservate nella chiesa l'una raffigura il popolare tema dell'*Adorazione dei Magi*, già ritenuta di Cesare da Sesto dal Parente[31], forse perché ricalca quasi alla lettera, se non per l'aggiunta dei santi Benedetto e Scolastica, l'analoga composizione del pittore lombardo che si conserva nella Pinacoteca di Capodimonte; l'altra, una *Pentecoste* attribuita dallo stesso Parente a un non meglio conosciuto Andrea Russo[32]; mentre la tavola che si conserva in sagrestia è una raffigurazione del noto episodio evangelico dell'*Incredulità di san Tommaso* ed è genericamente attribuita a ignoto manierista napoletano, seguace del pittore senese[33].
Tuttavia, come si diceva pocanzi per il *Martirio di san Biagio*, causa il notevole numero di dipinti, per lo più dovuti ad artisti diversi che replicano in modo abbastanza uniforme prototipi del maestro senese, una sicura attribuzione anche delle suddette tavole al pittore aversano, sarà possibile con certezza solo se supportata da fortuiti ritrovamenti documentari o dalla provvida apparizione della firma in seguito a futuri restauri.

Franco Pezzella

[27]G. PARENTE, *op. cit*., II, p.110.
[28]G. PREVITALI, *op. cit*., p. 81, n. 14; P. L. DE CASTRIS, *Pittori del Cinquecento nell'Italia Meridionale*, in «La pittura in Italia, Il Cinquecento», II, Milano 1988, pp. 472 - 514, p. 486.
[29]S. SACCONE, in «Il Cilento ritrovato La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio», cat. della mostra di Padula, Certosa di S. Lorenzo, luglio - ottobre 1990, Napoli 1990, p.115.
[30]E. RASCATO, *S. Biagio in Aversa Culto Storia Arte*, Marigliano 1988, p. 25.
[31]G. PARENTE, *op. cit*., II, p.110.
[32] *Ibidem*, p.111.
[33] *Itinerari aversani* (a cura di Muse e Musei), Napoli 1991, p.151.

Simonelli all'Annunziata di Aversa

Lo spettro Magazine, a. X, n. 10 n. s., 23 novembre-6 dicembre 1996, p. 27

Il 25 luglio del 1702, in presenza del notaio Tommaso Antonio Bascone di Ducenta, i governatori dell'ospedale dell'Annunziata della città di Aversa stipulano una convenzione con «Mr. Ioseph Simmoniello Pictor Civitatis Neapoli» (come si legge nell'intestazione dell'atto) in virtù della quale «il suddetto ... promette et si obliga per tutta la fine del mese di aprile primo venturo dell'intrante anno 1705 fare venti quadri di pittura per li lati delle cappelle della sud.ta Regale Chiesa (la chiesa dell'A. G. P. annessa all'Ospedale, n. d. A.) ... et altri quattro quatri per l'altare maggiore di d.e cappelle et accomodesse li altri sei quatri di d.o Altare Maggiore delle d.e Cappelle, si anco fare quattro quatri alli lati delli due cappelloni ...».
Nel prosieguo dell'atto il Simonelli s'impegna, altresì, a «... ponere di sue proprie spese tutti li materiali, tele et ogni altre cose che bisogniando per d.te opere, ... et metterli in opera oltre le cornici». Per questi ed altri impegni assunti dal pittore, e che riguardano, tra l'altro, gli episodi da rappresentare, il numero delle figure da eseguire e il trasporto delle tele da Napoli ad Aversa, i Governatori «...accettano et si obligano pagare a M.ro Gioseppe contanti ducati mille» che gli verranno consegnati contestualmente alla consegna dei dipinti.

G. Simonelli, *San Carlo Borromeo visita gli infermi,* Aversa, Chiesa A.G.P.

La lettura dell'atto da me ritrovato nell'Archivio di Stato di Caserta e testé riportato nelle parti essenziali impone una serie di considerazioni; una prima osservazione va anzitutto fatta circa il ruolo avuto, a fianco di Giuseppe, dal fratello Gennaro (altrimenti sconosciuto alla storia dell'arte) secondo la quale se egli effettivamente

partecipò alla stesura dell'opera, come ipotizzato dal Parente, (e non abbiamo dubbi in proposito) fu solo con le mansioni di semplice aiutante di bottega; e quanto meno ipotizzabile, infatti, che come pittore, avrebbe preteso almeno la menzione nell'intestazione dell'atto, se non altro per salvaguardare la propria dignità di artista.

G. Simonelli, *Strage degli Innocenti,* Aversa, Chiesa dell'A.G.P.

Una seconda considerazione concerne, invece, l'origine napoletana del pittore e del fratello, ritenuti da una consolidata, ma mai comprovata tradizione erudita locale, cittadini aversani a tutti gli effetti. Un'ultima considerazione, infine, s'impone circa l'effettiva consistenza del numero dei dipinti commessi al Simonelli.
Che non furono evidentemente, come si evince dal documento citato, trentotto, così come riporta, invece, la *Platea* secondo la lettura che ne diede il Parente, bensì trentaquattro; sempre che - va pure osservato - la commissione dei restanti quattro dipinti non fosse sopraggiunta in un momento successivo e questo spiegherebbe, pure, il perché dei 1140 ducati liquidati al pittore il 17 giugno del 1705 invece dei mille pattuiti. Tant'è.
Per il resto il ciclo di dipinti, di cui parecchi non più in loco, parecchi altri in pessime condizioni di conservazioni, si fa ammirare per alcune belle composizioni, tra le quali spicca soprattutto la *Strage degli Innocenti*, non a caso considerato il suo capolavoro.

Franco Pezzella

Uno strumento del Petillo, organaro napoletano, nel santuario dell'Immacolata di Frattamaggiore

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 24 novembre 1996, p. 2

Tra le emergenze artistiche e architettoniche di Frattamaggiore un posto di sicuro rilievo è senz'altro occupato dal santuario dell'Immacolata; che, prima dell'abbattimento, negli anni Cinquanta di questo secolo, della chiesa del Carmine (altrimenti ritenuta dedicata a san Ciro per una bella statua lignea oggetto di grande venerazione da parte dei frattesi), costituiva uno degli apici di un singolare «triangolo» della fede cittadina che aveva come vertice la matrice di Santa Maria degli Angeli e San Sossio.
Il santuario, ancorché realizzato alla fine del secolo scorso, si sviluppa con una ricca decorazione barocca su un'unica navata sulla quale s'affacciano sei cappelle in ragione di tre per ogni lato. Particolarmente splendente, nel contesto della decorazione, è, poi, la cantoria con il relativo organo realizzato nel 1864 dal napoletano Domenico Petillo, padre di Pietro, organaro anch'egli e autore, tra l'altro, di un meraviglioso organo nella chiesa dell'Annunziata, sempre a Frattamaggiore e di un analogo strumento nella chiesa di San Maurizio nella vicina Frattaminore.

D. Petillo, organo, Frattamaggiore, Santuario dell'Immacolata.

L'organo dell'Immacolata, «un vero gioiello d'arte» come fu indicato dai competenti dell'epoca, era stato commissionato al Petillo nell'aprile del 1862 dall'allora rettore don Francesco Rossi per la somma di ben 1100 ducati, da pagarsi a rate annuali.

Debito in parte estinto poi, essendo venuto a prematura morte il Rossi alcuni anni dopo la stipula del contratto, dalla nipote Agnese. Lo strumento, che insiste su una cantoria posta immediatamente a ridosso del portale d'ingresso delimitata da un lungo parapetto mistilineo, presenta un prospetto diviso in quattro scomparti da tre semplici lesene, di cui le estreme concluse da capitelli sormontati da angioletti che reggono un festone.
Le canne, in mostra, seguono un andamento ondulare negli scomparti centrali. Sovrasta l'organo una cimasa, in legno intagliato e dorato, che si arricchisce al centro di uno stemma col monogramma mariano. Domenico Petillo (Napoli 1828-1890) fu uno dei maggiori costruttori d'organi attivi a Napoli nell'Ottocento. Dopo un breve apprendistato presso la bottega di un organaro vicino di casa, tale Gaspare Papalardo, fu allievo di Vincenzo Petrucci prima, e del francese M. Charles poi, presso il quale si perfezionò unitamente a Michele Sessa e Quirico Gennari.
Costruì molti organi per le chiese della Campania, della Calabria e della Spagna, dove si guadagno un titolo di cavaliere. Fu pure membro delle Accademie di Italia, Svizzera, Francia e Germania. A Napoli si conservano una decina di organi del Petillo. Si segnalano in particolare l'organo del Real Albergo dei Poveri, della chiesa delle Sacramentine e soprattutto lo strumento conservato nella Cappella Seripando della chiesa di Santa Sofia in San Giovanni a Carbonara.
La sua produzione è caratterizzata dalla qualità dei materiali impiegati - sempre eccellenti - dalla precisione della lavorazione e dall'accuratezza delle rifiniture. In proposito ci piace riportare quanto - riprendendo a sua volta l'opinione di un maestro d'organo - scrive di lui un contemporaneo, un padre filippino dell'Oratorio di Napoli: «Questi (il Petillo) il principale fabbricatore abile che si è istruito in Francia mette nell'opera sua molto impegno perché riesca a perfezione».
Del Petillo sono pure documentati alcuni interventi di manutenzione sull'organo della congrega del Cerriglio e sull'organo da muro della chiesa dell'Annunziata a Napoli. E ancora, fu autore, tra l'altro, di un manuale (rimasto inedito) sulla meccanica degli organi, nonché di un regolamento per gli operai addetti alla loro fabbricazione.

Franco Pezzella

Il *Trionfo dell'Immacolata* di Carlo Malinconico nella chiesa di San Donato a Orta

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 8 dicembre 1996, p. 6

Benché solamente l'8 dicembre del 1854, dopo quasi quattordici secoli di dispute, e dopo l'apparizione della Vergine Maria a santa Caterina Leouré nel 1830, Papa Pio IX, pur fortemente avversato dai protestanti e dagli ortodossi, si fosse risoluto, con un atto di estremo coraggio, a proclamare la Madonna esente dal peccato originale, ossia «più pura degli Angioli», per dirla con una bellissima espressione utilizzata dai Padri dell'antica Chiesa d'Oriente - la devozione per l'Immacolata Concezione vanta origini molto più remote.

La festa dell'Immacolata fu, infatti, introdotta nel calendario romano da Papa Sisto IV fin dal 1476. Intanto un breve inciso per ricordare che il titolo non si riferisce, come comunemente si ritiene, al concepimento di Gesù nel seno di Maria, bensì a quello di Maria stessa in seno alla madre Anna. Maria, infatti, in quanto predestinata ad accogliere nel proprio grembo l'incarnazione di Cristo, doveva Ella stessa essere immacolata, concepita cioè «senza concupiscenza».

Questo concetto, nato e affermatosi agli inizi del Medio Evo, fu al centro di una accesa disputa teologica intercorsa, specie nei secoli XII e XIII, tra i vari Ordini Monastici e che vide soprattutto confrontarsi i Domenicani, san Tommaso d'Aquino e san Bonaventura (che negavano la veridicità dell'asserzione) da una parte, e i Francescani dall'altra. Fu un esponente di quest'ultima famiglia religiosa, Giovanni Duns detto «Scoto» a motivo delle sue origini scozzesi a superare con una sottile ma convincente dottrina (da qui l'epiteto di «Dottor Sottile» con cui è altrimenti indicato) i contrasti teologici.

Ed è proprio Duns Scoto a occupare il posto di maggior rilievo tra i vari santi e sante del I, II e III Ordine francescano (ben undici) che compaiono ai piedi della Vergine e di san Francesco e santa Chiara nel grandioso dipinto raffigurante il *Trionfo dell'Immacolata* che decora con altri due riquadri, aventi a tema *Fatti della Vita della Vergine,* la volta della navata centrale nella chiesa francescana di San Donato vescovo a Orta di Atella. Il Santo è in atteggiamento estatico; alla sua sinistra un angelo regge un libro mentre in alto un altro angioletto sostiene un cartiglio su cui si legge «Per te Scote vivit gloria mea».

Per il resto la composizione propone, secondo il consueto schema iconografico settecentesco, la Vergine sollevata sopra una nuvola, a mani giunte, mentre schiaccia con il piede sull'arco di luna la testa del maligno celato sotto le sembianze di un serpente. L'affresco in buone condizioni di conservazione costituisce un apprezzato lavoro realizzato, giusto quanto si legge in calce al dipinto stesso, dal pittore napoletano Carlo Malinconico nel 1734. Figlio del più celebre Nicola, un giordanesco che ai suoi tempi godette di grande fama, Carlo Malinconico è invece noto, soprattutto, perché l'anno successivo all'affresco di Orta, collaborò con numerose tele, alla realizzazione del vasto programma decorativo, diretto dal padre, per il Duomo di Gallipoli, in Puglia.

C. Malinconico, *Trionfo dell'Immacolata*, Orta di Atella, Chiesa di San Donato.

C. Malinconico, *Fatti della Vita della Vergine*, Orta di Atella, Chiesa di San Donato.

Sue sono, infatti, le tre tele sul soffitto della navata mediana, i dodici riquadri tra i finestroni con *Miracoli di S. Agata*, e la tela al posto della cupola con la raffigurazione del *Martirio e la Glorificazione della Santa*; e, ancora, nel presbiterio, i grandi teleri alle pareti e nella volta che raffigurano rispettivamente *Gesù che entra in Gerusalemme*, il *Seppellimento di sant'Agata*, il *Miracolo del paralitico*. Dubitativamente gli vengono assegnati anche la *Conversione di san Paolo, S. Tommaso e S. Bonaventura*, e la figura di un *Anacoreta* nella cappella a destra della maggiore, nonché lo *Sposalizio della Vergine* e la figura di un altro *Anacoreta* nel transetto sinistro.

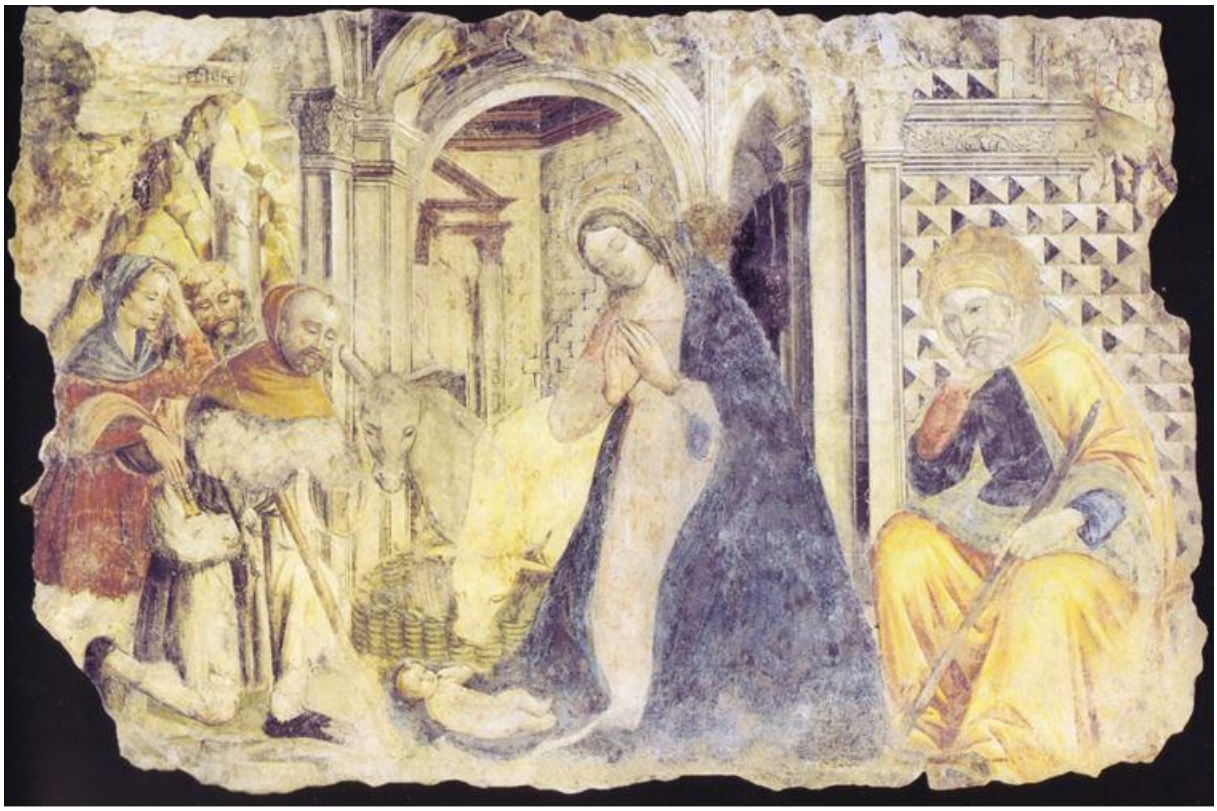
Non molto distante da Gallipoli, ad Alezio, nel Santuario di Santa Maria della Lizza, gli è altresì attribuita l'*Assunta* posta nell'abside. Nient'altro si conosce della sua attività sennonché a Napoli, nella chiesa di Santa Maria de' Sette Dolori, dipinse e firmò, sulle pareti laterali della cappella destra, due tele con *San Pellegrino Laziosi che guarisce una suora* e lo stesso *Santo che dà la vista ad un cieco*.

Franco Pezzella

Natività ad Aversa

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 29 dicembre 1996, p. 3

«Quando si avvicinò il momento di partorire, Ella (la Madonna) si levò le scarpe e il mantello bianco, sciolse il velo, lasciando ricadere sulle spalle i capelli d'oro; indi preparò le fasce e le depose al suo fianco. Quando tutto fu pronto si inginocchiò e comincio a pregare. Mentre Ella così pregava con le braccia rivolte al cielo, il Bambino fu improvvisamente nato, circonfuso da una luce così potente da sopraffare completamente quella del cero che Giuseppe reggeva ...».



Ignoto pittore di cultura pinturicchiesca (G. Ferrata?),
Adorazione dei pastori, Aversa, Chiesa di Santa Maria a Piazza.

Così santa Brigida di Svezia, dopo un pellegrinaggio in Terra Santa nel 1370, ritiratasi presso l'abbazia di Alvastra, descrive la nascita di Cristo nelle sue *Rilevazioni*, celebre raccolta in ben otto volumi delle sublimi intuizioni e soprannaturali illuminazioni, che ella conobbe, in una sorte di estasi, per tutta la vita (R. Bargellini). Tema tra i più ricorrenti dell'intera iconografia sacra, l'episodio della Natività ha da sempre occupato un posto speciale tra le immagini religiose più care ai fedeli d'ogni tempo e d'ogni luogo.

Non di meno ad Aversa dove alcuni dei dipinti più preziosi che si conservano nelle chiese cittadine hanno giustappunto a soggetto la nascita del Salvatore. A cominciare dall'affresco di cultura pinturicchiesca, attribuito dal Parente a Gaspare Ferrata e raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, che si ammira sulla parete della navata destra della chiesa di Santa Maria a Piazza, il quale propone una graziosa raffigurazione

dell'evento sullo sfondo di una struttura architettonica a bugnato che ricorda, molto da vicino, la facciata di palazzo Sanseverino a Napoli (oggi chiesa del Gesù Nuovo).

P. Negroni - G. Cardillo, *Natività,* Aversa,
Chiesa di S. Domenico.

Numerose poi le raffigurazioni cinquecentesche del tema fra le quali ricorderemo solamente, per esigenze di spazio, l'*Adorazione dei Magi* di Cornelis Smet, pittore di origini fiamminghe lungamente attivo in Italia meridionale che nella tavola, già nella chiesa di San Francesco da Paola ed ora nel duomo, ci restituisce una rappresentazione dell'evento alla vecchia maniera fiamminga con le figure che appaiono - per dirla con Giovanni Previtali - «come cristallizzate, congelate sotto una brina di zucchero» ed ancora l'analoga tavola della chiesa della Maddalena del pittore cosentino Pietro Negroni, detto lo Zingarello, artefice, tra l'altro, in collaborazione con Girolamo Cardillo, anche di una *Natività* in San Domenico.
Delle raffigurazioni successive citeremo, infine, l'*Adorazione dei pastori* dell'Annunziata, realizzata nel 1689, come documenta una polizza di pagamento pubblicata dal D'Addosio nel 1920, dal pittore napoletano Francesco Solimena. Il dipinto, che soffrì per la caduta della cupola della chiesa, avvenuta il 21 ottobre del 1826, e che fu restaurato dal Calì sulla scorta del bozzetto originale, all'epoca conservato dalla famiglia Del Tufo ed ora in collezione Cappelli a L'Aquila, costituisce forse, ad Aversa, la raffigurazione della Natività, che più e meglio delle altre, ci fa vedere in qualche modo «con gli occhi del corpo», come aveva affermato san Francesco la notte di Natale del 1223 nel presentare ai confratelli e ai numerosi fedeli intervenuti il presepe di Greccio, la venuta di Cristo sulla Terra.

Franco Pezzella

Gli organi delle chiese aversane. Un patrimonio da tutelare

Lo spettro Magazine, a. X, n. 12 n. s., 20 dicembre 1996-3 gennaio 1997, p. 26

Benché già nel lontano 1568 il Sinodo di Ravenna proclamasse solennemente che «nessuna chiesa ne sia sprovvista», e più recentemente il Concilio Vaticano II ne ha raccomandato - laddove possibile - il ripristino e il consequenziale utilizzo, gli antichi organi delle chiese italiane sono oggi pressoché inutilizzati; quant'anche non sono stati lasciati andare in rovina nell'indifferenza generale, nonostante i disperati appelli di numerosi studiosi di musicologia.

G. Donadio - G. Colombo, Organo,
Aversa, Chiesa dell'A.G.P.

Un patrimonio storico, artistico e culturale ancora d'inestimabile valore al di là delle perdite, e tuttavia abbandonato ad uno sfacelo lento e irreparabile; imputabile in massima parte alle istituzioni dello Stato preposte alla sua conservazione ma anche - sebbene in misura minore - alle Chiese locali, talvolta indifferenti alla diffusione della pratica musicale nella liturgia; pratica che, se non altro garantirebbe agli strumenti un minimo di manutenzione.

Ad Aversa attualmente si contano ancora – seppure per la maggior parte non funzionanti - un cospicuo numero di strumenti; nonostante negli ultimi decenni siano andati persi l'organo della chiesa di San Domenico, depauperato da reiterati furti e quello della chiesa di Santa Maria degli Angeli (abbandonata da decenni) la cui «festosa macchina dorata con la grande balaustra lignea è ridotta ormai ad un nudo scheletro» (Lucio Santoro).

Il più antico e prezioso degli strumenti aversani è senza dubbio l'organo dell'Annunziata, il cui impianto originario era stato realizzato - secondo le indicazioni che si ricavano dalla platea dell'Istituto, nonché da un documento ritrovato e pubblicato dal Filangieri, agli inizi di questo secolo - nel 1519 da Giovanni Donadio, detto "il Mormando" a motivo della sua provenienza dall'omonima località calabrese.

Già, tuttavia, nemmeno due secoli dopo, nel 1656, lo strumento era stato rinnovato nella struttura lignea - come ancora documenta la suddetta platea - da tale «Gio. Colombo de Candida», non altrimenti conosciuto agli studi sull'arte organaria; a meno che, ammettendo un errore di trascrizione del nome di battesimo nel documento, non si voglia identificare lo stesso con lo scultore veneto-napoletano Giacomo (e non Giovanni) Colombo, autore, nello stesso anno, di un organo, ora distrutto, nella chiesa della Croce di Lucca a Napoli.

Purtroppo, anche l'organo dell'Annunziata risulta a tutt'oggi fuori uso. È stato invece ripristinato da qualche anno l'organo della chiesa di San Biagio, rifatto secondo l'indicazione del Parente nel 1856, ma in realtà realizzato l'anno precedente, come ricorda una breve epigrafe manoscritta posta nella secreta centrale dello strumento, dalla quale si ricava, altresì, il nome degli autori: i fratelli Marcellino e Giuseppe Abbate. Questi, originari di Airola, risultano essere gli artefici, tra l'altro, del grandioso organo della chiesa della Trasfigurazione a Succivo e di analoghi strumenti ad Arienzo e Sant'Agata de' Goti.

L'organo di San Biagio, che occupa interamente il vano della quinta cappella destra, poggia su una cantoria in legno dipinto bianco con parapetto mistilineo ornato da rabeschi dorati in bassorilievo; al centro entro due rami d'alloro, è raffigurato san Biagio. Le canne, a vista, sono racchiuse fra lesene ornate antefisse con intagli dorati. In alto un timpano, sui cui spioventi si adagiano due putti a tutto tondo che reggono un festone, racchiude lo stemma con i simboli dell'episcopato di san Biagio.

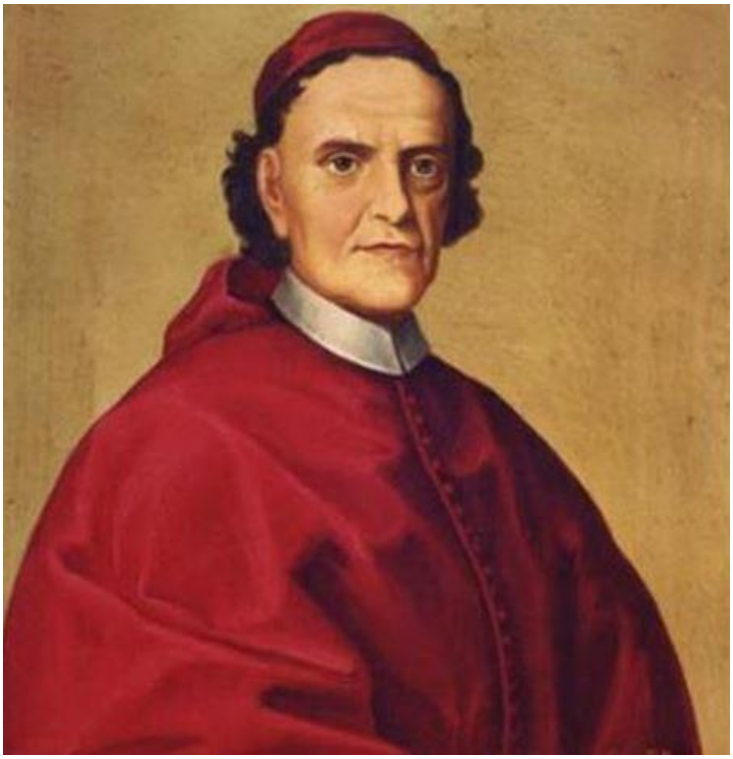
Franco Pezzella

ANNO 1997

Note di vita religiosa nel XVIII secolo.
Regole nel Seminario di Aversa

Lo spettro Magazine, a. XI, n. 1 n. s., 4-17 gennaio 1997, p. 27

In appendice alle *Seminari Aversani Constitutiones* del Vescovo Innico Caracciolo, edite a Napoli per i tipi di Gennaro Muti nel 1727, un breve trafiletto, posto alla fine dello scritto, ci informa dettagliatamente circa le «Robbe necessarie alli figliuoli che vogliono entrare nel Seminario». Dalla lista apprendiamo così, che gli aspiranti sacerdoti dovevano portare con sé, unitamente ad uno specifico corredo, anche il letto «consistente in due scanni di ferro, e lettiera spezzata all'uso del Seminario, con due matarazzi larghi palmi quattro, e lunghi palmi sette ...».



Il card. Innico Caracciolo, Martina Franca (TA), Archivio Caracciolo de' Sangro.

Il letto, che doveva essere dotato di «un copertino di lana, violetto» non era, tuttavia, il solo mobile richiesto; dal prosieguo dello scritto apprendiamo, infatti, che i seminaristi dovevano altresì provvedere da sé per uno stipo e una sedia di paglia. Per quanto concerne il corredo esso doveva essere costituito da una sottana di saia di Milano (stoffa di lana leggera, spinata) color violetto «con fornimento *cremesino*», da un *ferrajolo* (una sorte di mantella a ronda, larga e senza maniche), da una sottana nera, da una zimarra (soprabito) di panno dello stesso colore, da un berretto da prete, dalla cotta per il coro, da un cappello di lana e da un paio di pianelle.
Per il resto, con le «tovaglie da mano, e altre biancherie necessarie per mutarsi» essi dovevano altresì munirsi di un coltello, di un cucchiaio e della forchetta, tutto rigorosamente in argento. Mentre i soli libri richiesti si riconducevano a un *Breviario*, all'*Officio della Madonna*, a un *Rosario*, al *Galateo* e a una copia della *Dottrina*

Cristiana del Canonico Girolamo Serao. Quest'ultimo testo era particolarmente raccomandato perché era opinione comune che l'insegnamento della dottrina cristiana fosse lo strumento più valido per combattere gli errori non solo del popolo ma anche del clero.

Il Seminario in una cartolina d'epoca.

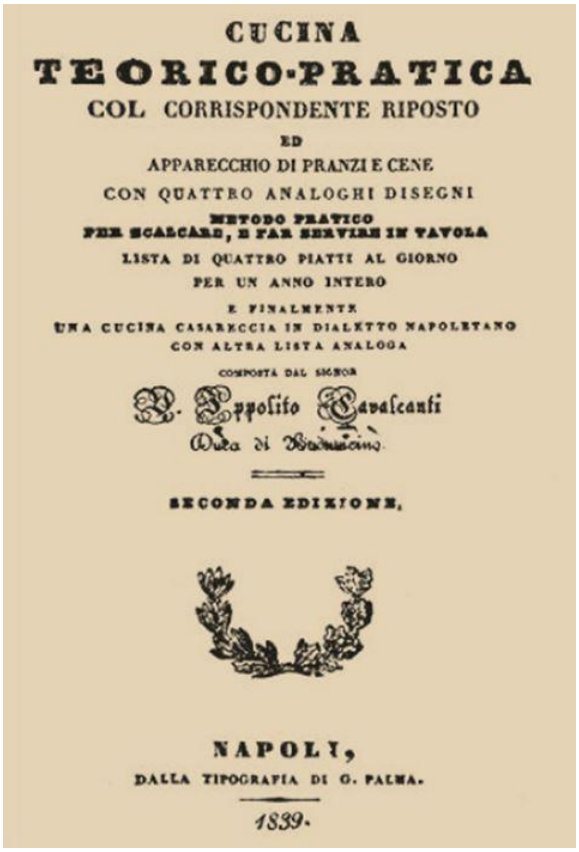
Veniva data facoltà poi, ai genitori, di inviare «secondo le capacità del Figliuolo» - e soprattutto delle proprie finanze aggiungiamo noi - i libri necessari. Carta, calamaio, penna e inchiostro costituivano alfine il corredo scolastico dell'aspirante sacerdote, che naturalmente accedeva al Seminario solo previa esibizione delle fedi di battesimo e cresima. L'attenta descrizione dell'abito del seminarista non rispondeva, evidentemente – così come potrebbe suggerire un primo affrettato giudizio sulle disposizioni - a una mera "pignoleria" del vescovo Caracciolo, ma molto più verosimilmente, specie se si valuta attentamente il contesto storico in cui il provvedimento stesso maturò e fu attuato, a un primo tentativo di ripristinare più rigorose condizioni di probità e integrità nei costumi del clero dell'epoca.
Tentativo evidentemente poi naufragato se è vero - com'è vero - che ancora più di vent'anni dopo la morte del Caracciolo, uno dei suoi successori, monsignor Filippo Nicolò Spinelli, era costretto con un corretto editto, datato 23 marzo 1753, che seguiva di qualche anno un analogo provvedimento rimasto disatteso, a invitare gli ecclesiastici della città di Aversa e della diocesi «ad usare abiti onesti, e talari, e non già vesti corte, ed improprie ...».

Franco Pezzella

Un nobile cuoco: l'afragolese Cavalcanti, nell''800, deliziava i palati

Cogito, a. III, n. 59, 12 gennaio 1997, p. 20

Ippolito Cavalcanti è una singolare figura di nobile afragolese poco o quasi sconosciuto ai conterranei. Il solo Luigi Piccirilli e Gaetano Capasso lo citano in brevi scritti apparsi su periodici o pubblicazioni a carattere locale. Al profilo dettato dai due studiosi di storia locale, aggiungo ora il mio apportando qualche notiziola in più con la speranza di appagare la curiosità del lettore.


CUCINA
TEORICO-PRATICA
COL CORRISPONDENTE RIPOSTO
ED
APPARECCHIO DI PRANZI E CENE
CON QUATTRO ANALOGHI DISEGNI
METODO PRATICO
PER SCALCARE, E FAR SERVIRE IN TAVOLA
LISTA DI QUATTRO PIATTI AL GIORNO
PER UN ANNO INTERO
E FINALMENTE
UNA CUCINA CASARECCIA IN DIALETTO NAPOLETANO
CON ALTRA LISTA ANALOGA
COMPOSTA DAL SIGNOR
D. Ippolito Cavalcanti
Duca di Buonvicino
SECONDA EDIZIONE.
NAPOLI,
DALLA TIPOGRAFIA DI G. PALMA.
1839.

Seconda edizione del *Trattato* di I. Cavalcanti (1839).

Futuro duca di Buonvicino, titolo nobiliare concesso nel 1795 alla sua famiglia per «Reale Benevolenza», come lui stesso avrebbe più tardi scritto, Ippolito Cavalcanti era nato ad Afragola il 2 settembre del l787. Il padre, Guido Cavalcanti, omonimo e discendente di quel Cavalcanti, amico di Dante e poeta anche lui del dolce «stil novo», era stato inviato ad Afragola da Napoli - dove «era nato da un ramo cadetto della famiglia trasferitosi prima dalla Toscana in Calabria, e poi da qui nella città partenopea – in qualità di Governatore Regio di cappa e spada, importante incarico giudiziario dell'epoca.

Il duchino, dopo lungo periodo passato a Napoli a educarsi, si dedicò, quasi fino ai cinquant'anni, ad amministrare il proprio patrimonio e a svolgere «i suoi doveri di Nobiltà», doveri che non cessò, a detta del suo biografo Pietro Martorana (*Notizie*

biografiche, Napoli, l874), nel prosieguo della sua vita dedicata a scrivere un opuscoletto sul *Ruolo dei Cavalieri conventuali e serventi d'Armi del Sovrano Ordine Gerosolimitano, etc.* (introvabile); e un libretto tascabile intitolato *Esercizio di cristiana virtù, con vari salmi, canti ed inni dedicati alla Vergine, tradotti in versi* edito a Napoli per i tipi di Bore e Bompard nel 1811, con dedica a Isabella di Borbone, madre del sovrano; ma soprattutto a scrivere e a riscrivere ben otto edizioni di cucina: *La Cucina Teorica pratica con Corrispondente Riporto*.

Un trattato che non si limita, come sembrerebbe suggerire il titolo, solo a un'arida elencazione di ricette e consigli pratici; e che, invece, attraverso il racconto di feste e banchetti, la codificazione sul modo di disporre e presentare le portate, le disquisizioni sulla quantità e la qualità dei cibi. In elogio al padrone di casa e ai suoi commensali, ci tramanda anche uno spaccato della vita sociale dell'epoca, sia pure quasi del tutto attinente alla Corte e all'ambiente a essa circostante.

Apparso per la prima volta nel 1837, il Trattato è, infatti, riservato prevalentemente alla cucina nobile e soprattutto a tutto quanto ruota attorno al banchetto; quantunque nella seconda edizione, quella del 1839, nella sesta parte del libro, scritta in napoletano, l'autore non manchi di discorrere circa i pranzi «de li santi juorni», dalla Domenica delle Palme a Natale. A ogni buon conto, anche in questo caso, non si discorre, come si potrebbe pensare, di cucina popolare; semmai di cucina «possibile» ai meno abbienti in occasione delle grandi ricorrenze.

Quanto alle ragioni per cui il duca, che aveva mostrato, come abbiamo visto, altre e più ambiziose velleità letterarie - senza peraltro mietere grandi consensi - si fosse così vivamente dedicato a scrivere di un argomento «minore», qual era, allora come adesso, la gastronomia, si può ipotizzare che egli, appassionato d`arte culinaria, fosse stato oltremodo sollecitato in questa impresa dal desiderio di emulare i vari Platina e Scappi, Cristoforo da Melisburgo, Stefani e soprattutto il Corrado, che, prima e meglio di lui, avevano prodotto per le rispettive corti molti esempi di libri di cucina, anche se con intenti più chiaramente e squisitamente umanistici rispetto al nostro esperto culinario di due secoli fa.

Franco Pezzella

Ritorna nella chiesa di San Filippo Neri di Frattamaggiore la statua del Sacro Cuore di Gesù

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire,12 gennaio 1997, p. 3

È tornata nella sua originaria collocazione - la nicchia sovrastante l'altare del cappellone sinistro della chiesa di San Filippo Neri a Frattamaggiore dopo un lungo e accorto restauro condotto da Giuseppe Di Palma e Agostino Saviano su incarico del parroco don Nicola Giallaurito la novecentesca statua in cartapesta policroma, legno e terracotta del Sacro Cuore di Gesù.

Frattamaggiore, Chiesa di S. Filippo Neri,
Ignoto cartapestaio leccese del XX secolo,
Sacro Cuore di Gesù.

La devozione al Sacro Cuore, le cui fondamenta trovano origine a metà del XVII secolo nella lotta al rigorismo giansenista intrapresa in Francia da S. Giovanni Eudes e da Santa Margherita Maria Alacoque, trovò solide radici nella tradizione culturale e religiosa della diocesi di Aversa soltanto tra la seconda metà del XIX secolo e i primi

decenni del corrente secolo; quando sull'onda dell'entusiasmo suscitato in tutto il mondo cattolico dagli scritti di papa Pio IX prima, e di Leone XIII poi, l'immagine del Cuore che era apparso a Margherita Maria Alacoque su un trono di fiamme, raggiante come il sole, con la piaga adorabile, circondato di spine e sormontato da una croce - come lei stessa ebbe adire - aveva fatto la sua comparsa, diventando ben presto popolare, anche sugli altari e nelle nicchie delle chiese diocesane.
La nostra statua va pertanto considerata una delle tante testimonianze di quel momento devozionale e come sembra confermare del resto lo schema iconografico che si riallaccia ad analoghe statue rintracciabili un po' dappertutto nelle chiese dell'Italia meridionale e riconducibili all'attività di cartapesta leccesi attivi nei primi anni di questo secolo. Per quanto si tratti di una produzione ancora orientata verso l'arte devozionale ottocentesca capace soprattutto di evocare una forte presa emotiva sul sentimento popolare, non mancano nell'ambito di questo genere - come giustappunto nel nostro caso - esempi di opere di discreta fattura e dignità artistica.
Il Cristo, che indossa un mantello rosso papavero aperto su una veste color crema cinta in vita da una fascia celeste, si presenta all'osservatore frontalmente, in atteggiamento ieratico e con le braccia portate in avanti a mostrare i segni dei chiodi infissi nel palmo delle mani. È su un groppo di nuvole, sul petto porta applicato un cuore in terracotta e sul capo un'aureola raggiante in metallo; di terracotta sono altresì le mani e i piedi, mentre la pedana e di simboli della sua passione (il calice, la corona spinata, la frusta e i chiodi) sono realizzati in legno.
Ancora qualche nota, di carattere più squisitamente tecnico, per ricordare che il manufatto è stato ripulito con bisturi e solventi (ridipinture grossolane ricoprivano le cromie originali ottundendone il modellato); dopo di che si è proceduto al consolidamento della pellicola pittorica e all'integrazione delle lacune, giacché gli incarnati e le vesti di Cristo si presentavano con piccole ma numerose lacune a causa della mancanza di adesione e coesione del vecchio strato pittorico.
Il ritorno della statua è stato preceduto da un'opportuna indagine climatologica in seguito alla quale, verificata la presenza tracce di umidità, si è proceduto, per quanto possibile, a una bonifica dell'ambiente che accoglie il manufatto.

Franco Pezzella

Una stupenda Madonna trecentesca nel chiostro del convento di San Salvatore a Orta di Atella

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 26 gennaio 1997, p. 4

A Orta d'Atella, nel restaurato chiostro del convento francescano di San Salvatore, è tomato a risplendere della cromia originaria, per i benefici effetti di un'opportuna ripulitura, il prezioso affresco trecentesco raffigurante la *Madonna in trono col Bambino, angeli e donatori*, che occupa l'edicola posta in fondo ad uno dei lati della bella struttura conventuale; arricchita, per il resto, da un ciclo di affreschi, datato 1692, riproducente *Fatti della Vita e miracoli di San Salvatore da Horta*, nonché da una decorazione a grottesche di gusto tardorinascimentale che racchiude, entro tralci vegetali, tra satiri e ninfe, genietti e cherubini, numerosi tondi con le immagini di santi e sante francescane, unitamente a raffigurazioni di scene di vita campestre e vedute di castelli della Campania.

L'edicola, già parte di un primo complesso conventuale con annessa chiesetta fatto edificare nel Trecento dalla principessa di Belmonte in ringraziamento dell'avvenuta guarigione da una grave malattia per intercessione di san Salvatore, e andato diruto nei secoli successivi, fu inserita nell'attuale ubicazione allorquando i Frati Minori, venuti da Napoli su espressa richiesta di un sacerdote del luogo, tale don Selvaggio Tuocco, edificarono, tra il 1643 e la fine del secolo, il nuovo convento.

Nel dipinto, cui faceva il paio fino al 1963 un altro affresco trecentesco raffigurante *San Donato in trono* (anch'esso recuperato dalla vecchia struttura e inglobato nel muro del presbiterio dell'attuale chiesa, ma poi avventatamente distrutto e sostituito in quell'anno con una nicchia atta ad accogliere la statua di gesso del *Sacro Cuore di Gesù*) la Vergine è raffigurata, mentre, assisa frontalmente su un trono, regge il Bambino; che, ammantato da una lunga veste, è in piedi, sul ginocchio sinistro della madre, anche Ella avvolta da una lunga veste coperta da una mantella aperta sul petto in due lembi, e col capo cinto da una corona (in bassorilievo) da cui diparte un manto che le ricopre quasi tutta la testa e le spalle.

Fanno corona alle due figure, diversi angeli, di cui alcuni con leali spiegate, unitamente ai donatori, tutti a mani giunte, tra cui si riconoscono due personaggi, una gentildonna e un monaco, che non abbiamo molte difficolta a ipotizzare trattarsi, rispettivamente, della principessa di Belmonte e del priore del convento. La datazione del dipinto sembra risalire alla prima metà del Trecento: secolo di straordinario rinnovamento delle arti in Italia, e, soprattutto di un deciso cambiamento di rotta dell'arte pittorica per la discesa in campo di Giotto, la più illustre personalità artistica del tempo, destinato ad influenzare, pressoché totalmente, la coeva produzione pittorica. E a un artista della cerchia di Roberto d'Odorisio, che era stato allievo dei collaboratori di Giotto a Napoli durante il lungo periodo in cui l'artista toscano aveva operato nella capitale angioina, va riferito, secondo Pierluigi Leone de Castris - autore di un articolato studio sulla pittura napoletana a cavallo dei secoli XIII e XIV - la madonna ortese.

Lo studioso, infatti, dopo aver ravvisato nell'affresco un atteggiamento di sgarberia masiana (Maso di Banco fu il maggiore collaboratore di Giotto a Napoli, n. d. R.) assai simile a quello manifestato dal giovane Roberto, avanza in proposito i nomi di due dei più preparati allievi del delizioso maestro napoletano: il già noto Cristofaro Orimina e l'ancora misterioso artefice convenzionalmente indicato con il nome di *Maestro del Seneca dei Girolamini* dal titolo dell'unico dipinto fin qui attribuitogli, giustappunto raffigurante il filosofo greco, e conservato nella Pinacoteca dei Girolamini a Napoli.

Franco Pezzella

Ignoto pittore napoletano del primo Trecento, *Madonna con il Bambino, angeli e donatori*, Orta di Atella, Convento di San Salvatore.

Il Castello di Casaluce e il suo Santuario

Campania Felix, II serie, n. 10, febbraio 1997

Il Castello normanno di Casaluce, sito nel comune omonimo - piccolo centro rurale a una manciata di chilometri da Aversa - costituisce ancora, benché stravolto nella sua fisionomia originaria dalle numerose trasformazioni d'uso succedutesi nei secoli, uno degli episodi storicamente e architettonicamente più interessanti dell'Agro aversano.
Fatto edificare probabilmente dal conte Rainulfo (1024-30) come avamposto dei domini di Aversa contro le mire espansionistiche di Capua esso si collocava al centro di un'area in gran parte coperta dai boschi su un tracciato di centuriazione risalente alla colonizzazione romana e corrispondente grosso modo a un antico asse viario - la via Campana - che collegava Capua con Pozzuoli. La sua localizzazione ne faceva pertanto un insediamento di grande rilevanza strategica, dal quale era possibile controllare un territorio vastissimo: da Capua a Maddaloni, da Casertavecchia a Napoli.

Casaluce, Veduta del castello.

Distrutto quasi del tutto nel 1135 da Ruggero II nella durissima rappresaglia contro Aversa e le fortezze che gli si erano ribellate, il Castello rimase a lungo abbandonato - anche per via dello scaduto ruolo strategico - subendo delle riparazioni soltanto qualche tempo dopo, quando il villaggio di Casaluce, seguendo le vicissitudini politiche dell'intera zona, cadde prima sotto il dominio degli Svevi e poi di quello degli Angioini. Venuto in possesso dei De Balzo, nel 1359 fu donato ai monaci Celestini, i quali, riprendendo l'opera di ricostruzione iniziata dal Conte Raimondo

che aveva già realizzato la chiesa, v'impiantarono un Monastero: una destinazione d'uso conservatesi per parecchi secoli, soprattutto per la presenza in chiesa della Sacra Icona, nota giustappunto come Madonna di Casaluce, che secondo la tradizione era stata portata da Gerusalemme a Napoli nel 1277 da Ruggero di Sanseverino per farne dono a re Carlo d'Angiò; il quale l'aveva poi donata al nipote Ludovico, il futuro santo, che l'aveva donata a sua volta ai De Balzo, suoi congiunti, per adornare l'Oratorio del Castello.
Soppresso il convento nel 1808 in seguito alle riforme bonapartiane, il complesso fu venduto - ad esclusione naturalmente della chiesa e dell'attigua canonica - a privati che lo trasformarono parte in fattoria, parte in abitazioni: funzioni con cui è giunto fino a noi. Le strutture del Castello, di pianta quasi quadrata, sono ancora leggibili nella poderosa cinta muraria rafforzata agli angoli da quattro grosse torri, anch'esse quadrate, ancora parzialmente conservate.

Casaluce, Chiostro dell'ex monastero dei Celestini.

Intorno al maniero - circondato da un profondo fossato nel quale s'immetteva probabilmente l'acqua di qualcuno dei numerosi rivoli del Clanio, un fiume ora scomparso in seguito ai diversi lavori di bonifica dei Regi Lagni susseguitosi dal Cinquecento a tutt'oggi - si sviluppava una seconda cinta muraria (ancora adesso perfettamente visibile) costruita con lo scopo di proteggere l'annesso insediamento agricolo.
Allo stato attuale, il complesso, fatto oggetto recentemente di massicci lavori di restauro da parte della SBAAS di Caserta e Benevento, conserva, oltre a quanto già citato, alcune finestre ogivali, il chiostro, qualche cella dell'ex monastero e l'appartamento abbaziale, arricchito in età tardo-barocca da decorazioni a tempera

con le rappresentazioni di prospettive architettoniche che simulano - secondo un uso assai invalso nelle residenze signorili di campagna dell'epoca- loggiati, balconi e porticati.
La chiesa, preceduta da un piccolo atrio, fu costruita nella prima metà del Trecento; alla stessa epoca risale il bel portale a ogiva - un tempo ornato da una decorazione musiva a tasselli-sormontato da una lunetta con scultura raffigurante la Madonna col Bambino tra Angeli, la cui impostazione strutturale è ispirata ad analoghi gruppi scultorei realizzati a Napoli da Tino da Camaino.
A destra del portale una lapide marmorea, fatta apporre dai Celestini nel 1375, celebra, con bella scrittura gotica, la memoria dei fondatori e benefattori del Monastero, il conte Raimondo del Balzo e la moglie Isabella d'Eppe.

Casaluce, Portale della chiesa.

Casaluce, Lapide marmorea dei De Balzo.

L'interno, a una navata, rinnovato nel Settecento (quando furono abbattuti, tra l'altro, gli originari archi a sesto acuto per far posto a una controsoffittatura a incannucciata), conserva, oltre che alcune discrete tele e sculture sette e ottocentesche, la barocca Cappella della Madonna di Casaluce (a destra della navata), sul cui altare, entro una ricca Cona è il veneratissimo quadretto della *Vergine col Bambino*, attribuito dalla locale tradizione religiosa a S. Luca, ma in realtà opera di pregiata fattura del XIII secolo.
E però, in quanto oggetto di lunghe controversie tra le comunità di Aversa e Casaluce circa il suo possesso, la sacra Icona, in ottemperanza a una sentenza del Tribunale

Ecclesiastico emessa fin dal 1892, si custodisce dal 15 giugno al 15 ottobre nella Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo ad Aversa, già Cappella Palatina dell'antico Castello Angioino; tristemente passato alla storia per essere stato teatro del cruento assassinio di Andrea d'Ungheria, e poi trasformato anch'esso in Monastero dai Padri Celestini di Casaluce che lo avevano avuto in dono dalla Regina Giovanna I nel 1360, e che lo abitavano soprattutto in estate, quando la maggior parte di loro si trasferiva ad Aversa per sfuggire ai miasmi dovuti all'impaludamento del Clanio.

Ignoto pittore del XIII secolo, *Madonna con il Bambino* (Madonna di Casaluce), Casaluce (Ce), Chiesa di S. Maria ad Nives.

Sicché furono propri i Padri, i quali erano soliti portare con loro la vetusta effigie della Vergine durante gli annuali trasferimenti, a creare, con questa devota usanza, le premesse per la succitata e annosa controversia, che pur regolata da più di cento anni dal Tribunale Ecclesiastico, ancora in un recente passato è continuata sfociando, talvolta, in manifestazioni d'intolleranza - per lo più verbali - fra i devoti dell'una e l'altra comunità; specie subito dopo le processioni che il 15 giugno accompagnano l'icona nel trasferimento da Casaluce ad Aversa, e il 16 ottobre nel percorso all'inverso. Va pure detto, però, che queste contese hanno più il sapore di un perpetuarsi dell'antica "tradizione" che il carattere di veri e propri diverbi.

La processione della Madonna di Casaluce
in una foto d’epoca.

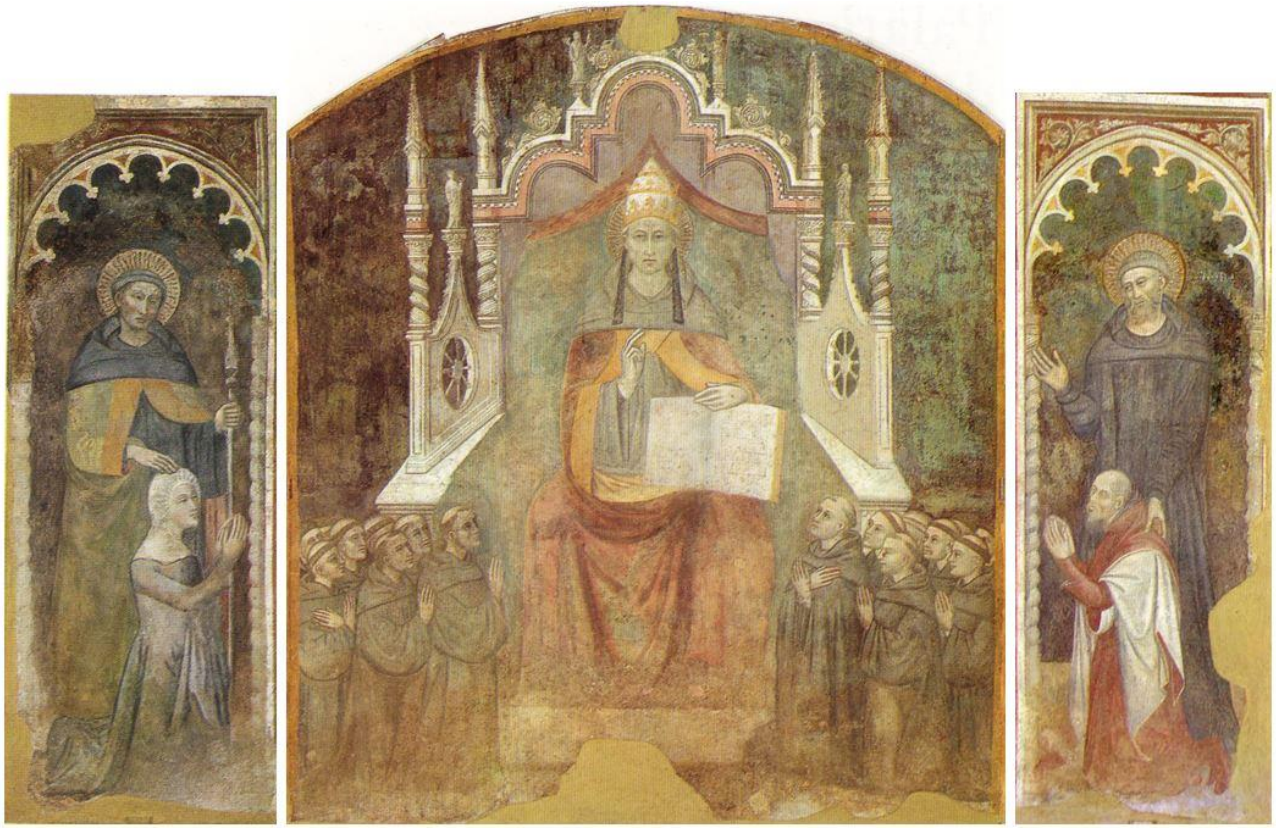
Vasi di alabastro tradizionalmente indicati come idrie delle Nozze di Cana, III secolo d.C.,
Casaluce (Ce), Chiesa di Santa Maria ad Nives.

Nella chiesa si conservano anche numerosi ex voto; nonché due vasi di alabastro, di diversa forma e dimensione, che secondo una leggenda sarebbero due delle idrie nelle quali Gesù operò la miracolosa trasformazione dell'acqua in vino durante le Nozze di Cana; molto più verosimilmente però si tratta di suppellettile d'uso risalente al III secolo d. C.

In alcuni locali adiacenti alla chiesa, detti "le sette porte" - un corpo di fabbrica che costituiva forse il portico di accesso a essa - si conservavano fino a qualche anno fa, prima che fossero rimossi dalla Soprintendenza alle Gallerie di Napoli per essere restaurati, diversi e pregiati affreschi, la cui realizzazione è associata alla presenza di artisti fiorentini e senesi chiamati a Napoli dalla Regina Giovanna.

Al pittore fiorentino Niccolò di Tommaso appartiene, infatti, molto probabilmente- secondo Ferdinando Bologna - l'affresco emerso nella nicchia all'ingresso della chiesa raffigurante *S. Pietro Celestino in cattedra e i monaci del suo Ordine con Raimondo del Balzo e Isabella d'Eppe sua moglie*, attualmente esposto con gli altri affreschi, in Castel Nuovo a Napoli, in attesa di ritornare nell'originaria ubicazione a restauri conclusi; mentre il pittore senese Andrea Vanni, noto tra l'altro per aver effigiato dal vero S. Caterina da Siena, di cui era amico, è l'autore di uno smembrato polittico noto appunto come Polittico di Casaluce donato dalla Regina Giovanni ai monaci Celestini nel 1366, i cui due soli pannelli finora rintracciati sono la tavola con *S. Giacomo* conservata a Capodimonte e il *S. Francesco* del Museo Lindenau di Altenburg.

Franco Pezzella



Niccolò di Tommaso, Tabernacolo di San Pietro Celestino, Napoli, Castel Nuovo Cappella Palatina.

A. Vanni, *San Giacomo* (dal Polittico di Casaluce), Napoli, Museo di Capodimonte.

A. Vanni, *San Francesco* (dal Polittico di Casaluce), Altenburg, Museo Lindenau.

Sant'Arpino. Un affresco medioevale da salvare

Lo spettro Magazine, a. XI, n. 3 n. s., 1-14 febbraio 1997, p. 26

In una piccola cappella addossata sul fianco destro della chiesa di San Francesco da Paola a Sant'Arpino - già dedicata a Santa Maria d'Atella e un tempo officiata dai paolotti dell'attiguo ex monastero prima di essere adibita a cappella cimiteriale - è visibile, su un modesto altarino edificato nei primi anni di questo secolo, una graziosa edicola affrescata con l'immagine trecentesca di una *Madonna col Bambino*; impropriamente ritenuta una *Madonna delle Grazie*; altrimenti denominata *Madonna delle spine* a ragione delle vicende che, nel secolo scorso, portarono al suo ritrovamento tra i rovi della campagna intorno al cimitero.

Sant'Arpino, Cappella cimiteriale, T. Cardillo (?),
Madonna delle Grazie.

La prossima presentazione di una guida su Sant'Arpino, dove tra l'altro si accenna al suddetto affresco, mi offre l'occasione - che non mi lascio certo sfuggire, giacché, come è stato già osservato da qualcuno, generalmente questo tipo di pubblicazioni ben predispongono gli amministratori ad accogliere le istanze che vengono per la salvaguardia del patrimonio artistico locale - a lanciare un grido d'allarme sulle pessime condizioni di conservazione dell'opera pittorica, a ché si provveda, con un opportuno intervento di distacco (neppure troppo dispendioso) e la successiva custodia in un altro ambiente più idoneo (perché non la Chiesa Parrocchiale di Sant'Elpidio?), a sottrarre l'affresco all'azione di inarrestabile degrado - peraltro connesso a condizioni ambientali di difficile risoluzione che renderebbero vano ogni altro tentativo di conservazione in loco - cui sembra destinato.
Il prezioso affresco - parte di una più vasta composizione, che rappresentava la Vergine a figura intera seduta, e rimasta lungamente celata da una mediocre tela che

ne imitava rozzamente il soggetto dopo che un incendio, verificatosi in epoca imprecisabile, l'aveva completamente annerita - per quanto si rifaccia ad una iconografia ampiamente codificata in forma ben definita dagli artisti bizantini attivi in Italia Meridionale nei primi secoli del millennio, fu probabilmente realizzata da un pittore locale che, su una iniziale formazione di chiara ascendenza bizantina, innesta delle forme linguistiche proprie dell'arte di Giotto, operoso a Napoli nel quarto decennio del XIV secolo. Cadenze, quest'ultime avvertibili soprattutto in una più marcata plasticità e incisiva caratterizzazione fisionomica delle figure, e nel fluire sinuoso delle linee che delineano i volti del Bambino e della Madonna.
I due personaggi sacri, abbandonata la fissità ieratica dei modelli bizantini sono raffigurati infatti, l'uno intento a suggere con dolcezza il seno materno, l'altra in atteggiamento tenero e pensoso. Ma ciò che più colpisce della figura della Vergine è lo sguardo un po' assorto che nasce dagli splendidi occhi, occupati da immense iridi marroni, e sovrapposti da due lunghe ed esili sopracciglia, che si arcuano sulle fosse orbitali con sottile precisione.
Circa l'attribuzione dell'affresco poi, si annuncia particolarmente interessante la recente ipotesi di uno studioso locale, il Pinto, il quale sulla scorta di una precisa analisi stilistica ed iconografica - dopo avere sottolineato i stringenti riferimenti dell'affresco di Sant'Arpino con le omologhe raffigurazioni della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Santa Maria Capua Vetere e della chiesa vecchia di Sant'Andrea del Pizzone - propone di ricondurlo, seppure con la dovuta cautela, alla prima attività di Tommaso Cardillo, un pittore aversano documentato nella chiesa di Santa Maria a Piazza della sua città con due lacerti di affreschi raffiguranti, l'uno, una santa martire, *Santa Lucia* o forse *Santa Caterina d'Alessandria*, l'altro, *San Lorenzo* o *San Leonardo*.

Franco Pezzella

Iconografia cimarosiana: il busto di Cimarosa del Canova

Lo spettro Magazine, a. XI, n. 4 n. s., 14 febbraio-1° marzo 1997, p. 27

Fra le numerose immagini di Cimarosa che si conoscono finora, la più pregevole - vuoi per le vivaci notazioni ritrattistiche, vuoi per eccellenza di tecnica - è senza dubbio alcuno quella realizzata, in marmo, nel 1808, da Antonio Canova. Questi, tra i maggiori scultori dell'epoca, era nato a Possagno, nei pressi di Treviso nel 1757. Dopo un iniziale periodo di formazione a Venezia, nel 1799 si trasferì a Roma, dove venne a contatto con le correnti neoclassiche e realizzò le sue prime opere: i *monumenti funebri* a Clemente XIII (nella chiesa di S. Pietro) e a Clemente XIV (Chiesa dei SS. Apostoli).

Durante il periodo napoleonico eseguì alcuni ritratti dell'imperatore e di alcuni membri della sua famiglia, tra cui l'oltremodo famoso ritratto della moglie Paolina Bonaparte nelle vesti di *Venere vincitrice* (Roma, Galleria Borghese, 1808); unitamente ad alcune figure mitologiche e allegoriche, quali l'altrettanto e celebre gruppo delle *Tre Grazie* (S. Pietroburgo, Hermitage), e a numerosi busti dei più famosi personaggi del tempo, tra cui giustappunto quello di Cimarosa. Il busto del musicista aversano, che si conserva nel Museo Capitolino di Roma, dov'era pervenuto nel 1820 direttamente dal Pantheon, fu eseguito dallo scultore veneto su commissione del cardinale Ercole Consalvi, che era stato allievo del grande musicista, prima ancora che Segretario di Stato di Papa Pio VII.

Esposto nel 1922 alla XIII Biennale di Venezia e poi ancora a Bregenz (Vienna) nel 1968 in occasione di una mostra sulla pittrice svizzera Angelica Kauffmann, il busto ci propone un'immagine del Cimarosa a mezzo busto con le spalle nude tondeggianti e la testa, riccioluta e leggermente volta a sinistra dell'osservatore, saldamente piantata sul corto collo. Sul volto, largo e imberbe, le paffute guance disegnano appena delle leggere pieghe ai lati del naso e della piccola bocca sinuosa.

Elementi fisionomici questi che, colti con grande intuizione psicologica dallo scultore, rivelano, insieme agli occhi grandi e tondi che mirano lontano, la gioviale bonomia, la mitezza di cuore e la schiettezza d'animo dell'illustre aversano, che, benché pingue, era nel complesso, come ebbe a scrivere il Borrelli, un bell'uomo «accettissimo alle donne».

Esemplato probabilmente sulla figura di Raphael Mengs scolpita da Christopher Hewetson per il Pantheon nel 1781, del busto di Cimarosa si conserva il modello di gesso nella Gipsoteca di Possagno, mentre non si hanno più notizie di una replica eseguita - secondo la testimonianza di Leopoldo Cicognara, autore a metà del secondo decennio dell'Ottocento di una biografia del Canova - nel 1822, e donata al Cardinale Consalvi.

Franco Pezzella

A. Canova, *Busto di D. Cimarosa*, Roma, Museo Capitolino.

Aversa. La pala d'altare di San Giovanni a Savignano

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 2 marzo 1997, p. 6

Sull'altare maggiore dell'antica chiesa di San Giovanni Battista a Savignano di Aversa è ancora dato ammirare - benché annerito dal fumo delle candele, ritoccato in più punti da malaccorti restauri, in condizioni tali, cioè, da sollecitare un immediato intervento di restauro - un bel dipinto raffigurante la *Madonna delle Grazie e santi*.
La tavola, realizzata a tempera, e collocata in origine su uno degli altari laterali, fu posta nell'attuale ubicazione - come si legge nell'angolo destro inferiore del dipinto - nel 1794, dal parroco dell'epoca don Francesco Marini, in sostituzione di due dipinti: l'uno con l'immagine di *Maria SS. della Pietà* e l'altro con quella di *San Giacomo*, entrambi anneriti dal tempo e a mala pena visibili. Attribuita dallo storico aversano Gaetano Parente ad Antonio Pizzo - un pittore calabrese venuto a Napoli, secondo le indicazioni delle fonti, nell'ultimo decennio del XVI secolo - la tavola è invece opera del pittore napoletano Tommaso de Fusco, cui fu correttamente assegnata da Vincenzo Maiello, parroco di San Giovanni dal 1926 al 1971, sulla scorta di un'epigrafe inserita in un cartiglio posto nell'angolo inferiore sinistro del dipinto e tuttora visibile, forse sfuggita allo storico aversano, o molto più verosimilmente, apparsa successivamente, in un intercorso restauro.
La tavola di San Giovanni ricalca un modello iconografico apparso nelle rappresentazioni mariane del meridione d'Italia fin dalla meta del XV secolo, il quale, indicato come «sancta Maria de gratia cum Purgatorio» nei documenti dell'epoca, è generalmente caratterizzato dalla figura della Vergine che, stringendosi il seno - aiutata in questo gesto dal Bambino - fa colare il latte, simbolo della grazia, sulle anime dei defunti, raggruppate in posizione orante ai suoi piedi o immerse in buche infuocate.
Ebbene, l'inventore del tipo iconografico della Madonna delle Grazie è quell'Angiolillo Arcuccio che – andata dispersa la prima e documentata tavola con questo soggetto realizzata per l'altare della cappella del famoso umanista Antonio Beccadelli detto "il Panormita" nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli - lascia proprio ad Aversa, due delle più antiche rappresentazioni del tema a tutt'oggi conosciute; l'una nella chiesa della Maddalena, l'altra in quella dell'Annunziata.
Naturalmente la composizione del de Fusco, essendo successiva di quasi un secolo, si presenta realizzata con uno schema più «moderno". In questo senso, anzi, l'autore si qualifica, unitamente a Marco Cardisco e a Pietro Negroni che ad Aversa e dintorni lasciano diverse tavole - come un antesignano, in città, del nuovo modo di dipingere le pale d'altare secondo la moderna maniera, introdotta in Italia meridionale dal pittore salernitano Andrea Sabatini nei primi decenni del secolo.
La tavola presenta, infatti, secondo questa nuova impostazione, la Madonna col Bambino e ai lati, in basso, due santi; nel nostro caso san Giovanni Battista e san Giacomo di Galizia. Un nugolo di angeli, dai volti patetici, circonda il fulgore che avvolge il capo della Madonna. Lo schema piramidale, definito dai due santi che fungono da quinte atte a introdurre la figura principale, ha il precipuo scopo di creare

una conversazione diretta con il devoto. Sicché, san Giovanni, raffigurato con una mano proiettata verso la figura della Vergine, costituisce un rigoroso esempio dl intercessore, mentre san Giacomo, con la mano intimamente accostata al petto stabilisce un intenso momento devozionale tra il fedele e l'evento sacro.

Aversa, Chiesa di S. Giovanni Battista. a Savignano,
T. de Fusco, *Madonna col Bambino e santi.*

Giovan Tommaso de Fusco - o di Fusco, com'è talvolta menzionato - è uno dei numerosi pittori napoletani o, meglio, campani, che, pur documentati da opere ancora esistenti non meno che da polizze di pagamento per opere ancora da identificare, sono talmente poco noti, che quasi la storiografia artistica moderna, ancorché attenta a riscoprire autori misconosciuti, tende a dimenticare e a escludere anche dai repertori più esaustivi.

Intanto le poche notizie note sul pittore, lo indicano tra gli iscritti, nel 1580, alla Corporazione dei pittori e miniatori napoletani.
Già l'anno prima, tuttavia, come emerge da un documento che si conserva nell'Archivio della Santa Casa dell'A. G. P. di Napoli, il pittore aveva bottega in questa città alla strada della Sellaria. In quegli stessi anni egli risulta attivo a Minori, sulla Costiera amalfitana, e nella chiesa dell'A. G. P. di Napoli per la quale si fa carico di dipingere e ritoccare in oro fino «le spalliere della Sacrestia».

Franco Pezzella

Una pala d'altare di Pietro da Cortona ad Aversa

Lo spettro Magazine, a. XI, n. 6 n. s., 15 marzo-28 marzo 1997, p. 25

È in corso a Cortona, la bella cittadina toscana nei pressi di Arezzo, dove nacque nel l597 - solo la prima di una nutrita serie di manifestazioni programmate un po' dappertutto in Italia e all'estero e che avranno una grandiosa sintesi nell'esposizione di Roma prevista a Palazzo Venezia per il prossimo autunno - una mostra celebrativa del 4° centenario della nascita di Pietro Berrettini, più noto con lo pseudonimo di "Pietro da Cortona" giustappunto per i suoi natali cortonesi.

P. Berrettini, *Natività*, Aversa, Chiesa di S. Francesco.

L'avvenimento ci offre l'occasione per parlare di un dipinto realizzato dal celeberrimo pittore toscano per la chiesa di San Francesco d'Assisi ad Aversa: la cosiddetta *Pala della Natività*, tuttora visibile sull'altare della seconda cappella sinistra e che l'artista contrassegnò com'era solito fare, con la firma "Petrus Berrettinus Cortonensis".

Come nelle analoghe e coeve composizioni l'immagine si struttura secondo la consueta iconografia: il Bambino Gesù, adagiato in una mangiatoia, è adorato dai pastori; a destra è la Vergine Maria in preghiera; le è accanto, san Giuseppe. In alto,

tra le nuvole, è raffigurata una gloria di angeli. Premesso che dal punto di vista iconografico si può senz'altro affermare - più correttamente - che ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un'*Adorazione dei Pastori* e non quella di una *Natività* come si è soliti indicare la pala, essa va identificata con la composizione eseguita a Roma subito dopo la pala di analogo soggetto realizzata per la cattedrale di Cortona, che è del 1650; almeno a voler dare il giusto credito a Filippo Baldinucci - lo storico d'arte fiorentino vissuto nel XVIII secolo e autore, tra l'altro, di una biografia del Cortona - il quale, giustappunto in questo fascicolo conservato allo stato di manoscritto nella Biblioteca Nazionale di Firenze e rimasto lungamente inedito prima che fosse pubblicato da Sergio Samek Ludovici nel l950, il quale, dopo aver a lungo parlato della pala cortonese asserisce che: «Un'altra similissima a quella ne fece per la città di Aversa nel Regno di Napoli».

Precisato pure che la pala in oggetto è, quasi sicuramente, la stessa *Natività* (e però erroneamente ritenuta realizzata per la cattedrale di Capua) cui accenna altresì Luca Berrettini, congiunto di Pietro, in una lettera inviata al pittore romano Ciro Ferri, pubblicata dal Campori nel 1866, va ancora detto che essa, nel camino pittorico dell'artista si pone nella seconda fase del soggiorno romano; quando dopo un primo periodo passato nella Città Eterna al seguito del maestro Andrea Commodi durante il quale ebbe contatti con Cassiano del Pozzo, e gli "antiquari" romani che avrebbero avuto un ruolo fondamentale nella sua formazione, fece un breve ritorno in patria, per poi stabilirsi definitivamente a Roma.

E a Roma, Pietro s'impose ben presto tra i protagonisti dell'arte barocca in successione lavoro alle decorazioni di Palazzo Mattei della chiesa di Santa Bibiana, di Palazzo Barberini realizzando una serie di opere che accordano «l'eloquenza narrativa raffaellesca con la felicità del colore veneto».

Era nato, insomma, il "cortonismo" che la critica moderna ha solo da pochi decenni largamente rivalutato riconoscendo nel fenomeno uno degli aspetti più importanti dell'età barocca. Un nuovo linguaggio, che, anche nell'architettura - arte nella quale Pietro coniuga la lezione di Bramante e Palladio con la vigorosa plasticità di Michelangelo - seppe produrre mirabili capolavori, di cui la chiesa di Santa Maria della Pace a Roma costituisce il maggiore esempio.

Franco Pezzella

La Madonna della Sperlonga

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 16 marzo 1997, p. 2

Caivano, fraz. Casolla, Chiesa.della Madonna della Sperlonga, *Madonna in trono col Bambino*, sec. XIV.

Se tutti (o quasi tutti) gli autori di storia locale caivanese si soffermano, più o meno diffusamente, a parlare, della miracolosa effigie della Madonna di Campiglione che si conserva nell'omonimo santuario, il solo Domenica Lanna, autore agli inizi di questo secolo di una «frammentaria» (come egli stesso avverte nel titolo del libro) storia di Caivano, dà un qualche cenno - sia pure in modo sommario e impreciso - sulla bella

statua della *Madonna in trono col Bambino*, la cosiddetta *Madonna della Sperlonga*, che prende il titolo dall'eponima parrocchiale di Casolla, la piccola frazione a nord del paese, dove tuttora è dato ammirarla; e dove era stata riposta, proveniente dalla vecchia chiesa - attualmente ridotta a pochi ruderi - a metà del XVII secolo, in occasione dell'edificazione della nuova parrocchiale.

Ercolano, Chiesa S. Maria delle Grazie,
la "*Madonna di Pugliano*".

Scrive, infatti, il Lanna: «la statua della Vergine protettrice, che si venera oggi nella Chiesa nuova, è di greca scultura, porta al tergo la data 869, unico testimonio dell'antichità del villaggio, e monumento il più antico di quanti esistono in Caivano ...».
Eppure non sarebbe dovuto sfuggire all'autore, che manifesta, peraltro, una profonda conoscenza del patrimonio artistico di Caivano - se solo non avesse tenuto in nessun conto la datazione letta sul tergo della statua, relativa probabilmente a un restauro realizzato nel 1869, e avesse viceversa preso nella dovuta considerazione le fattezze del viso e l'assetto verticale della stessa - come la sua realizzazione vada invece collocata, piuttosto, nel lungo periodo di transizione intercorso tra la fine della tradizione romanica e l'affermarsi dell'arte gotica d'influenza francese, diffusa per di più dalla venuta degli Angioini nelle nostre contrade.
Rilievo che non sfuggì, invece, all'occhio esperto del compianto sovrintendente di Napoli, Raffaello Causa, curatore con Ferdinando Bologna a metà di questo secolo di una pionieristica mostra sulla scultura lignea in Campania e del relativo catalogo, il quale nella scheda concernente la statua lignea della *Madonna di Pugliano* (ora

Ercolano) conservata nella locale chiesa di Santa Maria delle Grazie e, databile alla prima metà del XIV secolo, ebbe un breve accenno anche alla statua caivanese; giusto per osservare che anch'essa, alla pari di analoghi manufatti conservati nelle chiese dell'Italia meridionale, pur essendone una «... rielaborazione ritardataria ed abbastanza povera» andava accostata al «... nobilissimo esemplare di Pugliano (...) nel quale è evidente l'innesto della cultura francese sulle forme locali».

A quest'ultima opera, che rappresenta la Vergine avvolta in una veste a pieghe coperta da un lungo manto aperto sul petto in due lembi mentre seduta sul trono sorregge sulla gamba sinistra il Figlio in atto di benedire, il sacro legno di Casolla si apparenta, infatti, alquanto, oltre che per l'iconografia, per una serie di manierismi: quali il taglio della bocca della Vergine che si schiude in un pungente sorriso, l'ampia curva del drappo sul suo busto, il panneggio della veste con l'identica caduta delle pieghe.

Per il resto l'unica peculiarità della scultura di Casolla (attualmente affidata per un restauro alle sapienti mani di Aurelio Talpa, peraltro originario di Casolla, è di carattere iconografico e riguarda la posizione seduta e non eretta della Vergine, così com'è dato vedere - pur nelle diverse tipologie - nei coevi gruppi scultorei. La qual cosa rende lecito parlare, per il manufatto, di una variante tipologica rispetto sia al tipo della cosiddetta «Hodigitria», raffigurata generalmente in piedi col Bambino benedicente tenuto con il braccio sinistro, sia al tipo della Madonna cosiddetta «Nikopoia», rigorosamente rappresentata, invece, in posizione frontale, assisa sui cuscini, con il Figlio seduto sulle ginocchia.

Franco Pezzella

La *tammurriata* di Villa di Briano

Lo spettro Magazine, a. XI, n.7 n. s., 29 marzo-11 aprile 1997, p. 26

Il mercoledì e la domenica in Albis il santuario della Madonna di Villa di Briano l'antica chiesetta campestre posta poco fuori l'omonimo abitato diventa meta di un ininterrotto pellegrinaggio di devoti che, provenienti da tutti i paesi dell'Agro aversano vi si recano per venerare la bizantineggiante immagine della *Vergine col Bambino* di vetusta memoria.

Veduta aerea del Santuario.

Se i pellegrinaggi, e le feste popolari che generalmente ruotano intorno ad essi possono sembrare agli occhi di chi non ha la coscienza della cultura locale nient'altro che semplici atti e gesti - per di più un tantino anacronistici e destinati nella migliore delle ipotesi a scomparire nel volgere di qualche stagione - è innegabile che queste manifestazioni conservino, invece, ancora completamente intatto - specie nell'animo di chi vi partecipa - quanto di più autentico e genuino è rimasto delle radici contadine delle nostre popolazioni.

Quant'anche non rappresentano, col proprio carico di riti, gestualità e reconditi significati, una prima occasione di riflessione, per le giovani generazioni, sui valori più autentici della propria terra. Nei giorni del pellegrinaggio - presenziate le funzioni religiose e, in qualche caso adempiuto «allo scioglimento di un voto» con l'omaggio della relativa tavoletta o di una congrua cifra in denaro al santuario - dopo un pranzo abbondantemente innaffiato dai vinelli locali (il frizzante Asprinio) per lo più consumato all'aperto sullo spiazzo erboso antistante alla chiesa o in una delle numerose trattorie che circondano da qualche anno il complesso, i devoti organizzano la tradizionale *tammurriata*, il popolare ballo nato «dalla fusione di mitiche danze greche con elementi spagnoli e saraceni introdotti a Napoli nel XV e XVI secolo» (Patrizia Gorgoni).

Premesso che nei pellegrinaggi la musica e il canto popolare possono generalmente esprimersi più liberamente essendo questo genere di manifestazioni religiose soggette

a più blandi controlli da parte delle gerarchie ecclesiastiche, la *tammurriata* prende il via, il più delle volte, in modo spontaneo; gli astanti, secondo le capacità personali o talvolta solo per tradizione familiare si distribuiscono i ruoli di suonatore, cantore e ballerino, oppure assistono come semplici spettatori, sia pure con la facoltà di incitare o no, a seconda se soddisfacente o no il proprio gusto, l'esecuzione della danza e della musica.

Fase della *tammurriata*.

Sulla cadenza delle *castagnette* (impugnate da tutti quelli che danzano), dei "putipù", dei *triccaballacche*, del doppio flauto (maschio e femmina (in propositi va evidenziato come Villa di Briano sia la sola zona della Campania dove ancora si utilizza questo strumento), e soprattutto della *tammorra* (l'unico strumento veramente indispensabile, tante che ha dato il nome al ballo) gli esecutori della danza (coppie non necessariamente costituite da persone dello stesso sesso), «danno vita» - per dirla ancora una volta con le parole della Gorgoni - «ad un circolo senza più alcun legame con la realtà quotidiana ».
E, proprio per via di questa forma circolare sempre più perfetta cui la danza tende man mano che procede, che qualche autore avvezzo a ricorrere a sistemi matematici - magici nell'interpretazione di macro e microcosmo, ha voluto leggere nel ballo un tentativo di rappresentazione dell'aiuto che il cerchio darebbe alle forze della natura per farle girare nella giusta direzione. Molto più semplicemente, invece, per alcuni altri autori, la "*tammurriata*" - che, va pure detto, mette a dura prova le capacità di resistenza fisica alla fatica dei partecipanti - era, e continua a essere un modo come un altro per esorcizzare, all'insegna dell'ebbrezza più sfrenata, le difficoltà della vita quotidiana.

Franco Pezzella

La pala dell'Assunta in Santa Maria d'Ajello ad Afragola

Prometeo, a. III, n. 5, 5 aprile 1997, p. 7

L'Assunzione della Vergine, il racconto, cioè del "rapimento" della Madonna in anima e corpo tre giorni dopo la morte, benché non trovi basi nelle Sacre Scritture ma soltanto negli scritti apocrifi del III e IV secolo e nella tradizione cristiana, e ancora, per quanto sia stato proclamato articolo di fede da Pio XII soltanto nel 1950, da molti secoli, è ritenuta e celebrata come una delle più importanti feste della Chiesa cattolica. Sicché a partire dal XIII secolo, epoca in cui il culto per Maria fu decisamente caldeggiato e trovò nella *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze, che riprendeva le Scritture apocrife, la fonte iconografica prediletta dagli artisti, le rappresentazioni del tema sono piuttosto numerose e si ritrovano naturalmente, com'è ovvio attendersi, soprattutto nelle chiese intitolate alla Vergine.

È il caso anche della cinquecentesca pala d'altare che, inserita fra due doppie lesene che reggono un frontone ad arco aperto, sovrasta l'altare maggiore della monumentale chiesa di Santa Maria d'Ajello ad Afragola. Come nelle analoghe e coeve composizioni, l'immagine si struttura in tre parti sovrapposte. Attorno ad un pesante sarcofago di marmo scoperchiato e pieno di rose, stanno gli Apostoli, tra i quali si distinguono i soli, Pietro, riconoscibile per la fluente barba e la veste gialle, e Giovanni, identificabile, invece, per l'età giovanile e il mantello rosso.

La parte superiore del dipinto è dominata dalla figura della Madonna che su una nuvola, contornata da angeli ascende al cielo; il terzo elemento della struttura compositiva, separato però dalla tavola e realizzata in forma ovale, è costituito dall'immagine della *SS. Trinità che incorona la Vergine*. Ritenuta dalle fonti locali opera del pittore gaetano d'origine ma napoletano d'adozione, Giovanni Angelo Criscuolo - in primis da quel Gaetano Puzio, l'economo curato della chiesa che nel 1815 nel redigere una cronaca della stessa ebbe a scrivere come la tavola in oggetto andasse ritenuta «… Produzione di un'eccellente scuola fiorentina, e volentiesi del nostro Notajo Giovannangelo Criscuolo, allorquando divenne perito pittore, dietro la scuola ricevuta dal rinomato Marco da Siena» - la tavola è stata più recentemente attribuita dallo storico dell'arte Pierluigi Leone de Castris all'ancora non bene definita personalità artistica rispondente al nome di Leonardo Castellano; dopo che, peraltro, anche Catello Pasinetti, attento studioso dei beni culturali di Afragola, in una pubblicazione edita in occasione dell'ottavo centenario della fondazione della chiesa di Santa Maria d'Ajello, ne aveva confermato l'attribuzione al pittore gaetano.

Di Leonardo Castellano, attivo a Napoli e in Campania dal secondo decennio fino oltre la metà del XVI secolo, si conoscono, allo stato attuale degli studi sulla pittura napoletana di quel periodo, solo pochi dipinti, peraltro d'incerta autografia; fra i quali - giusto per citare le opere in cui la critica ha più definitivamente ravvisato la possibilità di riconoscerne la mano - un *Crocefisso* in San Domenico Maggiore, una *Pietà* in Santa Maria di Piedigrotta, una *Deposizione* in San Pietro ad Aram, la *Madonna delle Grazie* in San Giovanni a Carbonara, il *Martirio di san Luca* a Maranola, presso Formia e, ancora, una *Madonna di Loreto e Santi* in Santa Maria della Consolazione ad Ajello, in Calabria.

G. A. Criscuolo, *Assunzione*, Afragola,
Chiesa S. Maria d'Ajello.

E però, accanto a queste opere, il de Castris ha pure accostato all'attività di Leonardo Castellano alcuni disegni apparsi recentemente sul mercato internazionale dell'antiquariato, nonché un altro piccolo numero di dipinti, variamente attribuiti ad altri autori, quali la *Trinità* in San Tommaso d'Aquino a Piedimonte Matese, la *Pietà* in Santa Marta Minore ad Aversa, la *Madonna delle Grazie* a Torremaggiore (Foggia), la *Cena in casa di Simone* in San Pietro a Somma Vesuviana, oltre che altre due opere nella stessa chiesa di Santa Maria d'Aiello: la *Madonna delle Grazie* e la *Madonna del Carmine e i santi Giovanni e Gennaro*, anch'esse ritenute fin qui del Criscuolo.

Franco Pezzella

Alla scoperta dei "Beni" di Sant'Arpino

Lo spettro Magazine, a. XI, n. 8 n. s., 12-25 aprile 1997, p. 27

Qualche anno fa la compilazione di un *Inventario fotografico dei beni culturali di Sant'Arpino,* patrocinato dalla Pro Loco di concerto con l'Amministrazione comunale, mi ha permesso di studiare più da vicino il patrimonio artistico di questa cittadina. Una ricerca non priva di qualche piacevole scoperta quale il ritrovamento, ad esempio, di un dipinto raffigurante la *Madonna del Rosario con i santi Domenico e Caterina da Siena* del raro pittore settecentesco napoletano Giovan Battista Vela, ricordato dal Dalbono - storico dell'arte napoletano vissuto nel secolo scorso - perché «graziosamente pitturò» la soffitta della chiesa dell'Annunziata di Barra, dove era nato e dove sarebbe poi morto nel 1800.

Sant'Arpino, Centro storico,
Madonna in trono con il Bambino

E ancora – sempre per rimanere nel campo della pittura – la riscoperta di due belle edicole: l'una, forse d'impianto rinascimentale, e però molto ridipinta, raffigurante la *Madonna in trono col Bambino,* posta alla fine di una scala in un palazzo del vecchio centro storico; l'altra una *Madonna della Lettera,* di siciliana memoria, apparentemente ottocentesca, ma sicuramente più antica, fatta probabilmente ridipingere per adattarla a una nuova veste iconografica che gli ricordasse la sua Messina (di cui, com'è noto, la Vergine con questo titolo è protettrice) da quel Giuseppe Macrì, singolare figura di ex garibaldino messinese capitato a Sant'Arpino, non si sa bene come e perché, e qui lungamente e misteriosamente vissuto (fu sospettato, tra l'altro, di massoneria e fu, tuttavia, generoso benefattore) fino al 1958, quando la morte lo ghermì dopo una breve agonia.

Né vanno dimenticati nell'ambito della scultura sacra, alcune belle statue lignee che adornano gli altari della parrocchiale, in particolare il *San Francesco da Paola* a figura intera e a tutto tondo, che, pur nella stereotipata riproposizione iconografica che lo

vuole barbuto e vestito del saio francescano, riecheggia molto da vicino, specie nel modellato morbido delle vesti, i modi di Giacomo Colombo, uno dei più affermati scultori napoletani, attivo a cavallo tra i secoli XVII e XVIII.

Sant'Arpino, Chiesa di S. Elpidio, Criscuolo, Organo, particolare della cimasa.

Per non dire poi della statua del santo patrono, *Sant'Elpidio,* che benché depauperata per un furto sacrilego della piccola figura di *San Cione,* conserva tutta intatta la grazia sottile che la contraddistingue tra le numerose altre statue che si osservano sugli altari laterali della stessa chiesa.
Qui, va ancora detto, fa bella mostra di sé anche un maestoso organo costruito nella seconda metà del secolo scorso da un non bene identificato artefice che risponde al nome di Criscuolo, mentre, ahimè, non è più in loco, perché rubato e mai più ritrovato, il busto in argento del santo patrono, recentemente sostituito da un analogo manufatto di bronzo dello scultore locale Elpidio Tramontano. Nel rinviare poi il lettore a precedenti articoli apparsi tra le colonne di questo stesso quindicinale per una più dettagliata descrizione di alcuni dei reperti archeologici conservati nel locale Museo civico, e, ancora, del meraviglioso affresco trecentesco della *Madonna di Atella* che si conserva in una cappellina del cimitero attigua alla chiesa di San Francesco da Paola, in questa sede ricorderemo, infine, che, nella medesima, si osservano (credo ancora per pochissimo tempo se non saranno presi opportuni provvedimenti di salvaguardia dall'umidità che li sta distruggendo) diversi affreschi seicenteschi, attribuiti dalla tradizione erudita locale a Luca Giordano e riconducibili, invece, secondo il nostro modesto parere, alla mano di Giuseppe Simonelli, che del prolifico pittore napoletano fu uno degli allievi prediletti e che risulta documentato con opere singole o cicli di dipinti nelle chiese delle vicine Aversa, Teverola e Crispano.

Franco Pezzella

Arte perduta ad Aversa:
la berlina di gala degli “Eletti della città”

Lo spettro Magazine, a. XI, n. 9 n. s., 26 aprile-9 maggio 1997, p. 25

È tornata a fare bella mostra di sé, non ad Aversa, dove sarebbe stato più naturale attendersi, bensì nell’ambulacro della reggia di Caserta - la settecentesca carrozza cosiddetta «degli Eletti della città di Aversa» già lungamente conservata nel cortile della locale Pretura; poi trasportata a Napoli negli anni ’70 in un deposito della Soprintendenza ai BAS; e quindi trasferita nell`attuale e, secondo noi, impropria collocazione, dopo un lungo e laborioso restauro che ha impegnato, non poco, la restauratrice todina Jacopella Rughini e il dottore Giovanni Parente, funzionario della SBAAAS di Caserta e Benevento, che l’ha affiancata nella conduzione dei lavori per quanto concerne la direzione storico-artistica.

La berlina secondo una consolidata e tuttavia mai comprovata tradizione sarebbe stata donata alla municipalità di Aversa da Carlo di Borbone; molto più verosimilmente, invece, essa fu venduta alla stessa dalla nobile famiglia napoletana dei Principi di Pignatelli. Va evidenziato come nella prima di metà del XVIII secolo, epoca in cui il manufatto fu realizzato, le carrozze godessero - e per la raffinatezza del modellato, e per le decorazioni pittoriche, soventi affidate ad artisti di indiscussa celebrità - di particolare fama tra la nobiltà che ne affidava, come accade d’altronde oggi tra i ricchi con le auto di grossa cilindrata, tutto il proprio prestigio.
La vettura aversana era in origine abbellita - giusto quanto si legge nella relazione che Stanislao Erasmo Mariotti, ispettore ai monumenti per il mandamento di Aversa,

inviò nel 1913 al prefetto della provincia per sollecitarne il recupero - da ben otto pannelli metallici dipinti su fondo dorato, variamente decorati con figurine maschili e femminili, musici, putti, uccelli, paesaggi, che, nell'esecuzione composta e raffinata rimandavano alle coeve, preziose e fragili figurine in porcellana della Real Fabbrica di Capodimonte.

Andati irrimediabilmente persi in questi anni (per incuria o in seguito a furti) i pannelli e con essi la ricca tappezzeria interna «costituita da sete rossa damascata con volanti borduli in oro e cuscini della stessa sete», nonché le maniglie d`argento delle portelle, le borchie d'arresto dei mozzi (anch'esse d'argento) a testimoniare il bel lavoro restano oggi: il rosone con l'aquila che regge nel becco un ramo di quercia (davanti al sedile del conducente) e, nella parte posteriore, uno scudo ovale, sostenuto da festoni, con al centro un rilievo ligneo con il gallo basilisco, la mitica figura simbolo della città di Aversa.

Franco Pezzella

Antonio Colicci e le sue sculture

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 27 aprile 1997, p. 2

Allo scarno catalogo dello scultore di origini romane Giovanni Antonio Colicci - noto fin qui solo per poche opere rintracciate, e per le fonti documentarie che lo vogliono occupato, nel biennio 1696 - 98, a Montecassino nella realizzazione d'intagli e rilievi per il coro e l'organo dell'abbazia, e l'anno successivo a Napoli, dove lavorò insieme con Giusto Rexler nella realizzazione dei due *Angeli che reggono uno stemma* per la chiesa degli Incurabili (da identificarsi nel manufatto tuttora in loco) - sono ora in grado di aggiungere altre due sculture, di cui una firmata, da me individuate in chiese della diocesi di Aversa; che fanno il paio con *San Michele Arcangelo*, firmato e datato 1730, ritrovato da Giuseppe Muollo e Carmine Tavarone nella chiesa dei Santi Nomi di Gesù e Maria a Sorbo Serpico, in provincia di Avellino, e col *San Francesco Saverio* della chiesa della Purità a Montesarchio, nel Beneventano, recentemente collegate all'artista da Francesco Morante per via della firma e della data 1723, comparse durante un provvido restauro.

Né va dimenticato che, Renato Middione, ipotizzandone nello stesso tempo anche l'attività di ceroplasta, gli attribuisce, altresì, i due piccoli busti raffiguranti *San Filippo Neri* e *San Francesco di Sales* che si conservano nella Quadreria dei Girolamini a Napoli. Nella prima delle due sculture da me ritrovate, l'*Immacolata* della basilica di San Tammaro a Grumo Nevano - firmata e datata 1711, secondo la testimonianza riportata, seppure con l'errata dicitura "Cosicci", nella sua *Storia di Grumo Nevano* da Emilio Rasulo, che aveva avuto modo di vedere la statua prima che un malaccorto restauro ne cancellasse, forse per sempre, la firma e la data - la Madonna, in linea con la tradizionale iconografia dell'Immacolata Concezione, è raffigurata con gli occhi rivolti al cielo e le mani nell'atto di giungersi, il capo coronato di stelle e i piedi poggianti sulla luna, mentre scaccia il demonio nelle sembianze di un serpente.

Nella realizzazione del manufatto, che dovette essere probabilmente una delle prime opere eseguite in piena autonomia dal Colicci, l'artista si mostra fortemente allineato al linguaggio di Nicola Fumo, senza nascondere per il resto l'influenza della bottega di Giacomo Colombo. L'opera in esame condivide, infatti, con i lavori del Fumo, i mossi panneggi delle vesti, i tenui incarnati e soprattutto le delicate cromie delle vesti.

Il risultato più notevole dell'opera del Colicci fin qui ritrovata è, tuttavia, il busto di *San Francesco Saverio* dell'Annunziata di Aversa, firmato e datato 1726. Il santo, morto nell'isola di Chang Chuen Shan, nei pressi di Canton durante uno dei suoi innumerevoli viaggi di evangelizzazione che, perché svolti prevalentemente nella vasta area compresa tra il Mozambico e il Giappone, gli valsero l'appellativo di "Apostolo delle Indie", è generalmente raffigurato, giusto appunto per evidenziarne questa peculiarità, mentre morente è confortato da un indiano.

Nella scultura aversana, invece, il Colicci ci raffigura il santo, canonizzato nel 1622 da Gregorio XV, di tre quarti, mentre, vestito dell'abito talare indica con l'indice

della mano destra il cielo e con la sinistra impugna forse - dico forse perché attualmente ne risulta privo - un crocefisso.
Il busto, che nell'impostazione formale, ricorda l'analogo bronzo a figura intera eseguito dal Finelli nella cappella del Tesoro di San Gennaro Napoli, è caratterizzato, per il resto, dal ricco panneggio delle vesti, che non appesantisce affatto la figura, ma le conferisce, anzi, con un delicato gioco di chiaroscuri, una morbida scioltezza, accentuata ancor più da un lieve accenno di torsione del tronco.

Franco Pezzella

G. A. Colicci, *Immacolata Concezione*,
Grumo Nevano, Basilica di S. Tammaro.

L'Ascensione di Giovan Antonio D'Amato nella chiesa dei santi Nazario e Celso a Frignano Maggiore

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 11 maggio 1997, p. 5

Benché si caratterizzi soprattutto per una bella serie di cone lignee risalenti al XVII secolo, la chiesa parrocchiale di Frignano Maggiore, dedicata ai SS. Nazario e Celso, custodisce anche un discreto patrimonio di dipinti; tra cui si segnala in particolare, per la delicatezza delle tonalità cromatiche e l'equilibrata disposizione delle figure, e ancor più perché costituisce un significativo documento della penetrazione, anche nell'entroterra aversano, della cultura artistica napoletana della prima metà del XVII secolo, una grande tavola con la raffigurazione dell'*Ascensione di Cristo*; già ritenuta in una vecchia scheda della Soprintendenza di Napoli di un ignoto scolaro di Raffaello e attribuibile invece, sulla scorta di raffronti formali con analoghe composizioni all'artista, napoletano d'adozione ma originario di Maiori, Giovan Antonio D'Amato.

L'ultima apparizione di Cristo agli Apostoli dopo la Resurrezione allorquando Egli, mentre era con i propri discepoli presso il monte degli Ulivi, si staccò da loro e fu portato verso il cielo (avvenimento che la Chiesa ricorda giustappunto con la festa dell'Ascensione), avvenne, secondo quanto narrano gli Atti degli Apostoli (1, 9-11) - e come riportano con brevi cenni anche gli evangelisti Marco (16) e Luca (24) quaranta giorni dopo la Pasqua.

Il tema iconografico dell'Ascensione non è, invero, rappresentato molto frequentemente; quantunque, sia nel Medio Evo che nel Rinascimento, epoche in cui nascono e si sviluppano dai testi sacri i grandi temi dell'iconografia cristiana, la figura di Cristo che sale al cielo, generalmente inserita in una mandorla, adornasse con una certa frequenza absidi e cupole di chiese grandi e piccole; e, ancora, quantunque la rievocazione dell'episodio fosse utilizzata, sia pure nell'ambito di sceneggiature più articolate, negli allestimenti teatrali delle sacre rappresentazioni che si svolgevano durante le funzioni religiose del periodo pasquale.

Nella diocesi di Aversa poi, la tavola di Frignano, inserita all'interno di una fastosa cona lignea – che accoglie negli scomparti laterali le figure di due *Santi* (non bene identificabili) e nella cimasa una tavola esagonale con l'*Eterno Padre e Gesù crocefisso*, tutte opere attribuibili alla bottega del D'Amato - costituisce, del resto, l'unica raffigurazione del tema a tutt'oggi nota.

All'interno della vasta produzione di Giovan Antonio D'Amato - già presente, peraltro, con un congruo numero di dipinti nelle chiese diocesane, specialmente a Giugliano, e noto ai più perché, come il Beato Angelico, prima di accingersi a dipingere, si metteva in preghiera davanti al SS. Sacramento - la tavola frignanese si pone nel momento in cui egli, pur ancora sensibile alla lezione del padre Giovan Angelo, stretto collaboratore del più famoso Girolamo Imparato, e suo maestro, mostra i primi segni di affrancamento dall'arte paterna e, viepiù, di una maturazione del proprio linguaggio, già aperto agli influssi di Scipione Pulzone e Ippolito Borghese; linguaggio che s'imporrà ben presto in quella che, uscito di scena

l’Imparato, fu significativamente indicata come “bottega D’Amato”, un complesso familiare costituito da padre, figli e nipoti lungamente attivo nel Napoletano, sulla Costiera amalfitana e nelle Puglie.

Franco Pezzella

G. A. D’Amato, *Ascensione*, Frignano Maggiore,
Chiesa dei SS. Nazario e Celso.

Le porte lignee di Aversa

Lo spettro Magazine, a. XI, n. 11 n. s., 24 maggio-6 giugno 1997, p. 26

Tra le numerose opere d'arte che vanta il ricco patrimonio artistico aversano, vanno annoverati alcuni battenti di porte che per il loro intrinseco valore storico e artistico andrebbero tenuti, da parte degli organi istituzionali preposti alla loro salvaguardia, in ben altre condizioni di conservazione che non quelle attuali. L'azione di salvaguardia andrebbe indirizzata non solo nei confronti delle insidie atmosferiche ma molto più incisivamente, soprattutto nei confronti dell'uomo; talvolta guasti maggiori per siffatti manufatti vengono - manco a dirlo - da inopportuni e improvvisati restauri affidati, per di più, a mani inesperte.

Aversa, Chiesa di S. Francesco, Ignoti ebanisti campani del XVII secolo, Portone.

L'uso di chiudere gli edifici importanti con ricchi battenti è molto antico benché qui ad Aversa, andati distrutti in epoche imprecisabili gli originari battenti della Cattedrale, di San Lorenzo, di Santa Maria a Piazza e delle altre chiese di fondazione trecentesca e quattrocentesca, siano sopravvissute solo porte posteriori al secolo XV.

I portali della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, dell'Annunziata, di San Francesco - i più pregevoli dal punto di vista artistico - si riferiscono, infatti, tutti ai secoli XVI e XVII. Il primo e più antico dei battenti superstiti è quello che, realizzato da un'ancora ignoto ebanista di scuola napoletana nella seconda metà del XVI secolo, sbarra l'uscio della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (la Parrocchiella).
Realizzato in legno intagliato, risulta costituito da due battenti ognuno dei quali suddiviso, al di sotto del sopraluce in due ante, le quali, a loro volta, sono scompartite in riquadri ornati con gigli stilizzati entro una cornice mistilinea. Nei due riquadri del sopraluce poi, entro cornici a motivi floreali, sono raffigurati, in bella evidenza, gli apostoli Filippo e Giacomo con i rispettivi attributi iconografi.
Non meno prezioso, per finezza formale e ricercatezza d'intaglio, si configura il portone d'ingresso della chiesa conventuale di San Francesco, risalente, però, alla prima metà del secolo successivo, che si presenta costituito da due battenti suddivisi a riquadri da cornici ornate con motivi a ovuli e astragali.
Superiormente si osservano le figure di san Francesco e santa Chiara entro cornici con motivi a girali e rosoni, motivi che ritornano anche all'interno dei riquadri. Il portone, alla pari di analoghi manufatti osservabili nei conventi francescani dei dintorni, è opera di ebanisti locali che risentono marcatamente degli influssi stilistici provenienti da Napoli. Della fine del secolo XVII è invece il massiccio portone che inquadrato da una cornice marmorea sagomata, adorna la facciata interna della chiesa dell'Annunziata.
Si tratta di una porta di legno rivestita da una lamina di ferro battuto ripartita in ben ventotto riquadri suddivisi tra loro da borchie di forma piramidale che ornano anche la superficie interna con motivi a rombo e a triangoli. L'elemento artistico di maggior spicco della porta - databile al 1698 sulla scorta della lapide sovrastante il portale - è rappresentato, tuttavia, dai battaglini, che, in numero di due, si distribuiscono ognuno sulla propria anta. Realizzati interamente in bronzo, hanno la forma di protome umana e sono sorretti da borchie, anch'esse in bronzo, a forma di testa leonina.

Franco Pezzella

Sant'Ambrogio "baluardo della Chiesa"

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 1° giugno 1997, p. 5

Alle prime luci dell'alba del 4 aprile 397, assistito da Bassiano da Lodi e Onorato da Vercelli, moriva a Milano, la città che più di un ventennio prima lo aveva acclamato a gran voce, benché ancora catecumeno, suo pastore – il vescovo Ambrogio.
Narra il diacono Paolino, suo segretario e biografo, anch'egli presente alla dipartita, che, dopo «aver visto venirgli incontro il Signore Gesù e sorridergli, Ambrogio spirò recando con sé il santo cibo per il viaggio»; a siglare con questo gesto un'esistenza vissuta all'insegna dell'affermazione «Cristo è tutto per noi» che è divenuta anche il filo conduttore delle celebrazioni - di cui alcune in corso, altre già programmate - per il XVI Centenario della sua morte.
Vissuto in un'epoca di aspre contese, Ambrogio che era forse nato - figlio di un funzionario romano - a Treviri, nelle Gallie nel 325, ebbe infatti, un ruolo fondamentale nella lotta contro l'arianesimo, una dottrina diffusa da Ario (da cui, il nome) che nel riesaminare il rapporto tra Dio Padre e Cristo negava la natura divina di Gesù e ne faceva un essere inferiore al Padre, non generato, ma da Lui adottato come figlio.
Una battaglia che Ambrogio combatté e vinse con numerosi e fondamentali scritti, e che contrastanti studi ecclesiastici (più di quaranta, tutti editi in venti volumi dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano) gli fecero meritare il titolo di Dottore della Chiesa.
E però, in quanto l'iconografia ambrosiana si è compiaciuta, quasi prevalentemente di rappresentare sant'Ambrogio mentre scaccia dalla cattedrale l'imperatore Teodosio, resosi colpevole, nel 390, di aver fatto trucidare per rappresaglia, in risposta all'uccisione del comandante del presidio di Tessalonica, ben settemila innocenti cittadini, il santo è universalmente considerato simbolo dell'autorità della Chiesa nei confronti del potere secolare.
Anche perché Teodosio fu scomunicato da sant'Ambrogio sinché non avesse fatto pubblica penitenza; incombenza che il sovrano, assolse poi, sia pure, con qualche riluttanza, dall'ottobre al Natale di quell'anno ottenendo infine il perdono. E nell'atto di perdonare Teodosio sant'Ambrogio è rappresentato nell'unico dipinto che, insieme alla pala d'altare un tempo in Santa Maria della Pietà ad Aversa - nella quale era raffigurato in compagnia di altri santi mentre venerava la Madonna - testimonia il suo culto in diocesi: una tela raffigurante giustappunto l'imperatore in veste di guerriero, mentre circondato agli uomini della sua corte è prostrato dinnanzi a sant'Ambrogio depone, in segno di sottomissione, le armi e la corona su un cuscino.
Dipinto che Giovan Battista Lama, seguace di Luca Giordano, realizzò, unitamente ad altre sei tele di diversi soggetti, agli inizi del '700, per la controfacciata della chiesa conventuale di San Biagio, sempre ad Aversa. Ricordato da Bernardo De Dominici come allievo di Paolo De Matteis piuttosto che del Giordano, nonostante la maniera più risentita negli scuri, Giovan Battista Lama si manifesta per il resto, nei dipinti riconducibili alla sua attività - di cui alcuni altri conservati nella chiesa di Santa Maria degli Angeli nella stessa Aversa - pittore colto ed aperto alle nuove

istanze che si andavano delineando nell'ambiente artistico napoletano nella fase di passaggio dalla cultura tardo barocca al classicismo temperato dei primi decenni del Settecento; fase caratterizzata, oltretutto da quei processi di impreziosimento della materia cromatica già presenti, peraltro, in forma larvata, nell'opera tarda di Giordano.

Franco Pezzella

Aversa, Chiesa di S. Maria degli Angeli, G. B. Lama, *Sant'Ambrogio perdona Teodosio.*

Arte e devozione in diocesi di Aversa.
La Pietà di Frattaminore

Campania nord-est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 22 giugno 1997, p. 4

Ai margini del vecchio centro storico di Frattaminore, laddove i tradizionali edifici a corte che caratterizzano in maniera pressoché unitaria il tessuto edilizio del paese lasciano il campo ai nuovi insediamenti abitativi, si erge, leggermente sopraelevata rispetto alla sede stradale, una piccola cappella dedicata a Maria SS. della Pietà; la cui veneratissima immagine, seppure alquanto diversa da questa che si è soliti osservare nelle numerosissime edicole dei nostri paesi, è visibile a figura intera, tra santa Giuliana e sant'Antonio da Padova, nella pala d'altare che sovrasta l'altare principale del piccolo edificio.

C. Lantriceni, *Pietà*, Frattaminore,
Chiesa di Maria SS. della Pietà.

Tuttavia, la cappella, tanto sobria all'esterno, quanto ricca di decorazioni all'interno, è oltremodo cara alla religiosità locale, in quanto custodisce, in una cappella laterale, l'altrettanto veneratissimo gruppo ligneo della *Pietà*. La Pietà, che di norma mostra, secondo le indicazioni post-tridentine, la sola Vergine con il corpo di Cristo morto, rappresenta dal punto di vista iconografico - com'è noto - l'aspetto più intensamente devozionale del cosiddetto "Compianto", la scena cioè, di carattere narrativo immediatamente successiva alla "Deposizione" che, pur non trovando riscontro nei Vangeli ma solo nella letteratura mistica del Medio Evo (*Meditationes* di Giovanni de' Carli e *Revelationes* di Santa Brigida), è rappresentata con le figure di Maria Vergine, san Giovanni, la Maddalena, e talvolta con quelle di san Giuseppe

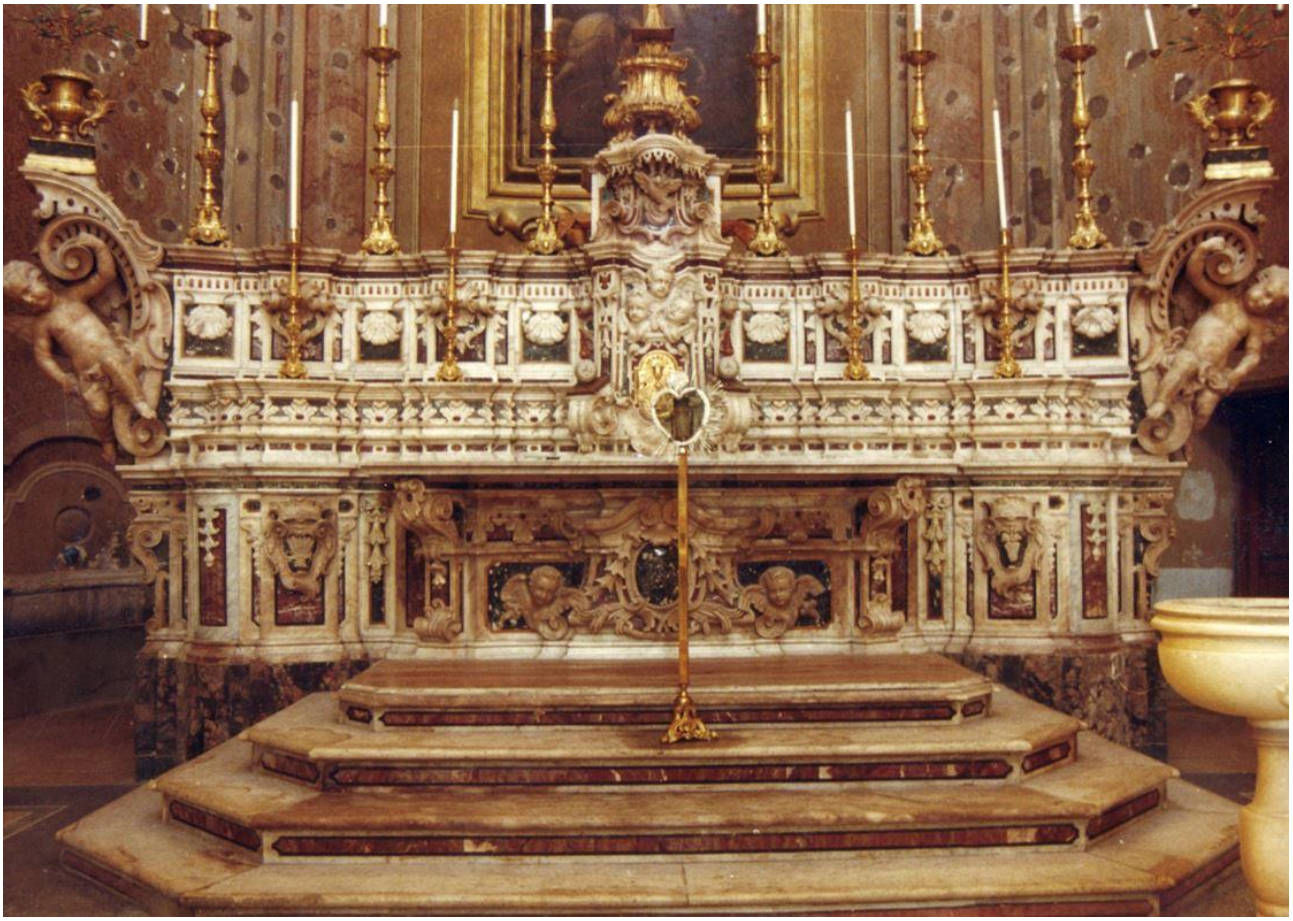
d’Arimatea e Nicodemo - i quali, come si ricorderà, calarono Gesù dalla croce - mentre pregano intorno al corpo di Cristo steso al suolo ai piedi di essa.
E il gruppo di Frattaminore, in linea con i suggerimenti iconografici dettati dal Concilio di Trento, ripropone nella raffigurazione del corpo di Gesù steso a terra sul sudario con il capo poggiato sul grembo della Vergine, uno schema molto noto in Campania, che, derivato dalla famosa ed eccezionale *Pietà* scolpita da Giacomo Colombo nel 1702 per la collegiata di Eboli, era nato, mediato dalle indicazioni tridentine, sull’onda delle suggestioni dei *pasos* processionali iberici, specialmente di marca sivigliana.
Quanto al probabile artefice del sacro legno le attribuzioni degli storici locali vanno dallo stesso Colombo ad Alessandro Cioffi (in quest’ultimo caso direi impropriamente, considerando che il Cioffi è noto piuttosto come argentiere e, soprattutto, per essere stato, tra l’altro, l’esecutore, nel 1712, col figlio Gennaro e con Stefano Reccia, del busto in argento di *Sant’Antimo* appositamente modellato da Domenico Antonio Vaccaro per la cappella del santo dell’omonima cittadina).
Con più cognizioni di causa invece, il Borrelli, studioso attento della scultura napoletana, lo assegna alle capaci mani di Carmine Lantriceni, autore nel 1728 del famoso *Cristo Deposto* per la chiesa della Madonna dei Turchini di Procida, il cui bozzetto conservato in collezione Accardi rivela, forse più della scultura stessa, l’appartenenza dello scultore al filone *rocaille*.
Per il resto, il Borrelli, ipotizzando un’attività del Lantriceni anche come realizzatore di figure per presepi e di statuette devozionali, gli assegna il busto di *San Giovanni Battista* sull’altare maggiore della parrocchiale di Massaquano, presso Vico Equense; la statua della *Madonna delle Grazie* che si conserva nell’omonimo convento di Montesarchio, nel Beneventano; i busti, riccamente intagliati nelle basi, dei *Santi Filippo e Giacomo*, datati 1715 e conservati sull’altare maggiore della chiesa parrocchiale di Diso, in provincia di Lecce; e, ancora, nella lontana Cartagena, in Spagna - dove sarebbe pervenuto direttamente da Napoli, tra il 1720 ed il 1725 - un monumentale gruppo della *Pietà* per la locale chiesa della SS. Vergine della Carità.

Franco Pezzella

L’altare maggiore della chiesa di San Giorgio ad Afragola e il suo artefice Crescenzo Trinchese

Afragola oggi, a. XVIII, n. 10, 29 giugno 1997, p. 6

Al centro del semicircolare presbiterio della monumentale chiesa di San Giorgio di Afragola si erge, con pregevole effetto decorativo, un maestoso altare maggiore; che gli atti redatti dal notaio Cesare Castaldo il 12 gennaio del 1766, ancor più le finezze di ritmo che si colgono nella concezione e nell’esecuzione del manufatto, ci dicono fu realizzato da una delle più prestigiose scuole di marmorai attivi in quell’epoca a Napoli (e più in generale nell’Italia meridionale): la bottega che faceva capo a Crescenzo Trinchese.



Afragola, Chiesa di San Giorgio, C. Trinchese, Altare Maggiore.

Questi, “maestro professore”- com’è qualificato in un documento del 1750 allorquando con altri esperti, quali Carlo Tucci e Matteo Bottiglieri, è chiamato a giudicare alcuni marmi per la Cappella Palatina di Portici - è documentato a Napoli e ad Altamura fin dal 1743 quando s’impegna a eseguire per la chiesa di Santa Maria della Rotonda della capitale una balaustra di marmo e i due capialtare dell’altare maggiore, e, per la cattedrale della cittadina pugliese, un altare nella cappella di Santa Maria di Costantinopoli.

E, ancora, due anni dopo lo troviamo attivo a Tora, nell’alto casertano, nella realizzazione di un altare per la collegiata di San Simeone. Tuttavia, è nella seconda

metà del secolo che esegue la maggioranza dei numerosi manufatti che gli sono attribuiti nelle chiese della Campania e della Puglia, commissionatogli per lo più da nobili e maggiorenti.

Afragola, Chiesa di san Giorgio,
C. Trinchese, Angelo capoaltare.

Nel 1749 è chiamato a realizzare la Cona della Cappella del Rosario in San Domenico ad Altamura che per disguidi con i committenti fu poi portata a compimento solamente nel 1759; nel biennio1751-52 e a Barletta per realizzare su progetto di Luca Vecchione alcuni lavori in marmo per la distrutta cappella Marulli nella cattedrale; e poi in un crescendo di commesse che lo portano ora in Puglia, ora in Campania, lo troviamo attivo ancora ad Altamura (Cattedrale, cona dell'altare di San Giuseppe, 1758); Monopoli (Cattedrale, cona d'altare nella cappella dell'Immacolata, 1755); Giovinazzo (Cattedrale, altare nella cappella del Sacramento); Martina Franca (Collegiata di San Martino, fonte battesimale, 1776-81 e San Domenico, alcuni altari, 1776); Napoli (Santa Maria a Cappella Nuova, 1755; Anime del Purgatorio, 1760, Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, 1772); e giustappunto ad Afragola dove il succitato altare maggiore, benché iniziato nel 1755, fu terminato - come si evince sempre dagli atti del notaio Castaldo - dopo oltre dieci anni.

L'altare, che misura cm.350 x 700, risulta realizzato in marmi policromi, intagliati e intarsiati, era adornato da quattro putti, di cui i due laterali a figura intera sono posti ai due corni dell'altare stesso reggendosi alle relative volute, mentre gli altri due posti ai lati del ciborio sacro in atteggiamento adorante furono trafugati agli inizi degli anni Ottanta; tre testine di angioletti decorano la porta del tabernacolo alla cui sommità è rappresentato, sotto un finto baldacchino, la colomba dello Spirito Santo.

Nella parte inferiore sono raffigurati due stemmi e due testine di putti sistemate sul paliotto, nella cui parte centrale vi era un medaglione ovale di rame cipro indorato, con l'effige di san Giorgio, trafugato negli anni Ottanta. L'altare è preceduto da una balaustra, anch'essa realizzata in marmo policromo riccamente intagliato, che inizia dai due lati che sostengono uno degli archi della cupola.
Originariamente era chiusa da un massiccio cancello di ottone a due ante giranti verso l'interno, ornato nel mezzo dall'immagine di san Giorgio che respinge un nemico della sua fede; una volta due putti decoravano la cimasa. A seguito del nuovo rito religioso, parte della balaustra e il cancello, che era stato realizzato nel 1761, sono stati rimossi e sistemati nella cappella di San Giorgio.
Nella sacrestia si conservava dello stesso Trinchese un lavamano di marmo bardiglio di forma rettangolare con fregi barocchi, purtroppo trafugato nell'ottobre del 1996; il frontone di marmo bianco inserito sulla nuvola e recante al centro l'effigie di *San Giorgio a cavallo che trafigge il drago* era già stato rubato nella metà degli anni breve iscrizione ubicata; oggi resta solo la breve iscrizione ubicata tra frontone e vasca, che recita la seguente preghiera: *Domine, virtutem manibus meis ad abstergendam omnem maculam: ut sine pollutione mentis et corporis valeam tibi servire*.

Franco Pezzella

Sant'Arpino. Un patrimonio di fede da conservare. Le cappelle campestri

Lo spettro Magazine, a. XI, n. 15 n. s., 19 luglio-1° agosto 1997, p. 28

Poste il più delle volte ai margini dei moderni abitati, talvolta in aperta campagna, laddove ancora s'incrociano sentieri di campagna che ricalcano antiche direttrici viarie, le cappelle campestri in quanto espressione di religiosità, sono documentate fin dalla preistoria. Fu tuttavia in epoca romana che si diffuse particolarmente l'uso di edificare tempietti dedicati alle divinità pagane protettrici dei luoghi. Con l'avvento del Cristianesimo l'uso di innalzare cappelle campestri fu progressivamente abbandonato a causa della allora corrente concezione cristiana secondo cui la grandezza di Dio, della Madonna e dei santi non potevano essere celebrate in così angusti spazi.

Sant'Arpino, Cappella dei Santi.

I culti e le forme di devozione di cui le cappelle sono testimonianza hanno, talvolta, un profondo legame con momenti significativi della storia non solo religiosa ma anche civile e politica dei luoghi in cui furono edificate. Non poche volte, infatti, la loro origine è collegata a pestilenze, ad avvenimenti luttuosi, a qualcuna delle numerose guerre che si sono combattute attraverso i secoli.

Nel loro insieme, esse rappresentano, pertanto, un importante compendio di valori storici, sociali, culturali e spirituali. Da quest'ultimo punto di vista assumono particolare rilievo le antiche cappelle santarpinesi, la più vetusta delle quali si erge tuttora in un fondo privato che, proprio per la sua presenza, prende il nome di "Masseria dei Santi".

Qui è ancora visibile, crediamo ancora per poco tempo, se non saranno attuati opportuni interventi di consolidamento - e il monumento lo meriterebbe, al di là delle pessime condizioni di conservazione, per la notevole valenza che assume nei

confronti della storia locale - un manufatto in pietra di tufo terminante con una volta ovale dove è ancora possibile intravedere a un'attenta osservazione, i resti di una decorazione pittorica trecentesca con l'immagine della *Vergine col Bambino*, sovrapposta da un'altra immagine d'incerta iconografia, forse un *Cristo Pantocratore*.

Sant'Arpino, Cappella dei Santi, T. Cardillo (?),
Cristo Pantocratore.

Il rudere - fino a un recente passato occupato, giusto al centro, come evidenzia la presenza del sottostante intonaco, da un riquadro marmoreo, ora divelto, su cui era incisa una lauda alla Vergine con la data 1866 - è ciò che resta della cappella dei Santi, ancora visibile secondo la testimonianza di uno storico locale, il De Muro, alla metà del secolo scorso, e che la tradizione locale, suffragata dalla letteratura erudita dei secoli scorsi, indica come la chiesa fatta edificare dal vescovo Elpidio in ricordo della vittoria ottenuta contro i demoni.
La stessa tradizione riporta pure che alla base dell'edicola sarebbero stati deposti da sant'Elpidio stesso i corpi del fratello Cione e del figlio di questi, Elpicio, morti prematuramente, entrambi poi santificati. Più tardi le sacre spoglie, unitamente a quelle del santo vescovo, che intanto era morto ricevendo anch'egli sepoltura nello stesso luogo, furono traslatate - al fine di sottrarle alla furia di possibili predatori - nella cripta della cattedrale di Salerno, dove tuttora si conservano.
L'affresco o, meglio, quel che resta della pellicola pittorica, è molto probabilmente dello stesso frescante (l'aversano Tommaso Cardillo, secondo la più accreditata ipotesi) che dipinse nella vicina cappella cimiteriale di San Francesco da Paola l'immagine della Vergine col Bambino popolarmente nota come la *Madonna delle spine*; o, forse, in altra ipotesi di un ignoto pittore locale.

Franco Pezzella

L'*Incoronazione della Vergine* di Nicola Malinconico nella chiesa dello Spirito Santo di Sant'Antimo

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 27 luglio 1997, p. 6

In uno dei numerosi giornali copia polizze dell'antico Banco napoletano del Salvatore, attualmente conservati nell'Archivio Storico del Banco di Napoli, alla data del 13 di settembre del 1708 leggiamo: «Ad Oratio Turco d. venti e per esso al Conte Nicola Malinconico e sono a compimento di d. duecento per lo quadro fatto all'Intempiatura della Venerabile Chiesa dello Spirito Santo della terra di S. Antimo ...».

Attraverso il documento è ora possibile riferire al pittore napoletano Nicola Malinconico, e non già a Luca Giordano come fin qui riportato dalle fonti locali, la grande tela raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* che si osserva ancora nel cassettonato della chiesa dello Spirito Santo a Sant'Antimo. Nell'accusare ricevuta della somma, il Malinconico, dopo aver ricordato di «esser Intieramente sodisfatto della pittura dello soffitto di detta Intempiatura ... come anco ... di tutto l'oro (che aveva probabilmente richiesto come sfondo alla sua tela) per causa [della stessa] ..., dichiara di non avere a «pretendere da detta Venerabile Chiesa cosa alcuna, sotto qualsiasi altro colore come di disegni o viaggi in carrozza, essendo da lui (il Turco, rappresentante in quella contingenza dell'università, cioè del comune di Sant'Antimo, sotto il cui patronato era ed è tuttora la chiesa) intieramente soddisfatto …».

Il tema dell'Incoronazione della Vergine è uno dei temi maggiormente esaltati dalla devozione perché, oltre a costituire la scena finale dei cicli iconici dedicati alla vita di Maria, è generalmente utilizzato, in chiave allegorica, per esaltare la gloria della Chiesa, anche qui (come nella rappresentazione della Pentecoste) personificata dalla Madonna. Nella tela, che ricorda molto da vicino nell'impianto formale l'analoga composizione realizzata dallo stesso pittore per la soffittatura della volta centrale della chiesa dell'Annunziata a Marcianise, Maria è rappresentata, secondo quella che è la versione più comune del tema, mentre, contornata da nubi, è trasportata nella gloria divina da cori di angeli e di putti.

La scena culmina nella SS. Trinità con Cristo che pone sul capo della Vergine la corona. Manca rispetto alla tela marcianisana, invece, la schiera degli apostoli genuflessi, intenti in una sacra conversazione. Il Malinconico, oggetto di una frammentaria presentazione biografica del De Dominici - segnata, peraltro, da tutta una serie di riferimenti negativi a causa probabilmente dell'antagonismo manifestato dal pittore verso il Solimena, oltremodo apprezzato, invece, dal biografo napoletano - fu allievo prima del padre Andrea, poi del Giordano, e prima ancora di questi 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, Donnalbina, SS. Apostoli, etc.) e dintorni (Caivano, Chiesa di S. Pietro; Capri,

Certosa) ma anche per le chiese della Puglia (Mottola, Cattedrale; Cutrofiano, Matrice), del Lazio (Gaeta, S. Caterina), della Calabria, della Sicilia e della lontana Bergamo (tele in Santa Maria Maggiore).

Franco Pezzella

N. Malinconico, *Incoronazione della Vergine*, Sant'Antimo, Chiesa dello Spirito Santo.

Testimonianze iconografiche sul culto di san Nicola da Tolentino

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 7 settembre 1997, p. 3

Il 10 settembre la Chiesa celebra san Nicola da Tolentino. Ad Aversa e più in generale in diocesi, il culto per il santo, benché di antica data, è scarsamente praticato. Tra le circa centocinquanta chiese che la diocesi vanta, nemmeno una risulta, infatti, dedicata al santo marchigiano; né le fonti storiche ricordano qualche edificio sacro con questo titolo, se si esclude il breve periodo in cui il monastero di Pardinola - un'antica località assorbita dagli attuali abitati di Frattaminore e Frattamaggiore - assunse tale titolo in coincidenza con la venuta degli Agostiniani.

A. Pizzo (?), *S. Agostino e santi*, Aversa, Chiesa di Sant'Agostino.

Abolito con le soppressioni bonapartiane, il monastero, oggi quasi completamente stravolto nella sua fisionomia dalle superfetazioni successive, è stato poi sempre utilizzato, fin dalla metà del secolo scorso, come presidio ospedaliero della zona.
A testimonianza dell'antica venerazione per san Nicola si conservava, nell'attigua chiesa di Santa Maria Consolatrice degli Afflitti, rimasta officiata con funzione di cappella ospedaliera dal clero secolare, una grande pala d'altare che lo raffigurava in

compagnia di santa Rita nell'atto di venerare la Vergine col Bambino. La tela era stata realizzata, come ricordano le fonti storiografiche locali, alla fine del secolo XVIII dall'artista napoletano Pietro Malinconico, esponente minore di una fiorente famiglia di pittori partenopei.

La più antica raffigurazione di san Nicola da Tolentino che si conserva in diocesi è però anteriore di qualche secolo, e si riallaccia ancora una volta alla presenza di una comunità conventuale agostiniana. Ad Aversa, nella chiesa dell'ex convento di Sant'Agostino, ora occupato dalle benemerite suore Figlie della Carità, si custodisce ancora, sul secondo altare di destra dell'unica navata, una tavola di grosse dimensioni raffigurante *San Nicola fra due santi vescovi*.

Il santo, con l'abito monacale degli agostiniani reca nella mano destra un giglio fiorito; nella mano sinistra un libro con una breve iscrizione. Ai suoi piedi, a ricordare il famoso miracolo dell'apparizione di una stella cometa nei pressi del luogo di nascita, uno squarcio mostra un paesaggio fantastico di Castel Sant'Angelo, l'attuale Sant'Angelo in Pontano, presso Macerata, dove Nicola era nato nel 1245; va ricordato che il santo è detto da Tolentino perché nella città marchigiana trascorse gran parte della sua vita monastica e qui morì il 10 settembre del 1305.

Il dipinto, attribuito dal Parente, ad Antonio Pizzo, un pittore calabrese attivo a Napoli negli ultimi decenni del XVI secolo, è arricchito da dorature nei profili dei piviali e delle tiare nonché delle corone, del pastorale e della croce che variamente adornano le tre figure.

Franco Pezzella

Un capolavoro di Federico Maldarelli: la *Sepoltura di San Sossio* nell'omonima chiesa di Frattamaggiore

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 21 settembre 1997, p. 7

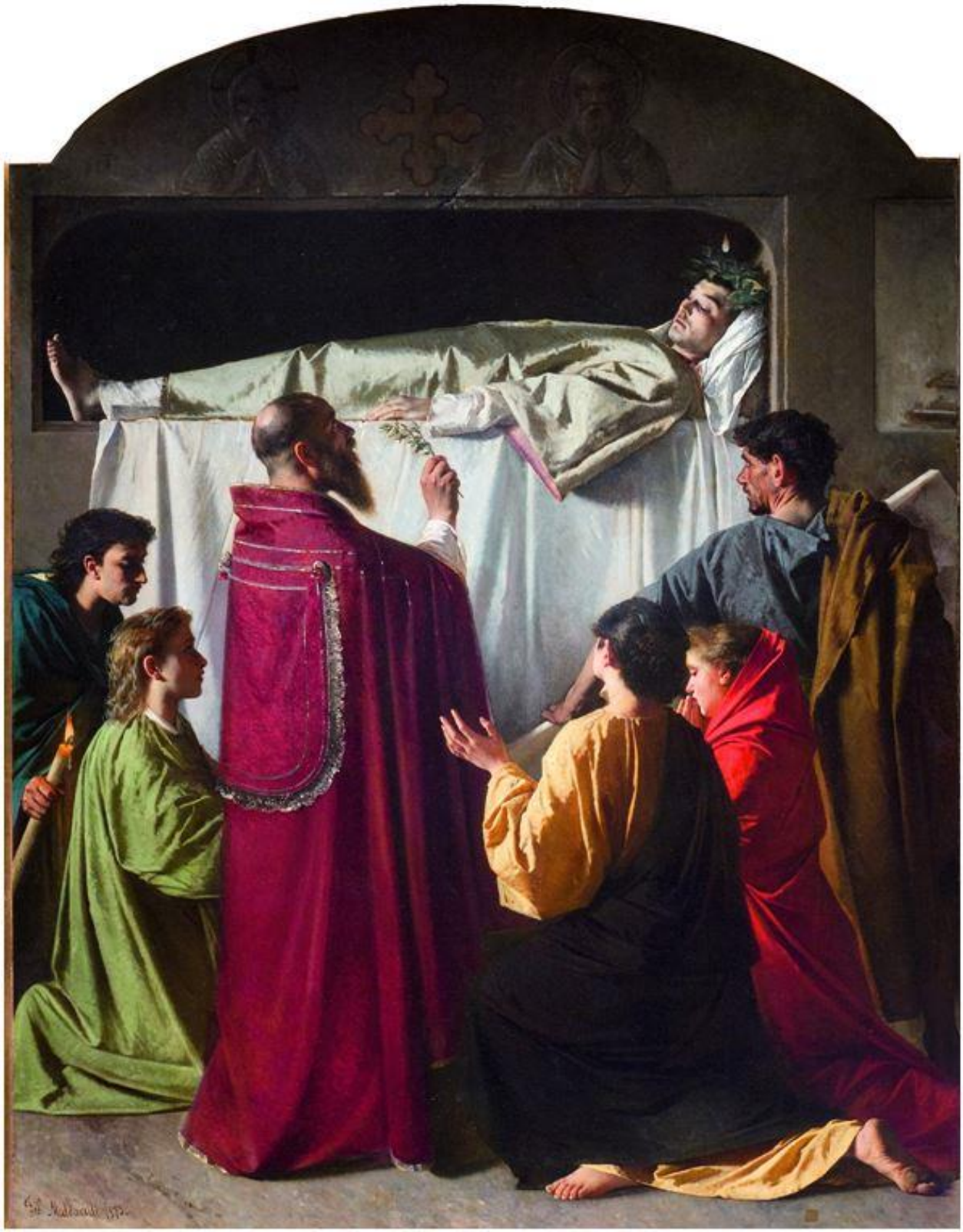
Tra le diverse opere d'arte che nella chiesa di Santa Maria degli Angeli e san Sossio di Frattamaggiore, testimoniano il culto per il santo Patrono, attenzione particolare merita la bella pala d'altare firmata e datata1873 da Federico Maldarelli (Napoli 1826-1893) raffigurante la *Sepoltura di San Sossio*, che adorna l'altare del cappellone, dedicato giustappunto al santo e, congiuntamente, all'apostolo del Norico, san Severino.

Il dipinto è quello stesso con cui il Maldarelli, indiscusso protagonista della pittura napoletana della seconda metà dell'Ottocento, partecipò alla Promotrice di Belle Arti del 1888 e vinse poi il primo premio all'Esposizione internazionale di Arte Sacra tenutasi a Berlino nel 1900. Ritenuto uno dei migliori lavori del pittore, il dipinto riscosse un grande successo anche negli ambienti giornalistici dell'epoca tanto da meritare una breve menzione nel vol. XXIX n.15 de «L'illustrazione Popolare» che, per la penna di un anonimo estensore così scriveva: «È uno dei suoi quadri meglio riusciti e che conferma la sua bella reputazione. La disposizione ne è pittoresca e il colore robusto e la luce e calcolatamente distribuita in quel fondo di sotterraneo, mentre una grande aria di divozione domina tutta la scena».

Il soggetto del dipinto è tratto dagli *Atti Vaticani*, una delle due fonti che tramandano il martirio di san Gennaro e compagni (l'altro è costituito, com'è noto, dai cosiddetti *Atti Bolognesi*). Narrano dunque i suddetti *Atti* che la notte seguente a quella della loro decapitazione nei corpi del vescovo di Benevento Gennaro e quelli dei suoi proseliti Sosio, Desiderio, Festo, Procolo, Acuzio ed Eutichete, furono prelevati dai cristiani, per essere sepolti degnamente; e perciò mentre «i Napoletani prendendo il beato Gennaro, come patrono lo meritarono dal Signore ... i cittadini di Miseno presero il diacono S. Sosio e lo deposero nella basilica ove ora riposa {ovvero riposava, prima delle varie traslazioni, n. d. R), il 23 settembre ...».

Il pittore napoletano ispirandosi anche agli usi e ai costumi dei primordi del Cristianesimo, ambienta la scena all'interno di una catacomba: sicché raffigura un fossore mentre con una grossa lastra di marmo sulle braccia si appresta a chiudere la tomba costituita da un'arca sulla quale è adagiato il santo martire, che, rivestito dei suoi paramenti di diacono, e raffigurato scalzo, con la fiamma sul capo e con un filo rosso intorno al collo, a simboleggiare l'avvenuto martirio per decapitazione. Completa la scena un barbuto sacerdote, il quale, circondato da un gruppo di fedeli rappresentati in atteggiamenti vari, impartisce l'ultima benedizione alla salma.

Invece i frattesi, trattandosi di un dipinto destinato all'altare della cappella dei Santi Sossio e Severino, avrebbero voluto che il Maldarelli avesse realizzato, nello stile delle tradizionali pale d'altare a carattere devozionale ancora tanto in auge nell'800, una tela nella quale fossero stati ritratti i due santi mentre, insieme, la Madonna degli Angeli.



F. Maldarelli, *Sepoltura di san Sossio*,
Frattamaggiore, Chiesa di San Sossio.

Per tutta risposta, il pittore, che si era fin lì sempre dimostrato appassionato seguace della pittura sacra di carattere agiografico piuttosto che di quella più propriamente devozionale - dando a intendere, per di più, di essere particolarmente portato a realizzare scene che ricostruivano la vita romana del I secolo - oppose un garbato ma

deciso rifiuto, adducendo a motivo che, in ogni caso, si trattava di due santi vissuti in tempi e località diverse, accumunati nel culto solamente perché le circostanze, e solo esse, avevano voluto che i loro corpi si fossero ritrovati congiunti: così a Napoli nella Basilica benedettina (ancora oggi a loro dedicata), così a Frattamaggiore dove erano stati traslatati nel 1907 grazie all'impegno di Domenico Biancardi, sindaco dell'epoca, di monsignor Arcangelo Lupoli, vescovo di Montepeloso, ora Irsinia.
Allievo del padre Gennaro, noto frescante e calcografo del Real Museo Borbonico di Napoli, Federico Maldarelli frequentò l'Accademia di Napoli sotto la guida di Costanzo Angelini e, poi, in quanto vincitore del Regio pensionato, l'analoga istituzione di Roma. E ancora alunno del Regio Pensionato partecipò, tra l'altro, alla Mostra borbonica del 1855, presentando ben sei opere, tre delle quali a soggetto agiografico, il genere che insieme con quello neopompeiano connoterà gran parte della sua produzione, a tratti superlativa, a tratti caratterizzata, invero, da eccessiva freddezza.
Della produzione sacra in questa sede si ricorderanno e sole opere realizzate per la cappella del Palazzo reale di Napoli (*Cristo nell'orto dei Getsemani*, *Riposo dalla Fuga in Egitto*) e quelle per la chiesa dei Santi Severino e Sossio (*Presentazione al Tempio*, *Visitazione di santa Elisabetta*). Nel biennio 1877 - 98, Maldarelli fu, tra l'altro, professore onorario dell'Istituto di Belle Arti di Napoli e più tardi tenne la direzione della Pinacoteca di Capodimonte.

Franco Pezzella

Antichi costumi frattesi

Socrate, a. II, n. 9, ottobre 1997, p. 4

Nel 1782, Ferdinando IV, re di Napoli, passato alla storia con il poco lusinghiero epiteto di "re Lazzarone" per le sue inclinazioni popolari, di concerto con il marchese Domenico Venuti, direttore della Real Fabbrica di Porcellane della città partenopea e, al contrario del sovrano, uomo di raffinata e illuminata cultura, si fece promotore di un'iniziativa alquanto singolare: documentare con una serie di *gouache* (guazzi), come in una sorte di moderno *reportage* fotografico di carattere etnografico, «le fogge del vestire in uso del suo regno».

Scopo della ricognizione ordinata dal sovrano, che al di là della propria scarsa cultura mostro sempre e comunque un profondo interesse per le terre del proprio regno, era, nelle mire del Venuti, vero ispiratore dell'impresa, la realizzazione di un vasto *corpus* di illustrazioni da utilizzarsi, oltre che per diletto del sovrano, quale modello per le decorazioni dei nuovi servizi da tavola che il marchese aveva inanimo di realizzare per la corte.

Il compito fu affidato, dopo regolare concorso presieduto dallo stesso Ferdinando IV, ai pittori Alessandro D'Anna e Saverio Della Gatta, già esperti nella riproduzione dei costumi, poi sostituiti in seguito - perché rinunciatari - da Stefano Santucci e da Antonio Berotti (quest'ultimo, cognato del D'Anna, partecipò praticamente fin dall'inizio all'impresa, che durò ben quindici anni, per l'inspiegabile e pressoché immediata rinuncia del Della Gatta).

La prima provincia a essere visitata, dal febbraio al giugno del1783, fu, come testimoniano i numerosi dispacci reali conservati all'Archivio di Stato di Napoli, la provincia di Terra di Lavoro. Al termine della ricognizione, D'Anna e Berotti avevano realizzato un congruo numero di figure, ognuna incorniciata da un *passepartout* dipinto, di cui una, a firma del D'Anna (Palermo, 1749 - Napoli, 1810) raffigurante, come si legge nella didascalia in margine alla figura stessa «Uomo e Donna di Fratta Magiore» (sic).

La coppia è raffigurata, con un abbigliamento festivo, su uno sfondo di una capanna di paglia; che, non si capisce bene, se è uno di quei ricoveri temporanei ancora in uso fino a qualche decennio orsono nelle nostre campagne, o, molto più verosimilmente, un deposito di attrezzi o derrate agricole, come farebbe supporre la presenza di due sacchi di tela rigati nell'angolo destro della composizione. La donna è vestita con molta cura: indossa, sopra una camicia bianca, di corsetto nero decorato ai bordi con strisce di seta dorate.

La sottostante gonnella, ampia e bianca, è coperta da una sopra gonna verde anch'esso impreziosito da strisce di seta applicate a fasce. Altrettanto curato è l'abbigliamento del maschio che, sopra delle braghe lunghe fino al ginocchio, indossa una giubba con ampi paramani e, sopra di essa, una sorta di spolverino. Molto ricercati poi gli ornamenti ostentati da entrambi.

La donna, oltre ad un ampio copri testa trinato sul capo e a un paio di guanti serrati nella mano sinistra (complemento quest'ultimo abbastanza insolito in una comunità di impronta prettamente contadina, giusto qual era quella frattese alla fine del XVIII

secolo), presenta dei vistosi orecchini d'oro o, forse, di orpello - la lega di rame e zinco di un bel colore giallo e che per questo ha l'apparenza dell'oro.

Firenze, Museo di Palazzo Pitti, A. D'Anna, *Uomo e Donna di Fratta Magiore.*

Il maschio, invece, insieme al consueto cappello a falde larghe, sotto il quale s'intravede la cuffia - che indossata soprattutto durante il lavoro dei campi per asciugare il sudore era pure utilizzata nelle ore di riposo con lo stesso scopo al fine di proteggere il copricapo da una più rapida consunzione - calza un bel paio di scarpe di cuoio con fibbia, cui fa il paio, la cinghia dei pantaloni dello stesso materiale; un elegante *foulard* poi, e un lungo bastone leggermente ricurvo alla sommità completano il suo abbigliamento. Per la realizzazione dei diversi costumi, al di la della ricognizione sul campo, i due artisti si erano invero ispirati anche a una serie

d’incisioni pubblicate a Napoli un decennio prima col titolo di *Raccolta di vari Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli*: una notevole impresa editoriale nata dalla proficua e duratura collaborazione tra l’ambasciatore britannico Sir William Hamilton e il pittore napoletano di origine inglese Pietro Fabris.

Milano, Mercato antiquariale, *Uomo e Donna di Fratta Magiore* (copia da A. D’Anna).

Numerose sono, infatti, le analogie tra le incisioni realizzate da quest’ultimo e i guazzi realizzati soprattutto dal D’Anna; com’è dato vedere mettendo a confronto alcuni bozzetti che il Fabris realizzò per la raccolta (Napoli, Museo di San Martino) e i corrispondenti guazzi realizzati dal D’Anna nel 1785, attualmente conservati a Firenze nel Museo di Palazzo Pitti.
Quanto alle ragioni per cui questi, compreso il guazzo in oggetto, si trovano a Firenze va ricordato che gran parte dell’intera collezione vi era pervenuta, unitamente ad un consistente numero di tempere realizzate successivamente in copie all’interno della Real Fabbrica di Porcellane (alcune delle quali sono recentemente apparse in un’asta a Milano), per tramite di un dono che Ferdinando IV e la consorte Maria Carolina d’Austria avevano fatto a Pietro Leopoldo di Lorena in occasione di un viaggio nel granducato di Toscana.

Franco Pezzella

Caivano. Nella chiesa di Santa Barbara recuperata alla pietà dei fedeli la settecentesca statua dell'Assunta

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 ottobre 1997, p. 6

La settecentesca statua lignea policroma della Madonna Assunta che si conserva sull'altare della cappella laterale destra dell'abside della chiesa di Santa Barbara a Caivano e tomata finalmente nella sua sede naturale dopo alcuni mesi di assenza per un lungo e laborioso restauro affidato alle mani di due giovani ma esperti restauratori del luogo, Giuseppe Di Palma e Agostino Saviano.

La statua si presentava infatti, oltre che malaccortamente riplasmata e ridipinta in condizioni di notevole degrado a causa della massiccia infestazione di insetti xilofagi che avevano prodotto un indebolimento del supporto ligneo. Poggiata su un groppo di nuvole la Vergine è rappresentata con i lineamenti molto delicati mentre ritta in piedi con le braccia aperte, è in atto di pregare. Indossa un'ampia veste color avorio damascata in oro e una larga fascia azzurra intorno alla vita.

Benché di fattura non eccelsa, la scultura - di qualche graziosa finezza di ritmo - soprattutto nel fluire morbido dei capelli sulle spalle e nel declivio flessuoso delle vesti verso i piedi - ha vasti riferimenti con composizioni settecentesche napoletane, assai ripetute e diffuse. La statua lascia infatti trasparire l'adesione dell'autore ai modelli correnti settecenteschi, derivati per lo più dalle coeve composizioni pittoriche rispetto alle quali si presenta tuttavia con una maggiore stasi nei movimenti e, quindi, un minore slancio delle figure.

La scultura è attribuita dal Lanna - autore nei primi anni di questo secolo di una interessante, seppure frammentaria storia di Caivano a un non bene precisato Verzella. Sicché le fonti e i documenti tramandano diversi scultori con questo nome già a partire dalla fine del Cinquecento e fin oltre la metà dell'Ottocento, tutti appartenenti, peraltro, alla stessa famiglia.

Nel nostro caso, in assenza di altri elementi di identificazione - e basandoci esclusivamente sull'analisi stilistica e tipologica che riconosce nell'opera una forte dipendenza dai modelli e dalla plastica di Giuseppe Picano - non crediamo di scostarci molto dalla realtà se ne assegniamo la realizzazione a Francesco, esponente di punto della bottega familiare, attiva secondo le ricerche del prof. Gennaro Borrelli dalla fine del Settecento a tutto il 1845; seppure più recentemente il Loffredo, anche alla luce di nuovi ritrovamenti documentari che ne fanno ipotizzare la morte un decennio primato dice attivo non oltre il 1835 subito dopo cioè aver scolpito l'immagine della cosiddetta *Addolorata del Venerabile Gaetano Errico*, per la chiesa omonima di Secondigliano.

Formatosi presso la bottega del padre, che un documento conservato presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli ci dice essere sita nella chiesa di San Nicola del Pozzo presso l'arcivescovado di Napoli, Francesco fu autore di diverse statue variamente sparse tra Napoli e alcune cittadine della Campania tra le quali si segnalano un busto di *Sant'Anna con la Madonnina* nella chiesa di Sant'Anna a Mercogliano a Napoli (1806), le analoghe composizione per la parrocchiale di

Foglianise, in provincia di Benevento, di Sant'Anna di Palazzo e di Santa Maria delle Grazie a Napoli, l'*Immacolata* per la chiesa di Santa Monica e Santa Geltrude ancora a Napoli (1823), quattro busti ed una scultura a figura intera dell'*Immacolata* per il duomo di Torre del Greco (1827).
E ancora gli sono state assegnate, dubitativamente, diverse sculture nella tribuna e in una delle cappelle dei Girolamini; nonché un *Crocifisso* nell'attigua biblioteca.

Franco Pezzella

Caivano, Chiesa di Santa Barbara, F. Verzella, *Assunta.*

Un episodio di pittura romanica nell'Agro Aversano
Gli affreschi di Carinaro

... Consuetudini aversane, n. 41-42, ottobre 97-marzo 98, pp. 14-21

A qualche chilometro da Teverola, in tenimento di Carinaro, quasi ai margini della strada nazionale che collega Aversa con Capua e Santa Maria Capua Vetere, sono visibili, parzialmente celati da una fitta vegetazione spontanea, i ruderi di un piccolo edificio - una chiesetta risalente al XII secolo - che conservava, fino a qualche decennio fa, un pregevole seppure mutilo affresco della stessa epoca, ora staccato e trasportato parte a Napoli, dove è depositato nel Museo di San Martino, in attesa di una più idonea sistemazione, parte a Caserta dove ha trovato posto, recentemente, nella nuova struttura museale annessa al Palazzo Reale, significativamente denominata "Museo dell'Opera della Reggia e del Territorio" giustappunto perché deputata alla conservazione delle opere d'arte recuperate nella provincia.

Carinaro, Ruderi della chiesa di Santa Maria di Pontepiano sul Clanio.

La chiesetta, il cui interno è ingombro di materiale di crollo e terreno, è costruita in pietra calcarea e si svolge a pianta rettangolare; la facciata appare parzialmente crollata, mentre le mura laterali sono ancora in piedi. Nella parete di fondo – anch'essa interamente conservata - si apre un'absidiola, in parte ricavata nello spessore del muro, per la maggior parte estradossata; come si può costatare osservando la costruzione dal lato posteriore[1].

[1] Circa l'origine della chiesa, le fonti tacciono completamente. Si può ipotizzare che essa fosse nient'altro che una modesta cappella rurale, una delle tante fatte edificare tra il IX e il XII secolo dai

Carinaro, Edicola prospiciente la chiesa
di Santa Maria di Pontepiano sul Clanio.

Al di là della struttura architettonica, vivace testimonianza di un gusto che adotta, seppure in parte e anche per edifici di modeste dimensioni, alcuni elementi tipologici degli edifici maggiori, l'interesse per la chiesetta è dato, come si accennava, dalla presenza - prima del distacco e del trasferimento in altre sedi - di un affresco che copriva interamente l'abside; il quale, nonostante sia stato lungamente e neglettamente esposto al sole e alle intemperie, ha conservato, piuttosto bene, lineamenti e colori originali.

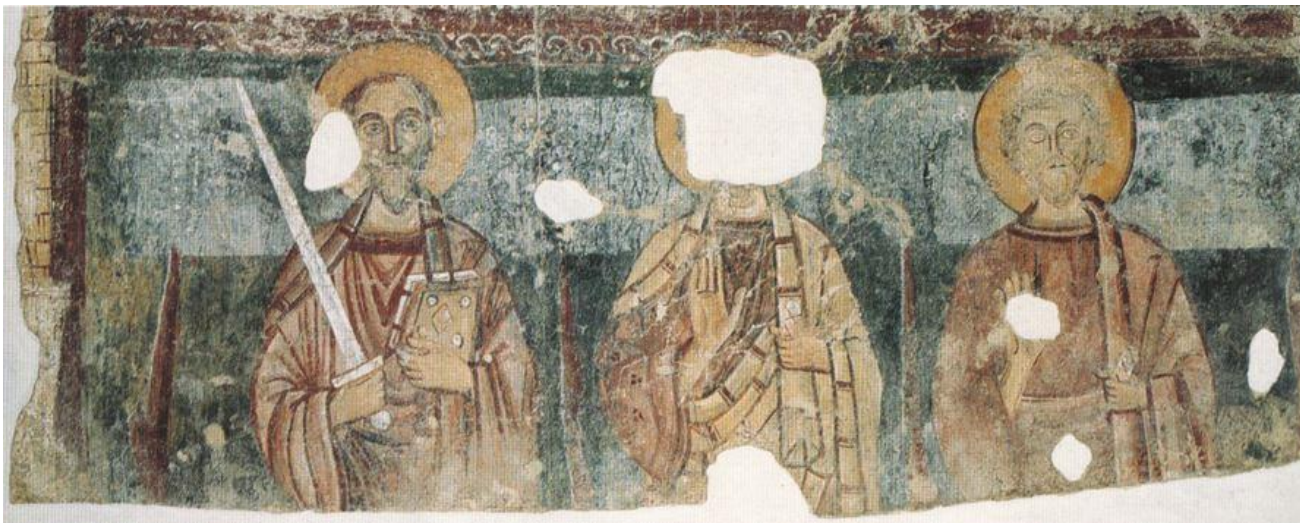
---

benedettini di Montecassino per incentivare - dopo la pace tra bizantini e longobardi - la nascita di nuovi nuclei di aggregazione sui territori da recuperare all'attività produttiva agricola nelle campagne lungamente abbandonate per le frequenti scorrerie degli eserciti di conquista. Se nulla si può dire della sua fondazione (nel vicino paese la chiesa, benché molto antica, non viene neppure ricordata a memoria d'uomo) di certo invece si sa - come è dato leggere in una pergamena del 1116 (J. MAZZOLENI, *Le pergamene di Capua*, Napoli 1957, I, pag. 33) - che essa in quell'anno fu donata dal monastero capuano di San Giovanni delle Monache all'arcivescovo della città in cambio della chiesetta di San Salvatore Piccolo, ubicata tra la via omonima e via San Giovanni della stessa città, e oltremodo nota alla storia dell'arte perché vi si ammirava fino al 1965, quando fu asportato per essere conservato nel Museo Campano, il famoso affresco absidale con l'*Ascensione di Gesù e Santi* reso noto da P. PARENTE, *Meraviglioso affresco scoperto a Capua*, Maddaloni1918, pp. 3 - 7, attribuito al Cavallini da A. O. QUINTAVALLE, *Un affresco ignorato di Pietro Cavallini a Capua*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, (1933-34), pag. 412, e ricondotto invece, da Ferdinando Bologna, ad un'ancora anonima personalità artistica convenzionalmente indicata come "Maestro di S. Salvatore Piccolo".

Ignoto frescante campano del XII secolo, *Cristo Benedicente*, Napoli, Museo di San Martino.

L'affresco raffigura *Cristo benedicente e Santi*. Il dipinto, acquistato fin dal 1974 al suo proprietario dalla Soprintendenza alle Gallerie della Campania, fu staccato in quell'anno da Graziadei Tripodi. Prima delle operazioni di stacco la composizione si presentava costituita dalla sola rappresentazione del *Cristo in Maestà*, con la mano destra, benedicente e nella sinistra un libro aperto su cui si legge frammentariamente, tuttora, la scritta «PAX VOBIS». La figura è racchiusa entro una mandorla affiancata da una coppia di angeli e corredata nell'estremità superiore sinistra e in quella inferiore destra rispettivamente, delle raffigurazioni del sole e della luna.
Nella zona inferiore dell'abside, immediatamente sotto questo primo affresco si evidenziarono successivamente, rimuovendo lo scialbo che le ricopriva, sei figure di Santi attorno ad una Madonna in trono.
Di questo secondo lacerto di affresco la figura della Vergine è andata, purtroppo, largamente perduta, mentre le immagini dei santi risultano in parte prive della porzione inferiore, qualcuna mancante del volto. In ogni caso si tratta di

manomissioni di vecchia data, da porsi in relazione a lavori di restauri realizzati in epoca incerta, per adattare, probabilmente, l'altare absidale a una nuova veste, anch'essa, tuttavia, perduta. L'affresco, parzialmente pubblicato una prima volta dal Quintavalle nel lontano 1934, ovviamente per la sola pellicola pittorica allora visibile - anche se lo stesso vi aveva già scorto sotto l'intonaco le figure dei santi poi riportate alla luce - fu ritenuto opera del XII secolo raffigurante un'Ascensione, e messa in rapporto con gli affreschi di Ausonia e di Santa Maria in Foro Claudio a Ventaroli[2].



Ignoto frescante campano del XII secolo, *Santi*, Caserta,
Museo dell'Opera della Reggia e del Territorio.

Negli anni seguenti, pur nel fervore di nuovo interesse per la pittura medioevale campana, l'affresco fu completamente ignorato dalla critica, anche per via dell'impreciso riferimento topografico (*chiesetta di S. Maria a Pontepiano sul Clanio*).

Solo alcuni decenni dopo - nel 1974 - la Carotti in un poderoso saggio dedicato alle pitture della cosiddetta *Grotta delle Fornelle* a Calvi che inaugurava una collana di studi sulla pittura medioevale campana, ritornando sull'iconografia dell'affresco ebbe a ipotizzare, relativamente alla presenza, nella parte inferiore di esso delle immagini di alcuni santi - particolare, quest'ultimo, basato esclusivamente sulle affermazioni del Quintavalle in quanto all'epoca il dipinto era esaminabile solo attraverso la riproduzione fotografica - come negli affreschi di Pontepiano il motivo dell'Ascensione si fondesse, probabilmente, con quello della Majestas Domini, sull'esempio dell'analogo affresco dell'abside della chiesa di Sant'Angelo a Lauro, vicino a Sessa Aurunca[3].

L'anno successivo, l'Abbate - che ebbe modo di studiare da vicino il dipinto, essendo stato questo, nel frattempo, staccato, liberato della calce nella porzione inferiore e finalmente reso visibile - accogliendo in pieno la tesi della Carotti circa la

[2] A. O. QUINTAVALLE, *Contributi allo studio della pittura romanica in Campania,* in *Crisopoli - Parma,* II (1934), pp. 14-30, pp. 18-21, fig. 10.

[3] A. CAROTTI, *Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia,* Roma1974, pag.53. Per gli affreschi di Sant'Angelo a Lauro si cfr. C. Bertelli - A. Grelle*, Sant'Angelo a Lauro,* in *Paragone,* 22 (1971), pp. 3-20.

consonanza tipologica di esso con gli affreschi di Sant'Angelo a Lauro osservò che «mentre nell'Ascensione sessana convivono ... il tema dell'Ascensione con quello della Majestas Domini nell'abside di Carinaro tra i due motivi è il secondo a prevalere sul primo, richiamato nella parte inferiore dal fatto che la Vergine non è più rappresentata stante in mezzo agli Apostoli, ma anch'essa assisa in trono, in maestà»[4].

Ignoto frescante Campano del XII secolo, *Santi*, Caserta,
Museo dell'Opera della Reggia e del Territorio.

La composizione andava pertanto più correttamente indicata, a suo parere, come un Cristo benedicente e Santi, anche se è innegabile che l'iconografia di essa si ricollega al modo bizantino di raffigurare il tema dell'Ascensione. Il quale è caratterizzato - com'è noto - dalla divisione della scena in due zone: in alto il Cristo nel clipeo tra angeli, in basso la Madonna orante tra due angeli che indicano il Cristo e si rivolgono ai dodici Apostoli, divisi in due gruppi rispettivamente guidati da san Pietro e san Paolo; secondo uno schema che si ricollega a sua volta alla citazione di un passo degli Atti degli Apostoli (1,9-12) [5].

Per quanto concerne i caratteri generali dell'opera l'Abbate riconduce l'affresco nell'ambito della tradizione bizantino - cassinese, e specificamente al ciclo di Sant'Angelo in Formis, da cui – osserva - si distacca tuttavia «... per un'eleganza più libera e sciolta, per un colorirsi più dolce, meno stereotipo e ghiacciato ...»; salvo poi

[4] Soprintendenza alle Gallerie della Campania, *Acquisizioni 1960-1975*, Napoli 1975, pp. 2-3 (scheda di F. Abbate).

[5] J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, pp.62-63.

accostarlo agli affreschi che adornano la basilica dei Santi Martiri a Cimitile, nel nolano, in particolare alle figure degli angeli del sottarco. Un'ultima annotazione per ricordare che più recentemente l'affresco di Carinaro è stato menzionato, senza peraltro nessun nuovo apporto critico, nel volume relativo alla Campania, di un più vasto repertorio sull'arte romanica in Italia[6].

Pezzella Franco

[6] M. D'ONOFRIO - V. PACE, *Italia romanica La Campania*, Milano 1981, pag.342.

Il culto a san Rocco in una maiolica devozionale dell'Ottocento

Lo spettro Magazine, a. XI, n. 20 n. s., 18-31 ottobre 1997, p. 25

Il culto a san Rocco, santo francese originario di Montpellier, che gli agiografi indicano vissuto tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV secolo, affonda le sue radici intorno alla metà del Quattrocento; quando, in coincidenza con le ripetute epidemie di peste che funestavano l'Europa, si unì e in qualche caso si sovrappose a quello tradizionale per san Sebastiano, fin lì invocato contro la peste perché sopravvissuto al martirio delle frecce, utilizzate già in epoca classica - allorquando si credeva che fosse Apollo a scagliare i dardi delle malattie epidemiche - giustappunto per simboleggiare le epidemie.

Ignoto maiolicaro campano, *San Rocco protegge Aversa dal colera*, pannello maiolicato, Aversa, Chiesa di S. Rocco.

E a una terribile epidemia di peste - per l'esattezza quella del 1526 - che decimò quasi completamente la popolazione, tanto da far scrivere all'Anonimo aversano nella

sua nota *Cronica* che «... per così crudelissima straggie della Parca camparono solo 18 anime» si ricollega, anche ad Aversa, l'origine del culto per san Rocco.
Pare anzi, che proprio allora fosse cambiato l'antico titolo di Santa Maria della Neve che contrassegnava la chiesa oggi intitolata al santo. Ma è dopo l'epidemia di colera del 1856, dalla quale Aversa fu risparmiata, che il culto rocchiano trova più compiuta espressione in città. Icastica, in proposito, una pagina del Parente: «Nel 19.7 bre 1854 fu portata processionalmente la statua di S. Rocco in giro per la città pel cessato colera; onde dichiarato venne Protettore minore della città e dintorni, e fu celebrata festa nel 6 xbre 1857».
Nell'occasione fu pure murato sulla facciata della chiesa un pannello maiolicato, quello stesso che ancora oggi è dato ammirare nella sua vivace policromia e che rappresenta il santo con ai piedi l'immancabile cane che caratterizza la sua iconografia, e, sul lato opposto, più in basso, alcuni confratelli dell'omonima congrega.
Il santo - cappello largo sulle spalle, mantello a mezza gamba, in mano il bastone, nel fianco la zucca ripiena d'acqua e sul braccio, simile a un ornamento araldico, una conchiglia (che com'e noto costituiva per i pellegrini l'indispensabile strumento per attingere l'acqua dalle polle che incontravano lungo i loro percorsi) - è raffigurato nell'atto di ringraziare Dio, insieme ai congreganti, per la protezione offerta loro contro il colera; ringraziamento ribadito, del resto, da una breve scritta dedicatoria sottostante alla scena.
Il manufatto, oltre che per la valenza storica e devozionale si qualifica, dal punto di vista stilistico – pur in assenza di caratteri che lo facevano minimamente avvicinare ai modelli pittorici aulici del tempo in cui fu realizzato - per il delicato uso dei colori, dai toni caldi e pastosi.

Franco Pezzella

San Gennaro predice il martirio di san Sossio di Francesco Saverio Altamura nella chiesa di San Sossio a Frattamaggiore

Socrate, a. II, n. 10, novembre 1997, p. 6

«Al tempo dell'imperatore Diocleziano, nel quinto consolato di Costantino Cesare e nel quinto di Massimiano Cesare, i cristiani venivano perseguitati. Nella chiesa di Miseno vi era allora, un diacono di nome Sosio, uomo sui trent'anni, di grande prudenza e santità; riferì anzi un certo vescovo Teodosio, che Sosio in persona gli aveva confidato che, per timore dei pagani, raramente si faceva vedere in pubblico. Sosio ebbe occasione di conoscere il beatissimo Gennaro, vescovo di Benevento, nonché il suo diacono. Festo e il suo lettore Desiderio; tutti insieme si recavano alle sacre funzioni in chiesa, e qui si incontravano col vescovo di Miseno e con diversi altri cittadini. Nel corso di tali riunioni, essi discutevano intorno alla legge divina, in edificazione di coloro che credevano in Gesù Cristo; e facevano sempre del loro meglio per non farsi notare, dal momento che in quei luoghi, vicino a Cuma, vi era un continuo andirivieni di illustre personalità pagane dirette all'antro della Sibilla. Trovandosi dunque il beato Gennaro nella città di Miseno, accadde che, mentre il diacono Sosio leggeva nella propria chiesa i santi vangeli di Dio, improvvisamente sorse dal suo capo una fiamma; fu Gennaro l'unico ad accorgersene e, subito, predisse a Sosio che, in virtù di tale segno, sarebbe diventato martire. Tutto lieto e rendendo grazie a Dio, Gennaro impresse un bacio su quella testa che doveva patire per nostro Signore Gesù Cristo».

Il brano, tradotto dal latino, è integralmente ripreso - così come la bella rappresentazione pittorica che nel 1895 Saverio Altamura ne seppe trarre per realizzare il dipinto in oggetto - dai cosiddetti "Atti Bolognesi", un codice del VI-VII secolo ritrovato nel 1774 tra gli scaffali della biblioteca dell'abbazia di Santo Stefano dei Padri celestini di Bologna, che si ritiene, a sua volta, copia di una scrittura più antica, risalente al IV secolo, nota come *Scrittura Lepida*. Gli *Acta Bononiensa*, come sono altrimenti indicati in latino, furono pubblicati dal canonico capuano Alessio Simmaco Mazzocchi nel suo *Actorum Bononiensium vindiciae repetitae*, editi a Napoli nel 1759 e sono considerati la *summa* ovvero la ricucitura di due *Passiones*: quella di san Sossio, di cui non ci sarebbe pervenuta la parte finale, e quella di san Gennaro, di cui non si conosce viceversa la parte iniziale.

Sicché Saverio Altamura, che firma e data in calce a destra il dipinto, attenendosi rigorosamente al racconto raffigura i due santi martiri - san Gennaro vestito dei sontuosi abiti vescovili, san Sossio con la dalmatica di diacono e la fiamma sul capo - in procinto di abbracciarsi, immaginandosi, sulla falsariga di tutte le raffigurazioni precedenti del santo misenate, un san Sossio giovane imberbe. Il tema era stato invero già trattato da Domenico Zampieri, detto il Domenichino (Bologna, 1581- Napoli, 1641), in uno dei riquadri - parte di un più vasto ciclo di affreschi avente a tema *Fatti della vita di san Gennaro*, per l'omonima cappella del Tesoro nel duomo di Napoli.

F. S. Altamura, *San Gennaro predice il martirio di san Sossio*, Frattamaggiore, Chiesa di S. Sossio.

L’artista felsineo si era però ispirato, essendo all’epoca gli “Atti Bolognesi” non ancora noti, alla fortunata *Vita di S. Gianuario vescovo di Benevento e principal protettore di Napoli*, pubblicata nel 1579 dal canonico napoletano Paolo Regio che aveva attinto, a sua volta, dalla *Passio S. Ianuarii* dei cosiddetti “Atti Vaticani”.
Francesco Saverio Altamura, dopo l’infanzia passata nella città natale dove studiò presso gli scolopi, seguì la famiglia prima a Salerno, poi ad Avellino. Trasferitosi a Napoli per frequentare la facoltà di medicina, prese a seguire, invece, i corsi dell’accademia.
Qui conobbe Domenico Morelli, col quale vinse il pensionato di Roma con un quadro raffigurante un *Episodio della Gerusalemme Liberata*. Durante il soggiorno romano si accostò ai gruppi liberali più indipendenti finendo in carcere per i suoi atteggiamenti politici. Liberato dopo la concessione della Costituzione, per aver partecipato ai moti del 1848, fu di nuovo perseguitato e costretto a scappare in Toscana, dove dal 1850 al 1860, visse a Firenze.
Qui venne a contatto con i vari Serafino e Felice de’ Tivoli, Vito d’Ancona, Giovanni Fattori, con coloro, cioè, che costituirono il primo gruppo dei cosiddetti pittori del “Caffè Michelangelo”. Fu poi a Parigi, dove conobbe Decamps, Troyon e Daubigny, dal quale apprese il forte chiaroscuro e la macchia.
Tuttavia, nonostante queste frequentazioni, non fu propriamente un pittore macchiaiolo, essendosi votato, per il suo temperamento portato alle grandi composizioni, ai soggetti storici e religiosi. Ritornato a Napoli nel 1860, fu tra i fondatori della pinacoteca del Museo nazionale.
Dopo alcuni anni, vissuti a Parigi, ritornò definitivamente a Napoli, dove prima di morire, pubblicò *Vita ed arte*, la sua biografia. Tra le sue opere ricordiamo: *Cristo e l’adultera* (1846) e l’*Angelo appare a Goffredo* (1847) conservate nella Galleria di Belle Arti di Napoli; *Morte di un crociato* (1848, Museo Civico di Foggia); i *Funerali di Buondelmonte* (1858-60, Roma, Galleria d’Arte Moderna); *Mario e i Cimbri* (1863, Napoli, Pinacoteca di Capodimonte).

Franco Pezzella

Omaggio a Durante

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 9 novembre 1997, p. 2

In occasione del concorso pianistico internazionale «Francesco Durante» che si è tenuto a Frattamaggiore, città natale del musicista, a metà di novembre, l'associazione culturale «Progetto Arte» di concerto con la Pro loco e il Centro culturale parrocchiale «M. A. Lupoli» ha organizzato una serie di manifestazioni collaterali culminate in un convegno ospitato presso la Sala consiliare del Comune, dove sono intervenuti con interessanti relazioni - introdotti dall'avvocato Domenico Fimmanò e dal dottor Franco Montanaro - il professor Sosio Capasso, presidente dell'Isti-tuto di Studi Atellani, il professor Pasquale Saviano, presidente della Pro loco e il professor Ralph Krause, musicologo.

Ignoto pittore napoletano del XVIII secolo,
Ritratto di Francesco Durante, Frattamaggiore, Casa Comunale.

Moderatore il professor Lorenzo Costanzo, direttore del Centro culturale «M. A. Lupoli». Qualche giorno prima il quartetto «F. Durante», costituito da Ciro Palmieri, Pasquale Maisto e da Annamaria e Armando Pugioni si era esibito nella locale chiesa di Santa Maria delle Grazie in un riuscitissimo concerto per chitarre, violino e clarinetto.

Alla fine del convegno, invece, presso il Centro culturale «M. A. Lupoli», è stata inaugurata la mostra documentaria sul musicista frattese a cura dello scrivente, con la collaborazione tecnica di Geppino Bilancio, Pier Raffaele Spena, dei giovani di «Progetto Arte», e di Angelo Pezzella e Giovanni Giuliano per le foto.
Francesco Pasquale Durante nasce a Frattamaggiore il 31 marzo del 1684, settimo figlio di Gaetano, umile cardatore di lana, e di Orsola Capasso, onesta popolana. Riceve una prima rudimentale educazione probabilmente presso la parrocchia di San Sossio, dove il padre per arrotondare i miseri guadagni che gli venivano dalla pratica del suo umile lavoro, svolgeva mansioni di sagrestano e cantore.
La sua prima formazione artistica avviene invece a Napoli, dove nel 1699, poco dopo la morte del padre, era andato a vivere con lo zio, il sacerdote don Angelo Durante, maestro di cappella nonché rettore del conservatorio di Sant'Onofrio, che, intuita una certa inclinazione del nipotino per la musica, lo avviò agli studi prima alla scuola di don Gaetano Francone, suo grande amico e maestro «maestro di strumenti a corda» e poi presso lo stesso conservatorio.
Era l'anno 1702. Tre anni dopo, conclusi gli studi, Francesco affrontò, su commissione dei maestri e devoti della cappella di Sant'Antonio, la sua prima prova compositiva: scrisse le musiche per un dramma sacro composto dal reverendo A. Rolandi, *Prodigi della divina misericordia verso i devoti del glorioso S. Antonio di Padova*, che si rappresentò nella strada detta del *Mayo di Porto* il 13 giugno del 1705.
Poco o nulla si conosce della sua attività negli anni successivi, se non che, nel giugno del 1710, fu nominato secondo maestro presso il conservatorio di Sant'Onofrio; incarico che tenne, con uno stipendio di 25 carlini, per solo sei mesi.
Bisogna arrivare al 18 febbraio del 1719, quando presso la Casa Professa dei Padri delle Scuole Pie alla Duchessa è rappresentata. *La cerva assetata ovvero l'anima nelle fiamme*, per trovare di nuovo tracce della sua attività musicale. In questo lungo lasso di tempo Francesco non era stato tuttavia del tutto inattivo.
Le fonti riportano, infatti, di un suo tirocinio a Roma presso Giuseppe Ottavio Pitoni e Bernardo Pasquini, dove pare abbia esercitato una pur saltuaria attività con alcune congregazioni cittadine.
Di quegli anni c'è giunta purtroppo una sola composizione: la *Messa di S. lldefonso* per San Giacomo degli Spagnoli, che non è stato possibile appurare se trattarsi della chiesa romana con questo titolo o dell'omonima chiesa napoletana. Privo di testimonianze documentarie è, altresì, il lungo periodo trascorso da Francesco in Germania presso la corte di Sassonia e quella dei principi Esterázy.
A ogni buon conto, nell'ottobre del 1728, ritroviamo di nuovo Francesco a Napoli per occupare, presso il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, il posto di primo maestro di cappella: posto che occuperà fino al 1738, quando per motivi tuttora ignoti diede le dimissioni.
In quel decennio Francesco scrisse, tra l'altro la musica per i cori della tragedia *Flavio Valente*, le *Sei sonate per cembalo*, il dramma sacro *Abigaile*, il *Requiem in sol minore*, la *Missa in Palestrina* e i due *Anni di contrizione* per gli allievi del conservatorio.

Nel 1742 Francesco ottiene la carica di primo maestro al conservatorio di Santa Maria di Loreto; e, ancora, tre anni dopo, va a occupare il posto di primo maestro di cappella presso il conservatorio di Sant'Onofrio.
Sicché il doppio incarico presso i due prestigiosi conservatori, carica che avrebbe praticamente mantenuto fino alla morte, lo fa ritenere fondatore della cosiddetta "Scuola napoletana". Della sua attività finale, si ricorderà il dramma sacro *S. Antonio di Padova* dell'abate Gregorio Terribilino, un *Miserere a cinque voci* e una *Missa* composta nel 1754 per la basilica di San Nicola di Bari. Francesco muore a Napoli il 30 settembre del 1755.

Franco Pezzella

Guitmondo e l'introduzione dell'architettura cluniacense ad Aversa

Il normanno Guitmondo, Numero unico a cura del Comitato organizzativo del Convegno Internazionale di Studi "Guitmondo di Aversa la cultura europea e la riforma gregoriana del Mezzogiorno", Cassino - Aversa, 13-15 novembre 1997, p. 2

Alla morte di Goffredo, vescovo di Aversa dal 1059 fin al 1080, figura eminentissima di benedettino – i cronisti del tempo riportano della presenza alla solenne cerimonia della sua investitura avvenuta il 1° ottobre del 1071, di numerosi principi e conti e di ben cinquantasei tra vescovi e arcivescovi - era inviato a reggere la cattedra aversana, dopo un periodo di vacanza, nel 1088, proveniente dall'abbazia cluniacense di Le Croix-Saint Leufroi, il normanno Guitmondo, monaco anch'egli celeberrimo, teologo, nonché fratello di Roberto, abate dell'abbazia cittadina di San Lorenzo.

Aversa, Episcopio, Guitmondo in un affresco.

Contrariamente al suo predecessore, che in quanto impegnato in altri incarichi per conto della Santa Sede, esercitò la giurisdizione della diocesi per lo più tramite il suo vicario, è opinione comune che Guitmondo fu invece, da subito, e quasi sempre, presente ad Aversa. Dove attese, effondendovi appieno le proprie energie, non solo alla stesura di alcuni dei suoi numerosi e famosi scritti teologici e filosofici, ma anche alle cure della diocesi adoperandosi, tra l'altro, con molto fervore, per completare l'edificazione della cattedrale.

È quasi certamente attribuibile, infatti, a questo momento, in contrasto con quanto sostenuto da alcuni studiosi (per lo più orientati verso il XII secolo), il completamento del nucleo principale del duomo e soprattutto - evenienza questa oltremodo importante per la diffusione in Italia meridionale dell'arte cluniacense - la prima ristrutturazione dello stesso, quella stessa che comportò, cioè, l'aggiunta del noto deambulatorio.

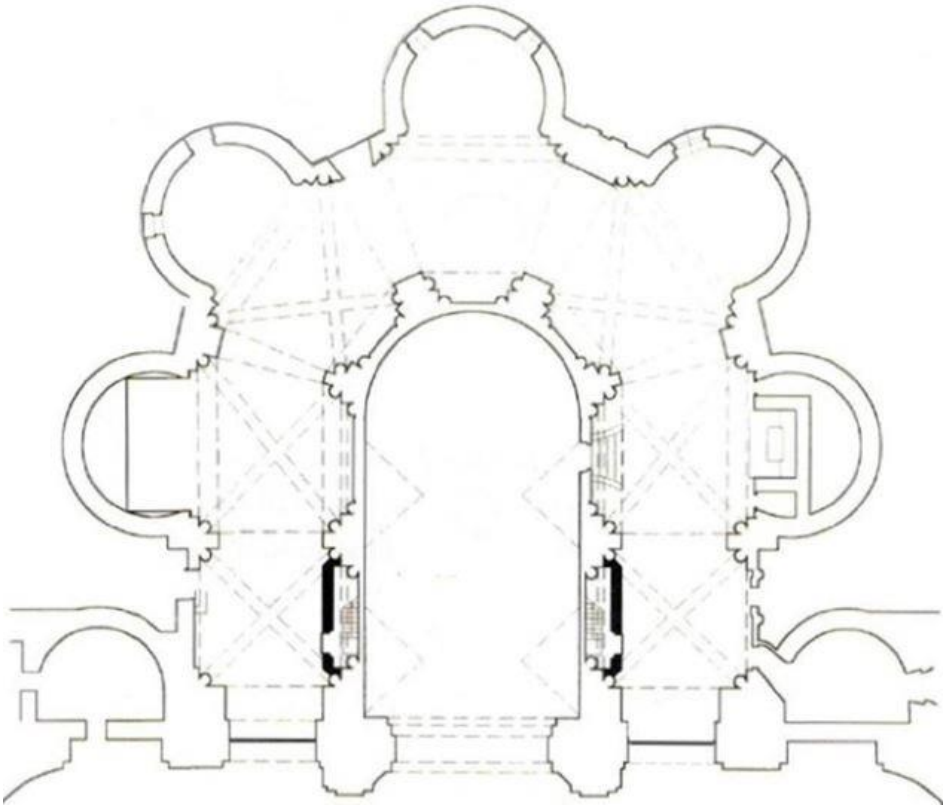
A favore di questa ipotesi depongono i numerosi capitelli scolpiti che reggono le volte di questa struttura, i quali presentano notevoli affinità con gli analoghi manufatti del duomo di Sessa Aurunca e di Carinola, assegnati dagli studiosi al

periodo compreso all'incirca tra gli ultimi due decenni dell'XI secolo e il primo decennio del secolo successivo; e, soprattutto, la tipologia stessa del deambulatorio che riconduce a una precisa cultura d'oltralpe, nella fattispecie anglo-normanna; quella cultura cioè che aveva saputo produrre nel terzo quarto dell'XI secolo la chiesa di Sant'Agostino a Canterbury e le cattedrali di Gloucester, Norwich etc.; il cui prototipo - si ricorderà - viene generalmente ravvisato nel tornacoro a cappelle radiali della cattedrale di Rouen, databile al 1063 circa.

Aversa, Duomo, deambulatorio.

Formato da sette campate cinque trapezoidali e due rettangolari - coperte da volte a crociere costolonate da grosse fasce nervate, il deambulatorio di Aversa si presentava nella sua conformazione primitiva con cinque cappelle radiali (originariamente ciascuna con tre finestre) di cui sopravvivono le sole tre poste alla sommità della curva: essendo quella di sinistra andata distrutta tra il 1711 e il 1715 per la costruzione dello scalone del seminario per opera dell'architetto romano Carlo Beratti; mentre l'altra fu forse tompagnata nella stessa occasione che com'è noto comporto, accanto alla costruzione del seminario, il rifacimento in veste barocca, dell'intera fabbrica del duomo.
E ancora, va pure detto, per ritornare alla ricostruzione medioevale, che nel corso dei rifacimenti furono altresì innalzati quattro torrioni, due all'innesto del deambulatorio con il transetto, due in facciata, la cui esistenza - documentata peraltro dalla tavola dell'Arcucci con il *Martirio di S. Sebastiano* che si conserva in seminario (sia pure per l'unica torre ancora in piedi all'epoca, quella posteriore destra, poi demolita per la

realizzazione dello stesso) - rimanda, una volta di più, ai modelli architettonici cluniacensi cui si faceva riferimento poc'anzi.
In attesa che nuovi e fondamentali rilievi ne chiariscano le origini si può intanto ipotizzare che anche l'antica abbazia di San Lorenzo "ad Septimum" - sorta nei primi decenni dell'XI secolo e forse collegata, secondo alcuni autori, alla grande abbazia di Montecassino o, in altra ipotesi, secondo altri, a quella di San Vincenzo al Volturno - dovette essere ampliata negli stessi anni in cui si andava ristrutturando il duomo; allorquando l'abate Guarino, che era succeduto a Roberto, fratello di Guitmondo, ricevette da papa Urbano II alcune donazioni e privilegi proprio in considerazione di un massiccio intervento di ristrutturazione dell'intero complesso monastico.



Pianta del deambulatorio di Aversa (da A. Cecere).

Ed è molto probabile che anche la nuova chiesa voluta dall'abate - oggi purtroppo testimoniata solo da minime tracce (colonne e intercolunni), sufficienti in ogni caso a documentarne la grandiosità - dovette seguire, pur nel rispetto dell'impianto planimetrico originario, lo schema delle chiese di osservanza cluniacense, soprattutto nella realizzazione del presbiterio; il quale era scandito, secondo fondate ipotesi ricostruttive, da arconi, coperti a volta, che poggiavano su colonne binate secondo i modelli normanni già adottati nelle chiese di Bernay e Lessay. Per il resto null'altro resta da segnalare del periodo in cui resse le sorti della cattedra aversana Guitmondo II, quantunque ciò che è ancora visibile ben rende, al di là di tutto, la misura della grandezza del suo operato anche nel campo delle arti.

Franco Pezzella

Aversa, Duomo, A. Arcuccio,
Il martirio di san Sebastiano,
part. del duomo quattrocentesco.

A destra: Aversa, Abbazia di San Lorenzo
ad septimum, colonne dell'antico impianto.

Il *Sacro Cuore di Gesù che appare a Santa Margherita Maria d'Alacoque* di Paolo Vetri nella chiesa di San Rocco a Frattamaggiore

Socrate, a. II, n. 11, dicembre 1997, p. 6

Firmato e datato 1914 dal pittore siciliano di nascita ma napoletano d'adozione, Paolo Vetri (Castrogiovanni, oggi Enna, 1855 - Napoli 1937), il dipinto fu realizzato per l'altare sinistro della chiesa come *pendant* all'altro grande dipinto, avente a tema la *Madonna del Suffragio*, che campeggia sull'altare di fronte, e che era stato realizzato l'anno precedente dallo stesso artista. Il dipinto in oggetto, commesso all'artista da un non meglio noto «Dott. Pasquale Russo» - come recita una breve scritta in basso a sinistra - è una raffigurazione del popolare tema dell'*Apparizione del Sacro Cuore di Gesù a santa Margherita Maria d'Alacoque*.

La devozione al Sacro Cuore di Gesù, le cui fondamenta trovano origine a metà del XVII secolo nella lotta al rigorismo giansenista intrapresa in Francia da san Giovanni Eudes, fondatore della congregazione di Gesù e Maria e da Margherita Maria d'Alacoque, umile suora dell'Ordine delle Visitandine, trovò solide radici nella tradizione culturale e religiosa della diocesi di Aversa - come d'altronde nelle altre diocesi italiane -soltanto tra la seconda metà del XIXX secolo e i primi decenni del corrente secolo; quando sull'onda dell'entusiasmo suscitato in tutto il mondo cattolico dagli scritti di papa Pio IX prima e Leone XIII poi, l'immagine di quel Cuore che era apparso a santa Margherita Maria d'Alacoque «su un trono di fiamme, raggiante come il sole, con la piaga adorabile, circondato di spine e sormontata da una croce» - come lei stessa, invogliata dal beato Claudio la Colombiére ebbe a scrivere nella sua autobiografia - aveva fatto la sua comparsa, diventando ben presto popolare, anche sugli altari e nelle nicchie delle chiese diocesane.

Il nostro dipinto va pertanto considerato una delle tante testimonianze di quel momento devozionale come sembrano confermare del resto le analoghe composizioni pittoriche o oleografiche e le numerose statue rintracciabili un po' dappertutto nelle chiese d'Italia. Paolo Vetri frequentò l'Istituto di Belle Arti di Napoli, dove era giunto giovanissimo grazie ad una pensione assegnatagli dalla amministrazione comunale del suo paese natio.

Abilissimo nel disegno riuscì da subito a conquistarsi la stima del Morelli che ne fece il suo alunno prediletto e più tardi gli diede in moglie la figlia Eleonora. Fu presente a diverse Esposizioni della Promotrice napoletana conoscere a carattere sia sacro che profano; tuttavia, gran parte della sua produzione s'indirizzò verso la tematica sacra e si estrinsecò prevalentemente nella pittura a fresco sicché Vetri è considerato «il continuatore dei grandi affreschisti del tardo Settecento napoletano (Lorenzetti).

Ne sono esempi, a parte le pale di *San Gregorio Magno* e di *San Giovanni Battista* nel duomo di Ragusa nonché il *San Giuseppe con Gesù giovane* della Cattedrale di Cosenza, i cicli decorativi della chiesa di Santa Brigida, del Gesù Vecchio, di San Vitale, di San Domenico Soriano a Napoli, di San Francesco a Palermo e i quattro affreschi del pronao del duomo di Amalfi per quanto concerne le opere sacre.

Frattamaggiore, Chiesa di S. Rocco, P. Vetri,
Il Sacro Cuore di Gesù appare a Santa Margherita d'Alacoque.

Mentre della produzione profana si ricorderanno invece il ciclo di decorazioni delle due sale della Biblioteca Lucchese Palli nel Museo Nazionale di Napoli e il sipario con una rappresentazione delle *Atellane* del Teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere. A uso degli allievi dell'Accademia delle Belle Arti - presso la quale a varie riprese praticò l'insegnamento del disegno e della pittura scrisse due trattati, *La legge fondamentale della prospettiva e la teoria dell'Ordine della visione*, edito a Napoli nel 1909, e *Fenomeni visivi inavvertiti dagli antichi e moderni osservatori*, edito sempre a Napoli, nel 1923.
Particolarmente notevole fu, altresì, la sua produzione di ritratti, tra cui ricorderemo quello della *Regina Elena* (Caserta, Palazzo Reale) e quello dello scultore *Francesco Jerace* (Napoli, eredi Jerace). Paolo Vetri morì a Napoli nel 1937, qualche anno dopo i lavori di decorazione della cupola della basilica di Sant'Alfonso a Pagani che gli causarono dei gravi problemi di salute.

Franco Pezzella

Un dipinto di Girolamo Cenatiempo nella Pinacoteca del Seminario vescovile di Aversa: *Il rinnegamento di Pietro*

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 7 dicembre 1997, p. 4

Nell'aula magna del Seminario di Aversa, tra i diversi dipinti che costituiscono il nucleo dell'attuale Pinacoteca vescovile (realizzata negli anni passati con opere in parte recuperate dagli edifici di culto sconsacrati, in parte prelevate, da alcune chiese della diocesi per ragioni di sicurezza o di conservazione) vi è pure - proveniente dalla sacrestia della chiesa di San Pietro apostolo di Caivano - un dipinto ad olio su tela raffigurante il popolare episodio evangelico del *Rinnegamento di Pietro*, firmato e datato1724 dal pittore napoletano Girolamo Cenatiempo. Il santo è seduto quasi di prospetto su un fondo azzurro cupo.

Indossa una veste rossa e il manto azzurro, volge lo sguardo al cielo e piange con le braccia aperte, in atteggiamento di dolore. A sinistra, alle sue spalle, è raffigurato un gallo. Il tema del rinnegamento e pentimento di Pietro è narrato nei Vangeli da Marco (1,4,66 -72). L'evangelista riporta che l'apostolo, mentre attendeva nel cortile della casa di Caifa (il gran sacerdote presso di cui Cristo era stato portato dopo l'arresto per essere interrogato) riconosciuto da una serva come seguace di Gesù, temendo l'arresto, negò per ben tre volte di conoscerlo, e ogni volta udì il canto del gallo (così come Cristo stesso gli aveva predetto). Il dipinto rappresenta il momento in cui Pietro, ricordandosi della profezia scoppia in un pianto dirotto.

Nella pittura settecentesca il pianto di contrazione di Pietro è una raffigurazione poco frequente (e quando trattata lo è per lo più come immagine devozionale), sebbene precedentemente, in età controriformata, il tema avesse goduto di grande fortuna in quanto ben si prestava, più e meglio di altre raffigurazioni, alla rappresentazione di uno dei sette sacramenti, la Penitenza per l'appunto, la cui affermazione la Chiesa aveva in quella particolare contingenza fortemente sostenuta soprattutto per combattere le tesi riformistiche.

La figura e l'opera del pittore napoletano Girolamo Cenatiempo sono dati acquisiti solo recentemente dalla moderna storiografia artistica. In questa sede basterà ricordare che dal 1705 al 1711 dipinse ben cinque tele nella chiesa di San Pietro a Majella a Napoli e diverse altre tele per la chiesa di Santa Maria della Pietà a Maiori (1707). Nel 1722, insieme al fratello Ignazio, cui appartengono i due quadri laterali, dipinse, per la cappella di Sant'Antonio in San Pietro Martire a Napoli, le *Storie del Santo*.

A seguire, nel 1724, realizzò oltre che la tela di Caivano, il *Banchetto di Erode* e la *Decapitazione del Battista* (per la chiesa napoletana di Santa Maria di Donnaromita; e poi, sempre Napoli, gli affreschi nella cupola della prima cappella destra nella chiesa dell'Annunziata a Pizzofalcone. Dopo un periodo trascorso a L'Aquila, dove per il duomo realizzò la bella tela con la *Madonna e Santi* (1740), tomato a Napoli, lavorò per le chiese del Gesù Vecchio e di Regina Coeli. Diverse sue tele si conservano anche in altri comuni della Campania.

In particolare, si segnalano le due tele con *Santa Lucia* e *Sant'Aniello* nella chiesa di San Francesco a Ottaviano. Quanto allo stile che contraddistingue la pittura del Cenatiempo, esso denota un diretto influsso della maniera di Luca Giordano, in parte tradita, però, da una pittura dai contrasti chiaroscurali oltremodo accentuati e dal forte gusto popolaresco.

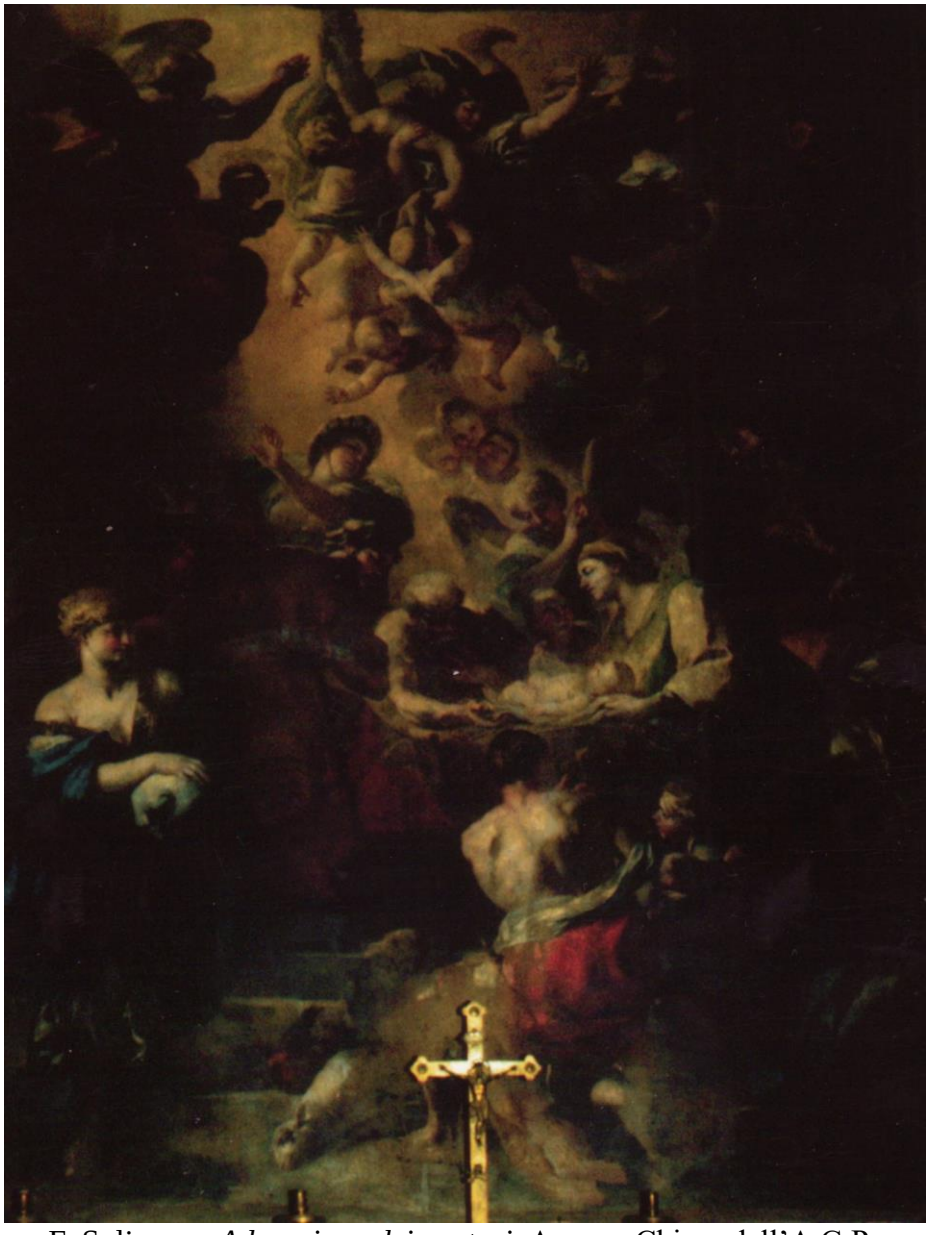
Franco Pezzella

Aversa, Pinacoteca Seminario vescovile,
G. Cenatiempo, *Il rinnegamento di Pietro.*

L'*Adorazione del Pastori* di Francesco Solimena nella chiesa dell'Ave Gratia Plena di Aversa.

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 21 dicembre 1997, p. 8

Il Presepe, cioè la rappresentazione scenica della nascita di Gesù, è uno dei temi della vita di Cristo tra i più raffigurati in assoluto; vuoi nella versione classica con Gesù Bambino tra la Vergine e San Giuseppe, vuoi in quella nella quale è associata all'Adorazione dei magi o dei Pastori. Quest'ultima iconografia, poi - a ragione forse dell'antica tradizione presepiale - risulta particolarmente diffusa in Italia Meridionale.



F. Solimena, *Adorazione dei pastori*, Aversa, Chiesa dell'A.G.P.

Il soggetto è tratto dal Vangelo di Luca (2, 8 - 17):«… in quella stessa contrada c'erano dei pastori, che pernottavano nei campi a guardia del loro gregge. Un angelo del Signore apparve a loro e la gloria del Signore li circonfuse di luce; e temettero

fortemente. Ma l'angelo disse loro: non temete perché, ecco, io vi annunzio una grande gioia, destinata a tutto il popolo: oggi nella città di Davide è nato a voi un Salvatore, che è il Messia, Signore. E questo è il segno per Voi: troverete un bimbo in fasce, giacente nella mangiatoia. In quell'istante si raccolse intorno all'angelo una schiera dell'esercito celeste che lodava Dio ... E quando gli angeli risalenti nel cielo, si furono allontanati da loro, i pastori in fretta andarono e trovarono Maria, Giuseppe e il Bambino che giaceva nella mangiatoia».

Ad Aversa, come in quasi tutti i centri intorno a Napoli non mancano opere di rilievo che illustrano l'episodio. Tra tutti spicca in particolare, per bontà di esecuzione l'*Adorazione dei Pastori* di Francesco Solimena, una grossa pala di cm. 480x340 che campeggia sull'altare del transetto sinistro della chiesa dell'Annunziata. Al centro della composizione è la Madonna col Bambino, disteso; alle sue spalle san Giuseppe, con il bue e l'asino; in basso, inchinato un pastore mentre a sinistra s'intravede la figura di un contadino, in primo piano con altri pastori. In alto sovrasta la scena una gloria di angeli e putti.

La composizione va identificata con quella stessa - documentata da una cedola del Banco dell'Ave Gratia Plena di Napoli pubblicata dall'Addosio nel 1913 - per la quale il 14 marzo 1689 il Solimena ricevette da tale Andrea Lanza un pagamento di «D. ti 100 a comp.to di D. ti 200, et in conto di D. ti, per prezzo di un Quarto di palmi 13, per 10, incirca della Natività».

Il Parente ricorda che il dipinto – di cui alcune figure ritornano tenuamente variate, nella *Caduta di Simon Mago* in San Paolo Maggiore a Napoli e nella *Crocifissione* di Solofra - rimase danneggiato nella caduta della cupola della chiesa, avvenuta il 21 ottobre del 1826 «tal che per ristorarlo il Cali fece tesoro del bozzetto originale che esisteva, donato dal Solimena, in casa Del Tufo: onde poté supplirvi, a man sinistra l'ultima figura del pastore, che sugli omeri si reca un agnello». Il bozzetto in questione può forse ravvisarsi nel dipinto già in collezione Cappelli a L'Aquila pubblicato senza riferimento alcuno dal Carli nel 1938.

Francesco Solimena nato a Canale di Serino (Avellino) nel 1657 e morto novantenne a Napoli nella sua villa di Barra, nel 1747, dopo un breve apprendistato col padre Angelo studio a Napoli sotto la guida di Francesco de Maria. Nell'allora capitale del viceregno austriaco diede vita ad una prestigiosa bottega nella quale si formarono alcuni tra i maggiori pittori del Settecento napoletano.

Opere del Solimena arricchiscono le maggiori chiese di Napoli e dei dintorni nonché le più importanti raccolte pubbliche e private del mondo. Tra le tante ricordiamo: la *Conversione di San Paolo* in S. Paolo Maggiore a Napoli, la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* nella controfacciata del Gesù Nuovo, sempre a Napoli.

Franco Pezzella

ANNO 1998

La statua di *Sant'Antonio abate* di Giacomo Colombo nella chiesa dell'Annunziata e di sant'Antonio da Padova di Frattamaggiore

Socrate, a. III, n. 1, gennaio 1998, p. 6

Il secondo altare della navata laterale destra della chiesa dell'Annunziata e di sant'Antonio da Padova di Frattamaggiore è dedicato all'altro santo con questo nome: il popolare "Sant'Antuono ", ossia sant'Antonio abate, di cui si osserva, all'interno della sovrastante nicchia, la maestosa statua lignea policroma di raffinata esecuzione. Sant'Antonio abate, padre dei monaci d'Occidente, era nato a Coma, sulle rive del medio Nilo, nell'anno 250. Secondo sant'Attanasio, vescovo di Alessandria - autore di una *Vita del Santo* scritta subito dopo la sua morte, avvenuta sul Monte Galzim, nei pressi del mar Rosso, nel 56, alla veneranda età di 106 anni - Antonio, nato da una famiglia di floride condizioni economiche, rimasto orfano a 18 anni, lasciò tutti i suoi beni ai poveri ritirandosi nel deserto, dove visse in solitudine quasi tutta la sua esistenza. Il suo primo rifugio fu una celletta, poi un'antica tomba egizia scavata nella montagna; da ultimo si ritirò in un deserto, sulle rive del mar Rosso. Fu in questi luoghi inospitali che egli lottò contro gli spiriti maligni che gli apparvero sotto tutte le apparenze - umane, angeliche, bestiali – per incitarlo all'impudicizia e alla ribellione; lotte queste che sono state ampiamente illustrate dai pittori d'ogni tempo e paese nel frequente tema iconografico delle "Tentazioni". La popolarità del santo è tuttavia legata al ruolo assegnatogli dai contadini nella protezione degli animali domestici; ne va dimenticato che sant'Antonio è invocato per la guarigione di numerose malattie infettive, e in particolar modo per una grave infiammazione chiamata per l'appunto "fuoco di Sant'Antonio" che nel Medio Evo gli antoniani, seguaci ospedalieri del santo, curavano con il lardo del maiale: anche, da qui, la presenza del roseo porcellino, come simbolo di salute e fecondità, ai piedi delle immagini del Santo, che però - va subito detto - manca nella statua in oggetto. La quale, tradizionalmente e impropriamente attribuita dagli storici locali (Capasso, Ferro, Costanzo) nientedimeno che allo scultore cinquecentesco Giovanni Merliano da Nola - la cui rara produzione lignea superstite è peraltro ancora oggetto di animate controversie tra gli studiosi - è, invece, come con acume critico c'illumina in proposito il Borrelli «un'eccezionale opera di gusto plateresco dal forte ed elegante valore plastico nella caratterizzata testa del Santo» realizzata dalle capaci mani dello scultore veneto - napoletano Giacomo Colombo sul finire del XVII secolo. Infatti, il filone culturale della statua è senza dubbio – a giudicare dagli sfolgoranti ornati distribuiti sulla tonaca, e che riproducono fedelmente gli "estofados" di ascendenza iberica - quello neo-manierista giustappunto perseguito dallo scultore nel decennio a cavallo tra la fine del XVII secolo e l'inizio del secolo successivo. Il santo veste di tunica gialla e mantello marrone damascato in oro; è di prospetto ed ha la testa leggermente volta verso destra, gli occhi piccoli e vivaci, il colorito bruno. Ha la mano destra levata nell'atto di benedire mentre con la sinistra regge un libro aperto dal quale fuoriescono la fiamma e il bastone, emblema tradizionale del monaco medioevale, il cui dovere

era di aiutare gli zoppi e gli infermi. Per il resto sul petto ha un medaglione d'argento cesellato, sul capo un'aureola argentata, mentre appeso al bastone è il simbolico campanello, comunemente usato per cacciare gli spiriti maligni. Giacomo Colombo nacque a Este, presso Padova, nel 1636.

G. Colombo (attr.), *S. Antonio abate*, Frattamaggiore, Chiesa dell'Annunziata e di S. Antonio da Padova.

Venuto giovanissimo a Napoli, fu allievo, secondo la testimonianza del De Dominici, di Domenico Di Nardo. La sua prima opera documentata - risalente al 1688 ma purtroppo distrutta - fu la decorazione a intagli dorati per l'organo della chiesa della Croce di Lucca a Napoli. L'anno successivo lo scultore fu ammesso alla Corporazione dei pittori nella quale ricoprì poi, nel 1701, l'incarico di prefetto. In questi anni egli realizzò alcune tra le sue opere più importanti tra cui due *Crocefissi*, l'uno per la chiesa di San Pietro a Cava de' Tirreni, d'impianto prettamente barocco, e l'altro per la chiesa di Santo Stefano a Capri che già annuncia - in antitesi con le coeve affermazioni berniniane e fanzaghiane - l'eleganza neo-manierista che caratterizzerà la sua opera per gran parte del decennio successivo. Intorno al 1700 si colloca pure l'opera di legno più importante dello scultore: la *Pietà* della collegiata di Eboli, assai prossima nell'impianto alle opere dello spagnolo Pietro de Mena. E ancora negli anni successivi scolpì una *Madonna delle Grazie* per la chiesa di Santa Maria della Santella a Capua nel biennio 1703-04, i *Monumenti funerari dei Principi di Piombino* nella chiesa di San Diego all'Ospedaletto di Napoli. Nel 1705 poi lo ritroviamo tra il folto gruppo di artisti che operarono per la realizzazione dell'altare maggiore della certosa di San Martino su progetto del Solimena. Nel 1706 scolpì il *Sant'Andrea* della chiesa omonima di Gricignano, cui seguirono negli anni successivi, il gruppo dell'*Annunciazione* nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Sant'Arsenio, in provincia di Salerno, il *Sant'Agostino* nella cattedrale di Troia e il *Ritratto di Carlo V* nella chiesa di Santa Teresa degli Scalzi a Napoli. Nell'ultimo periodo di attività, lo scultore aderì ai modi arcadici - rococò che si andavano sviluppando in città. La nuova ricerca produrrà la *Santa Caterina d'Alessandria* nella chiesa di Santa Chiara a Santa Lucia di Serino, l'*Assunta* nella parrocchiale di Carano, presso Sessa Aurunca e il *Sant'Antonio*, ora disperso, per la chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli, documentato al 1731, anno nel quale probabilmente morì.

Pezzella Franco

Tesori d’arte nella chiesa di San Sossio a Frattamaggiore

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 4 gennaio 1998, p. 1

L’8 gennaio la Chiesa ricorda la memoria di san Severino Abate, apostolo del Norico, considerato il grande precursore dell’ordine di san Benedetto, le cui sacre spoglie riposano in una magnifica cappella della chiesa di San Sossio a Frattamaggiore, dove erano state traslatate nel 1807, unitamente a quelle di san Sossio, dall’omonima chiesa napoletana rimasta abbandonata dopo le soppressioni conventuali napoleoniche. La suddetta cappella conserva con le spoglie anche alcune delle più belle espressioni artistiche che riguardano il santo, tra cui si segnala in particolare la grande tela raffigurante *San Severino sulle rive del Danubio mentre riceve le reliquie di san Giovanni Battista,* un olio su tela di cm 230 x 310 realizzato nel 1895 da Saverio Altamura (Foggia 1826 - Napoli 1897). I1 dipinto raffigura il santo, in età avanzata, il viso incorniciato da una fluente barba bianca, mentre sulle rive del Danubio, vestito con l’abito nero che fu poi dei benedettini, riceve in ginocchio dalle mani di un misterioso pellegrino, riconoscibile come tale per via del rocchettino, il copricapo a larghe falde generalmente utilizzato dai romei nei loro pellegrinaggi unitamente al bastone e alla borraccia ricavata da una zucca, un cofanetto contenente le reliquie di san Giovanni Battista. Alla scena, che si svolge in un paesaggio grigio dominato sullo sfondo dall’imponente monastero di Favianis, dove san Severino visse l’ultima parte della sua vita e dove morì, presenziano un altro pellegrino e i due barcaioli che avevano accompagnato il santo nella traversata fluviale. Il soggetto della tela è tratto dalla più importante fonte agiografica relativa a san Severino, la *Vita Sancti Severini Noricorum Apostoli* dell’abate Eugippo Africano, discepolo del santo e testimone oculare di molti degli episodi che lui stesso ci ha tramandato. Secondo la biografia, scritta tra il 509 e il 511 sotto forma di epistola al diacono romano Pascasio, pubblicata una prima volta da J. Bollandus, e alla fine del secolo scorso nel *Patrologiae Latinae Cursus Completus* di J. P. Migne, un giorno un monaco si recò da Severino riferendogli che un pellegrino lo attendeva sull’altra informato del prezioso contenuto di essa subitaneamente si prostrò in ginocchio, e, entrato materialmente in possesso delle sacre spoglie del Precursore di Cristo, fece immediatamente ritorno al monastero di Favianis per custodirle colà in attesa di innalzare una basilica in suo onore con annesso monastero, uno dei tanti della già fitta rete di edifici di culto che egli stesso aveva fatto costruire lungo le rive del Danubio e dell’Inn, nei punti più strategici del Norico, in previsione delle sempre più frequenti invasioni barbariche. Francesco Saverio Altamura, dopo l’infanzia passata nella città natale dove studiò presso gli Scolopi, seguì la famiglia prima a Salerno, poi ad Avellino. Trasferitosi a Napoli per frequentare la facoltà di medicina prese a frequentare, invece, i corsi dell’Accademia. Qui conobbe Domenico Morelli col quale vinse il pensionato di Roma con un quadro raffigurante un episodio della Gerusalemme Liberata. Durante il soggiorno romano si accostò ai gruppi liberali più indipendenti finendo in carcere per i suoi atteggiamenti politici.

Frattamaggiore, Basilica di S Sossio, F. S Altamura, raffigurante *San Severino sulle rive del Danubio mentre riceve le reliquie di san Giovanni Battista,*

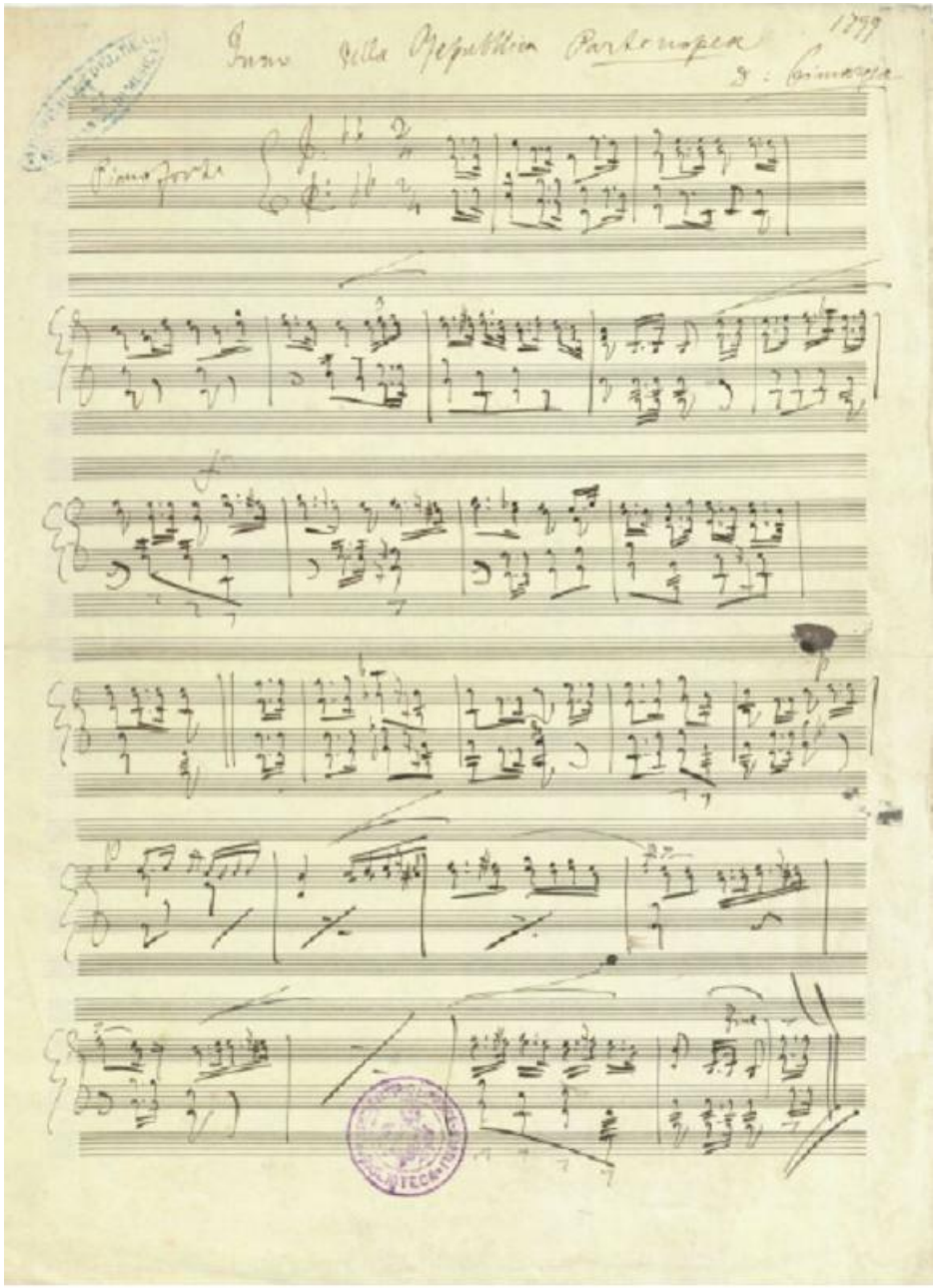
Liberato dopo la concessione della Costituzione, per aver partecipato ai moti del 1848, fu di nuovo perseguitato e costretto a scappare in Toscana, dove dal 1848 al 1855, visse a Firenze. Qui venne a contatto con i vari Serafino e Felice de 'Tivoli, Vito d'Ancona, Giovanni Fattori, con coloro, cioè, che costituirono il primo gruppo dei cosiddetti "pittori del Caffè Michelangelo". Fu poi a Parigi, dove conobbe Decamps, Troyon e Daubigny, dal quale apprese il forte chiaroscuro e la macchia. Tuttavia, nonostante queste frequentazioni, non fu propriamente un pittore macchiaiolo, essendosi votato, per il suo temperamento portato alle grandi composizioni, ai soggetti storici e religiosi. Ritornato a Napoli nel 1860, fu tra i fondatori della Pinacoteca e del Museo Nazionale. Dopo alcuni anni, vissuti a Parigi ritorno definitivamente a Napoli, dove prima di morire, pubblicò *Vita ed arte*, la sua biografia. Tra le sue opere ricordiamo: *Cristo e l'adultera* (1846) e *L'Angelo appare a Goffredo* (1847) conservate nella Galleria di Belle Arti di Napoli; *Morte di un crociato* 1848) del Museo Civico di Foggia; *I funerali di Buondelmonte* (1858-60, Roma, Galleria d'Arte Moderna); *Mario e i Cimbri* (1863, Napoli, Pinacoteca di Capodimonte).

Franco Pezzella

Cimarosa, un rivoluzionario mancato?

Lo spettro Magazine, a. XII, n. 2 n. s., 24 gennaio-6 febbraio 1998, p. 28

Nell'ottobre del 1868 Giuseppe Orlandi faceva dono alla Biblioteca dell'allora "Real Conservatorio di San Pietro a Majella" di Napoli dell'autografo con la partitura dell'inno rivoluzionario fatto comporre nel 1799, dai componenti il Direttorio della Repubblica Napoletana, a Domenico Cimarosa su parole di Luigi Rossi.



D. Cimarosa, Autografo dell'Inno della Repubblica Partenopea,
Napoli, Conservatorio di S. Pietro a Majella.

La composizione era stata scritta dal musicista aversano - che l'aveva anche firmata apponendo (e fu l'unica volta) il cognome con la doppia consonante emme secondo la pronuncia napoletana, forse «per apparire figlio di quel popolo, che andava

acquistando la propria sovranità e affermando i propri diritti», per due voci principali, per banda, e per grandi masse corali. Le fonti riportano che l'inno fu eseguito la prima volta, con gran concorso di folla, in Largo del Palazzo (l'odierna piazza Plebiscito, ribattezzata per l'occasione piazza della Nazione), la sera del 19 maggio del 1799 in occasione della festa dell'Albero della Libertà: interpreti vocali d'eccezione furono le due protagoniste femminili della rivoluzione, la giornalista Eleonora Pimmentel Fonseca e Luisa Sanfelice. Naturalmente applauditissimi e soddisfatti gli artefici della composizione. Di lì a poco, tuttavia, il 13 giugno dello stesso anno, con l'entrata delle truppe sanfediste in città e la conseguente caduta della repubblica, l'inno si sarebbe rivelato causa di non pochi guai per gli autori.

R .Tancredi, *Cimarosa liberato dai musicisti di una banda russa*,
Firenze, Galleria d'Arte Moderna.

Luigi Rossi, infatti, fu subito arrestato e decapitato, mentre Cimarosa, nonostante avesse nel frattempo «espressamente composto in occasione del bramato ritorno di Ferdinando» cercando con ciò di far dimenticare forse il suo passato repubblicano) una *Cantata a tre voci*, il 9 dicembre fu arrestato e rinchiuso nelle prigioni di Stato di Santa Maria Apparente subendo un breve periodo di carcerazione. Dal quale fu liberato, quattro mesi più tardi grazie ai buoni uffici del suo protettore, il cardinale Consalvi, segretario di Stato di Pio XI e allievo del musicista; o, secondo il Botta, autore di un'accreditata *Storia del Regno di Napoli*, per opera di alcuni soldati e ufficiali russi, ammiratori del suo genio musicale, com'è anche testimoniato da un dipinto di Raffaele Tancredi conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Firenze.

Di certo, subito dopo la liberazione, il musicista si affrettò a lasciare Napoli, rifugiandosi a Venezia, dove prese alloggio presso il palazzo Duodo, sito sul Canal Grande, e dove morì - ufficialmente per una violenta colica epatica; secondo alcuni avvelenato da emissari della regina di Napoli Maria Carolina come tardiva vendetta per i suoi trascorsi repubblicani - nel pomeriggio dell'11 gennaio del 1801. Sei giorni dopo la città lagunare gli avrebbe reso un primo significativo omaggio con la rappresentazione dell'*Artemisia* (seconda opera con questo titolo) tenutasi presso il teatro "La Fenice".

Franco Pezzella

Una tela di Paolo de Majo nella chiesa di Santa Barbara a Caivano

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 25 gennaio 1998, p. 2

La tela raffigurante il *Martirio di santa Barbara*, firmata e datata 1733 da Paolo de Majo (Marcianise, 1703 - Napoli, 1784), è senza dubbio il dipinto più interessante che si conservi nella chiesa di Santa Barbara a Caivano, (peraltro non particolarmente ricca di opere pittoriche antiche).

Paolo de Majo, *Il martirio di santa Barbara*,
Caivano, Chiesa di S. Barbara.

Il dipinto, che, come ricorda una scritta in calce, fu commissionato dal rettore dell'epoca, don Michele Sagliocco, canonico del duomo di Aversa, si colloca in quella fase dell'attività del pittore ancora caratterizzata dalle soluzioni formali più classicistiche apprese nell'ambito dell'accademia di Francesco Solimena, di cui il nostro fu tra i maggiori esponenti.
Per il resto Paolo di Majo è pittore oltremodo conosciuto a che se ne parli più diffusamente in questa sede. Qui basterà solo ricordare che alla fine del terzo decennio del secolo XVIII, deviando dai modi del maestro, si aprì un linguaggio più moderno molto vicino a soluzioni di gusto demuriano; cui si aggiunse più tardi una sua più personale raffinata sensibilità di tono arcadico - metastasiano che si protrasse fin oltre la metà degli anni '60 del secolo. Quando incominciò a mostrare interesse per le moderne proposte del classicismo romano, importate a Napoli dal Conca e che gli valsero l'invito da parte del Vanvitelli a far parte del gruppo di docenti della Real Accademia di Disegno di Napoli. E a questo periodo va ascritto anche il meglio della sua vastissima produzione che registra, tra l'altro, tre tele per l'eremo dei Padri camaldolesi di Visciano, i distrutti affreschi di Santa Chiara a Napoli, le tele per il duomo di Amalfi.

L'epigrafe in calce al dipinto con la firma del pittore e la dedica al committente.

Ritornando al nostro dipinto va evidenziato come iconograficamente esso non presenti sostanziali novità rispetto allo schema solitamente utilizzato da altri pittori per rappresentare l'episodio conclusivo della *Passio di santa Barbara* ambientata a Nicomedia, in Bitinia, nel III secolo. Secondo questi atti, Barbara, convertitasi al Cristianesimo, fu uccisa, dopo orribili torture, di spada, dal padre, un ostinatissimo pagano di nome Dioscoro, per non aver voluto rinunciare alla fede in Cristo. Sempre secondo la leggenda non appena il padre ebbe reciso la testa alla figlia fu incenerito da un fulmine.
Ed è per questo che la santa è invocata contro i fulmini e contro la morte improvvisa che non lascia tempo al peccatore di pentirsi e di prepararsi al trapasso; nonché, di riflesso, da tutti quelli che hanno a che fare col fuoco, dai vigili, agli artificieri, agli armaioli. Nel dipinto caivanese santa Barbara è raffigurata, su uno sfondo campestre,

dominato dalla torre nella quale fu rinchiusa, giovanetta, dal padre per scoraggiare i suoi pretendenti, vestita di tunica verde e manto rosso sulle spalle, mentre genuflessa, con la mano sinistra al petto in gesto di devozione, volge lo sguardo al cielo. Al suo fianco, il padre, vestito anch'egli di tunica verde con bordo dorato a larghe maniche bianche e con ampio manto sulle spalle, ha la sinistra sulla fronte della figlia e brandisce nella mano destra una lunga scimitarra con la quale è in atto di trafiggerla. In alto, entro una luce dorata, un angioletto guarda la santa e regge la palma del martirio.

Franco Pezzella

La statua della *Divina Pastora* nella chiesa di San Nicola ad Aversa

Campania nord/est sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 15 febbraio 1998, p. 3

La chiesa di San Nicola da Bari ad Aversa custodisce - inserita in una nicchia della navata laterale sinistra – l'unica testimonianza artistica che si conosca in diocesi relativa alla secolare devozione verso la Divina Pastora: il bel gruppo statuario, di scuola napoletana, già conservato un tempo nella cappella della dimessa congrega del Crocefisso, all'angolo di via Parente con via Drengot, altrimenti nota anche come chiesa del Divino Pastore. Secondo la tipologia corrente all'epoca in cui il manufatto fu prodotto, la Vergine, nelle vesti di pastorella, con il caratteristico cappello di paglia e il bastone, è rappresentata, col Bambino Gesù sulle ginocchia, mentre, seduta sopra un poggio, vigila su delle pecore che pascolano ai suoi piedi. In un angolo è il lupo. L'allegoria è potente: le pecore simboleggiano le nostre anime, condotte ai pascoli delle grazie dalla divina Madre, la quale veglia su di esse affinché non siano dilaniate dal lupo, cioè il demonio. Il culto alla Divina Pastora, trasposizione al femminile del tema simbolico del Buon Pastore (Luca, 5, 3 - 7 e Giovanni, 10, 1 - 18) fu prodotto dalla cultura religiosa spagnola controriformata. La devozione risale agli inizi del XVIII secolo (1703) in seguito all'apparizione della Vergine nelle vesti di pastora al frate cappuccino Isidoro di Siviglia. Questi, morto nel 1750, ne diffuse l'immagine con la predicazione e gli scritti, soprattutto con l'opera *Mejor Pastor Assumpta*; mentre un pittore sivigliano, certo German Llorente, compose un così gran numero di «Pastore» da passare alla storia dell'arte con l'appellativo di «el pintor de los Pastoras». Dalla Catalogna la devozione si diffuse poi, tramite le confraternite omonime, prima in America Latina e solo successivamente in Francia e in Italia del Nord, dove trovò grande seguito presso le comunità monastiche cappuccine tanto che, nel 1795, la Divina Pastore fu proclamata patrona delle missioni di questo ordine dalla Sacra Congregazione dei Riti. In Italia meridionale, invece, il culto fu introdotto, a metà secolo, da sant'Alfonso de' Liguori (nonostante le feroci critiche che lo accusavano di utilizzare come attributi della Vergine titoli spettanti esclusivamente a Cristo) e diffuso dai padri Redentoristi; e ancora nell'Ottocento fu oggetto di particolare zelo da parte di Ferdinando II di Borbone (si ricorda in proposito che un'immagine della Vergine con questo titolo assieme ai santi dinastici Ferdinando di Castiglia, Luigi di Francia, Elisabetta d'Ungheria e Jasonia, è riprodotta, dipinta su vetro, all'ingresso dell'oratorio dell'Appartamento nuovo, ora sezione della Biblioteca Nazionale, nel Palazzo Reale di Napoli).Quanto all'autore dell'armoniosa e delicata scultura aversana, sono dolente di non poterlo indicare. In via meramente ipotetica e analogica se ne può tuttavia attribuire la realizzazione, con un buon argine di attendibilità, ad autore napoletano della cerchia di Giuseppe Sanmartino.

Franco Pezzella

Ignoto scultore napoletano XVIII secolo,
La Divina Pastora, Aversa, Chiesa di San Nicola.

La tavola della *Vergine col Bambino* venerata sotto il titolo di Madonna di Casaluce nell'omonima chiesa di Frattamaggiore

Socrate, a. III, n. 2, febbraio 1998, p. 6

Tipico prodotto di una cultura intensamente devozionale, la tavola con l'immagine della Vergine col Bambino incastonata in una moderna cona marmorea addossata alla parete absidale della chiesa della Madonna di Casaluce a Frattamaggiore è popolarmente ritenuta la raffigurazione della "Madonna di Casaluce" a motivo della somiglianza con l'analogo dipinto che si conserva nella parrocchiale dell'eponima cittadina nei pressi di Aversa.

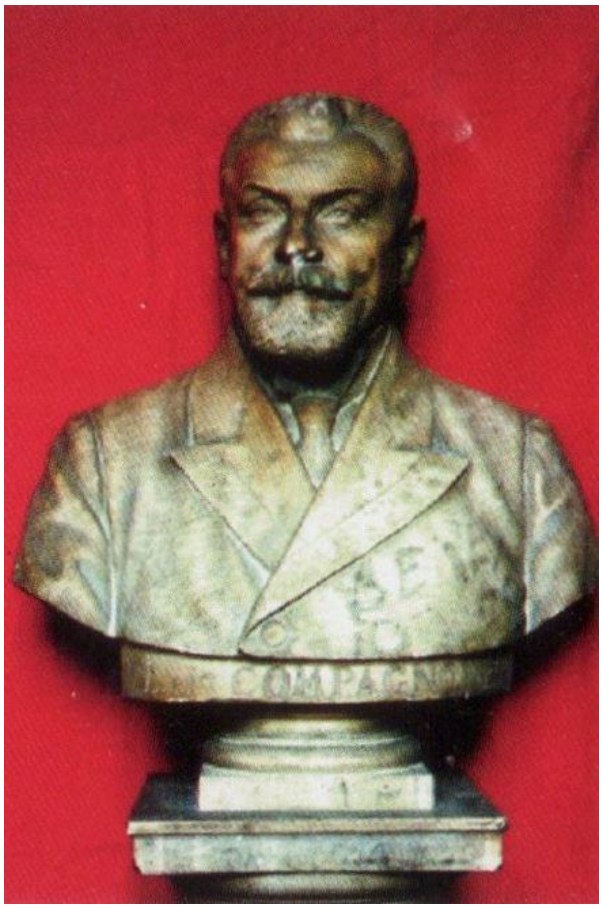
Esso costituisce in realtà, dal punto di vista iconografico - come d'altronde il celebre dipinto casalucese - un'ennesima testimonianza, in ambito campano, di raffigurazione della Vergine del tipo cosiddetto *Hodigitria,* cioè della Vergine «che mostra la Via» affermando il dogma della diversità del Bambino, di «Colui che è la Via» di «Colui che con la morte ha donato la redenzione». Il termine, che indica uno dei temi più diffusi della antica iconografia mariana legata all'area religiosa orientale, deriva dal monastero di Odegi, dove l'immagine sacra con questo titolo fu realizzata per la prima volta nel V secolo. L'attributo specifico per il riconoscimento di una

Hodigitria è la mano della Vergine messa in evidenza, ad indicare il Figlio, e nel dipinto di Frattamaggiore, realizzato su un fondo oro (il colore dell'atemporalità), la Madre di Dio, vestita di un manto azzurro, in larga parte coperto da una "camicia" metallica seicentesca di bella fattura, e con la testa velata da un *maphorion* - il caratteristico copricapo orientale - è appunto raffigurata mentre indica con la mano destra il Bambino, che indossa a sua volta un *hymation*, l'ampia veste ancora oggi fatta indossare ai piccoli in Medio Oriente. Quanto ai motivi che determinarono la particolare diffusione nel nostro Paese di questa iconografia, numerosi autori di Mariologia avvalorano la tesi che, nel secolo VIII, durante la lotta iconoclasta, l'*Hodigitria* (secondo alcuni andata probabilmente distrutta, ad opera dei Turchi, nel XV secolo; secondo altri da identificarsi nella tavola che con questo titolo si conserva nella cattedrale di Bari) fu trafugata e trasportata in Italia per sottrarla alla furia iconoclasta, servendo da modello alle numerose immagini mariane realizzate intorno all`anno Mille. Qualcuno vorrebbe ricondurre a questo momento anche l'origine della tavola di Frattamaggiore. Icastico in proposito è quanto scrive, Pasquale Costanzo, uno storico locale: «All'alba del sec. X, così viene tramandato, fu trovato il quadro della Madonna Bruna, proprio nel luogo dove attualmente sorge la chiesa dedicata a Maria SS. Di Casaluce. In quel tempo fu costruita un'edicola dove fu incastrata la sacra Immagine». A confutare questa tradizione è sufficiente, tuttavia, una sommaria occhiata allo stile delle figure, che fa subitaneamente escludere ogni lontano apparentamento con dipinti di quell'epoca. Molto più verosimilmente si può invece ipotizzare che si tratta di un prodotto pittorico cinquecentesco riconducibile all'attività di qualche seguace meridionale della scuola cretese-veneziana, molto attiva in quel secolo. Va pure detto però che, sebbene il dipinto di Frattamaggiore non s'imponga per altezza qualitativa, si qualifica, tuttavia, per un notevole interesse storico-documentario. Infatti, al di là dei non eccelsi livelli qualitativi, preme in questa sede sottolineare la valenza storica dell'opera in quanto oggetto di un fervente culto presso la locale comunità. Quanto alle ragioni della mutuazione dell'originario titolo di Vergine *Hodigitria* in quello di Madonna di Casaluce, che si è poi conseguentemente esteso alla chiesa che ora accoglie la tavola, va osservato come già sin dalla fine del secolo XVII la devozione e il culto per la «miracolosa Effigie della Beata Vergine di Casaluce» aveva cominciato ad occupare un posto di primo piano - con implicazioni non sempre esclusivamente di carattere religioso, come metto in evidenza in un altro e più esteso scritto - nella vita quotidiana degli abitanti di Aversa e dei paesi della diocesi.

Pezzella Franco

Il corridoio dei busti nel Palazzo ducale di Sant'Arpino
'O Presidente Cumpagnone
Lo spettro Magazine, a. XII, n. 4 n. s., 21 febbraio-7 marzo 1998, p. 28

Nel cinquecentesco Palazzo ducale di Sant'Arpino fatto costruire tra il 1574 e il 1592 da Alonzo III Sanchez De Luna d'Aragona, marchese di Grottola e potente tesoriere del Regno di Napoli, lungo le pareti di un breve corridoio, un po' enfaticamente denominato "Corridoio dei busti" e che conduce al piccolo deposito (anch'esso enfaticamente indicato come Museo - Pinacoteca) dove si conservano i pochi reperti archeologici atellani che si sono potuti recuperare nel territorio comunale e alcune tele moderne di autori locali, si osserva una serie di bei busti marmorei scolpiti agli inizi del secolo da Leonardo De Candia, misconosciuto e tuttavia interessante personalità d'artista nato nel 1878 a Molfetta, in provincia di Bari, ma lungamente attivo a Napoli, dove sarebbe poi morto nel 1959, e dove realizzò, tra l'altro, il busto di marmo di Matteo Renato Imbriani innanzi alla chiesa del Rosariello alle Pigne in piazza Cavour (1908), e quello di Vito Fornari in piazza della Repubblica (1911).



Sant'Arpino, Palazzo ducale, L. De Candia,
Busto di Luigi Compagnone.

La serie - che è possibile datare al 1906 sulla scorta della cifra apposta su uno degli esemplari - offre, nell`eterogeneità dei personaggi scolpiti, una testimonianza abbastanza esauriente su quelli che furono i protagonisti della società civile

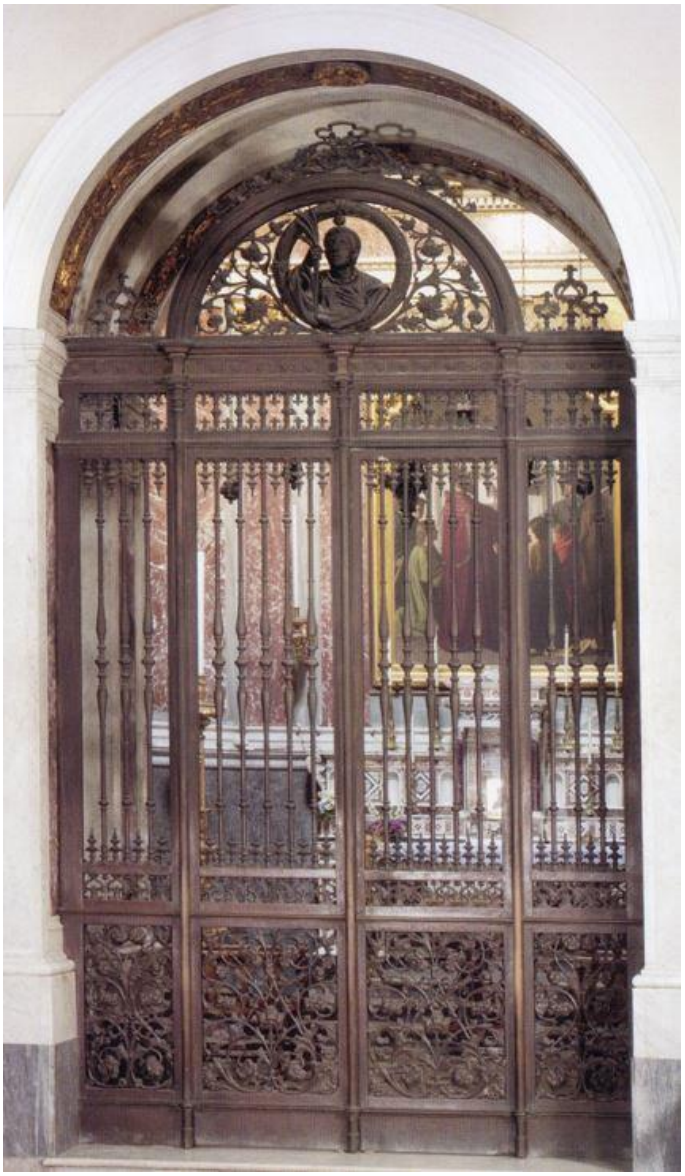
santarpinese tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi del Novecento; sicché accanto a più busti di Giuseppe Magrì (probabile committente dell'opera) - singolare figura di siciliano originario di Messina, capitato a Sant'Arpino, non si sa bene come, in seguito all'epopea garibaldina - e di alcuni membri della sua famiglia, troviamo anche l'effige di Alfonso Guarino, clinico celebratissimo che per dirla con Vincenzo Legnante, storico del paese, «ascese alle vette della scienza medica profondendo i tesori del suo gran cuore e quelli della sua Arte all'umanità dolorante», e ancora di Luigi Compagnone, *'O Presidente Cumpagnone*, magistrato di grande fama, primo presidente della Corte di Cassazione nonché autore di numerose pubblicazioni giuridiche e nonno dell'omonimo scrittore scomparso recentemente.

Franco Pezzella

Il cancello del cappellone dei Santi Sossio e Severino di Vincenzo Catello nella Chiesa Madre di Frattamaggiore

Socrate, a. III, n. 3, marzo 1998, p. 6

La superba cancellata di accesso al cappellone dei Santi Sossio e Severino nella Chiesa Madre di Frattamaggiore è uno dei più bei lavori della decorazione plastica napoletana del XIX secolo. Dovuto alla mano di Vincenzo Catello «ultimo rappresentante della grande arte argentiera napoletana», come ebbero orgogliosamente a scrivere qualche anno fa i nipoti Elio e Corrado Catello, il cancello - che si impone subito alla vista dei visitatori per la sua raffinata esecuzione e per i suoi elementi decorativi - ha come termine di confronto, anche se lontano nel tempo, il bellissimo esemplare della cappella di San Gennaro nel duomo di Napoli, progettato dal bergamasco Cosimo Fanzago tra il 1628 e il 1630 e portato a termine, solo nel 1668, dal napoletano Gennaro Monte.



Frattamaggiore, Chiesa S. Sossio,
V. Catello, Cancello.

Come nel caso del capolavoro fanzaghiano, l'impressione che se ne ricava al suo cospetto è, infatti, quella di ritrovarsi davanti ad un abile lavoro d'intaglio, nel quale intorno ad un motivo principale - il busto di san Sossio - si svolge una fitta decorazione che ricorre, con l'uso libero e a tratti spregiudicato del tradizionale repertorio iconografico, alle più varie figurazioni geometriche e fitomorfe: dagli archi a tutto tondo ai guizzanti motivi floreali, dalle volute intrecciate alle balaustre a raggiera. D'altronde, Vincenzo Catello, esponente di punta di una celebre famiglia di argentieri tuttora in attività, era dotato una grande perizia tecnica che gli consentiva di ricopiare alla lettera o all'occorrenza di reinterpretare in chiave personale - come giustappunto nel caso del cancello in oggetto - i motivi ornamentali barocchi e rococò.

Frattamaggiore, Chiesa San Sossio, V. Catello,
part. con il busto di S. Sossio.

L'artista è noto per essere, tra l'altro, l'autore di alcune delle quaranta e più statue argentee raffiguranti i santi protettori di Napoli che si conservano nella cappella di San Gennaro, la più antica delle quali, il *San Gioacchino*, fu realizzata dall'argentiere napoletano nel 1895 su disegno di Federico Maldarelli Al 1901 risale invece la *San Francesca delle cinque piaghe* realizzata in collaborazione con il Sodo. La terza e più bella delle sue statue, però, la *Santa Lucia*, per la quale l'artista prese a modello la testa della consorte, fu realizzata secondo la moda del tempo, e in netto «contrasto con i paludamenti richiesti dalla committenza per il rispetto dell'iconografia tradizionale» in stile liberty. Vincenzo Catello è anche l'autore del busto di *San Cataldo* (purtroppo rubato nel 1983) per l'omonimo cappellone della cattedrale di Taranto; di un analogo busto raffigurante *San Sabino* per la cattedrale di Canosa e della bella statua, a figura intera, della *Madonna dei Miracoli* ad Andria, opere anch'esse trafugate recentemente. Gli unici manufatti, fortunatamente scampati ai

furti in Puglia, sono le due lampade pensili disposte ai lati dell'altare d'argento di Santa Maria di Costantinopoli nel succorpo della cattedrale di Acquaviva delle Fonti. Il Catello che, per il cancello di San Sossio, come per altre realizzazioni, si servì della collaborazione delle maestranze del celebre Istituto Casanova di Napoli, è pure l'artefice del restauro della bellissima statua in argento di *San Tammaro,* dovuta a Giandomenico Vinaccia, che si conserva nell'omonima basilica di Grumo Nevano, alla quale aggiunse di propria mano, parte del manto; nonché del restauro della statua di *Sant'Antonino* nella chiesa omonima di Sorrento. E ancora, sono frutto della sua attività: l'urna che conserva i resti di Santa Giovanna Antida nella chiesa di Regina Coeli a Napoli, diversi paliotti d'altare che si conservano in chiese di Salerno, Bari e Napoli e numerosi reliquari, calici e ostensori presenti un po' dappertutto negli edifici di culto dell'Italia meridionale (a Caiazzo; Santa Anastasia, Scafati, Tropea, Muro Lucano).

Pezzella Franco

Testimonianze iconografiche del culto di san Sossio a Frattamaggiore

Il mosaico, a. I, n. 0, marzo 1998, p. 7

Frattamaggiore, Chiesa di S. Sossio,
Ignoto pittore napoletano XVI secolo,
I santi Sossio e Giovanni B., particolare.

La più antica testimonianza iconografica sul culto di san Sossio a Frattamaggiore è rappresentata da una bella tavola che raffigura il santo insieme a san Giovanni Battista. Realizzata a tempera nella prima metà del XVI secolo da un'ancora anonimo pittore napoletano della cerchia di Andrea Sabatini da Salerno, la tavola è attualmente custodita, dopo un lungo e accorto restauro l'ha finalmente liberata dello spesso strato di vernici e sudiciume che ne impediva la piena leggibilità, nella seconda cappella della navata sinistra della chiesa Madre, giustappunto dedicata al santo martire di Miseno. In essa il Nostro è raffigurato, secondo l'ormai consolidato prototipo figurativo tardo – quattrocentesco ideato dall'enigmatico Maestro di San Severino per l'omonimo polittico napoletano, in piedi, quasi di prospetto, con il viso molto giovanile, nimbato, e con la fiamma che gli arde sul capo (quest'ultimo carattere iconografico ricorda l'episodio, riportato dai cosiddetti Atti Bolognesi, in cui San Gennaro, Vescovo di Benevento, recatosi ad ascoltare San Sossio che leggeva i Vangeli nella propria chiesa di Miseno, nello scorgere, unico tra gli astanti, la fiamma pentecostale sul capo, gli predisse che, in virtù di tale segno, sarebbe diventato martire).
Per il resto il santo è raffigurato mentre regge nella mano destra il Vangelo e con la sinistra stringe sul petto la palma del martirio; indossa, sopra un camice bianco, la dalmatica di velluto rosso su cui sono appena accennati due riquadri senza che in essi vi si ravvisi, peraltro, la descrizione di un qualche episodio sacro come nell'analoga figura del Polittico napoletano. E ancora, il fondo della tavola non è più in oro secondo un uso ormai abbandonato dagli artisti più emancipati ma è sostituito da un dolce paesaggio campestre che, nelle intenzioni dell'artefice o dell'università (termine con cui erano denominate le attuali municipalità) di Frattamaggiore che aveva commesso il dipinto, voleva forse essere un omaggio alla città. In esso, infatti, pare si voglia riconoscere una raffigurazione della campagna frattese e sullo sfondo una veduta di Frattamaggiore come si presentava nel Cinquecento. La tavola (cm. XX) costituisce, con i due frammenti di *Angeli* conservati in sacrestia, quanto resta dell'antico polittico che nel 1560, monsignor Balduino de' Balduinis, vescovo di Aversa, in visita pastorale alla chiesa, scrisse di aver visto sull'altare maggiore, come si legge negli atti redatti per l'occasione «... Nel visitare l'altare maggiore si trovò un quadro su legno fatto nuovamente, ben dipinto ed ornato con le figure di S. Sossio Martire, S. Giuliana, S. Nicola e S. Giovanni Battista e con quella della Beata Maria Vergine nella parte superiore.
Con questo vi si rattrova ancora un compiuto tabernacolo, ove sta, riposto il SS. Sacramento dell'Eucarestia, cose tutte fatte a spese dell'Università di Frattamaggiore per le quali furono pagati ducati trecento». Nel corso del rifacimento barocco il polittico fu rimosso dall'altare per far posto a un dipinto del De Mura con lo stesso soggetto, andato successivamente distrutto nell'incendio che, nel 1945, devastò completamente la chiesa. Riposto dietro l'altare, il polittico rimase lungamente abbandonato, tant'è che se ne era persa addirittura la memoria, fino a che, nel 1874, saltò fuori in seguito a nuovi lavori di restauro. Smembrato, si ottennero più tavole, poi variamente disposte sulle pareti della chiesa. In particolare, i due registri laterali,

l’uno con i Santi Nicola e Giuliana (santi compatroni di Frattamaggiore), l’altro, il dipinto in oggetto, furono sistemati sulle porte laterali del tempio, dov’erano al momento del succitato incendio.
La prima tavola andò purtroppo persa, mentre il dipinto con San Sossio e San Giovanni, seppure un po’ malconcio sarebbe stato invece recuperato e collocato, a ricostruzione avvenuta nella seconda cappella. Il polittico, variamente attribuito nel passato ora a Marco Pino da Siena (Federico Maldarelli e Gennaro Aspreno Galante), ora ad Andrea Sabatini da Salerno (Agostino Conte) fu realizzato secondo Sosio Capasso negli anni immediatamente successivi al 1599, subito dopo i lavori di restauro della chiesa. Destituita di ogni fondamento l’attribuzione al pittore senese, appare poco convincente anche l’ipotesi di attribuzione al Sabatini. Non va dimenticato che, fino a quando gli studiosi di pittura napoletana non ripartissero in nodo organico, fra tutti i numerosi altri artisti attivi in quel secolo, la vasta produzione pittorica cinquecentesca presente a Napoli e nell’Italia meridionale, Marco Pino e Andrea Sabatini erano in pratica considerati i soli pittori rinascimentali meridionali degni di nota e, pertanto, erano loro attribuiti quasi tutti dipinti di quel periodo ancora conservati in questa parte d’Italia.

Frattamaggiore, Chiesa di S. Sossio, Ignoto lapicida napoletano del XVI sec., Dossale di lavabo.

Molto più verosimilmente, invece, il dipinto è da attribuire a un seguace del Sabatini, da ricercarsi tra i suoi più stretti collaboratori. E non crediamo di scostarci molto dal vero nell’indicare in Giovan Filippo Criscuolo, il prolifico artista gaetano, che del salernitano fu uno degli allievi più dotati, l’artefice del polittico frattese, le cui figure superstiti presentano, peraltro, a partire dai volti, tutti o quasi tutti, gli elementi propri delle tipologie adottate dal pittore in analoghe e documentate composizioni, quali i polittici di Castroreale e quelli delle chiese del Gesù delle Monache e di Montecalvario a Napoli, cui parteciparono, si ricorda, anche due altri componenti della famiglia dei Criscuolo, i figli Mariangela e Giovan Angelo.

Alle stesse anonime maestranze che nel 1564 realizzarono il portale marmoreo della chiesa di San Sossio spetta probabilmente anche l'unica raffigurazione marmorea cinquecentesca del santo che si conserva a Frattamaggiore. Si tratta di un bassorilievo già esposto su un lavabo murato in un vestibolo accanto alla sacrestia vecchia della stessa chiesa, e ora in deposito, dove il santo è rappresentato fra due teste alate di cherubini, in dalmatica, genuflesso, con la palma del martirio nella mano destra e il Vangelo nella mano sinistra. Alla fine del XVI secolo è documentata, infine, un'altra tavola anch'essa conservata nella chiesa di San Sossio, realizzata dal noto pittore napoletano Giovan Bernardo Lama, dove il santo è raffigurato con la Vergine e San Giovanni Battista unitamente ad altri santi e sante, mentre intercede presso il Redentore, a favore delle Anime del Purgatorio, di cui una raffigurata nell'atto di essere liberata dagli Angeli, la più parte rappresentate in basso, tra le fiamme, mentre implorano pietà.

Frattamaggiore, Chiesa di S. Sossio, G. B. Lama, *Gesù libera le Anime del Purgatorio.*

La tavola (160 x 60 ca.) è l'unica delle parti superstiti dell'antico polittico della Madonna del Rosario già smembrato nel XVIII secolo per la realizzazione del monumentale altare di Giacomo Massotti alla pari di questo, andato irrimediabilmente perduto negli altri elementi durante il disastroso incendio del 1945. Il dipinto si salvò benché lambito dalle fiamme giacché si conservava nella sagrestia vecchia. Documentato al 1587, fu commissionato all'artista napoletano da Cesare Fiorillo, governatore della locale congrega del Rosario, giusto quanto si legge nella polizza di pagamento finale registrata a Napoli il 16 di novembre di quell'anno «Addì sedici di 9.bre 1587. In Nap.i Io Giovan Bernardo Lama p. la punt dechiaro havere ricevuto et manualmente havuto dal M.co Cesare Fiorillo maestro Seu Governatore di

la Cappella di la Gloriosa Madonna del Rosario di Frattamaggiore ducati ventuno e grana quindici correnti qual sono p. final pagamento di d.ti quattrocento atteso li altri ho ricevuto in altre partite di detto M.co Cesare et altri mastri predecessori, quali d.ti quattrocento mi hanno pagato per la fattura di una cona di detto SS. Rosario integra, cioè che a spese meye si è fatta la cona ptta. di legname et intagliata, posta in oro, et pitata da me, e miei lavoranti, et in fede del vero et a cautela di detto M.co Cesare, e altri maestri della detta S.ma Cappella le ho fatto la presente scritta e suscritta da li prescritti testimoni anco di mia propria mano datum ut s.m. Io Giovanne Bernardo Lama conferma ut sopra. Io Silvestro Buono sono R.a presente». E di certo, al di là del dato documentario, nella tavola in oggetto i caratteri della pittura del Lama sono avvertibili nella delicatezza delle tonalità cromatiche e nelle figure, dai corpi allungati. Intagliatore in rame, miniatore, scultore in creta e stucco, oltre che pittore e soprattutto grande ritrattista, Giovan Bernardo Lama fu, tra i pittori regnicoli attivi a Napoli nella seconda metà del XVI secolo, quello che ebbe maggiore fortuna.

Figlio di Matteo, anch'egli pittore, documentato a Napoli tra il 1542 e il 1577 quale autore di una serie di opere purtroppo perdute, Giovan Bernardo, dopo un più che probabile apprendistato presso la bottega paterna si accostò alla pittura di Silvestro Buono (con cui avrebbe poi instaurato uno strettissimo rapporto di collaborazione) dando vita a un filone classicista (invero già iniziato dal nostro) «fiammingo», che si pose lungamente in contrasto con la corrente manierista ed espressionista della pittura meridionale, rappresentata da Marco Pino e Diodato Guinaccia.

Franco Pezzella

L'*Immacolata* di Marco Cardisco nella basilica di San Tammaro a Grumo Nevano

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 22 marzo 1998, p. 3

Una delle più interessanti opere d'arte che si conservano nella monumentale basilica di San Tammaro a Grumo Nevano, da annoverarsi senza dubbio tra le chiese più belle e ricche di manufatti artistici dell'intera diocesi, è certamente la tavola con l'*Immacolata* che si osserva sull'altare dell'ultima cappella laterale destra. Il dipinto, attribuito in passato dalle fonti locali niente di meno che al famoso pittore fiorentino Andrea del Sarto - ed è segno dell'eccellente qualità della tavola - è, invece, molto probabilmente, come indicato da Pierluigi Leone de Castris sulla scorta di una prima ipotesi attributiva di Francesco Abbate, la parte centrale di un polittico a cinque scomparti, frutto della tarda attività del pittore calabrese Marco Cardisco e della sua bottega, smembrato già in epoca barocca e variamente distribuito nei suoi elementi per tutta la chiesa. Invero l'attribuzione ad Andrea del Sarto più che su elementi stilistici e pittorici si basava sulla testimonianza di un fedele, raccolta nei primi anni di questo secolo e da sempre ritenuta attendibile, secondo cui, nel lontano 1872, sulla tavola era ancora ben visibile la firma del pittore fiorentino, prima che il dipinto, per improcrastinabili interventi di pulitura resisi necessari a causa dell'eccessivo annerimento della pellicola pittorica, provocato dal fumo delle candele, fosse dato in restauro a un ignoto pittore di Aversa. Il quale, benché fosse stato preventivamente invitato a operare solo una cauta pulitura e a limitare al minimo indispensabile gli eventuali ritocchi, era intervenuto lo stesso pesantemente, rimuovendo, assieme alla firma, parte dei colori originari e apportando vistose ridipinture poi rimosse nel corso di un più recente e accorto restauro. Alla tavola, affiancata in origine, secondo l'ipotesi del sopracitato studioso napoletano, dai quattro scomparti con i *Santi Giovanni Battista ed Evangelista*, *San Benedetto* e un *Santo certosino* d'incerta iconografia, ora sistemati nell'ordine, a coppie di due, rispettivamente a sinistra e a destra della tavola con la cinquecentesca *Madonna del Rosario* nel transetto sinistro, e della settecentesca tela con la *Deposizione di Cristo* di Cirillo nel transetto destro, forse si aggiungeva un tempo, su un altro registro, anche la ridipinta *Assunzione della Vergine* che è oggi posta in alto a sinistra nella navata centrale della chiesa, ritenuta invece dalla maggioranza degli studiosi estranea al polittico, e per di più opera di Fabrizio Santafede. Artista calabrese stabilitosi a Napoli, dove fu attivo dal 1510 circa al 1542, Marco Cardisco è l'unico pittore meridionale cui il Vasari dedicò una delle sue *Vite*. La sua prima opera nota è l'*Adorazione dei Magi* conservata nel Museo di Castelnuovo, già pervasa da una carica espressiva frutto dell'esperienza maturata dall'artista durante un primo viaggio a Roma a contatto col fiammingo Jan van Scorel e con Polidoro da Caravaggio di cui diverrà definitivamente seguace quando questi, dopo il Sacco di Roma, si trasferirà nella città partenopea. Le caratteristiche della cultura polidoresca sono d'altronde evidenti in tutte le opere del Cardisco: dalla paletta con *Tre Santi* in Sant'Agostino a Biella della prima fase della

sua attività, alle varie pale con *Madonne e santi* della fase intermedia (Napoli, Museo di Capodimonte, Chiese di Sant'Anna a Capuana, Santa Maria del Popolo agli Incurabili, Liveri, Chiesa di Santa Maria a Parete, Grottaglie, Chiesa dei Gesuiti); fino alla fase finale, quando dopo, un periodo di stanca, opera un recupero, ancora una volta in chiave polidoresca, ma nell'aggiornata versione messinese, che produrrà, tra l'altro, la *Disputa di Sant'Agostino* per l'eponima chiesa napoletana, il *Polittico* di S. Maria in Cosmedin e, giustappunto, il *Polittico* di Grumo Nevano.

Franco Pezzella

M. Cardisco, *L'Immacolata*, Grumo Nevano,
Basilica di S. Tammaro.

Sona ch'asciete

Il mosaico, a. I, n. 0, aprile 1998, p. 5

La Pasqua è la commemorazione della morte e della Resurrezione di Cristo, il nostro prepararci a una nuova vita liberati da tutti i peccati, ma è anche la rinascita della natura: questo è il senso che si coglie, più o meno intensamente, in tutti i riti della Pasqua, in tutte le sue manifestazioni religiose. D'altra parte, è opinione comune presso molti studiosi, secondo l'interpretazione ereditata dalla scuola antropologica inglese, che i riti della Settimana Santa siano la sopravvivenza di più antichi riti pagani comuni a tutte le culture arcaiche e pastorali (a cui la Chiesa avrebbe aggiunto elementi propri) ove si celebrava il mito dell'azione della natura accompagnata dalla purificazione dei peccati, la rigenerazione della vita attraverso la morte.

I riti della Settimana Santa a Frattamaggiore toccano il loro punto apicale nel pomeriggio del Lunedì in Albis nella rappresentazione dell'incontro tra Gesù e Maria: un'antichissima "funzione" pseudo teatrale, oggi detta "Festa del Gesù Risorto", rappresentata la prima volta nel 1642, che chiude trionfalmente la lunga sequenza narrativa strutturata intorno alla ciclica vicenda di Gesù che muore e resuscita, come muore e si rinnova ogni anno la natura e con essa la stagione dei campi. La mattina del Lunedì in Albis, mentre ancora sono in corso lungo le principali vie della città le tradizionali sfilate dei "fujenti", in quattro diverse chiese sono calate, dalle rispettive nicchie, le sei statue che saranno le protagoniste dell'evento: *Gesù Risorto* e la *Maddalena* (chiesa dell'Immacolata), la *Madonna* e *San Giovanni* (chiesa di San Sossio), *San Pietro* (chiesa di San Filippo) e l'*Arcangelo Raffaele* (chiesa di Sant'Antonio). In particolare, nella chiesa dell'Immacolata sono organizzati i preparativi per la vestizione di Maria che, nelle sembianze dell'Addolorata indossa, uno sull'altro, due mantelli: il primo, azzurro, quello sovrastante, nero. Quest'ultimo cadrà allorché la madre incontrerà il figlio, nel momento più atteso di tutto il rito. Fin dal primo pomeriggio i simulacri vengono

presi in consegna dai vari gruppi associazionistici che organizzano la festa e portati nei luoghi convenuti. Frattanto nello spazio scenico di Piazza Umberto, la folla, sempre più fitta con lo scorrere dei minuti, è nell'attesa che tutto ciò che era stato mortificato e contenuto il giovedì e il venerdì nel silenzio penitenziale dei riti della Passione e nella estenuante lentezza dei ritmi processionali della Via Crucis, si sciolga, per diventare finalmente, attraverso il serrato ritmo delle movenze, le voci, i colori della rappresentazione, epifania carica di segni beneauguranti.

Nella sua struttura essenziale il rituale, promosso e diffuso alle origini dalla congrega del Rosario in sostituzione della più antica rappresentazione "dei Misteri", si ripete pressoché uguale nei secoli. La Maddalena dal sagrato della chiesa di San Sossio s'avvia mestamente alla ricerca di Gesù percorrendo prima la parte alta di corso Durante e poi il tratto che conduce a piazza Riscatto. Nel mentre anche san Giovanni, altrettanto mestamente, si pone alla ricerca di Gesù percorrendo la stessa strada, salvo operare, sulla via del ritorno, una breve sortita in via Genoino. Lo stesso fanno san Pietro e l'Arcangelo Raffaele. Intanto la Maddalena, tornata sui suoi passi, imbocca via Roma per poi raggiungere poco dopo san Giovanni e comunicargli, raggiante, che ha ritrovato Gesù. San Giovanni, dapprima scettico, dopo aver constatato di persona l'avvenuta resurrezione di Cristo, corre verso la Madonna per annunciarle la lieta novella. A questo punto tutto e pronto per "l'incontro". La tensione iniziale, scandita dall'incertezza delle notizie, dal correre frenetico dei protagonisti da un punto all'altro degli spazi convenuti, si scioglie in uno scrosciante e prolungato battimano, accompagnato dal suono delle campane, dal lancio di colombe, dallo sparo dei mortaretti e dalle gride di gioia allorquando Maria e Gesù finalmente s'incontrano.

È a questo punto della rappresentazione che la Vergine lascia scivolare il manto nero, simbolo di lutto e di dolore, per vestirsi di azzurro, colore che esprime invece gioia. La commozione generale, il frenetico sventolio dei fazzoletti, e uno scrosciante e prolungato battimano, accompagnati dal suono delle campane, dal lancio di colombe,

dallo sparo dei mortaretti e dalle grida di gioia che suggellano l'azione allorquando Maria e Gesù finalmente s'incontrano, rivelano l'intenso *pathos* con cui il momento viene vissuto. Passato lo smarrimento emotivo le sei statue, ricomposte per la processione, dopo aver percorso le strade del centro cittadino seguite da tutto il clero e dal popolo, raggiungono le rispettive chiese di provenienza, in attesa che ritorni la primavera per celebrare con la Resurrezione di Cristo un rito inteso anche alla rigenerazione del tempo. Un'ultima annotazione per ricordare che nel passato la festa era nota nella parlata popolare come "Sona ch'asciete" dalle prime parole dell'espressione dialettale: «Sona ch'asciete, steva a chiazza pantene, r'int' a stoppa arravugliete» e cioè, «Suona, che è stato trovato, stava a Piazza del Pantano, dentro la stoppa arrotolata» che i forestieri, per ingiuriare i frattesi, erano soliti esclamare nel momento più intenso della manifestazione, immediatamente prima dell'incontro. È superfluo sottolineare come l'espressione, anche se rivolta il più delle volte in modo scherzoso, costituisse motivo di accese discussioni finite non poche volte con numerosi contusi e qualche ferito.

Franco Pezzella

I “fujenti”

Socrate, a. III, n. 4, aprile 1998, p. 8

La festa della Madonna dell’Arco nel Lunedì in Albis è la più popolare festa non solo di Frattamaggiore ma dell’intera Campania. Le origini del culto sono da collocare, secondo le fonti storiche, nella seconda metà del XV secolo, allorquando in contrada dell’Arco, presso Sant’Anastasia, un’immagine della Vergine dipinta su un muro cominciò a sanguinare nel momento in cui un giovane del posto, avendo fallito un colpo giocando a pallamaglio scagliò la palla all’indirizzo dell’immagine.

La festa dei *fujenti* in una foto del 1955.

Sul luogo fu subito costruito un grandioso santuario, quello stesso che ogni anno, in memoria del miracoloso avvenimento accoglie migliaia di fedeli, i quali, giacché in segno di devozione usano recarsi in pellegrinaggio correndo e battendosi il petto, vengono chiamati “fujenti” o “battenti”. Riuniti in apposite associazioni denominate “chiette”, giungono al santuario da tutti i paesi dell’entroterra napoletano, dopo aver partecipato ai vari concorsi per “quadri” che si tengono per l’occasione nelle varie località.

Indossano la tradizionale divisa bianca attraversata da una fascia rossa in vita e da un’altra azzurra trasversale. Preceduti da uno stendardo, dalla cosiddetta “paranza” (suonatori e danzatori) e in ultimo dal “quadro” o dal “tosello”, una sorta di mausoleo in cartapesta con l’immagine della Vergine, una volta giunti al santuario danno vita a scena di devota religiosità che sovente rasentano l’esasperazione.

Franco Pezzella

Operazione conoscenza. Alla scoperta del patrimonio storico, artistico e monumentale di Frattamaggiore e dintorni: San Francesco Saverio

Socrate, a. III, n. 4 aprile 1998, p. 6

Il secondo altare della navata sinistra della chiesa parrocchiale dell'Annunziata e di Sant'Antonio da Padova accoglie, entro una nicchia con vetro, una statua lignea policroma a figura intera di *San Francesco Saverio,* noto nella storia della cristianità come "l'Apostolo delle Indie" in quanto aprì, con la sua azione, la strada all'intervento missionario nell'Estremo Oriente. Gesuita, originario della Navarra, dov'era nato nel 1506, Francesco Saverio fu tra i primi seguaci di sant' Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù. Dopo una vita passata a cristianizzare l'India ed il Giappone morì, nel 1592, in seguito ad una breve malattia, nell'isoletta di Chang - Chuen- Shan, presso Canton, mentre cercava di raggiungere la Cina, meta della sua prossima azione evangelizzatrice. San Francesco, canonizzato nel 1622 da papa Gregorio XV, è raffigurato, capelli scuri ed una corta barba nera, con la classica cotta bianca sopra l'abito nero mentre con la mano destra indica, secondo la consueta iconografia il Crocifisso che regge nell'altra mano.

La scultura che nell'impostazione formale ricorda l'analogo bronzo eseguito da Giuliano Finelli nella cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli, era stata attribuita, in un primo organico studio sulla scultura napoletana realizzato da Gennaro Borrelli qualche decennio fa, allo scultore isclano Gaetano Patalano sulla scorta di un raffronto formale con le opere da questi firmate ed, in particolare, con l'analoga statua (scambiata però dallo stesso per sant'Ignazio de Loyola) conservata nella chiesa di Santa Chiara a Lecce; dalla quale, però, si distaccava, a dir suo, per uno schema meno raffinato «nella resa della cotta talare e dei particolari anatomici». Nella stessa occasione lo studioso ne aveva anche suggerito la datazione intorno al 1698 per la presenza di quelle che egli definiva «evolute cadenze settecentesche». Con questa attribuzione e datazione la scultura fu successivamente citata dal Di Lustro in una monografia su Gaetano Patalano e suo fratello Pietro.

Più recentemente, tuttavia, ritornando sull'attività dei due artisti isclani, un'altra studiosa napoletana, Lucia Cascella, in antitesi con quanto sostenuto dai suddetti autori, ha espunto la statua dal catalogo dell'artista, riconducendola all'attività di un ancora ignoto scultore napoletano del XVIII secolo. Per la Cascella, infatti, «più che di minore raffinatezza rispetto all'omonima statua leccese, si deve parlare di una sostanziale diversità stilistica fra le due opere, tale da escludere, per il S. Francesco Saverio di Frattamaggiore, la mano del Patalano».

Franco Pezzella

Frattamaggiore, Chiesa dell'Annunziata
e di S. Antonio da Padova,
G. Patalano (?), S. Francesco Saverio.

Una scultura di Giacomo Colombo: il *Sant'Andrea* di Gricignano

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 19 aprile 1998, p. 3

L'unica scultura del Colombo conservata nell'Agro aversano già nota alla letteratura artistica prima che una mia specifica ricerca ne rendesse note delle altre, è il *Sant'Andrea*, firmato e datato 1706, che si osserva sull'altare maggiore dell'omonima parrocchiale di Gricignano.

G ,Colombo, *Sant'Andrea,*
Gricignano, Chiesa di Sant'Andrea.

La statua, che fu realizzata con il contributo economico dei fedeli come ben testimonia una breve dicitura posta in calce all'opera, pare fosse stata realizzata, secondo una consolidata tradizione locale, utilizzando un pezzo di legno proveniente da un giardino, ora scomparso, sito nella attuale via Sant'Antonio Abate meglio noto come «il giardino di zio Abramo». Originariamente posta in una coeva scarabattola a muro che occupa la terza cappella laterale sinistra della chiesa, essa fu trasferita nell'attuale collocazione nel 1970. Il santo è raffigurato calvo, barbuto, con la croce decussata, simbolo del suo martirio.
Il *Sant'Andrea* fu pubblicato una prima volta nel 1974 - senza peraltro alcun commento critico - in una nota dell'Alparone apparsa in margine ad un saggio del Macaluso su Frate Umile da Petralia. Più tardi, nel 1980, il Fittipaldi, in un primo organico studio sulla scultura napoletana del Settecento ritornò sul *Sant'Andrea* osservando, non prima di aver ricordato che esso è «...tratto con trascurabili varianti ma con lo schema ribaltato... dal S. Andrea di Francesco Duquesnoy, nella Basilica di S. Pietro», che «le leggere varianti del drappeggio, l'inclinazione languida del sentimento e l'accenno ad un timido passo di danza nell'impostazione al suolo della figura, abbastanza chiaramente, volgono in cadenze peculiari rococò». Successivamente la scultura, restaurata qualche anno fa dalla dottoressa Flavia Sansone che l'ha ricondotta all'antico splendore, è stata più volte menzionata, senza ulteriori apporti critici, ma solo con intenti comparativi, nei cataloghi che accompagnavano alcune rassegne espositive. Contemporaneamente alla statua di *Sant'Andrea* il Colombo scolpì, forse, anche il piccolo busto ligneo con l'*Ecce Homo* che ancora si conserva in un ridotto attiguo all'ingresso della chiesa. Quest'ultima scultura, modellata secondo un'iconografia molto consueta a Napoli tra la fine del XVII e gli inizi del secolo successivo, si segnala per i drammatici accenti espressivi desunti direttamente da esempi iberici. Quegli stessi accenti che ritroviamo nella *Pietà* della cappella della Madonna dell'Arco a Frattaminore, ritenuta di un allievo del Colombo e che ricalca nello schema l'omonimo gruppo scultoreo di mano del maestro nella collegiata di Santa Maria della Pietà di Eboli. Giacomo Colombo nacque a Este, presso Padova, nel 1663. Trasferitosi giovanissimo a Napoli fu allievo di Domenico Di Nardo. La sua prima opera documentata - risalente al 1688, ma purtroppo distrutta - fu la decorazione ad intaglio dorato per l'organo della chiesa della Croce di Lucca a Napoli. L'anno successivo lo scultore fu ammesso alla Corporazione dei pittori, nella quale ricoprì successivamente, nel 1701, l'importante incarico di prefetto. In quegli anni egli realizzò alcune tra le sue opere più importanti tra cui due *Crocifissi*, l'uno per la chiesa di San Pietro a Cava dei Tirreni, d'impianto prettamente barocco, e l'altro per la chiesa di Santo Stefano a Capri che già annuncia - in antitesi con le coeve affermazioni berniniane e fanzaghiane - l'eleganza neo-manieristica che caratterizzerà la sua opera per tutto il decennio successivo. Morì probabilmente nel 1731 dopo una vita spesa a scolpire gruppi e statue lignee per le chiese di tutto il regno di Napoli.

Franco Pezzella

Gli esordi di Santolo Cirillo, pittore grumese del XVIII secolo

Il mosaico, a. I, n. 0, maggio 1998, p. 6

Santolo Cirillo non mai goduto di particolare considerazione da parte della critica. Completamente ignorato da Bernardo de' Dominici, lo storico dell'arte vissuto nella prima metà del XVIII secolo autore delle "Vite" di numerosi artisti napoletani, Cirillo è ignorato anche dai biografi successivi benché avesse operato con grandi e significativi cicli di affreschi - basta citare, uno per tutti, la sovrapporta della chiesa di San Paolo Maggiore - alla decorazione di alcune delle più importanti chiese di Napoli.

Capua, Duomo, *Sogno di Giuseppe.*

Pare pertanto giunto il momento, per l'artista - seppure non gli si possa riconoscere una collocazione di primo piano tra i maestri della pittura napoletana della prima metà del XVIII secolo - di riservargli un'attenzione più approfondita, di cedergli il giusto posto che gli spetta nella civiltà figurativa del secolo in cui visse e operò. Lo faremo, in seguito di tempo, con una serie di brevi articoli, che si spera un giorno far

convergere in una più articolata trattazione. Intanto una prima precisazione s'impone subito ed è di carattere anagrafico: e cioè, che egli non era nato a Napoli in un imprecisato anno del XVIII secolo - com'è erroneamente riportato, tuttora da quanti, seppure marginalmente, si sono occupati della sua attività - bensì nel casale di Grumo Nevano, come invece ben precisò, fin dal 1979, lo storico locale Emilio Rasulo in un suo studio monografico sulla cittadina, e che in seguito al ritrovamento della fede battesimale del pittore nella chiesa parrocchiale di San Tammaro ne rese noto anche la data di nascita: il 22 di settembre del 1689.

Fermo, Pinacoteca Civica,
Predica di S. Vincenzo de' Paoli.

Dopo un iniziale interesse per le materie letterarie, Cirillo prese a studiare, sotto l'attenta e illuminata guida dello zio Niccolò - fratello del padre e scienziato famosissimo – prima filosofia, quindi medicina, per poi approdare, non si sa bene come, in qualità di apprendista, nello studio di un oscuro pittore locale, tale Raffaele Aurisicchio, non altrimenti noto, il quale gli insegnò i primi rudimenti di pittura e disegno.

A proposito dell'attività di disegnatore di Cirillo torna conto ricordare come si sa ben poco della sua produzione per poterne azzardare un giudizio. Dei due soli disegni di sua mano che si conoscono, l'uno è un carboncino inchiostrato e acquerellato proveniente dalla collezione Ferrara Dentice che si conserva nel museo di San Martino a Napoli, probabile studio per un dipinto non ancora identificato; l'altro è la riproduzione, ricavata da un dipinto di Francesco Cicalese già conservato nel Palazzo arcivescovile di Capua e avente per soggetto l'anfiteatro di questa città, realizzato da Cirillo per illustrare un'opera del famoso archeologo sanmaritano Alessio Simmaco Mazzocchi. I disegni costituiscono l''unica produzione a carattere profano a tutt'oggi conosciuta del pittore grumese, benché il Rasulo affermi che il nostro «... fu anche buon paesista e dipinse fiori, uccelli, panorami». Dopo un periodo di apprendistato nel paese natio, Santolo fu avviato, in ossequio alla "moda artistica – culturale" del tempo, a Napoli, e iscritto alla famosa scuola - collegio di Francesco Solimena, frequentata da numerosi allievi, cui "l'abate Ciccio", imponeva come in una sorta di convento, l'abito talare, non meno che le dure condizioni di vita proprie della vita monastica. Sul presunto discepolato di Cirillo presso Solimena dissente, però Dalbono, il quale pure di fronte ai caratteri inventivi, disegnativi e coloristici propri della pittura solimenesca presenti nelle prime opere note del Cirillo dubita se questi «... fosse più solimenesco che seguace del De Matteis ...» giacché - egli opina - «gli affreschi che si vedono nella chiesa di S. Caterina a Formiello lo dicono piuttosto imitatore di quest'ultimo». E ancora, a parte il presunto discepolato di Cirillo presso Solimena, resta altresì da chiarire - aggiungeremo noi - il perché della tardiva apparizione del pittore sulla scena artistica. L'esordio di Cirillo si data, infatti, solamente al 1724, quando egli aveva, cioè, ben trentacinque anni. Esordio che avvenne per giunta fuori Napoli, per la precisione a Capua, per la cui cattedrale realizzò una tela raffigurante il *Sogno di Giuseppe*. E nel dipinto, per quanto i toni appaiono decisamente più schiariti e dolci, traspare evidente la cultura solimenesca. Un eco di tali influssi si ravvisa, ancor più, specie per l'accurata compostezza dell'azione e per le espressioni vagamente estatiche delle figure femminili, nel *Miracolo della manna* e in *Mosè col serpente di bronzo* che il pittore eseguì qualche anno dopo, per la chiesa di Santa Maria Assunta a Castel di Sangro, in Abruzzo. Entrambi i dipinti si trovano collocati nel braccio trasversale sinistro della chiesa e fanno parte di una serie di otto grandi tele dovute a valenti autori di scuola napoletana (Paolo de Matteis, Francesco De Mura, Domenico. Antonio Vaccaro) che si saldano magnificamente con i valori architettonici del monumento frutto di una ricostruzione avvenuta su progetto dell'architetto aquilano Francesco Ferrandini tra il 1695 e il 1727. Degli stessi anni abbiamo ancora un dipinto di Cirillo in Italia centrale, questa volta nella più lontana Fermo, all'epoca città pontificia. Qui, nella Pinacoteca Civica di Palazzo dei Priori, si conserva una tela - proveniente dal Pio Brefotrofio cittadino, raffigurante una *Predica di S. Vincenzo de' Paoli*, firmata e datata 1730.

A meno che la sua esecuzione non sia avvenuta nella stessa Fermo contestualmente a un breve soggiorno di cui ignoriamo le ragioni, non è dato sapere come e perché questa tela gli sia stata commissionata.

Come non è dato sapere se la figura che si scorge in alto a destra costituisca o no un rarissimo autoritratto del pittore; quantunque lo lascino ipotizzare la foggia settecentesca dell'abito, diversa da quella degli altri astanti, i quali coerentemente con il secolo in cui visse e operò il Santo francese indossano invece abiti seicenteschi, e, ancora, l'espressione vagamente assenti del personaggio (come di chi è assente all'avvenimento secondo uno schema comune ad analoghe composizioni nelle quali, generalmente, i pittori amavano autoritrarsi; e non ultimo la somiglianza della figura in esame con quella del nipote Domenico, di cui possediamo, viceversa, numerose testimonianze iconografiche.

Franco Pezzella

Antichi Crocifissi nelle chiese di Aversa

… Consuetudini aversane, n. 43-44, aprile-ottobre 1998, pp. 26-35

Scrive Padre Sergio Contini in una breve prefazione ad un suo libro sui più venerati Crocifissi italiani edito a metà degli anni Sessanta, che «... pur essendo il mistero della Passione e Morte del Figlio di Dio fatto uomo, uno dei misteri principali della nostra fede, il materialismo che domina la vita cristiana, lo ha fatto dimenticare completamente [sicché] mentre nelle antiche chiese, soprattutto medioevali, l'altare centrale era dominato da un grande Crocifisso che richiamava subito la mente dei fedeli all'immolazione del Calvario rinnovantesi sull'altare, oggi in molte chiese il Crocifisso è ridotto a proporzioni minime e reso quasi invisibile»[1].

Di contro alle giuste osservazioni circa la diminuzione della pratica devozionale per Cristo crocifisso che Padre Contini andava formulando qualche decennio orsono, bisogna registrare, invece, negli anni immediatamente precedenti e successivi, un rinnovato interesse degli storici d'arte verso siffatta rappresentazione. Lo comprovano, con le loro ricerche, sia pure nell'ambito di studi più generali sulla scultura i vari de Francovich[2], Bologna e Causa[3], Carli[4] - giusto per citare gli autori che hanno dato i contributi di maggior rilievo - assieme ai quali non vanno però dimenticati i redattori delle schede di catalogo edite in occasione delle numerose mostre che hanno avuto come oggetto sculture lignee, e quindi anche i crocifissi.

La rappresentazione di Gesù crocifisso compare con un certo ritardo nell'iconografia cristiana; forse a causa di una sorta di orrore istintivo per quella che era pur sempre una rappresentazione cruenta un simbolo di morte. Inizialmente, accanto ai monogrammi e ai simboli cristologici di più vecchia data, per conservare sempre vivo la memoria del sacrificio di Cristo, si afferma, piuttosto, la rappresentazione della sola Croce, l'unica raffigurazione peraltro consentita anche in ambito bizantino durante il periodo iconoclasta. In ogni caso si tratta di rappresentazioni rare.

La più antica immagine di Gesù crocifisso che si conosca, databile alla prima metà del V secolo, è quella, che, intagliata nel legno, si osserva su una delle porte della Basilica di Santa Sabina a Roma[5]. Nel rilievo Cristo è raffigurato nudo, avendo soltanto ai fianchi un *subligaculum,* tra i due ladroni. Dello stesso periodo è il noto avorio del British Museum. Nell'arte bizantina la Crocifissione è ancora più rara: per

---

[1] S. CONTINI, *Crocifissi celebri Notizie sui Crocifissi più venerati in Italia,* Tivoli 1965, p. 3.

[2] G. DE FRANCOVICH, *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, in «Bollettino d'Arte del M.P.I.», XXIX (1936), pp. 492-505; IDEM, *A Romanesque school of wood carving in Central Italy,* in «The Art Bulletin», XIX (1937), pp. 5-27; IDEM, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso,* in «Kunstgeschichtlische Jahrbuch der Bibliotek Hertziana», II (1938), p. 172 e ssg.; IDEM, *Scultura medioevale in legno,* Roma 1943.

[3] F. BOLOGNA - R. CAUSA, *Sculture lignee della Campania,* catalogo della mostra, Napoli 1950.

[4] E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XIII secolo,* Milano1960.

[5] L'affresco dell'abside di S. Giovanni in Laterano, variante del XIII secolo di una preesistente iconografia che si fa risalire all'età costantiniana, ritenuta da alcuni la più antica immagine del Crocifisso, raffigura in realtà l'esaltazione di Cristo asceso al disopra della Croce, che è la sua insegna vittoriosa ed il segno di salvazione (cfr. E CECCHELLI, alla voce *Cristianesimo,* in «Enciclopedia universale dell'arte», IV, coll. 109-127, col. 121.

quanto la celeberrima miniatura dell'Evangelario siriaco della seconda metà del VI secolo che si conserva nella Biblioteca Laurenziana di Firenze sia una scena ideata in ambiente monastico orientale.

Fig. 1 - Aversa, Duomo, *Crocifisso.*

A partire dall'epoca ottoniana si tende sempre più a raffigurare Cristo crocifisso con il conseguente moltiplicarsi di croci, sia scolpite che dipinte, di proporzioni talvolta gigantesche[6].
Nei secoli successivi l'iconografia di Cristo crocifisso conosce più varianti a seconda delle varie epoche: dapprima prevale la rappresentazione del Cristo *triumphans* con gli occhi aperti, i piedi disgiunti ed il capo cinto dalla corona reale; successivamente, verso la fine del XIII secolo si afferma la rappresentazione del Cristo *patiens* con la testa reclinata e, in ossequio ad una consolidata tradizione ritenuta più attendibile, con i piedi sovrapposti conflitti da un unico chiodo.
Con l'inoltrarsi del Medio Evo, fra i secoli XIII e XIV, prima in Renania e poi in Italia, soprattutto fra l'Umbria e la Toscana, per effetto dei sempre più frequenti pellegrinaggi in Terra Santa, in coincidenza con l'affermazione patetica dei Misteri, viepiù per l'influenza dei grandi predicatori francescani, la pietà popolare rinnova profondamente lo spirito e l'iconografia della Crocifissione: i Crocifissi assumono un aspetto sempre più mesto e doloroso, l'estremo spasimo della sofferenza corporale viene accentuato al massimo, e, novità più notevole dal punto di vista formale, Cristo viene rappresentato con la corona di spine sulla testa.
A documentare questa evoluzione artistica e devozionale della figura di Cristo in croce ci restano oggi, variamente distribuiti fra alcune delle più importanti chiese italiane, un congruo numero di Crocifissi; e fa piacere annoverare fra essi alcuni splendidi esemplari conservati nelle chiese di Aversa. A cominciare dal maestoso *Crocifisso* della Cattedrale (fig.1) in cui, va subito evidenziato, le anatomie della figura di Cristo - isolata, gigantesca, con la testa appena reclinata sul lato destro, con il perizoma (*colubrium*) che sfiora le ginocchia flesse, i piedi inchiodati uno accanto all'altro e leggermente distanziati tra loro - sono a stento declinate, ridotte al minimo.
Ma è pur vero che la sommaria descrizione serve per dare più ampio spazio all'introspezione psicologica, la quale non sconvolge per i troni tragici e violenti, ma piuttosto commuove per l'assenza pressoché totale dei segni della sofferenza e per l'espressione serena del volto di Cristo, da cui trapela la rassegnata sottomissione dell'Uomo-Dio alla volontà paterna.
Ritenuto dal Quintavalle opera di cultura antelamica esemplata sulla *Deposizione* di Volterra[7], il Crocifisso aversano fu considerato dal de Francovich in un primo momento lavoro di artefice spagnolo della seconda metà del Duecento[8]; poi di uno scultore della stessa nazionalità attivo intorno al 1250, ispirato alla cultura della Deposizione di Tivoli non meno che a quella della analoga composizione di S. Juan de los Abadedes[9].
La seconda ipotesi del De Frencovich fu successivamente accolta, in occasione della

[6] L'epoca ottoniana prende questa denominazione dai tre sovrani di nome Ottone che ressero l'Impero germanico tra il X e l'XI secolo.
[7] A. O. QUINTAVALLE, *Sette Crocifissi romanici nelle chiese napoletane*, in «Arte», XXXVII (1934), pp. 433 e ssg., p. 454.
[8] G. DE FRANCOVICH, *Crocifissi lignei ..., op. cit.*, p. 503.
[9] G. DE FRANCOVICH, *A Romanesque ..., op. cit.*, pp. 5-27, pp. 50 e 53 (?); ID., *Scultura medioevale in legno*, Roma 1943, p. 16.

mostra napoletana del 1950 sulla scultura campana, dal Bologna che, tuttavia, dissentì circa l'accostamento della *Deposizione* di Tivoli (e quindi del movente culturale che aveva ispirato anche l'autore del Crocifisso aversano) a quella di S. Juan: nella quale - egli opina - «... un espressionismo marcato ed un ostentata esibizione di spagnolesca ossessione del gesto, limitano di tanto, anzi volgono addirittura ad altro significato, il movente iniziale di vigoroso rilievo» che caratterizza invece il gruppo tivolese.
Il Bologna ritenne che l'opera aversana andasse semmai accostata ai Crocifissi del duomo di Napoli e di Sales de Bureba; non prima, tuttavia, di aver evidenziato come essa «...ritessesse sicuramente sulla flessione canonica, di chiara origine iberica, una integrale plasticità di chiarezze assertoria, che ad un tempo, sembra provenire dall'altissima *Deposizione* di Tivoli come da una accorta rimeditazione su opere quali il formidabile Cristo di Mirabella Eclano»[10].
Tali fenomeni di cultura, d'altronde, non furono isolati, ma investirono un po' tutta la scultura lignea dell'Italia meridionale: si osservino in proposito il *Crocifisso* della cattedrale di Nardò, in Puglia, dal quale l'esemplare aversano si differenzia appena per una minore flessuosità delle forme tornite[11], oppure gli esemplari conservati nel duomo di Ischia[12] e nella chiesa di S. Giacomo di Pietracatella, in Molise[13].
Frutto dunque di una contaminazione di elementi catalani e di altri vagamente centroitaliani, il grande crocifisso aversano, che dal punto di vista stilistico ricalca, con qualche variante nello schema (i piedi disgiunti), la tipologia del Cristo *patiens*, costituisce, in ogni caso, la testimonianza più significativa della religiosità locale agli inizi nel XIII secolo.
È da supporre che la sua realizzazione fosse avvenuta poco prima del 1255, allorquando, secondo un documento riportato dal Majorana, papa Alessandro IV consacrò nella cattedrale l'altare principale posto «in pede Crucis»[14]. Della stessa epoca doveva essere l'analogo *Crocifisso*, che, ancora oltre la metà del secolo scorso - come testimonia il Parente - si custodiva nella chiesa della Maddalena: «In sagrestia i 3 Crocifissi: tra' quali, il Cristo con due chiodi a 'due piedi divisi, accenna di essere contemporanea della chiesa questa sì bella scultura. In tal modo usava il XIII essendo anzi imputato come ad eretici (sic) il raffigurarlo più tardi co' piè sovrapposti»[15].

[10] F. BOLOGNA - F. CAUSA, *op. cit*., p. 52.
[11] M. D'ELIA, *Arte antica in Puglia dal Tardo Antico al Rococò* (catalogo della Mostra), Roma 1964, pp. 12-13.
[12] G. ALPARONE, *Sculture del Medio Evo ad Ischia*, in «Scheria», a. II, n. 8 (maggio-agosto 1994), pp. 63-67, pp. 63-64.
[13] A. TROMBETTA, *Arte nel Molise attraverso il Medioevo*, Cava de Tirreni 1984, p. 322.
[14] Cfr. *Cronaca dell'anonimo aversano* (mss., II metà del XVII sec. - I metà del sec. XVIII), doc. n. 16 (1707); G. MAJORANA (mss., I metà del sec. XVIII) entrambi pubblicati in Appendice a G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1857-58, rispettivamente alle pp. 375 e 319-320 del I volume.
[15] *Ibidem*, II, p. 327.

Fig. 2 - Aversa, Chiesa di San Nicola, *Crocefisso*.

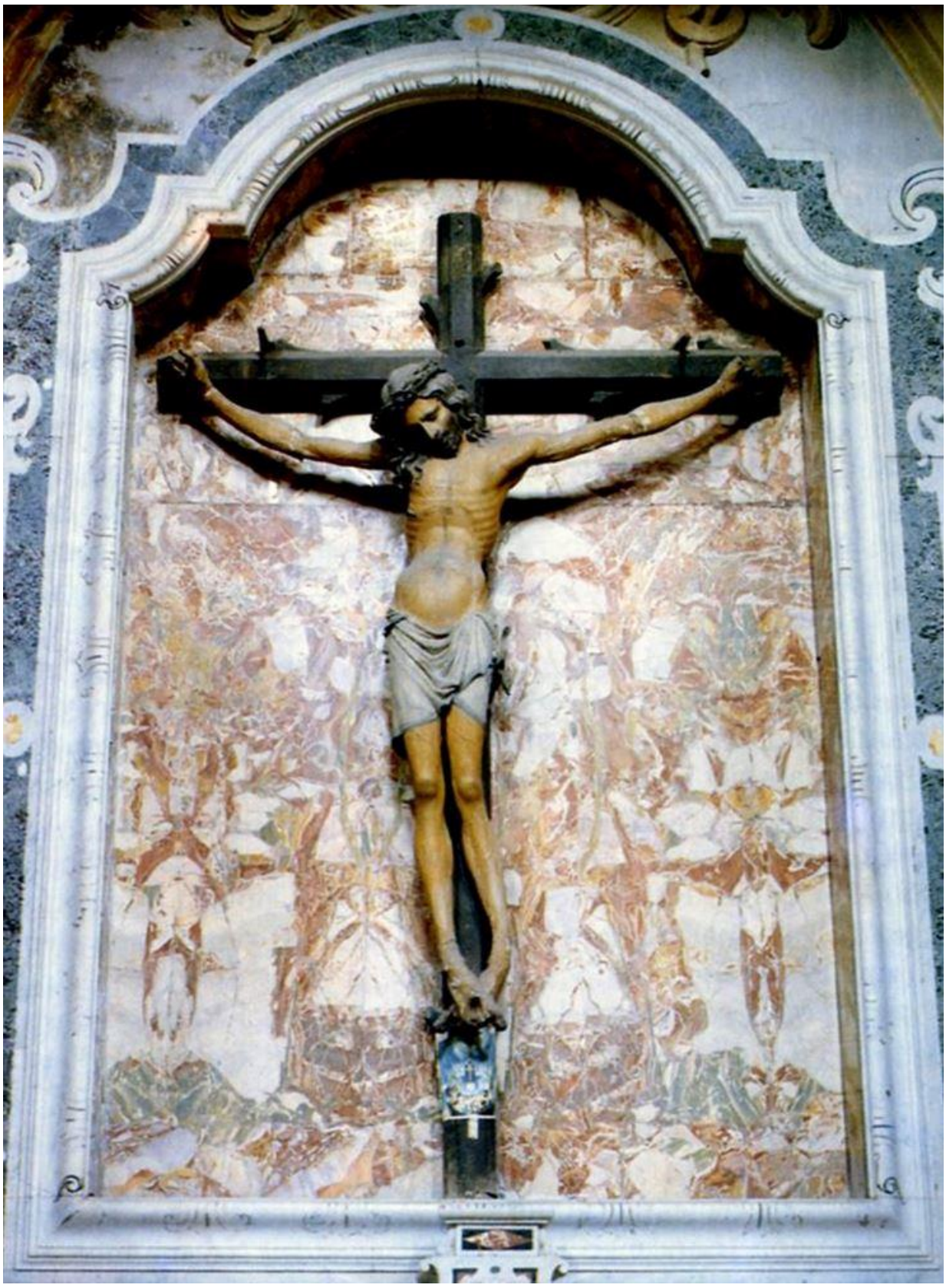


Fig. 3 - Aversa, Chiesa della Maddalena, *Crocifisso*.

Dei tre Crocifissi oggi ne resta, purtroppo, uno solo: quello di cui tratteremo di qui a poco, non prima di aver discorso del *Crocifisso* della chiesa di San Nicola (già nella vicina congrega del Crocifisso, altrimenti nota come congrega del Divino Pastore) (fig. 2), sistemato sull'altare maggiore nel corso degli ultimi restauri dopo essere

stato lungamente esposto alla venerazione dei fedeli nella cappella a sinistra del presbiterio; dacché - abolita l'omonima congrega - era pervenuto alla metà degli anni '50 del nostro secolo alla suddetta chiesa, unitamente alla seicentesca statua lignea della *Vergine Divina Pastora* e alla veneratissima ottocentesca statua dell'*Addolorata*.

Il Cristo morto, su una croce nera, col capo reclino, è fasciato da un lungo perizoma bianco che arriva fino al ginocchio; l'indumento è incorniciato a pieghe secondo geometrie che si ripetono, con un andamento più regolare, nello svolgersi delle linee costali che modellano il busto, dall'austero risalto plastico. Sul capo è una corona raggiata, in ottone. I piedi, sovrapposti, sono trafitti da un chiodo. Stilisticamente il Cristo ligneo aversano ancorché basato su un fondamento di cultura romanica e arcaicizzante appartiene a quella serie di Crocifissi che - come indica anche l'accoglimento del nuovo particolare dei piedi sovrapposti - ricalca nello schema la tipologia del crocifisso gotico doloroso di origine renana, nell'accezione iberica; uno schema che trova, nel Trecento, vasta accettazione in tutta Europa e naturalmente anche in Italia. Un esempio indicativo in proposito, limitando il campo d'indagine al solo ambiente campano più prossimo ad Aversa, è il *Crocifisso* ligneo del Museo Campano di Capua.

La tipologia di questi esemplari è molto simile: la figura di Cristo si svolge con un modulo allungato, la vite stretta, le membra esili terminanti con mani e piedi pronunciati; oltremodo accentuati anche i lineamenti del volto, caratterizzato dagli occhi obliqui, il naso dritto e la bocca piccola, che disegnano sul viso affusolato una espressione molto sofferta. La quale, unitamente ad altri particolari cruenti, come le ferite sanguinanti sul corpo, costituiva, com'è noto, uno degli elementi principali sui quali si appuntava la "pietà" popolare. Le origini di queste sculture vanno verosimilmente collegate alle locali confraternite di battenti o flagellanti che, costituitesi sull'esempio di analoghi sodalizi nati nella seconda metà del XIII secolo in Umbria e da qui propagatesi nel resto d'Italia ancora a tutto il secolo XVI, erano solite attraversare le contrade nostrane con grande stuolo di adepti, che salmeggiando e flagellandosi si facevano appunto precedere da un crocefisso; tuttavia nulla esclude che il *Crocifisso* in questione possa essere stato realizzato come elemento di culto a sé stante.

Per quanto concerne la paternità del manufatto, essa va assegnata ad un ancora ignoto scultore campano, che pur se attivo in un'area periferica, ebbe la sua maturazione artistica in un contesto ricco di stimoli culturali quale fu la Corte angioina di Napoli tra la fine del XIII secolo e gli inizi del secolo successivo[16].

[16] Pittore di corte fu, infatti, anche quel Montano d'Arezzo - noto soprattutto per essere il probabile artefice della popolare immagine della *Madonna di Montevergine* - a cui un documento, datato 15 giugno del 1308, assegna la paternità di un Crocifisso dipinto realizzato per la chiesa di San Ludovico di Francia (successivamente dedicata a San Domenico) in Aversa: Cancelleria Angioina, registro 170, folio 63 (15-6-1308) –"*Magistro Montano pictori pro precio unius ymaginis Crucifixi habiti ab eo donati per nos ecclesie beati Ludovici de Aversa in car. argent, unc. decem* ...", cfr. R. FILANGIERI, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli,1883-91,VI (1891), pp.190-192. Del Crocifisso purtroppo, non vi è più traccia come non vi è più traccia alcuna degli affreschi che, l'11 agosto di quello stesso anno, Montano s'impegnava ad

Fig. 4 - Aversa, Chiesa di San Bartolomeo,
Ignoto scultore fine sec. XIV, *Crocifisso*.

eseguire per il Refettorio e la Sala Capitolare del Monastero attiguo alla chiesa. Cfr. F. PEZZELLA, *Montano d'Arezzo ad Aversa*, in Lo spettro Magazine, a. VIII, n. 13, 4 giugno 1994, p. 14.

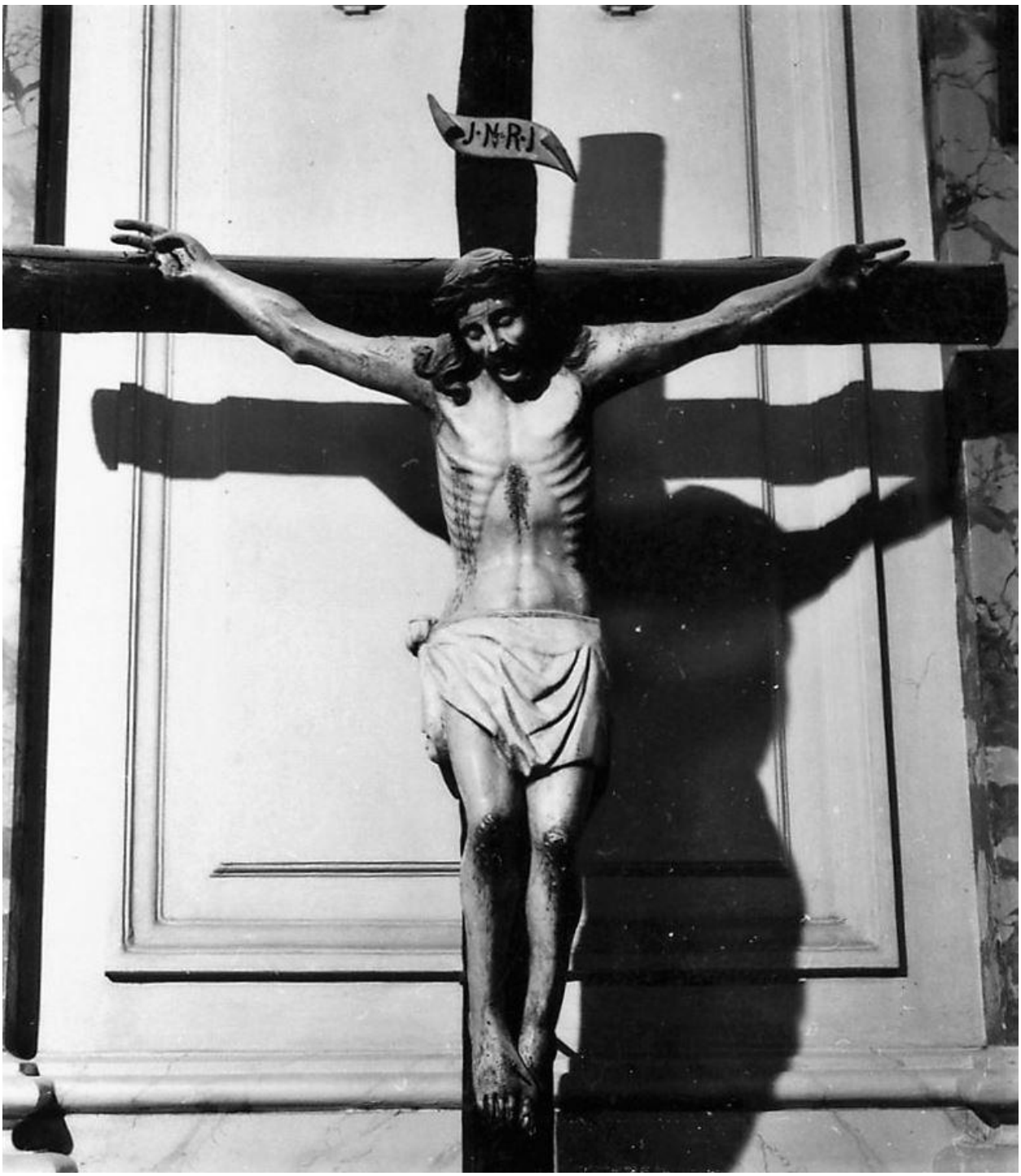


Fig. 5 - Aversa, Chiesa di Sant'Antonio, Ignoto scultore del XV secolo, *Crocifisso*.

Ad una cultura locale successiva di qualche decennio ma ancora partecipe - secondo l'ipotesi di Causa - delle colte e raffinate esperienze provenienti dalle regioni del Reno, sembra appartenere anche il *Crocifisso* della chiesa della Maddalena (fig.3), la cui peculiarità principale - al di là del colto dettato «fatto di purismi e di raffinatezze di linguaggio», al di là del carattere fortemente antitetico alle ostentazioni pietistiche e ai rigidi imposti plastici reniani - è la bella policromia, che per quanto concerne il volto, riveste una funzione non di semplice commento superficiale bensì di deciso

impegno plastico[17].
Se infatti alcuni particolari come il viso aggrottato, la bocca carnosa socchiusa e le ciocche dei capelli, in parte ricadenti sul volto in parte sul petto, il perizoma un po' rigido schematizzato su un formulario prevalentemente disegnativo, riprendono quasi alla lettera le croci renane, talune altre soluzioni plastiche - quali la testa «che con arditissima sintesi prospettica, risulta realizzata attraverso lo schiacciamento dei volumi», o, ancora, la «particolare accezione tematica delle gambe, tese e distorte in fuori, in un impeto di furore espressionistico, con la caratteristica dei talloni così distanziati ed opposti» - richiamano alla mente una serie di analoghi Crocifissi napoletani realizzati tra gli ultimi decenni del Trecento ed i primi decenni del Quattrocento (in San Pietro a Maiella, in Santa Maria Maddalena de 'Pazzi, in Santi Andrea e Marco a Nilo). Così da far prospettare allo studioso napoletano un filone unitario, locale, il cui esemplare più antico, il *Crocifisso* di Pugliano, nonostante presenti, unitamente ad una modesta fattura, elementi ritardatari, prelude tuttavia, nel similare inarcarsi della testa e nell'analoga torsione delle gambe, l'esemplare aversano. Non può infine sfuggire, nel rapportare al restante ambito meridionale il *Crocifisso* della Maddalena - il quale in una nuova sistemazione risalente probabilmente al secolo scorso venne inchiodato su un fondale a marmi policromi per simulare in un certo qual modo la più antica iconografia del *lignum vitae* - l'influenza esercitata, ancora un secolo dopo la sua realizzazione, sui Crocifissi dei siciliani Giovannello, Jacopo e Paolo de li Matinati (Palermo, Chiesa di San Domenico; Licata, Duomo)[18].
Alla fase finale di produzione dei crocifissi gotici dolorosi di origine renana, indicabile grosso modo tra la fine del XIV secolo e i primi decenni del secolo successivo, è possibile connettere anche il *Crocifisso*, in legno stuccato e dipinto, conservato nella chiesa di San Bartolomeo ad Aversa (fig.4). A sostegno dell'ipotesi, si possono avanzare in particolare - così com'è dato vedere nei crocifissi appena trattati ed in analoghi esemplari conservati in altre chiese della regione - due elementi: l'improvvisa - quasi violenta oserei dire - strozzatura dei fianchi di Cristo, e, soprattutto, la marcata delimitazione del ventre ottenuta dall'ignoto scultore - un artista quasi sicuramente locale - mediante l'evidenziazione delle arcate delle costole e dell'epigastrio. Per il resto Cristo, alto poco più di 90 cm. a fronte dei 150 cm. di lunghezza della croce (di legno scuro) è cinto, come di consueto, da un perizoma annodato sui due fianchi; ha i piedi uniti e numerosi solchi di ferite sanguinanti. La corona di spine è in ferro e sul cartiglio è dipinta la scritta: I.N.R.I.
A documentare invece, con i suoi caratteri alquanti innovativi e compositi (e tuttavia, per taluni versi, ancora di impronta arcaizzante nella rimeditazione di alcuni spunti tardogotici) il momento di transizione dell'arte locale verso forme più pienamente

[17] F. BOLOGNA - F. CAUSA, *op. cit.*, scheda n. 52, pp. 131-133. La scheda di catalogo è stata ripubblicata a cura di A. Cecere, in ... Consuetudini aversane, a. IV, n.16-17 (giugno-novembre '91), pp. 54-58.
[18] F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra, Messina - Chiesa dell'Annunziata dei Catalani, 28 novembre 1981-31 gennaio 1982, Roma 1981, pp. 101-112.

rinascimentali ci resta a tutt'oggi - almeno per quanto concerne i Crocifissi - la sola *Croce* di Sant'Antonio al Seggio, che si conserva sulla parete destra della chiesa, poco oltre il portale d'ingresso (fig. 5). Un esemplare, databile al XV secolo, veramente bello, di cui un recente restauro, se da un canto ha evidenziato l'originario colore dell'incarnato del tronco e delle gambe e i delicati ornati in oro delle pieghe del perizoma, ha pure rivelato il rifacimento, in epoca posteriore, degli arti superiori e dei piedi[19]. Senza peraltro sminuire la solida struttura anatomica che prova gli interessi dell'ignoto autore per la "dottrina della anatomia". Magistrale è, infatti, la resa della sofferenza di Cristo attraverso i segni anatomici messi in evidenza sul modellato del legno e soprattutto nell'accuratezza del colore; che, attraverso le sfumature, ben rende l'idea della pelle livida e senza vita: sì, era certo, nelle intenzioni dell'ancor anonimo autore, forse uno dei tanti frati scultori che fin dalle origini hanno operato nelle varie comunità francescane, destare nell'animo dei fedeli una più decisa compartecipazione al mistero della passione di Cristo. Vanno infine segnalati, accanto a questi Crocifissi che rientrano nell'ambito artistico del tardo medioevo, due esemplari cinquecenteschi, entrambi conservati nella chiesa dell'Annunziata, già brevemente trattati da me in un precedente saggio apparso su questa stessa rivista[20]. Un primo esemplare - decisamente mediocre - posto sull'altare della VI cappella sinistra (fig. 6), che per quanto appaia talmente alterato da stuccature e ridipinture da aver perso quasi del tutto i caratteri del tempo in cui fu realizzato, ripropone, nell'impennata del torso e nel reclinare della testa sulla spalla, una tipologia fortemente espressiva, arcaizzante, quasi quattrocentesca e che come tale non risparmia particolari oltremodo cruenti, come ad esempio le ferite sanguinanti e la corona spinosa; ed un secondo esemplare (figg. 7 e 8), conservato in sacrestia, la cui bellezza e qualità tradiscono, viceversa, la conoscenza dei maggiori fatti scultorei del tempo tant'è che il *Crocifisso* fu attribuito nel passato niente di meno che al celeberrimo Benvenuto Cellini[21]. Pur in assenza di quei tratti di nervosità e sensibilità del Cellini, i lineamenti delicati e minuti del volto, i ciuffi ondulati dei capelli e della barba sembrano, infatti, accentuare in dolcezza quelli del *Crocifisso* celliniano all'Escurial.

Pezzella Franco

[19] U. CHIANESE, *Il restauro dell'arredo sacro dipinti su tela, su tavola, scultura lignea) della chiesa di S. Antonio di Aversa (II),* in ... Consuetudini aversane, a. IV, n. 16-17(giugno-novembre '91), pp. 39-44, p. 41.

[20] F. PEZZELLA, *Aspetti della scultura cinquecentesca ad Aversa II) Le opere lignee,* in ... Consuetudini aversane, a. IX, n. 33-34 (ottobre 1995-marzo 1996), pp. 43-53, p. 45.

[21] G. PARENTE, *op. cit.,* II, p. 192.

Fig. 6 - Aversa, Chiesa dell'A.G.P., Ignoto scultore
fine sec. XV - Inizi sec. XVI, *Crocifisso*.

Fig. 7 - Aversa, Chiesa dell'A.G.P.,
Ignoto scultore del XVI sec., *Crocifisso*.

Fig. 8 - Aversa, Chiesa dell'A.G.P., Ignoto scultore del XVI secolo, *Crocifisso*, part.

Le bellezze dei Palazzi storici di Aversa. Palazzo Azzolini

Lo spettro Magazine, a. XII, n. 9 n. s., 2-5 maggio 1998, p. 26

L’aspetto di Aversa tra la fine del Quattrocento egli inizi del Cinquecento, documentato dalla più antica visione iconografica della città - la tavola col *Martirio di San Sebastiano* che si conserva nella Pinacoteca Vescovile, firmata e datata 1468 dal pittore napoletano Angiolillo Arcuccio - era caratterizzato da un tessuto urbano le cui sole emergenze architettoniche erano per lo più di natura ecclesiastica, conventuale e militare. Mentre chiarissima risulta, infatti, nel dipinto, la dislocazione dei due poli di maggiore richiamo urbanistico che appaiono essere la cattedrale ed il castello aragonese, poche indicazioni si ricavano, invece, evidentemente proprio per la scarsezza di edifici degni di nota, circa la strutturazione dell’edilizia civile nel centro cittadino, genericamente rappresentato come un insieme disordinato e indifferenziato di costruzioni.

Stemma di famiglia sotto la volta del portone
d'ingresso di Palazzo Azzolini.

Fortunatamente sopravvive di quel periodo, benché nei secoli abbia subito numerose modifiche ed adattamenti - ma in ogni caso abbastanza conservato per darci sufficienti informazione sulla tipologia edilizia del tempo, soprattutto gentilizia - l’interessante palazzo Azzolini, attualmente di proprietà della famiglia Pozzi, ancora oggi parte integrante dell’ambiente architettonico della medioevale piazza San Domenico, dove, oltre all’interessante chiesa gotica (poi barocca) con l`annesso chiostro trovano tuttora posto il sedile di San Luigi della fine del XII secolo nonché il

notevole palazzo catalano prospiciente Via del Plebiscito; ed ancora, il rinascimentale palazzo sede della pretura e l'altro interessante palazzo della stessa epoca (con tracce però di ampi rimaneggiamenti del periodo spagnolo, posto giusto di fronte alla chiesa di palazzo Azzolini che in origine comprendeva un'intera insula delimitata dalle odierne strade di Santa Marta, Santa Martella e da piazza San Domenico e preceduto da un maestoso portale marmoreo tardo gotico decorato con foglie a rilievo e stemma a scudo circondato da figure di animali fantastici, mentre l`androne è coperto da una volta a crociera nel cui centro compare a fresco uno stemma gentilizio, forse degli Azzolini. Nello spazioso cortile, di forma quadrangolare, trova posto, lungo tutta la parete di fronte all'ingresso, un ordine architravato di pietra grigia con paraste scanalate, capitelli compositi ed epistilio. La struttura sorregge una serie di arcate che in origine s'integravano, probabilmente, con la vegetazione del retrostante giardino, ora scomparso. Un'analoga serie di arcate si sviluppa sul lato destro del cortile dove si apre, preceduto da un portale di pietra grigia, lo scalone, frutto di un rimaneggiamento risalente agli inizi del XIX secolo, ma tuttavia bene integrato nelle architetture originali. Il lato sinistro si caratterizza, invece, per la presenza di pesanti contrafforti e di alcuni ambienti, impostati su diversi livelli, qualcuno ancora con le finestre perimetrate da cornici di pietra grigia con modanature del periodo rinascimentale, tutti comunque coperti da volte a crociera. Il piano nobile, infine, si presenta oltremodo interessante. Anzitutto per la presenza di solai lignei con travi rettangolari a vista, ma ancor più perché le stanze del lato nord presentano tuttora, all'esterno, benché tompagnate, una serie di esili arcate marmoree di gusto tardo rinascimentale. Per il resto gli ambienti terranei che affacciano su via Santa Marta e via Santa Martella, in quanto abbondantemente alterati da modifiche posteriori, risultano scarsamente interessanti dal punto di vista architettonico.

Franco Pezzella

Padre Salvatore Pagnani: un carmelitano

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 17 maggio 1998, p. 3

Il 1° dicembre del 1685 nasceva a Crispano Salvatore Pagnani, un'eccezionale ma ancora misconosciuta figura di frate carmelitano il cui fascicolo preparatorio al processo di beatificazione, iniziato nel novembre del 1772 (l'anno successivo, cioè alla sua morte avvenuta a Capua il 9 gennaio del 1771) e concluso dopo un decennio circa, giace ancora, ingiustificatamente dimenticato, tra le carte dell'Archivio arcivescovile di Capua. Ancora giovanetto, il 12 luglio del 1703, il Nostro vestì il saio religioso nel convento dei carmelitani di Caserta. L'anno successivo emise i voti e, dopo un duro quadriennio di studi, ascese al sacerdozio il 12 dicembre del 1708. Per le sue rare virtù intellettive fu inviato a Melfi, in Basilicata, dove, dopo un periodo d'insegnamento in dommatica presso il Collegio dei chierici, gli fu affidata la cura dei novizi. Eletto priore a Venafro passò poi, prima nei conventi di Aversa e Piedimonte d'Alife, e quindi in quello di Napoli, dove lo raggiunse la nomina a Superiore maggiore della Provincia di Terra di Lavoro e Basilicata, incarico che egli assolse con grande impegno e dedizione.

Capua, Monastero di S. Gabriele, chiostro.

Trasferito a Capua nel 1734 circa, vi rimase per il resto della sua vita edificandovi, tra l'altro, il convento di San Gabriele Arcangelo, alla cui guida prepose, quale priora, suor Maria Angela del Divino Amore, quella stessa che era stata penitente di Sant'Alfonso Maria de' Liguori durante il soggiorno a Liberi e che più tardi, alla morte del Pagnani, ne illustrerà l'eroismo e le virtù cristiane in lunghe, documentate e accorate deposizioni. Nella città sul Volturno, il Pagnani seppe ben presto farsi valere

meritandosi la stima dei vari canonici e patrizi e degli stessi sovrani, in particolare della regina Maria Amalia che frequentemente, dismesso l'abito regale e indossato quella monacale, non disdegnava di passare brevi periodi nel convento delle Carmelitane per praticare gli esercizi spirituali. La stima dei reali finì purtroppo per procurargli qualche inimicizia di troppo anche presso le alte sfere ecclesiastiche; il Nunzio Apostolico monsignor Gualtiero Gualtieri e lo stesso arcivescovo di Capua monsignor Giuseppe Ruffo non mancarono, infatti, di ostacolarlo in più di un'occasione. In ogni caso ai denigratori che lo tacciavano soprattutto di essere troppo "facilone" per i suoi modi semplici (da taluni fu addirittura appellato con il poco simpatico epiteto di "fra' Maccarone"), Padre Pagnani replicava con un sorriso mansueto. Oltremodo severo era, invece, con sé stesso: evitava di andare al refettorio per alcuni giorni della settimana e nel periodo delle novene mariane, nutrendosi nei restanti giorni con scarse quantità di cibo; indossava vesti realizzate con tele di sacco; nell'ora di ricreazione poi, si tratteneva in coro oppure si dedicava alle opere di carità, assistendo i poveri. Morì tra i suoi confratelli «in summes honoris fastigium», come immortalò sul marmo un epigrafista del tempo, ricevendo sepoltura, per decisione di suor Maria Angela, nel «regal monastero» di San Gabriele. Un'ultima annotazione per ricordare che il Pagnani fu in contatto epistolare con sant'Alfonso, il quale notoriamente poco propenso a espressioni affettuose con i propri interlocutori e corrispondenti, non solo gli inviava regolarmente quanto andava scrivendo, ma in più di un'occasione, come si legge nelle missive fin qui pubblicate, lo apostrofa addirittura con un "mio caro" che la dice lunga circa la sua ammirazione per questo ancora troppo oscuro carmelitano, meritevole di ben altre attenzioni (soprattutto presso i conterranei), di quelle riservategli finora.

Franco Pezzella

Una “serenata” di Jommelli

Lo spettro Magazine, a. XII, n. 9 n. s., 20 maggio-12 giugno 1998, p. 26

Un luogo comune, smentito solo in parte negli ultimi tempi dagli studiosi più attenti, identifica la cultura musicale napoletana del Settecento con il teatro d’opera; benché l’attività musicale napoletana del secolo abbracci, altrettanto compiutamente, la musica sacra e quella liturgica, l’oratorio e il dramma sacro e, non ultimo, un genere musicale - quello delle cosiddette “serenate” e delle “feste teatrali”- che, pur essendo notevolmente ricco di spunti interessanti, è a torto considerato minore.

Le “feste teatrali” e le “serenate” sono, invece, un intrattenimento musicale e spettacolare che ebbe molta fortuna presso le corti europee durante tutto il corso del Seicento e del Settecento. Esse erano eseguite di solito in occasione di eventi eccezionali quali, ad esempio, visite di personaggi illustri, insediamenti di ambasciatori, nomine a cariche importanti etc., e, talvolta, anche nella ricorrenza di onomastici, compleanni, matrimoni, nascite e battesimi di membri della famiglia reale. E fu proprio in occasione del battesimo della primogenita di Maria Carolina e Ferdinando IV, l’infante Maria Teresa, che, il 14 di settembre del 1772, per iniziativa del duca D’Arcos, ambasciatore di Carlo III, fu rappresentata nel palazzo Perrelli (decorato per l’occasione dal grande Luigi Vanvitelli) la serenata *Cerere placata*, musicata da Niccolò Jommelli su un testo di Nicola Saccone Titano, celebre fisico e studioso napoletano. Ne fa menzione oltre che lo stesso musicista aversano in una lettera a un amico, il poeta Saverio Mattei che nel suo *Elogio dell’Jommelli* scrive: «S’andava intanto ristabilendo (Jommelli), quando ebbe l’incarico di scrivere la cantata per le feste qui date dal Duca D’Arcos Ambasciadore straordinario di S. M. Cattolica in occasione della nascita della primogenita della nostra Sovrana. Magnifiche, splendide, sontuose, e degne della sua grandezza Spagnola furono quelle feste, ma forse simili omaggi si possono fare; ma come farsi una musica uguale a quella scritta allora dal nostro maestro? Una cedola di mille scudi, ed una ripetizione d’oro fu il regalo dell’Ambasciadore, regalo per la verità assai generoso, ma che appena compensa una battuta della sola aria "Resta, o cara”, o del quintetto di qualche “recitativo obbligato”». Altre fonti ci informano invece che su scene di Carlo Bibiena si esibirono Antonia Bernusconi nel ruolo di Proserpina, Marianna Franchelucci e Giuseppe Aprile in quello di Cerere, Giuseppe Tibaldi in quello di Alfeo, Generoso Acquilano nel ruolo del Gran Sacerdote, mentre non ci è pervenuto purtroppo il nome dell’interprete di Giove. La *Cerere placata* fu ripresa il 51 marzo dell’anno successivo al Palacio Nacional da Aiuda di Lisbona, che conserva anche, nell’annessa biblioteca, una delle due partiture a tutt’oggi note della serenata. L’altra si custodisce nel fondo Noseda della Biblioteca del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano.

Franco Pezzella

C. Bibiena - G. B. Nolli, *Scene dalla Cerere placata*, Londra,
Victoria and Albert Museum, H. R. Beard Print Collection.

La “caccia al toro” in una *Cronaca* frattese del XVIII secolo

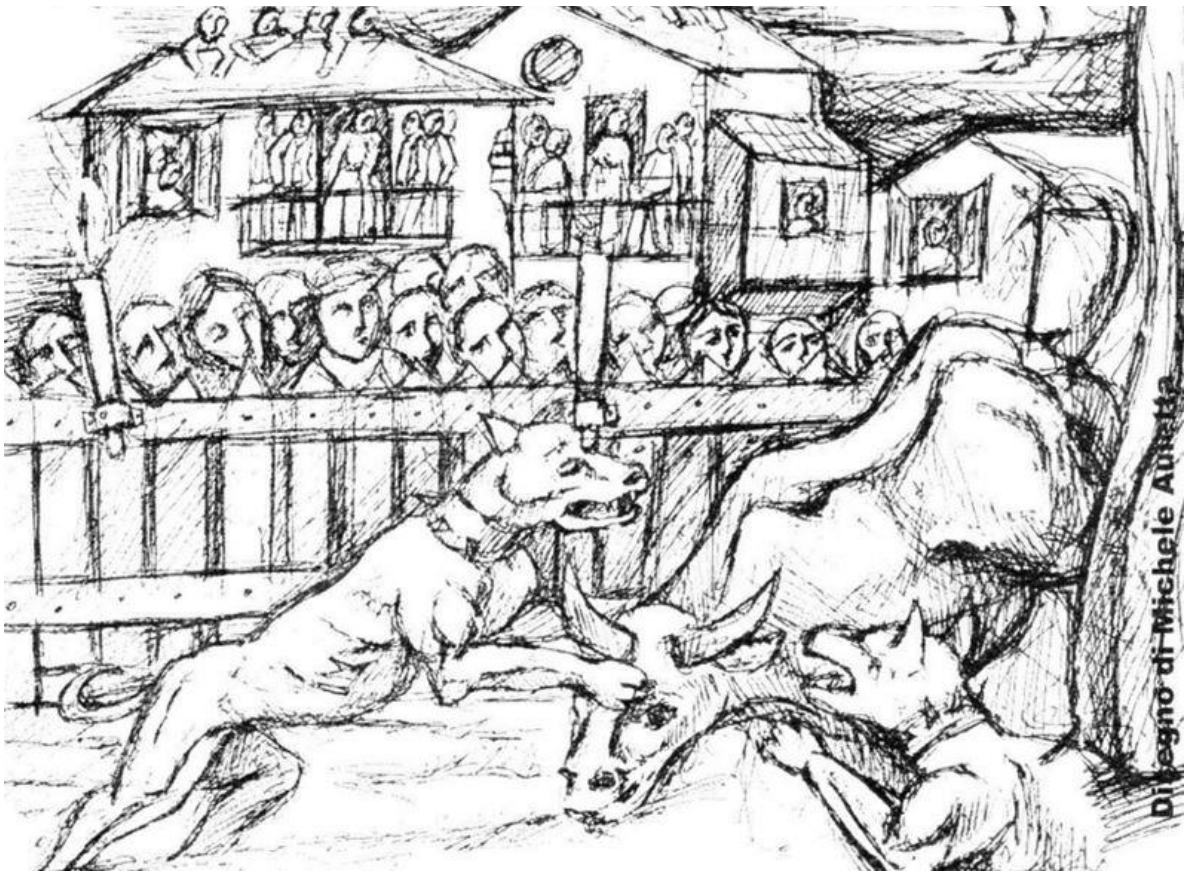
Il Mosaico, a. I, giugno 1998, p. 8

La tauromachia ovvero il combattimento dell'uomo con il toro e secondo delle modalità prescritte, è testimoniata fin dall’antichità in tutta l’area mediterranea. Tuttavia, è dal Basso Medioevo che trova un inaspettato sviluppo nella Penisola iberica; vuoi per la presenza di terreni adatti ai branchi di tori selvaggi, vuoi per l’interesse mostrato verso questa forma di spettacolo dai conquistatori mussulmani, vuoi - non ultimo - perla scelta dei cavalieri di utilizzare tali giochi per addestramento militare. La tauromachia non fu però appannaggio della sola Penisola iberica.

J. Heintz il Giovane, *Caccia ai tori in Campo San Polo*, Venezia, Museo Correr.

Nel corso dei secoli successivi, parallelamente alla corrida, termine con cui in Spagna furono poi battezzate questo genere di manifestazioni, si svilupparono in altre parti d'Europa alcune forme di feste tauromaciche popolari nelle quali ad attaccare il toro non era più l’uomo ma vere e proprie orde di cani inferociti: le cosiddette "cacce al toro". Sicché mentre in Francia e nelle isole britanniche - dove le cacce diventarono una forma di spettacolo molto popolare - furono appositamente selezionati e addestrati rispettivamente i *dogne* di Bordeaux o i famosi *bulldog* (la cui etimologia, derivata dall’ accoppiamento dei sostantivi *bull* = toro e *dog* = cane, è giustappunto in relazione con l'utilizzo che di essi se ne faceva per questo genere di spettacolo), in

Italia - più specificamente nel meridione del paese - furono per lo più utilizzati i mastini napoletani o i famigerati molossi descritti dal Columella già un secolo prima della nascita di Cristo. Conservatisi pressoché integri nelle forme primordiali, questi cani, si caratterizzano, com'è noto, gli uni, per la testa massiccia solcata da rughe e pliche abbondanti, il collo muscoloso ricco di pelle lassa, le labbra abbondanti e pesanti; gli altri per il corpo tozzo, il muso piatto e le labbra penzolanti.



M. Auletta, *La caccia al toro al Cantone de' Trivio* (disegno a matita e penna), Frattamaggiore, Collezione dell'autore.

Nel Napoletano, "le cacce al toro" - interpretate come normali battute di caccia, svago notoriamente prediletto da re Ferdinando IV e dalla corte - ebbero un periodo di grande diffusione soprattutto nell'ultimo scorcio del Settecento. Se ne ha testimonianza da un giornale dell'epoca, la *Gazzetta Universale* (stampata a Firenze) nella quale, in data 24 luglio 1773, alla nota 59 si legge: «Domenica scorsa il Re dette nell'atrio del Palazzo di Portici lo spettacolo della caccia al toro...»; e ancora, il 20 agosto dell'anno seguente, alla nota 67, leggiamo: «... fu data nel real Cortile la caccia co' cani ad un toro». Come nelle corride lo spettacolo si svolgeva all'interno di un'arena delimitata da una staccionata che era collegata, in un angolo, con una bassa costruzione, atta a ospitare il toro prima della gara. La caccia, svolgendosi in genere nella tarda serata, avveniva alla luce di grosse fiaccole e lanterne che illuminavano, con una luce rossastra, a tratti sinistra, il campo di battaglia. Tutt'intorno, dietro la palizzata, si accalcava la gente: uomini, per lo più a torso nudo, e bambini, donne mature e giovinette, venditori ambulanti e giocolieri in un'atmosfera di festa, resa ancora più gaia dai frequenti spari di mortaretti e da allegre musichette eseguite alla

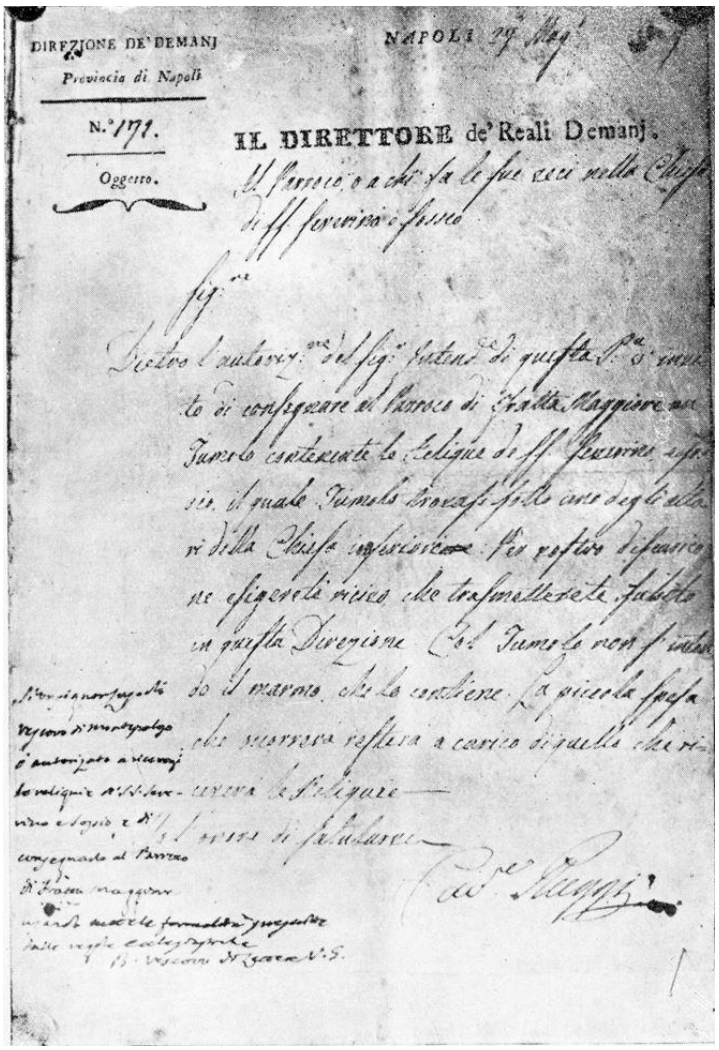
meno peggio da improvvisate bande di suonatori. Occasioni per le “cacce al toro” erano generalmente le feste patronali, oppure circostanze particolari quali il ricordo di un avvenimento fortunato o celebrazioni in onore di un personaggio famoso. Di questo particolare tipo di spettacolo fa menzione anche una *Cronaca* frattese iniziata ai primi del Seicento da tale Giovanni Carlo Dello Preite, continuata fino alla fine del Settecento dal reverendo Alessandro Capasso e riportata la prima volta, ovviamente per la sola parte pertinente, dal Prota Giurleo in un opuscolo celebrativo del III centenario della morte di Francesco Durante. Accade, infatti, che in una di queste manifestazioni che periodicamente si tenevano anche a Frattamaggiore, presente il famoso musicista, crollò un balcone che accoglieva numerosi spettatori provocando la morte di diverse persone. E fu tale l'emozione che poco mancò - narra la suddetta *Cronaca* - «Don Ciccio Durante (il quale notoriamente rifuggiva questo tipo di spettacoli ed era lì presente solo per compiacere un amico) non morisse sul colpo». Ma lasciamo il racconto dell‘avvenimento alla vivace penna dell’autore della Cronaca: «Alli 15 del mese di luglio, per compiacere il detto D. Ciccio Spena al popolo et alli Cavalieri e galantuomini di tutto il nostro Circuito (=Circondario) comprò il Pallio di Criscietto (una sorta di moderno gagliardetto costituito da una stoffa preziosa ricamata) per darlo in segno di vittoria al cane vittorioso, e tenne di nuovo la caccia col toro; vennero da ogni parte e da Napoli cani infiniti. Non si può comprendere da mente umana lo sterminato numero d‘ogni ceto di persone di ogni paese convicino e lontano riempirsi di dette gentil ogni loco, ogni astraco, ogni via, ogni loggia, e dirimpetto al suo palazzo e propriamente al Cantone de' Trivio (da localizzarsi all’innesto di via Vittoria con il corso Durante, nell’area attualmente occupata da Palazzo Di Gennaro) vi si aggruppò sopra il tetto e tanta gente, che non tanto conclusossi la Caccia, quando verso le 22 ore e mezza si mosse da sotto la fabbrica, e da sopra il tetto, che con occhi propri viddi piombare un numero senza numero di gente, della quale ne perirono altri a morte, altri nella vita e lo più di cinquanta con lagrime comuni e gridi che arrivarono fino al cielo di tutto il popolo, colla fuga comune di tutti i forastieri, colla confusione di tutti, e la cosa cominciata colla risa e la burla finì in tragedia. Don Ciccio Durante che si trovava sul balcone di Spena poco mancò non morisse sul colpo per l'impressione, e mi è stato detto che l’hanno fatto prontamente sagnare (= salassare). Si guardi ognuno da tali spettacoli tetri orribili e cruenti ed ami li cose belle, amene, soavi, divote, dove l'animo si ricrea». E su quest’ultima riflessione viene spontaneo chiedersi come avrebbe commentato oggi, il buon reverendo, alle soglie del Duemila, mentre nel mondo il dibattito per la salvaguardia degli animali si fa sempre più serrato, gli orribili spettacoli, che - protagonisti i cani - tuttora si svolgono clandestinamente dalle nostre parti; dove, in assenza di tori, sono invece i più fedeli amici dell’uomo, resi feroci dal digiuno prolungato e dalle percosse subite, ad ammazzarsi in combattimenti tra di loro. Non solo per il diletto degli spettatori ma soprattutto per le tasche degli scommettitori.

Franco Pezzella

La processione commemorativa della traslazione dei corpi dei santi Sossio e Severino

Il riscatto, a. II, n. 11, 7 giugno 1998, p. 3

Domenica 31 maggio, Frattamaggiore ha celebrato, con una solenne processione, il 191º anniversario della traslazione, dall'omonima chiesa napoletana, in città dei santi Sossio e Severino, avvenuta, com'è noto, il 31 maggio 1807. Fu don Giuseppe Biancardi, allora sindaco di Frattamaggiore, il quale nutriva una profonda devozione per il santo Patrono, a muovere i primi passi per ottenere le salme dei due santi, quando con decreto del 26 febbraio dello stesso anno il sovrano aveva acconsentito alle richieste dei vescovi di distribuire, a chi ne faceva domanda, le reliquie e gli arredi sacri posseduti dai monasteri soppressi.



DIREZIONE DE' DEMANJ
Provincia di Napoli
N.° 171.
Oggetto.

NAPOLI 29 Mag.

IL DIRETTORE de' Reali Demanj.

Decreto della Direzione dei Regi Demani con il quale si concedeva il corpo di san Sossio ai Frattesi.

Facendo seguito a una missiva ufficiale sottoscritta da don Gennaro Biancardi, parroco dell'epoca, e sostenuta negli ambienti governativi da monsignor Arcangelo Lupoli, vescovo di Montepeloso, il 29 maggio la Direzione dei Regi Demani

incaricata di vagliare le domande, faceva comunicazione dell'avvenuta concessione. Il giorno seguente un comitato, costituito oltre che dal sindaco e dal procuratore del parroco don Silvestro Lupoli, dai due eletti, Gaetano Lupoli, fratello del vescovo, e Alessandro Muti, raggiunse la casa di monsignor Lupoli a Napoli e da qui si recò immediatamente alla chiesa dei Santi Severino e Sossio per dare corso alle ricerche, Divelti i marmi dell'altare della basilica inferiore, che la tradizione e un'epigrafe indicavano come il luogo in cui si custodivano i corpi dei due santi, fu dapprima ritrovata la cassa lignea in cui si custodivano i resti di san Severino (unitamente ad un'urna di bronzo che ne conteneva il cuore) e, solo dopo diverse ore, l'urna marmorea che conteneva le spoglie mortali di san Sossio. La salma di san Severino si presentò, secondo le osservazioni del professore Angelo Boccanera dell'università di Napoli - espressamente chiamato per la ricognizione anatomica - priva di due costole e con il capo intero. Mentre, insieme alle ossa di san Sossio, furono trovati anche alcuni frammenti del distrutto mosaico riproducente l'immagine del santo, già collocato sulla sua tomba di Miseno, così come testimoniato, all'epoca della prima traslazione da Miseno a Napoli, da Giovanni Diacono che li aveva anche materialmente riposti nell'urna contenente le sacre reliquie. Era quasi sera quando entrambi i corpi furono rinchiusi in nuove casse di legno, opportunamente sigillate dal Lupoli, e nella stessa serata trasportati con due carri nell'abitazione dello stesso, sita al civico 6 di via Arena alla Sanità. Qui le due salme furono vegliate da alcuni sacerdoti frattesi convenuti dopo che la notizia del ritrovamento era pervenuta a Frattamaggiore, per tramite di un cordone di cittadini frattesi disposti, a trenta passi l'uno dall'altro, lungo la strada che da Napoli portava in paese.

Lapide commemorativa dell'arrivo dei corpi di san Sossio e san Severino a Frattamaggiore sulla facciata della chiesa dell'Annunziata.

Il mattino seguente, di buona ora, le casse riposte nelle carrozze, in ciascuna delle quali presero posto quattro sacerdoti, raggiunsero attraverso via Foria, Capodichino e la Strada regia per Caserta, prima Cardito e poi Frattamaggiore. E qui lasciamo che a raccontarci gli avvenimenti che seguirono sia don Carmine Pezzullo, rettore nella seconda metà del secolo scorso del santuario dell'Immacolata e autore, tra l'altro, nel

1888, di un libro di memorie sulla figura di an Sossio. Un racconto, presumibilmente abbastanza veritiero di come si svolse il trasporto da Cardito a Fratta, giacché, com'egli stesso avverte in una nota del libro, lo aveva «inteso sovente dalla bocca dei vecchi, che allora, giovanetti, presero parte al sacro convoglio». Narra dunque il Pezzullo che giunte a Cardito «le urne posate nella chiesa parrocchiale, furono fermate su una specie di barella coperta di damaschi trapunti e gallonati in oro. All'arrivo del sindaco, dei signori e della popolazione frattese, il clero ed i parroci dei dintorni, colà convenuti da un pezzo con ceri e torce e nei loro paramenti da chiesa, disposti in bella e devota processione, mossero per Fratta. Lungo la strada, la moltitudine, strappando lunghi e frondosi rami dagli alberi riuscì a dare all'ingresso di queste reliquie in Fratta una viva immagine dell'ingresso del Nazareno in Gerusalemme. L'arrivo in città, tra il suono delle campane, il canto degli inni, le grida di benedizioni, ed il getto di fiori che si faceva dai balconi, dalle porte e dai tetti, fu una dimostrazione d'affetto, quale a memoria d'uomo non se ne ricorda la simile tra noi. E da queste poca data tra noi l'Ufficio la Messa, la festa e la processione della traslazione del nostro Concittadino e Protettore S. Sossio ogni XXXI maggio di ciascun anno».

Franco Pezzella

Una pregevole opera scultorea del Rinascimento napoletano
Il Monumento funerario dell'arcivescovo Marino de li Pauli nella chiesa di San Pietro Apostolo di Caivano

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 21 giugno 1998, p. 3

Addossato alla parete della navata sinistra della chiesa di San Pietro Apostolo a Caivano, è tuttora visibile, benché non più collocato nella sua originaria ubicazione che era la parete destra dell'antico ingresso corrispondente all'attuale transetto destro il *Monumento funerario di Marino de li Pauli*, importante figura di prelato caivanese primo arcivescovo, tra l'altro, delle diocesi riunite di Matera e Acerenza, realizzato in marmo nel 1471 da un ancora ignoto scultore, quasi certamente napoletano, ma di scuola lombarda.

Descritto dai biografi come uomo di grande ingegno e rettitudine, estremamente equilibrato e «sperimentato nel pacificare i popoli», Marino De li Pauli era probabilmente, come riferiscono gli Atti della Santa Visita di Monsignor Carlo I Carafa, vescovo di Aversa, figlio di quel Giovanni, già capitano di Capua nonché Giustiziere degli Abruzzi, poi senatore di Roma e reggente, infine, della Gran Curia della Vicaria a Napoli.

Giovanissimo, Marino fu nominato governatore di Todi, incarico che assolse con grande equilibrio in un periodo in cui la città umbra era ancora scossa, alla pari delle altre città della regione, dalle vicissitudini seguite all'occupazione dell'esercito di ventura, comandato dal famoso capitano Braccio Fortebracci, nella sua disputa contro il papa. ln virtù delle benemerenze acquisite il pontefice dell'epoca, Martino V lo chiamò a guidare la diocesi di Fondi, altra sede difficile, dove non erano ancora del tutto sopite le tensioni innescate dai cardinali che ad Anagni avevano (deposto Urbano VI e che proprio nella città laziale, godendo appieno della protezione del duca Onorato Caetani, avevano dato inizio, con l'elezione dell'antipapa Clemente VIII, allo Scisma d'Occidente.

Le fonti relative all'amministrazione della diocesi di Fondi sono purtroppo avare di notizie e non è possibile, pertanto, avanzare giudizi sull'operato del Marino in quel periodo. Certo è, però, che dopo qualche tempo, fu inviato da Eugenio IV a reggere la sede delle diocesi riunite di Acerenza e Matera, ancora una volta con lo scopo di mettere fine a un'agitata e lunga «querelle» che, nata dalla diversa caratterizzazione assunta dai rispettivi pastori nei confronti del dissidio tra Renato d'Angiò e Alfonso d'Aragona, si era protratta fin troppo creando non pochi problemi al papato.

In Basilicata il Marino restò ben ventisette anni, fino al settembre del 1471, quando la morte lo colse a Miglionico, dove, secondo le fonti storiche locali, fu anche sepolto nella chiesa di Santa Maria Maggiore, che difatti conservava un sarcofago a lui intitolato, andato purtroppo disperso.

In questa evenienza, pertanto, il sepolcro caivanese si prefigura piuttosto come un cenotafio. A ogni buon conto esso risulta costituito da tre colonne di stile romanico che reggono il sacello, chiuso da una spessa lastra di marmo, su cui si adagia una

scultura del prelato vestito dei paramenti vescovili. Il frontone del sacello è scompartito in tre pannelli divisi da pilastrini scanalati.

Ignoto scultore napoletano del XV sec., *Monumento funerario dell'arcivescovo M. de li Pauli*, Caivano, Chiesa di S. Pietro.

Ogni pannello ha la forma di una conchiglia in ognuna delle quali è un bassorilievo; in quello centrale si osserva, a figura terzina, la *Vergine col Bambino* fra le braccia, due lati, nella medesima posa, entrambi rappresentati con libro e pastorale, *San Nicola* e *San Biagio* (secondo il Lanna, quest'ultimo rilievo rappresenterebbe invece *San Canione*, vescovo di Acerenza). Sul lato sinistro del sarcofago si osserva lo stemma della famiglia De li Pauli, costituito da un'aquila con le ali spiegate che posa

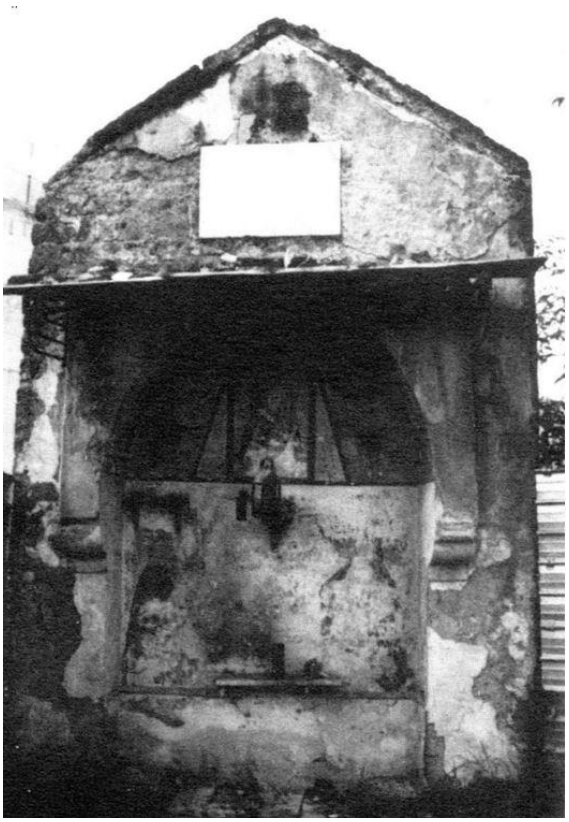
le zampe su due stelle. Gli altri due lati del sacello poggiano invece contro il muro. Tutt'intorno alla cornice corre una striscia con fregi di fogliame mentre in alto un'iscrizione riassume sinteticamente la carriera ecclesiastica del defunto. Sul nome dell'autore del manufatto le fonti non ci vengono purtroppo in alcun soccorso. Se il disegno del sarcofago e della figura del vescovo possono indirizzarci verso più illustri prototipi napoletani, l'esecuzione appartiene, invece, quasi certamente, a una mano più «paesana» ed è quindi riferibile a un artefice napoletano formatasi presso la bottega di uno dei tanti scultori lombardi (la cui presenza, a scorrere gli elenchi di Gaetano Filangieri, dové essere piuttosto nutrita e qualificata) attivi nell'ultimo trentennio del Quattrocento a Napoli.

Franco Pezzella

Una testimonianza di fede da salvare: l'antica edicola campestre del Rosario

Il mosaico, a. I, n. 0, luglio 1998, p. 10

A poche decine di metri dal tracciato della linea ferroviaria Napoli - Roma, ai margini di una strada campestre che collegava nel passato Casoria con Frattamaggiore, nel tenimento del nostro comune, sono visibili, parzialmente celati da una barriera di profilati d'alluminio che delimitano l'area di uno "scasso", i resti di un'edicola risalente al XVII secolo. La quale, costruita in pietra di tufo a forma di arca, conserva, sulla parete di fondo, un affresco della stessa epoca che, però, per essere stato lungamente esposto al sole e alle intemperie e per essere stato più volte maldestramente ritoccato, ha finito col perdere i lineamenti e i colori del tempo in cui fu realizzato, conservando solo a tratti piccoli lacerti di pittura ancora godibili nella loro stesura originale.



Frattamaggiore, l'edicola del Rosario in una foto d'epoca.

Frattamaggiore, Edicola del Rosario, le decorazioni antiche e moderne.

In ogni caso l'opera è senz'altro importante dal punto di vista storico e se ne segnala il valore anche al fine di valorizzarne la tutela. L'affresco raffigura - o meglio, sarebbe il caso di dire raffigurava - la *Vergine del Rosario* seppure l'immagine fosse indicata nel passato con il titolo di "Madonna della Cupa" a causa del fatto che la stradina ove sorge era affiancata, prima che i recenti interventi legati ai lavori di bonifica e viabilità del territorio ne stravolgessero l'oroidrografia, da uno dei tanti

corsi di raccolta delle acque reflue che attraversavano le nostre terre, popolarmente chiamati per l'appunto "cupe". Il titolo, d'altronde, trova conferma - laddove sussistano dubbi in proposito - nella lettura di una lapide posta, fino a poco tempo fa, all'apice dell'edicola, ancor prima che due giovani del posto, Pasquale Manzo e Sossio Ciocia, su suggerimento di don Ciccio Caserta e dello scrivente, la recuperassero alla base di essa (giacché la stessa si era nel frattempo staccata, rovinando a terra) e la depositassero prima presso la locale Biblioteca comunale e poi presso il costituendo Museo parrocchiale di San Sossio.

Frattamaggiore, Museo Parrocchiale di San Sossio,
epigrafe celebrativa del lascito di Giovanni De Spenis.

La lapide, che misura cm. 90 x 5 x 63, ricorda infatti che nell'anno 1644 i prefetti della congrega del SS. Rosario di Frattamaggiore posero la suddetta lapide in memoria di tale Giovanni De Spenis, alfiere di cavalleria, il quale si era reso particolarmente benemerito nei confronti della congrega lasciando per testamento circa duemila monete d'oro e gran parte del fondo dove sorge l'edicola. Si riporta la leggenda dell'epigrafe così come l'ho trascritta:

IOANNI DE SPENIS
VlRO OPTIMO EQVITUM LEVIS ARMATURAE
SIGNIFERO PERINSIGNI DE SVA PATRIA
OPTIME MERITO QVl PRETER ECCLESIAS
ET CAPPELLAS FRATTAE MAIORIS SUAE PA
TRIAE MVLTIS REDDlTlBVS A SEDITATAS CAP

PELLAE SSM! ROSARII EIVSDEM LOCl ADDVO
AVREORVM MILLIA AC MAIOREM HVlVS
PRAEDII PARTEM LEGAVlT
PRAEFECTI ANNALES DlCTAE CAPPELLAE
GRATI ANIMI ERGO POSVE(RVNT)A. D. 1644

È appena il caso di ipotizzare come il generoso benefattore fosse probabilmente un membro della famosa famiglia De Spenis, poi Spena, dalla quale provenivano quel Girolamo (1523?-1565) autore di una interessante *Cronaca* del suo tempo conservata nella Biblioteca Nazionale di Napoli; di Giovan Angelo (fine ‘500 - 1625) che fu invece Procuratore generale dei cartusiani per il Regno di Napoli, e, ancora, dell’altro Giovanni (1697-1774), sacerdote, la cui erudizione varco i confini del regno.
La confraternita del SS. Rosario era stata fondata a Frattamaggiore il 5 marzo dell’anno 1599 e aveva ricevuto il Regio Assenso il 13 ottobre del 1749, come ha recentemente appurato, con le sue ricerche, sulla scorta di alcune indicazioni dello storico locale ottocentesco Francesco Antonio Giordano, padre Michele Miele, domenicano tra i maggiori studiosi delle vicende della sua congregazione, sodalizio al quale si riconosce, prevalentemente la diffusione del culto rosariano.
La devozione alla Vergine del Rosario si riallaccia, infatti, come è noto alla tradizione secondo la quale, durante la crociata contro gli eretici albigesi intrapresa da san Domenico agli inizi del XIII secolo, la Vergine apparve al santo in una cappella di Prouille, presso Albi, in Francia, presentandosi con una ghirlanda di rose bianche e rosse, che egli chiamò “il Rosario”, e che stava ad indicare la sequela dei Padre Nostro e delle Ave Maria da recitarsi come rimedio alla diffusione delle eresie. E al Rosario, sostituito in seguito da grani di diverse grandezze a seconda che indicassero rispettivamente i Padre Nostro o le Ave, fu attribuito, come tale, in una celebre omelia di papa Pio V, anche il merito, di aver contribuito, nel 1571, alla vittoria della flotta cristiana musulmana nella storica battaglia di Lepanto. Il culto rosariano acquistò grande popolarità proprio a partire da quel momento, diventando ben presto l’emblema di molti ordini religiosi e laici.
I confratelli frattesi nel periodo di maggiore vitalità della congregazione, che aveva sede nell’omonima cappella del transetto di destra della chiesa di San Sossio, oltre che agli esercizi pii, dedicavano molto tempo alla loro formazione religiosa e morale. I loro raduni spirituali prevedevano, infatti, accanto alla recita di varie orazioni, tra cui le litanie mariane, lunghe ore di meditazioni su argomenti catechistici e morali. Una particolare tradizione di questa congrega consisteva poi, nell’organizzazione della cosiddetta processione dei Misteri sostituita in seguito, a far data dal 1642, dalla festa del Gesù Risorto. Per tornare all’affresco ricordo che il tema iconografico della Vergine del Rosario è generalmente caratterizzato dalla rappresentazione della visione di san Domenico con l’aggiunta della figura di santa Caterina da Siena, una delle più importanti sante dell’ordine domenicano: i due santi genuflessi davanti alla Vergine in trono col Bambino ricevono dalle mani dell’uno e dell’altro un rosario. Quasi sempre nei dipinti devozionali compare anche la figura di uno o più confratelli con la tradizionale casacca e col cappuccio.

E tale è, manco a dirlo, l'iconografia del dipinto di Frattamaggiore. In quel che resta dell'affresco, però, le figure della Vergine e del Bambino sono andate purtroppo largamente perdute e per di più coperte da una oleografia moderna della *Vergine di Pompei*, mentre le immagini dei santi e del confratello risultano in parte prive della porzione inferiore e dei volti. Per quanto concerne i caratteri generali dell'opera l'affresco è riconducibile nell'ambito della tradizione sei-settecentesca e specificamente all'attività di qualche allievo della bottega del Giordano. D'altra parte, è ampiamente documentata la presenza sul territorio di opere di Luca Giordano e dei suoi epigoni. Non stupisce quindi ritrovare nella zona un'ulteriore testimonianza di questa scuola, attiva grosso modo tra gli ultimi anni del Seicento e i primi decenni del secolo successivo.

Franco Pezzella

Un omaggio rifiutato. Storia di un quadro dell'Aprea

Il riscatto, a. II, n. 13, 5 luglio 1998, p. 4

La controfacciata della chiesa di San Sossio è adorna, tra l'altro, di un dipinto del pittore napoletano Giuseppe Aprea (Napoli 1876-1946) raffigurante il *Santo mentre riceve la palma del martirio*. Sullo sfondo di un dolce paesaggio mediterraneo, san Sossio, molto giovanile nella figura, vestito della dalmatica dei diaconi e la tradizionale fiamma sul capo che lo caratterizza dal punto di vista iconografico, è ai piedi della Vergine col Bambino che gli porge la palma del martirio. Le vicende relative alla realizzazione di questo dipinto sono alquanto singolari.

Riportano le cronache del tempo che, sull'altare maggiore della chiesetta di Miseno dedicata al santo, si trovava, e si trova tuttora, un dipinto della *Vergine di Casaluce tra i santi Francesco d'Assisi e Luca*. Alcuni cittadini frattesi dell'epoca, capeggiati dal parroco dell'epoca, monsignor Raffaele De Biase e da don Angelo Costanzo, si risolsero - entusiasticamente approvati nell'iniziativa dall'economo della chiesetta misenese - di commissionare al pittore napoletano Giuseppe Aprea un quadro con l'immagine della Vergine e san Sossio da porsi sull'altare al posto del vecchio dipinto. Correva l'anno1926. Il 12 giugno, l'Aprea, ricevuto ufficialmente l'incarico, si recava a Miseno per approntare alcuni schizzi del paesaggio e per studiarne la luce. In capo a qualche mese il dipinto era pronto.

I frattesi si apprestavano a portarlo solennemente in processione da Fratta a Miseno, quando monsignor Petrone, vescovo di Pozzuoli, della cui diocesi Miseno faceva e fa parte, negò il permesso di porre il dipinto sull'altare così some si era convenuto. Interpellato dal Costanzo, l'economo non seppe dare una valida spiegazione. C'erano stati, evidentemente, degli intrighi, ma non si può negare che la cosa indispettì non poco i frattesi che, pur di rendere omaggio alla terra natale del loro santo patrono, avevano dato corso a tutte le loro risorse per raccogliere la cifra sufficiente. In considerazione dello sgarbato diniego, monsignor Di Biase decise dl tenere per sé il quadro, collocandolo nella chiesa Madre, dove, dopo aver subito vari spostamenti, è stato collocato nella contro facciata. Giuseppe Aprea studiò all'Istituto di Belle Arti di Napoli sotto la guida di Filippo Palizzi e Domenico Morelli.

Ereditò da loro l'interesse per la pittura di paesaggio e di figure. Solo più tardi si dedicò anche alla pittura di soggetti sacri. Nel 1899 lo troviamo tra i partecipanti all'Esposizione Internazionale di Torino, con una bella testa di *Cristo* acquistata dal comune di Napoli.

Vincitore, nel 1902, del Pensionato Nazionale con il quadro *Amore e Psiche*, partecipò a molte mostre italiane e straniere, tra cui l'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1910 e la Promotrice di Napoli dell'anno successivo, dove col dipinto *Sierra d'Espana*, poi acquistato dal re d'Italia, ottenne la medaglia d'argento. Della sua produzione sacra si ricordano il *San Bonaventura* in una chiesa di Castellammare di Stabia, *La via della Gloria e la via del Dolore* nella chiesa del Buon Cammino a Napoli; mentre della sua produzione a carattere profano si ricordano *Le sette note musicali* nel Conservatorio di San Pietro a Maiella, *Il presidente Loubet e Vittorio Emanuele III al Foro Romano*, e soprattutto la

decorazione, in collaborazione con Raffaele Armonise, del teatro Petruzzelli di Bari, andata persa irrimediabilmente nel disastroso incendio di qualche anno fa.

Franco Pezzella

G. Aprea, *S .Sossio riceve la palma del martirio*, Frattamaggiore, Chiesa di San Sossio

Il culto della Vergine del Rosario. Altari rosariani in diocesi

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 luglio 1998, p. 4; ripubblicato in Il Rosario e la nuova Pompei, a. 115, n. 2, febbraio 1999, p. 4

Il Concilio Vaticano II contemplando Maria profondamente associata all'opera redentrice di Cristo e alla missione di salvezza della Chiesa, della quale Ella va considerata peraltro la figura più nobile e luminosa, «esorta tutti i figli della Chiesa, perché generosamente ne promuovano il culto, specialmente liturgico e abbiano in grande stima le pratiche e gli esercizi di pietà verso di Lei» (*Lumen gentem*, 67). Tra questi «esercizi di pietà» primeggia certamente la recita del Rosario in quanto, come scrisse Papa Giovanni XXIII nella Lettera Apostolica «Il religioso convegno» del 29 settembre 1961, il Rosario «è una preghiera pubblica universale in faccia ai bisogni ordinari e straordinari della Chiesa santa, delle nazioni e del mondo intero», L'invenzione del Rosario è attribuita, com'è noto, a san Domenico (1170-1221). Alcuni storici del suo ordine riportano, infatti, 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 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.

Fu papa Pio V, poi elevato agli onori degli altari, che a ricordo della vittoria dei cristiani sui turchi nella storica battaglia di Lepanto (1571), attribuita all'incessante declamazione del Rosario (da lui definito «il Salterio della Vergine» per una certa analogia con i 150 salmi del Salterio davidico) a stabilire con la bolla *Salvatoris Domini* del 5 marzo 1572, che se ne celebrasse la memoria il 7 di ottobre di ogni anno. Fu tuttavia il suo successore, Gregorio XIII, a istituire il 1º aprile dell'anno successivo con la bolla *Monet Apostolus* la festa liturgica vera e propria. Il culto alla Vergine del Rosario acquistò grande popolarità proprio a partire da quel momento: e l'immagine di san Domenico e santa Caterina genuflessi davanti alla Vergine in trono col Bambino, talvolta in compagnia di santi e regnanti, a ricevere dall'una e dall'altro un Rosario, secondo un'iconografia accompagnata il più delle volte, tutt'intorno, dalla rappresentazione dei quindici Misteri, comparve ben presto sugli altari di diverse chiese. Così in tutta l'Europa cristiana, come nelle chiese della Campania, non meno che in diocesi di Aversa dove furono numerosi i sodalizi religiosi e gli altari eretti nel corso dei secoli.

Alla fine del XVIII secolo Francesco Sacco, autore di un *Dizionario geografico e storico del Regno di Napoli*, annovera confraternite rosariane (qualcuna dotata di un proprio oratorio, la più parte di una cappella con relativo dipinto) oltre che ad Aversa, Frattamaggiore e Cesa (le più antiche), a Caivano, Orta, Grumo, Nevano, Casolla, Casapesenna, Casapozzano, Casaluce, Aprano, Lusciano, Frattaminore, Ducenta, S. Antimo, Pascarola, Parete, Succivo, San Marcellino (dove le congreghe erano addirittura due), Pomigliano d'Atella, Trentola, Qualiano, Teverola e Crispano. In quest'ultima località il sodalizio, che aveva sede nella chiesa di San Gregorio Magno, si rivolse, per adornare l'altare della propria cappella (a sinistra dell'altare maggiore),

niente di meno che al celebre Luca Giordano, il quale, nel 1672, realizzava la bellissima pala, attualmente in deposito a Capodimonte, con la *Vergine e i Santi Domenico, Caterina da Siena, Francesco e altri santi e sante domenicane*: un'opera fondamentale nel percorso artistico del Giordano che si pone cronologicamente subito dopo il suo secondo soggiorno veneziano, allorquando il classicismo d'impronta cortonesca che aveva pervaso fin lì la sua produzione, si arricchì di un più vasto respiro compositivo e di una più intensa luminosità cromatica.

Franco Pezzella

L. Giordano, *Pala del Rosario*, Crispano, Chiesa di San Gregorio.

Una pala d'altare di Francesco Curia a Sant'Antimo

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 luglio 1998, p. 3

A destra dell'ingresso della chiesa parrocchiale di Sant'Antimo, si osserva, sia pure parzialmente celato da un casotto adibito alla distribuzione di ricordini religiosi, un imponente dipinto centinato che raffigura la *Vergine Assunta con i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*. Nella tavola, dominata da un tono dorato che mette particolarmente in risalto il rosso del manto dei due santi, la Vergine è seduta su un banco di nuvole circondata da testine di angeli. Ai suoi lati, più in basso, a sinistra, è san Giovanni Battista che regge con la mano sinistra la tradizionale croce di canna, lunga ed esile, intorno alla quale si svolge un cartiglio con l'iscrizione «Ecce Agnus Dei». Più in basso si osserva l'agnello, l'altro attributo iconografico che contraddistingue le immagini del Precursore di Cristo. Entrambi i simboli sono tratti, com'è noto dal quarto Vangelo (1.35-36) nel quale si narra che Giovanni stava con due suoi discepoli, quando, fissando lo sguardo su Gesù che passava, disse loro: «Ecco, l'Agnello di Dio». A destra è, invece, san Giovanni Evangelista che regge con una mano il calice dal quale spunta un serpente: simbologia che ricorda l'episodio in cui un sacerdote del tempio di Diana a Efeso, diede da bere al santo una bevanda avvelenata per mettere alla prova la sua fede in Cristo. Con l'altra mano san Giovanni regge, invece, un libro, che allude ai suoi scritti (il Vangelo e soprattutto i libri dell'Apocalisse); e ancora, alla sua destra, in basso, è l'aquila, simbolo d'ispirazione divina. Secondo la tradizione, infatti, Giovanni fu esiliato da Domiziano a Patmos, un'isola dell'Egeo e là scrisse, su ispirazione di Dio, il *Libro della Rivelazione*. Sul fondo del dipinto, illuminato da una luce temporalesca, è un lembo di paesaggio, preceduto da un frammento di colonna rudentata e da un po'di vegetazione. Completa la tavola, una predella con la raffigurazione, a mezzo busto, degli *Apostoli*. Il Previtali, già nel 1975, attribuì quest'opera al più grande pittore manierista napoletano, quel Francesco Curia, probabile autore anche della pala dell'altare maggiore nell'altra chiesa santantimese dell'Annunziata. Lo studioso nel tentativo di teorizzare l'esistenza di una pittura «regnicola» e di definire, al suo interno, una componente propriamente fiamminga, analizzando insieme ad altri anche il nostro dipinto, volle, infatti, vedervi, nella «solidità dell'impalcatura anatomica delle solenni figure ... e nella soda bellezza raffaellesca dei volti ... un portato italiano risalente tramite Andrea da Salerno a Pedro Machuca ed allo stesso Raffaello»; salvo identificare viceversa come fiamminghe «la qualità della pasta pittorica, l'atmosfera ombrosa rotta da luci improvvise, il paesaggio illuminato dal lume temporalesco». Elementi questi ultimi che l'artista dovette apprendere - sempre secondo il parere dello studioso - direttamente dai maestri fiamminghi operosi a Napoli in quella contingenza, *in primis* da Dirck Hendricksz, detto Teodoro d'Errico. Per il resto Francesco Curia (Napoli, 1538 - 1610), figlio di Michele, pittore anch'egli, ma di modesta levatura, fu artista di vivo ingegno e acuta sensibilità, le cui forti capacità espressive, l'originalità compositiva e le qualità pittoriche sono attestate da dipinti quali la *Gloria della Vergine* di S. Maria la Nova a Napoli e l'analoga composizione

dell'Annunziata di Marcianise, il *Battesimo di Cristo* del Duomo di Napoli, l'*Annunciazione* del Museo di Capodimonte e l'*Assunta* dell'Annunziata di Airola.

Franco Pezzella

F. Curia, *Assunta e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, Sant'Antimo, Chiesa di Sant'Antimo.

F. Curia, *Assunta e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, part. della predella con *Busti degli Apostoli*, Sant'Antimo, Chiesa di Sant'Antimo.

Una tavola del Curia a Orta di Atella

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 12 luglio 1998, p. 3

L'1 febbraio del 1603 tale Geronimo de Laurienzo da Orta pagava - come si legge in una quietanza di pagamento ritrovata, insieme a numerose altre, in uno dei giornali copia polizze dell'antico Banco dell'Ave Gratia Plena di Napoli e pubblicata nel 1913 dall'archivista napoletano Giovan Battista D'Addosio:«...D. ti 20 a Francesco Curia, pittore a comp.to di D. ti 100 et in parte di D. ti 170, per la pittura et fattura della Cona del Rosario» realizzata dall'artista napoletano per la congrega omonima, annessa alla chiesa parrocchiale di San Massimo a Orta di Atella.

La pala, tuttora in loco, per quanto «più smunta e disossata» (per dirla con Pierluigi Leone de Castris) dell'analoga tavola realizzata dal pittore alcuni anni prima per una chiesa di Prepezzano, presso Salerno, e ora nel Museo Diocesano di quest'ultima citta, ben testimonia, più di questa-anche in virtù dell'annesso corredo decorativo (cimasa, predella) pressoché intatto se si escludono le tavolette con i Misteri andate, invece disperse - «i pomposi recuperi» (per dirla ancora una volta con un'espressione del De Castris) da parte del Curia, dei modi di Polidoro da Caravaggio, il pittore lombardo che, allievo e collaboratore di Raffaello a Roma, importò, in fuga dalla Città Eterna dopo il Sacco dei lanzichenecchi, la maniera del grande urbinate a Napoli.

Per il resto i riferimenti figurativi cui e legato questo dipinto, non privo di una certa caratura artistica, appartengono al tipo pittorico delle Madonne del Rosario largamente elaborato tra la fine del XVI secolo e gli inizi del secolo successivo (a Napoli soprattutto da Teodoro d'Errico) in stretta connessione con la consolidata iconografia controriformata, secondo la quale san Domenico è raffigurato in compagnia di altri Santi e Sante (generalmente, san Giacinto, san Pietro da Verona, santa Caterina da Siena, santa Rosa, santa. Geltrude) unitamente a principi e prelati, mentre, genuflesso, riceve dalle mani della Vergine il Rosario.

Il culto della Madonna del Rosario si riallaccia, com'è noto, alla tradizione secondo cui, durante la crociata contro gli Albigesi intrapresa da san Domenico agli inizi del XIII secolo, la Vergine apparve al santo in una cappella di Prouille, presso Albi, in Francia, presentandosi con una ghirlanda di rose bianche e rosse, che egli chiamò "il Rosario", e che stava a indicare la sequela dei Padre Nostro e delle Ave Maria da recitarsi come rimedio alla diffusione delle eresie.

E al Rosario, sostituito in seguito da grani di due grandezze a seconda che indicassero rispettivamente i Pater o le Ave, fu attribuito, in una celebre omelia di Papa Pio V, anche il merito, di aver contribuito, nel 1571, alla Vittoria della flotta cristiana su quella musulmana nella storica battaglia di Lepanto.

F. Curia, *Polittico del Rosario*, Orta di Atella, Congrega del Rosario.

F. Curia, *Polittico del Rosario* (particolare della cimasa), Orta di Atella, Congrega del Rosario.

Di Francesco Curia, la figura di maggior spicco del manierismo napoletano della seconda metà del Cinquecento, abbiamo notizie documentarie a partire dal 1588, quando percepisce un pagamento per la cona del monastero di Santa Maria Madre di Cristo a Cerreto Sannita, fino al 1608, presumibile anno della sua morte, allorquando gli eredi ricevono il saldo per un quadro rimasto incompiuto perché deceduto. In questo Ventennio, ispirandosi alle incisioni dei grandi maestri nordici, soprattutto olandesi, che circolavano in gran copia negli ambienti contro-riformistici romani e parmensi, egli, liberatosi degli esiti di un'educazione tradizionale fortemente esemplata sui modelli del manierismo romano, produsse una cospicua quantità di dipinti che - primi a Napoli - seppero tradurre le dinamiche e lo spirito che in quella contingenza animavano la pittura europea.

Franco Pezzella

Un'*Annunciazione* di Giovannangelo Criscuolo nella Pinacoteca del Seminario di Aversa

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 18 luglio 1998, p. 3

La Chiesa ha sempre avuto nei confronti della Vergine Maria una devozione particolare riservandole molti titoli e pratiche devozionali. Da qui un'iconografia mariana assai ricca e suggestiva, che nasce in Oriente nell'età apostolica per poi diffondersi, dal V - VI secolo, in Occidente, dove si svilupperà in modo consistente soprattutto dopo il Mille, in coincidenza, con il nascere degli ordini religiosi Francescano e Domenicano. Nell'iconografia cristiana il mistero dell'Annunciazione rappresenta da sempre un tema tra i più raffigurati e come tale non mancano, anche ad Aversa, alcune notevoli rappresentazioni, quale la tavola a tempera che si conserva nella Pinacoteca del Seminario Vescovile, del pittore napoletano Giovannangelo Criscuolo (o Crisconio, come talvolta si firma), attivo a Napoli e in Campania nella seconda metà del XVI secolo.

ln questo dipinto che, per dirla con la Compagnone «nella scelta del punto di vista a strapiombo e nell'atteggiamento volutamente contorto delle due figure mostra di essere già in cosciente concorrenza con la "furia" di Marco Pino», la Madonna, in veste rossa e manto verde, riceve l'annuncio nella più consueta delle positure, inginocchiata accanto al leggio con la testa chinata davanti all'Angelo, celeste messaggero, il quale si presenta, in veste rossa e di profilo, a compiere il suo ufficio. Sullo sfondo, a far da quinta alla scena, è l'interno di una camera con pavimento a riggiole quadrate: così come avrebbe d'altra parte articolato l'avvenimento, dal punto di vista iconografico, un qualsiasi pittore del Cinquecento.

Si dà il caso, però, che il Criscuolo non fosse un pittore qualsiasi: il forte carattere ossessivo ed il portato fiamminghеggiante delle sue opere (che nella tavola di Aversa sono avvertibili oltre che nella gentilezza delle fisionomie, nell'accuratezza del disegno, nella ricercata resa pittorica delle pieghe delle vesti e, soprattutto, nello stupendo inserto del vaso di fiori messo giusto al centro della composizione) lo pongono di diritto, con Michele Curia e Deodato Guinaccia, nel ristretto novero dei pittori fiandro-fiamminghi attivi a Napoli in quello scorcio di secolo. Membro, probabilmente, della stessa famiglia cui appartennero il più famoso Giovan Filippo e sua figlia Mariangela, Giovannangelo è ritenuto altresì - sulla scorta delle indicazioni del biografo settecentesco Bernardo De Dominici che gli attribuisce dei manoscritti da lui utilizzati nelle compilazioni delle famose "Vite" degli artisti napoletani - il primo storico dell'arte a Napoli. Mentre per quanto concerne la sua produzione pittorica, che egli sovente firmò con il curioso appellativo «Notarius» (a motivo forse di una prima professione notarile esercitata da giovane), in questa sede ricorderemo anzitutto il *San Girolamo* della chiesa napoletana di Montecalvario e *l'Assunzione della Vergine* in San Giacomo degli Spagnoli nella stessa città; quindi la *Madonna con due Santi* all'Annunziata di Minturno, l'*Annunciazione* dei Santi Severino e Sossio e i perduti affreschi nel convento di San Luigi di Palazzo, sempre a Napoli.

Franco Pezzella

G .A. Criscuolo, *Annunciazione*, Aversa, Pinacoteca Seminario Vescovile.

Una tavola di Giovan Battista Graziano nel duomo di Aversa: *Il matrimonio mistico di santa Caterina*

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 25 luglio 1998, p. 3

Sull'altare della seconda cappella laterale sinistra del duomo di Aversa, un tempo utilizzata dalla locale confraternita dei Funari per le proprie funzioni religiose, si conserva ancora, in tutto il suo splendore, una grandiosa tavola raffigurante il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmata e datata 1589 dal pittore aversano Giovan Battista Graziano. Al centro della composizione la santa, che indossa una veste verde operata e un manto rosso, è raffigurata in ginocchio accanto alla ruota del martirio spezzata; in alto Cristo in gloria le porge la corona del martirio, ai lati si osservano numerosi guerrieri in fuga.

La scena, che si svolge in margine a uno sfondo aperto su un luminoso paesaggio che si perde in lontananza, è tratta pari pari da un popolare testo agiografico molto diffuso in Europa dopo il Mille, particolarmente in ambito benedettino e nei centri italiani di cultura bizantina: il *Libro della Passio*. Un testo che, accanto alla menzione degli episodi salienti del martirio di santa Caterina quali il miracolo della ruota spezzata, il mancato supplizio e la decapitazione (avvenuta secondo la tradizione cristiana il 25 novembre del 305), contiene anche i testi dei discorsi di dottrina cristiana pronunciati dalla Santa ad Alessandria, presso la corte dell'imperatore Massenzio, alla presenza di cinquanta filosofi chiamati a contrastarne la dialettica.

Com'e noto i sapienti, non solo non riuscirono nell'intento che si erano prefissato, ma finirono essi stessi col convertirsi; conversione che significò è vero, la loro condanna al rogo, ma anche - e il fatto assunse notevole rilevanza per la diffusione della fede cristiana ai suoi primordi la definitiva sconfitta del paganesimo ad Alessandria, città simbolo della cultura nel Mondo antico. Di Giovan Battista Graziano, vittima, secondo una sorte comune a quasi tutti i cosiddetti «artisti minori», di un'immeritata emarginazione nell'ambito degli studi sulla pittura napoletana del XVI secolo, si conosce ben poco. A parte le origini aversane che egli stesso volle rendere note nel firmare i dipinti, si è ipotizzato un suo impegno ecclesiale, suffragato da documenti, come abate. Mentre della sua attività di pittore non si sa praticamente nulla prima del 1577.

L'alunnato del pittore presso Marco Pino da Siena, benché nessun documento consenta di affermarlo con certezza, appare oltremodo evidente nelle altre tavole fin qui note del Graziano e che si riconducono alla tavola con *San Giorgio* che si conserva nella chiesa eponima di Ducenta, a una *Crocifissione* in collezione privata a Napoli, alla *Circoncisione* della chiesa dell'A. G. P., sempre ad Aversa, e alla *Madonna del Carmine* nella chiesa dei Dodici Apostoli di Solofra.

Franco Pezzella

Aversa, Duomo, G. B. Graziano,
Il matrimonio mistico di santa Caterina.

Un dipinto di Giuseppe Marullo nella chiesa di Santa Sofia a Giugliano: *L'Apparizione di Gesù e Maria a Saulo sulla via di Damasco*

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 13 settembre 1998, p. 3

Giugliano, Chiesa di S. Sofia, G .Marullo,
L'Apparizione di Gesù e Maria a Saulo sulla via di Damasco.

Narrano gli *Atti degli Apostoli* (9,1-9) che, mentre viaggiava verso Damasco, dove si recava per ottenere dalla locale sinagoga il permesso di arrestare i cristiani, l'ebreo Saulo, acerrimo e dichiarato nemico dei seguaci di Cristo, fu abbagliato da un fulgore improvvisamente apparso nel cielo, restando disarcionato e accecato. Subito dopo, una voce imperiosa - la voce di Gesù - udita anche dai soldati che erano al suo seguito, gli aveva chiesto conto del perché di tanto accanimento verso di Lui: «Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?», innescando, di fatto, nel suo animo quel rivolgimento spirituale che lo avrebbe portato di lì a poco alla conversione. Saulo, infatti, condotto in città, dove, come gli aveva annunciato Gesù, gli avrebbero detto cosa fare, diventò da quel giorno - per dirla con Ravasi - «il più appassionato missionario cristiano» dedicandosi senza sosta, anima e corpo, a diffondere la parola del Vangelo in quella vasta area geografica poeticamente chiamata da Deissamann «l'elisse dell'ulivo», vale a dire, la costa mediterranea che si dispiega da Antiochia a Efeso, Tessalonica, Atene e Corinto, fino a Roma. La *Conversione di Saulo* sulla via di Damasco è il più famoso e il più rappresentato dei soggetti paolini nelle arti figurative. Un'iconografia adottata dagli artisti nella stesura del tema raffigura generalmente, in piena aderenza col dettato degli *Atti*, il santo, con addosso l'armatura del soldato romano, mentre appena caduto dal cavallo è in preda al terrore; in alto, Cristo appare in cielo, con due angeli. E tale si potrebbe definire anche l'iconografia adottata nel 1634 da Giuseppe Marullo (Orta di Atella, 1615 ca. - Napoli, 1685) nella realizzazione di un dipinto per la collegiata di Santa Sofia a Giugliano - replica pressoché letterale dell'opera conservata in San Paolo Maggiore a Napoli - se non fosse per la presenza della Vergine che, accanto a Cristo, osserva la scena dall'alto. A significare secondo il teologo mariano padre Gabriele Roschini «come la Madonna sia presente in tutta l'opera della Salvezza»; a designare invece, secondo padre Antonio Galluccio, «la Madonna come simbolo della Chiesa perseguitata». Allievo dello Stanzione, nel cui ambito le fonti gli assegnano un posto di rilievo attestandone la compartecipazione nella stesura di «talune opere grandi», il Marullo diede il meglio di sé, conquistandosi subito una solida fama, nella giovanile *Sacra Famiglia con sant'Anna e due santi martiri benedettini* (firmata e datata 1633) della chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli, nella *Pentecoste*, di poco più tardi, che si conserva nella stessa chiesa, e nell'*Assunta* di San Giacomo degli Spagnoli. Dopo il sesto decennio del secolo, tuttavia, per essersi dato uno stile, personale - «ispido e legnoso» a detta del Causa, il quale non lo ebbe mai in gran conto - che incolse, peraltro, ben presto, in formule stanche e ripetitive, la notorietà acquisita decadde e anche la sua attività. Trasferitosi in provincia, realizzò, tra l'altro, la *Pesca miracolosa* per i Mastropaolo di Orta Atel1a, ora al Museo Campano di Capua, e, nel 1660, il *Sant'Antonio in estasi* per la chiesa di Santa Maria la Nova a Terlizzi, presso Bari. Ritornato a Napoli, dove lavorò soprattutto per la committenza privata nella realizzazione di tele con soggetti biblici (*Incontro tra Isacco e Rebecca, Giacobbe e Rachele*, entrambe in collezioni private,) vi morì nel 1685 - «povero e senza amici» secondo le fonti (De Dominici) - ricevendo sepoltura in San Giovanni Maggiore, nei pressi della sua abitazione di via Mezzocannone.

Franco Pezzella

I vignaiuoli di Somma nella tradizione enologica di terra di Lavoro

Summana, a. XV, n. 43, settembre 1998, pp. 22-23

Tra la metà del XVII secolo e i primi decenni del secolo successivo l'agricoltura era ancora la più importante fonte di sostentamento di larghi strati della popolazione di Somma Vesuviana[1].
Dal catasto onciario della cittadina vesuviana del 1750 si desume infatti che la categoria di lavoratori più rappresentata era appunto costituita dai Coltivatori, dai Bracciali e dai Massari, i quali in ragione di 977 unità lavorative costituivano ben 4/5 dell'intera popolazione attiva[2].

Terra di Lavoro in una carta di J. Blaeur, sec. XVII.

Rapporto rimasto pressoché invariato poco più di un cinquantennio dopo allorquando, nel 1812, nella Statistica del Regno di Napoli ordinata l'anno prima dal governo murattiano, vera e propria inchiesta sulle condizioni del paese e dei suoi abitanti, come ebbe a definirla il Recchioni[3], Somma contava ancora, a fronte di 6034 abitanti, 1019 contadini, quasi tutti braccianti[4].
Per quanto il termine bracciale o bracciante si presti talvolta ad equivoci, nel Regno di Napoli esso stava ad indicare generalmente i lavoratori di campagna, gente molto

[1] M. L. PICCOLO, *Stratificazione sociale, economica e pluriattività nell'800 a Somma*, in *Summana*, a. VI, n. 19 (settembre 1990), pp. 7-8.
[2] G. COCOZZA, *I mestieri dell'Università di Somma nel 1750*, in *Summana*, Anno X, n. 32, (dicembre 1994), pp. 16-18.
[3] R. RECCHIONI, *La Statistica del Reame di Napoli nel 1811: relazione sulla Puglia*, Trani 1942, p. 7.
[4] S. MARTUSCELLI, *La popolazione del Mezzogiorno nella statistica di re Murat*, Napoli 1979, pp. 6-7.

umile, che spesso ricavava dalla propria attività un reddito così basso da non riuscire nemmeno a soddisfare i bisogni più essenziali della vita.
Un'integrazione al reddito familiare veniva pertanto cercata dagli stessi in attività agricole fuori città, e soprattutto in Terra di Lavoro, dove vi erano larghi spazi d'impiego, come è confermato da alcuni documenti dell'epoca che lamentano "... non essere proporzionate le braccia ai terreni coltivati"[5].
Nonostante la maggior parte della manodopera fosse richiesta per la coltura e la raccolta della canapa - di certo la più importante delle produzioni della zona nella parte pianeggiante - i braccianti di Somma trovavano largo impiego soprattutto nel periodo della vendemmia.
Un'importante testimonianza in proposito è rintracciabile nel breve componimento dialettale raccolto dallo studioso casertano, Augusto Ferraiuolo, nel corso di una campagna di rilevamento degli antichi canti di lavoro nella zona di San Marco Evangelista, un comune già frazione di Caserta, ed ora entità amministrativa autonoma[6].
Si riporta il testo con la traduzione in lingua:

Tenghe 'na masseria nun sacc'addove
e c'aggi"a velegnà nu' sacce quanne
li cofenarelle so' de mo' fa l'anne
e li vilegnadure so' de goppa Somma.

(Ho una masseria non so dove e devo vendemmiare non so quando le botti hanno un anno e i vendemmiatori sono di Somma).

D'altra parte, Somma aveva da sempre goduto di grande tradizione nel campo della viticoltura, tanto da far ritenere ad uno storico settecentesco, Placido Troyli, che le origini stesse della città andassero collegate alla coltivazione delle viti[7].
Che la cittadina vesuviana producesse vino già in epoca romana è un dato incontrovertibile testimoniato com'è dalla presenza dei grossi *dolii* scoperti in località Pacchitella, Abadia, S. Nicola e Rivittavoli, nonché dal ritrovamento di un ambiente, visibile fino al 1920, dietro l'abside della chiesa di Santa Maria del Pozzo, già cella vinaria di una villa rustica romana, dove erano disposti in due file parallele oltre dieci *dolii*.
E, ancora, a documentare la particolare abilità dei sommesi nella pratica della viticoltura abbiamo, della fine del XVII secolo, una preziosa pagina del Macrino, il quale a proposito scrive: "Gli esperti coloni [sommesi] si dedicano con esperienza più fruttuosa, non tanto al lavoro del frumento quanto alla produzione delle viti. Sorgono così pioppeti molto estesi, su cui, poggiate, le viti vengono innalzate a grandi altezze,

[5] *Archivio Storico Caserta*, Consiglio Provinciale del 26 ottobre.
[6] A. FERRAIUOLO, *Tradizioni popolari a S. Marco Evangelista*, Napoli 1990, p. 82.
[7] P. TROYLI, *Istoria Generale del Regno di Napoli*, Napoli 1747, t. I, p. I, p. 261.

perché maturino le uve che donano succo più piacevole e forte quando più in alto esposte al sole o alle vicende del freddo"[8].
La vite poi, avrebbe influito non poco, a detta di alcuni, sullo stesso temperamento dei Sommesi, i quali bevendo fino a quindici bottiglie di vino al giorno, vuoi per l'arsura, vuoi per i cibi piccanti erano ritenuti impulsivi, rissosi ed inclini al delitto[9].

Raccolta dell'uva in un'antica incisione.

E dunque, nelle prime giornate autunnali, quando ormai il raccolto era maturo ed abbondante e soprattutto non compromesso dalla '*mbolla*[10] o dall'*argentiere*[11], i vignaiuoli di Somma, attirati dalla prospettiva di lauti guadagni, raggiungevano con

[8] G. MACRINO, *De Vesuvio*, Napoli 1693.
[9] C. GRECO, *Fasti di Somma*, Napoli 1974, pp. 363-369.
[10] Vescica; malattia della vite che attacca i pampini. Per la corretta interpretazione dei termini dialettali e della successione delle varie fasi operative del ciclo vendemmiale sono largamente debitore all'insostituibile testo di N. BORRELLI, *Tradizioni aurunche*, Roma, 1937 (ed. consultata: ristampa anastatica a cura di G. Tamborrino Orsini, Perugia 1984, pp. 95-108).
[11] In dialetto campano è così indicata la Peronospora, fungo microscopico parassita delle piante, specie della vite. I grappoli attaccati da questa malattia si rivestono di un pulviscolo argenteo dopo di che si atrofizzano e si disseccano.

carretti, talvolta a piedi, i paesi della rigogliosa pianura che si adagia tra il Vesuvio e le prime propaggini dell'Appennino Campano.

La pigiatura dell'uva in un'antica incisione.

Attrezzati col *cuofono*[12], il *fusciello*[13], la *sparra*[14], il tagliapane[15] e una scala - essendo le viti il più delle volte coltivate col cosiddetto sistema *adarevusto*[16] - ogni vendemmiatore attendeva ai filari assegnatigli per la taglia[17]. Man mano che le capaci ceste si riempivano, il *carriatore*[18], l'operaio addetto cioè al trasporto dell'uva nel cellaio, le consegnava, trasportandole mediante la *trainella*[19] o, in alternativa, con un somaro recante in bilico sul basto le bigonce, all'*acciaccatore*[20], che - gambe nude fino alle ginocchia - agitandosi, come in una sorta di danza, pigiava con i piedi l'uva nel cosiddetto *palemiento*[21], una grande vasca in muratura coperta da tavole mal connesse attraverso le quali filtrava il mosto e la vinaccia.
Dopo alcuni giorni, durante i quali la vinaccia ed il liquido spremuto venivano ripetutamente rimescolati affinché alla fine il vino acquistasse il dovuto colore e l'adeguata gradazione alcolica, il mosto veniva avviato attraverso il *veglicolo*[22] nella *pozzella*[23], da cui era poi attinto per riempire le botti, alle quali, preventivamente, erano state fatte le *caure*[24]. Imbottato il vino il complesso lavoro della vendemmia e della vinificazione s'intendeva concluso.

---

[12] Cesto.
[13] Paniere.
[14] Cercine, panno ravvolto in forma di cerchio per appoggiarvi brocche, vasi o altri pesi.
[15] Coltello a serramanico
[16] Arbusto, vigneto in cui le viti sono sostenute da olmi o pioppi.
[17] Operazione con cui si provvedeva a recidere i grappoli d'uva.
[18] Carrettiere, da "carriare", carreggiare.
[19] Carrettino.
[20] Pigiatore, da acciaccare, calzare.
[21] Palmento.
[22] Foro.
[23] Pozzetto.
[24] Lavaggi di acqua bollente in cui si era sciolto del sale oppure bollito delle vinacce o sorbe acerbe affinché si stringessero meglio le doghe ed i fondi delle botti.

Il compenso così faticosamente guadagnato sarebbe servito ai vignaiuoli per affrontare le incombenze del vicino inverno.

Franco Pezzella

Un insediamento certosino ad Aversa: la grancia di San Martino

Il Mosaico, a. I, n. 6, ottobre 1998, p. 6, ripubblicato in Lo spettro Magazine, a. XII, n. 18 n. s., 3-16 ottobre 1998, p. 26

Chi, percorrendo corso Umberto ad Aversa, provasse a domandarsi cosa mai celassero nel passato le alte mura che delimitano la possente costruzione prospiciente la chiesa di Sant'Antonio da un lato e la commerciale via del Seggio dall'altro attualmente nota come palazzo Luciani, non immaginerebbe mai, di certo, che queste mura costituissero, un tempo, il perimetro di una grancia di proprietà dell'ordine certosino di Napoli.

S. Basuttil, *Monaco certosino* (da *Raccolta di costumi religiosi e civili della Corte Pontificia*, Roma 1833)

Col termine grancia (o grangia), dal francese "grange", parola che nell'accezione originaria significa granaio, s'intende, com'è noto a chi s'interessa di storia economica, un'azienda rurale nata in Francia tra la fine del XII secolo e gli inizi del secolo successivo per opera dei monaci benedettini del ramo cistercense, che si

diffuse ben presto nel resto del continente assumendo dappertutto notevole importanza economica. Le grance erano gestite direttamente dai monaci e dai loro conversi, quantunque altra mano d'opera venisse reclutata sul posto. Con la differenza però, in questa evenienza - e contrariamente a quanto accadeva nelle corti feudali o vescovili - che i braccianti fossero adeguatamente retribuiti, sia pure a prezzo di dure fatiche. Del resto, la vita degli stessi frati e dei conversi non si svolgeva con meno sacrifici: dall'alba al tramonto, all'insegna della regola essi svolgevano gli stessi lavori dei contadini, compiuti per lo più con attrezzi primitivi, accettati come mezzo di espiazione, sovente ritmati dal canto dei salmi.
La grancia dei monaci di San Martino fu certamente la più importante dell'agro aversano. Ne abbiamo la riprova, come attesta una cospicua documentazione d'archivio, nel fatto che accoglieva tra le sue mura una cappella edificata su disegno del celeberrimo Cosimo Fanzago; e che la volta della stessa fosse stata affrescata da un artista non meno famoso: il pittore ortese Massimo Stanzione. È appena il caso di ricordare il valore che a quei tempi era dato alla presenza di strutture architettoniche importanti e pregevoli che diventavano il modo di affermare la presenza di poteri non solo spirituali. In particolare, i documenti in questione ci informano che nell'ottobre del 1638 dopo che il figlio di Cosimo Fanzago, Carlo, ebbe realizzato con due suoi collaboratori «lo stucco al cielo della Cappella» il maestro ortese intervenne per dipingere gli affreschi della volta portandoli a compimento presumibilmente soltanto nell'aprile del 1642 allorquando accusò ricevuta per il pagamento finale. Della cappella e degli affreschi non ci sono purtroppo più tracce, né ci sono pervenute descrizioni che ne permettano la ricostruzione. Così come, a testimoniare l'antico splendore dell'intero complesso costituito da diversi corpi di fabbrica che i frati avevano sapientemente saputo fondere secondo i dettami di un'armonica e conchiusa concezione di vita, oggi non ci restano che pochi elementi superstiti, rappresentati da una serie di terranei, adibiti nella loro funzione originaria a depositi per gli attrezzi, a stalle per animali da traino e da cortile, a deposito per le derrate: su cui si sviluppavano le camere superiori e le terrazze, ora in parte trasformate in appartamenti. Ancora intatto risulta essere invece l'enorme serbatoio sottostante il cortile che fungeva da cisterna d'acqua.

Franco Pezzella

I segni del “liberty” a Frattamaggiore

Il Mosaico, a. I, n. 6, ottobre 1998, p. 7

Secondo una felice definizione del critico d’arte Renato Barilli, con il nome di “liberty” «... si designa, in Italia; un indirizzo di gusto relativo all’architettura e all’arte figurativa e applicata che può essere situato cronologicamente tra l'ultimo decennio del secolo scorso e il primo Novecento, naturalmente con un lungo periodo di gestazione precedente, e con una serie di manifestazioni ritardatarie che giungono fino alla prima guerra mondiale ...».

Frattamaggiore, Piazza Umberto I, Palazzo del Credito Italiano.

Pressappoco nello stesso arco di tempo suindicato l’affermazione di Frattamaggiore quale centro manifatturiero, soprattutto in coincidenza con l’apertura, nel 1906, del Linificio e Canapificio Nazionale di Via Vittorio Emanuele III, e, subito dopo, delle Manifatture Cotoniere Meridionali e del Canapificio "Partenopeo", fu accompagnata da un discreto sviluppo edilizio che si estrinsecò in massima parte, sull'esempio di quanto andava manifestandosi altrove, giustappunto nella costruzione di villini e palazzi di gusto “liberty”: segni, nevvero, di un’ancora in fondo artigianale modernità se visti con occhi disincantati, ma pur sempre testimonianza - giacché va subito chiarito il nuovo stile conquistò i ceti più abbienti e la media borghesia - del desiderio da parte della classe imprenditoriale del tempo di adeguarsi al gusto corrente.
In realtà nella maggior parte dei casi il “liberty” nostrano non seppe sottrarsi del tutto alla mentalità eclettica del secolo precedente, tanto che non furono infrequenti i

compromessi col classicismo, segnatamente con lo storicismo neorinascimentale e barocco.
Sicché, sfogliando il tessuto urbano non si può non essere piacevolmente colpiti dalle lambiccate membrature delle ornamentazioni esterne dei palazzi Guidetti e Giametta in via Carmelo Pezzullo, o di villa Cristiano al corso Vittorio Emanuele, o del palazzo del Credito italiano in piazza Umberto I; dal cipiglio della scenografica villa Ferro (preceduta da un rigoglioso giardino) posta anch'essa in via Carmelo Pezzullo; o, ancora, dal sottile fascino di palazzo Russo e del contiguo palazzo Matacena (aggraziato da una bellissima esedra) che si affacciano sul corso Durante; dimore queste ultime dove i progettisti si spinsero a qualificare con una sovrabbondante decorazione floreale, brulicante, ma di sicura eleganza, tanto gli esterni quanto gli stessi interni, grazie ad una profusione non solo di stucchi ma anche di raffinate decorazioni pittoriche: realizzate per lo più da un pittore locale, una famiglia di artisti che annovera fra i suoi componenti alcuni artisti tuttora in attività (vedi scheda su Gennaro Giametta).

Frattamaggiore, via C. Pezzullo, Villa Ferro.

Che dire infine delle vivaci decorazioni esterne che ornano il piano nobile del palazzo Schioppi al corso Vittorio Emanuele III costituite tra l'altro da ben quattro riquadri in bassorilievo con teorie di putti che sorreggono dei festoni e figure. Particolarmente interessanti queste ultime che rappresentano l'*Industria* e il *Commercio* e riecheggiano per certi versi le immagini allegoriche con cui celebri artisti "liberty" rappresentarono alcuni aspetti delle attività umane sui manifesti pubblicitari dell'epoca.

Frattamaggiore, Corso Vittorio Emanuele III, Palazzo Schioppi,
Allegorie dell'Industria e del Commercio.

Dopo la breve e felice stagione “liberty” ci fu un repentino cambiamento di gusto da parte dei progettisti e dei committenti - quasi un pentimento verrebbe da dire - con un ritorno altrettanto repentino all’eclettismo di fine Ottocento. Massima espressione architettonica di questo periodo a Frattamaggiore e la villa Cirillo in via Roma, costruita nel 1937 in stile neorinascimentale (ma dopotutto con alcuni significativi inserti “liberty” come le fasce fitomorfe sulla facciata) caratterizzata per il resto da due torrette che affiancano il corpo di fabbrica centrale. Un’ultima nota per ricordare che relativamente alla distribuzione planimetrica, il “liberty” non apporta nessun cambiamento sostanziale rispetto alla casa padronale dei secoli precedenti, di cui riprese peraltro, quasi alla lettera, l'impostazione.

Frattamaggiore, via Roma, Villa Cirillo (1937).

Ne risulta pertanto una distribuzione abbastanza convenzionale degli ambienti che faceva da sfondo a quella che era, primo dello scoppio del I conflitto mondiale, una

quotidianità noiosa e tuttavia serena: il primo ambiente, oggi definito d'ingresso, caratterizzato allora come ora da una spazialità molto ridotta, era seguito dal salone di ricevimento, in genere invece molto largo e lungo da quest'arioso spazio si passava, quindi, al salotto privato e oltre ancora, alla camera degli sposi cui si affiancava il "bondoir" o letto secondario e lo studiolo del padrone di casa.

Franco Pezzella

Gennaro Giametta

S. Giametta, *Ritratto del padre Gennaro*,
Frattamaggiore, Coll. Eredi.

Le poche notizie biografiche che possediamo su quest'ancora misconosciuta e pur tuttavia interessante figura di artista ci dicono che era nato a Frattamaggiore nel 1867.
Bambino prodigio, già all'età di otto anni decorava per diletto le pareti della casa paterna procurandosi l'ammirazione del Pontecorvo, famoso decoratore di scuola borbonica, il quale lo volle presso di sé come apprendista. Nel 1880, all'età di

tredici anni vinse un concorso indetto dalla famiglia D'Antona per la decorazione della propria dimora sita in Casandrino, per la quale realizzò vaste decorazioni purtroppo oggi distrutte e note solo in fotografie o attraverso i numerosi bozzetti a china conservati in collezioni private. La fama acquisita non tardò a procurargli nuove e prestigiose commesse; prima a Napoli e nei dintorni dove decorò fra gli altri oltre che il citato palazzo Matacena (1910), il cupolino della cappella di Sant'Anna nella chiesa di Santa Maria Consolatrice degli Afflitti a Frattaminore (1916), palazzo Romano ad Aversa (1920) e il teatro Cimarosa della stessa città (1924); poi a Roma e infine a Buenos Aires dove decorò vari edifici sia pubblici sia privati. Morì nel 1938. Il suo genio, unito a una fertile vena creativa, fu di stimolo al fratello Antonio, che si dedicò con ottimi risultati alla figura (di lui si ricordano alcuni lavori in Santa Maria di Piedigrotta a Napoli, in San Tammaro a Grumo Nevano, in Sant'Elpidio a Sant'Arpino e nella chiesa della Trasfigurazione a Succivo) e al figlio Sirio, che dopo un iniziale apprendistato come pittore presso il padre, trovò poi nell'architettura un campo di applicazione più consono alle sue capacità (Addis Abeba, progetto Palazzo vicereale; Frattamaggiore, Palazzine Ina - Casa; Napoli, Clinica Mediterranea).

Restaurata la statua di bronzo del Durante

Il Riscatto, a. II, n. 17, 25 ottobre 1998, p. 3

Sull'onda del successo riscosso dal 1° Concorso pianistico Internazionale "Francesco Durante", che si è tenuto a Frattamaggiore a metà di novembre dell'anno scorso, la figura e l'opera del musicista frattese hanno suscitato nuovi e fecondi interessi. Dopo il concerto tenutosi il 5 luglio scorso nella chiesa dell'Annunziata di Limatola, in provincia di Benevento, nel corso del quale è stato tra l'altro presentato un inedito del Durante, è appena di qualche giorno fa, in contemporanea con la presentazione del restauro della statua del musicista nell'omonima piazzetta di Frattamaggiore, l'annuncio della seconda edizione del premio.

Il monumento dopo il restauro.

Intanto è da segnalare che l'inedito in questione, un *Vespro breve a 4 voci*, copiato, trascritto e revisionato criticamente da uno studioso casertano, sarà prossimamente pubblicato a cura dell'associazione culturale "F. Durante" di Caserta. In questa sede ci preme parlare piuttosto del restauro della statua, presentato ufficialmente giovedì 1° ottobre nel corso di una breve cerimonia che ha visto l'intervento del sindaco, l'architetto Di Gennaro, dei restauratori Giuseppe Di Palma e Agostino Saviano, delle autorità civili, religiose e militari. A seguire nella chiesa della SS. Annunziata e di Sant'Antonio, l'Associazione culturale "Progetto Arte" per gentile concessione del parroco, rev. don Antonio Vitale, ha proposto una visita guidata, condotta da chi

scrive, alla cappella di San Michele, già di giuspatronato della famiglia Durante, una mostra fotografica delle varie fasi del restauro, un concerto di musica classica magnificamente eseguito al pianoforte dalla leggiadra e bravissima pianista di Pompei, Margherita Volpe.

Particolare del monumento
durante il restauro.

Molti hanno lodato l'opera di Durante, diversi hanno scritto di lui, quasi tutti hanno trascurato di dirci qualcosa sulla sua persona fisica. Pertanto, a divulgare i suoi tratti fisionomici, ci restano oggi solo qualche incisione e pochi dipinti, il primo e più interessante dei quali, per introspezione psicologica e bontà di tecnica, e il ritratto eseguito da un anonimo artista napoletano del Settecento che si conserva nella biblioteca musicale" G.B. Martini" di Bologna.
E a questo ritratto s'ispirò, nel lontano 1937, l'artista calabrese Michelangelo Parlato quando fu incaricato dalla municipalità frattese dell'epoca guidata dal cavalier Pasquale Crispino, d'effigiare di bronzo il celebre musicista per una grande statua a figura intera da porsi nell'omonima piazzetta di Frattamaggiore. Come nel dipinto felsineo, infatti, Durante ha la testa coperta da una parrucca col tradizionale codino, la fronte alta e sfuggente, il volto imberbe con la piccola sinuosa, il naso grosso, gli occhi tondi e rilevati. Secondo la moda del tempo indossa sopra il gilet, una marsina svasata a campana verso il basso con le faldi sfuggenti all'indietro. Una goletta di battista gli avvolge il collo, trine cadenti sui dorsi delle mani gli cingono i polsi. Per il resto indossa un paio di corti calzoni stretti sotto il ginocchio da una fascetta chiusa con un bottone. Le calze, attillatissime finiscono in basse scarpe molto semplici

ornate da una fibbia quadrata. Nella mano sinistra regge lo spartito di una delle opere più belle, l'*Alma Mater*, la destra è posata sui tasti del retrostante clavicembalo.
Il monumento fu inaugurato, come ricordano i giornali dell'epoca, domenica 3 ottobre 1937, con grande concorso di folla, presenti le maggiori autorità comunali e provinciali, i vescovi di Aversa monsignor Antonio Teutonico e di Acerra monsignor Nicola Capasso. La statua, realizzata in bronzo assemblando più pezzi, si presentava, prima del restauro, in uno stato di conservazione assai precario. La superficie, già in origine incamiciata da una sottile patina di fonderia per celare le varie tracce della fusione e delle giunture, era ricoperta da uno spesso strato di polvere, materia grassa e ossido di ferro, quest'ultimo formatosi per reazione tra l'ossigeno presente nell'aria e le particelle di ferro di deposito proveniente dalla vicina linea ferroviaria. In numerosi altri punti poi, erano evidenti le cosiddette "corrosioni attive", costituite da effervescenze di cloruro di rame dovute alla reazione tra il modello contenuto nella lega e i cloruri presenti nell'atmosfera.
Erano inoltre presenti numerose micro-fatture causate dalle continue vibrazioni cui il manufatto è stato, ed è tuttora, sottoposto durante il passaggio dei treni. Per il resto, i segni del tempo, unitamente a numerosissimi e volgari "graffiti metropolitani" erano visibili un po' dappertutto, dalla statua al piedistallo in piperno. L'intervento di restauro preceduto da un adeguato studio preliminare ha riguardato innanzi tutto la pulitura del manufatto. eseguita mediante applicazioni di numerosi impacchi di cellulosa a base di carbonato d'ammonio, quindi il riempimento delle microfratture mediante resine epossidiche e fibre di vetro. Infine, l'applicazione di uno strato di cere protettive.

Franco Pezzella

Sulle tracce di Angiolillo Arcuccio tra Aversa, Giugliano e Capua

... Consuetudini aversane, Parte Iª, n. 45-46, ottobre ’98-marzo ’99, pp. 48-57; Parte IIª, n. 47-48, aprile-ottobre’99, pp. 46-52

Nella seconda metà del Quattrocento, prima con il regno di Alfonso V d’Aragona (1442-1458) e poi con quello di Ferrante I (1458-94), si rendono oltremodo profonde, in campo artistico, le distanze tra Napoli - sempre più contraddistinta da un profilo di grande capitale europea aperta agli influssi provenienti dalle altre parti del continente, e con più forti capacità di rielaborare tali influssi - e la maggior parte del restante regno. Che, in quanto frazionato dal regime feudale in un insieme disordinato di "isole" si mostra, viceversa, incapace di costruire un linguaggio artistico autonomo, accettando passivamente - quasi sempre - le scelte, per lo più arcaiche e distaccate, quando non anche casuali, operate in questo campo dai feudatari o dai ricchi ma incolti committenti; siano essi stati laici o ecclesiastici[1].

Napoli nel Quattrocento nella Tavola Strozzi.

Tuttavia, è possibile individuare nel regno alcuni centri periferici, che riuscirono nonostante tutto a conservare una loro identità storica e culturale, dove vissero e operarono delle personalità artistiche che goderono di qualche credito anche nella Capitale e che, pur su posizioni talvolta tenacemente e inequivocabilmente di retroguardia, sfuggono a una riduttiva definizione di "provinciali". Nella ristretta cerchia di questi pittori che c’è dato conoscere per nome o per qualche opera superstite, accanto al gaetano Giovanni da Gaeta, al salernitano Pietro Bifulco, al capuano Angelo Antonelli, al beneventano Perinetti (artefice, tra l’altro, secondo alcuni autori, della veneratissima immagine della *Madonna di Campiglione* a Caivano), va pure annoverato, occupandone anzi un posto di sicuro rilievo, Angiolillo Arcuccio, il dedominiciana Angiolillo Roccaderame: un pittore napoletano di nascita e formazione ma che operò prevalentemente in provincia[2]. Attivo nella seconda metà del secolo (è ricordato in diversi documenti dal 1464 al 1492) l’Arcuccio, la cui

[1] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, p. 4.

[2] B. DE’ DOMINICI, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, pp. 151-154.

personalità artistica è stata in massima parte già delineata alcuni decenni fa dalle ricerche di Raffaello Causa[3], si formò sullo studio delle opere dei pittori iberici operanti a Napoli nel primo scorcio di secolo, subendo in particolare gli influssi prima del valenzano Jacquemart Baço, artista prediletto di Alfonso I, e poi di Juan Rech, su cui sovrappose, di suo, una scrittura micrografica di derivazione fiamminga[4]. Fatti salvi i dipinti che costituiscono l'oggetto della nostra esposizione, e di cui parleremo più dettagliatamente di qui a poco, volendo riassumere per sommi capi le vicende artistiche dell'Arcuccio, in questa sede ricorderemo che al primo momento della produzione dell'artista possono ascriversi - insieme alla documentata cona della *Passione* per la chiesa di Santa Maria la Nova di Napoli del 1464, agli

[3] R. CAUSA, *Angiolillo Arcuccio*, in «Proporzioni», III (1950), pp. 99-110.

[4] Un rapido sguardo sulla situazione delle arti a Napoli nella seconda metà del '400, epoca in cui vive e opera Angiolillo Arcuccio, ci porta inevitabilmente a porre l'accento, sia pure brevemente, su alcuni fatti storici che si erano andati determinando nel regno fin dai primi decenni del secolo. Nel 1420 Giovanna II di Durazzo, succeduta al fratello Ladislao sul trono di Napoli, sentendosi minacciata da un ambiente ostile, aveva chiesto e ottenuto protezione da Alfonso II d'Aragona, re di Sicilia, provvedendo in cambio, ad adottarlo e a nominarlo duca di Calabria (titolo proprio del principe ereditario) riconoscendogli così, di fatto, il diritto alla successione; poi revocato per intervenuti dissapori dello stesso principe con Sergianni Caracciolo, fidato consigliere, nonché amante della regina. Nel 1442, tuttavia, Alfonso II d'Aragona, dopo alterne vicende che lo avevano visto in contesa prima con Luigi III D'Angiò e poi col fratello di questo, Renato di Lorena, nominati nel frattempo legittimi eredi al trono, riuscì a imporre la dinastia catalana sul Regno di Napoli. Con la definitiva vittoria degli Aragonesi, dopo decenni d'incertezza politica, l'ordine ritornò nella vita napoletana e con esso quel senso di stabilità che è necessaria premessa alla ripresa della vita economica. Il rifiorire dei commerci e delle industrie comportò, a sua volta, lo svolgersi di più fitti scambi con altri paesi, in special modo con la Catalogna, come ha ben evidenziato M. DEL PEZZO, *I mercanti catalani e l'espansione della corona d'Aragona nel secolo XV*, Napoli 1972, e con l'Italia centrale; rapporti che favorirono di conseguenza anche la penetrazione delle arti e delle culture e in particolare, nella seconda parte del secolo, del nascente verbo rinascimentale. Nella pittura il gusto catalano - aragonese innestatosi su quello borgognone - provenzale diffuso da Renato D'Angiò durante il suo regno fu influenzato oltre che dagli influssi provenienti dall'esterno (in parte mediati attraverso Urbino) dalla presenza in città di alcune personalità provenienti da altre parti d'Europa e d'Italia: dal già citato Jacomart Baço e dall'altro iberico "Maestro di Pere Roi de Corelle", ai lombardi, Leonardo da Besozzo e Protasio Crivelli, attivi soprattutto nella prima ora; e poi ancora, in prosieguo di tempo, dal veronese Cristofaro Scacco e dal veneziano Andrea Solario, detto lo Zingaro, l'uno autore degli affreschi della cappella Tolosa in Santa Maria di Monteoliveto e di varie tavole ora conservate a Capodimonte, l'altro del vasto ciclo di affreschi con *Fatti della Vita di S. Benedetto* nell'ex monastero dei Santi Severino e Sossio. Alla tendenza toscana, e cioè a Giuliano da Majano e alla sua cerchia, sono invece riconducibili le cappelle Piccolomini, Terranova e Tolosa nella chiesa di Santa Maria di Oliveto, oggi Sant' Anna dei Lombardi, nonché il disegno di Porta Capuana, le perdute ville della Duchesca, di Chiaia e di Poggioreale, celebri per le linearità degli impianti e la raffinatezza degli arredi. E ancora, all'opera di collaborazione di artisti provenienti da varie aree geografiche (ed è un'ulteriore testimonianza dell'innesto di indirizzi artistici diversi) si deve la realizzazione in due tempi, dal '52 al '58 e dal '65 al '71, del maestoso arco trionfale posto all'ingresso di Castelnuovo per celebrare la conquista dell'Aragonese e il successo della dinastia. Per il resto cfr. in sintesi R. CAUSA in catalogo della mostra *Sculture lignee nella Campania*, Napoli 1950, pp. 105-121, F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee …, op. cit*., R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, I, Milano 1975, rispettivamente per la scultura, la pittura e l'architettura.

affreschi sulla volta della Loggia della Torre del mare in Castelnuovo del 1467 e a quelli per il tinello della Gran Sala del 1472 - la tavola con *I cinque francescani martiri in Marocco*, già in S. Lorenzo, e ora nei depositi del Museo di Capodimonte, nonché la *Madonna col Bambino e le anime purganti* di Santa Maria la Nova.

Figura 1 - Sant'Agata dei Goti, Chiesa dell'Annunziata,
A. Arcuccio, *Polittico dell'Annunciazione.*

L'Arcuccio fu probabilmente anche miniatore nella bottega di Cola da Rampicano, con il quale avrebbe collaborato, secondo alcuni autori, all'illustrazione del Codice *Obiurgati in Platonis calumniatorem* di Andrea Contrario (Parigi, Biblioteca Nazionale), eseguendo il ritratto dell'autore nel frontespizio nonché le miniature dei *Profeti* e del *Re a cavallo* nel verso e nel recto del II foglio[5]. A una fase più matura, corrispondente al tentativo di realizzare con un'amplificazione monumentale della figura- sulla scorta degli esempi di Colantonio - un nuovo rapporto tra i personaggi raffigurati e lo spazio che li contiene, vanno invece ascritto i polittici di Somma Vesuviana e San Domenico Maggiore, l'*Annunciazione* di Sant'Agata dei Goti (fig. 1), le *Natività* del Municipio di Sarno e del Duomo di Sorrento, le due *Dormitio Virginis* in collezione privata. L'ultimo periodo di attività dell'artista, nel quale possono essere collocate le tavole con la *Natività* e la *Resurrezione* della certosa di San Martino, lo vide infine aperto a recepire la lezione rinascimentale con accostamenti ad Antonello da Messina e a Piero della Francesca. L'attività dell'Arcuccio in provincia è testimoniata oltre che nelle già citate località di Sarno, Sorrento, Somma Vesuviana e Sant'Agata dei Goti, nel circondario di Gaeta, nell'Avellinese e ancora una volta nel Beneventano: a Maranola, presso Formia, da un trittico con la *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Antonio* nella chiesa dedicata a quest'ultimo santo[6]; a Torella dei Lombardi da una *Maestà* nella chiesa di S. Maria del Popolo, proveniente però dalla distrutta chiesa di Santa Maria del Perillo; a Bucciano, presso Airola, da una *Pietà e Santi* nella chiesa di San Giovanni Battista[7].

E però del pittore napoletano alcuni altri importanti centri minori dell'entroterra campano più prossimi a Napoli tra i quali appunto Aversa, Capua e Giugliano, possiedono diverse e interessanti opere. Sicché, per dirla con Francesco Abbate: «l'Arcuccio è un po'come lo specchio dell'importanza che le zone da noi oggi considerate province hanno avuto nel Quattrocento»[8].

I dipinti aversani

In particolare, Aversa - probabilmente la città campana che dopo Napoli custodisce nelle sue chiese le più cospicue testimonianze di pittura quattrocentesca- vanta del pittore, ben quattro dipinti: il più antico dei quali è costituito da un trittico, ora smembrato e mancante di un pezzo, il quale si conserva, nelle parti residue, nella prima cappella di destra della chiesa dell'Annunziata. Le due tavole sopravvissute rappresentano: l'una la *Madonna delle Grazie* (il pannello centrale) (fig. 2), ora sull'altare della cappella; l'altra *S. Giovanni Evangelista* (lo sportello laterale),

[5] R. CAUSA, *Angiolillo ..., op. cit.*, p. 104; A. PUTATURO MURANO, *Miniature napoletane del Rinascimento*, Napoli 1973, p. 20.

[6] M. L. CASANOVA UCCELLA (a cura di), catalogo della mostra *Arte a Gaeta Dipinti dal XII al XVIII secolo*, Gaeta, Palazzo De Vio, agosto - ottobre 1976, Firenze 1976, p .34.

[7] SBAAAS delle Province di Caserta e Benevento (a cura della), *Dal Romanico all'Illuminismo trenta opere recuperate*, catalogo della mostra di Benevento, chiesa di San Domenico, 30 settembre-31 ottobre 1995, Benevento 1995, scheda a cura di G. Parente, pp. 33–34.

[8] F. ABBATE-I. DI RESTA, *Le città nella storia d'Italia Sant'Agata dei Goti*, Roma-Bari 1989, p. 50.

attualmente posto sulla parete destra (fig. 3) ; mentre è del tutto ignoto il Santo che era raffigurato nell'altro riquadro, andato disperso in epoca imprecisabile, in ogni caso prima del 1856. Il trittico risulta, infatti, già smembrato in quell'anno, quando il Parente, tra le opere osservate nella chiesa, menziona «una tavola antica di Madonna col Bambino messa ad oro» e «un S. Giovanni», che giudica, rispettivamente, niente di meno che di Simone Martini e di Giotto[9].A parte le fantasiose ipotesi attributive dello storico aversano, una più puntuale assegnazione delle due tavole al catalogo del pittore napoletano - sicuramente ancora non del tutto esaustivo - fu avanzata, con una comunicazione orale, da Sergio Ortolani; come ben precisa Raffaello Causa nel suo già citato saggio sul pittore, nel quale, dopo aver fatto finalmente chiarezza sulle inesatte e confuse note biografiche dettate dal De Dominici, trattò per primo- facendone oggetto di uno specifico ed esauriente saggio - la maggior parte della produzione pittorica dell'artista a tutt'oggi nota, sottraendola all'oblio quasi totale in cui era caduta[10]. Entrambe le tavole dell'Annunziata si possono ascrivere alla prima attività del pittore, caratterizzate come sono da un attardato goticismo, vicino alla cultura iberico-fiamminga presente a Napoli in quella contingenza, e che qui trova compiuta espressione nella resa legnosa degli arti, nel modesto gioco delle pieghe degli abiti, nell'ostentato sfarzo di damaschi e stoffe preziose arricchite oltre ogni misura da bordure di perle e pietre orientali. Nel gruppo poi della Madonna col Bambino, ripreso in copia letterale dall'omonima tavola di S. Maria la Nova di Napoli dello stesso artista, le figurine delle anime purganti che sguizzano tra le fiamme che le lambiscono, rendono ancora più arcaizzante il carattere dell'opera; né si discosta, d'altronde, nell'iconografia come nel carattere, la raffigurazione della Madonna nell'altro trittico della chiesa di Santa Maria Maddalena, dove la Vergine compare, però, tra S. Bernardino da Siena e S. Sebastiano. Alla pari del prototipo napoletano nei dipinti aversani il Purgatorio è raffigurato - sull'esempio delle precedenti e coeve miniature poste a corredo delle numerose edizioni illustrate della Divina Commedia comparse nella seconda decade del XIV secolo - come una sorta di montagna spaccata dalle cui buche infuocate fuoriescono figure di anime oranti (ben venticinque nella tavola della Maddalena).Giusto al centro della montagna è la Vergine, ripresa nell'atto di strizzarsi il seno con la mano destra, mentre con la sinistra sostiene il Bambino che le stringe l'altro seno.

L'idea che si vuole esprimere è, evidentemente, quella della discesa di Maria nel Purgatorio, la quale in virtù della preghiera distribuisce grazia - significata dal latte - consentendo così la liberazione delle anime dal fuoco, simbolo a sua volta di purificazione. La credenza che le preghiere dei vivi possano abbreviare le pene in conto dei peccati commessi in vita dalle anime che soggiornano in Purgatorio, è qui sottolineata, altresì, dalla diversa posizione occupata dalle anime tra le fiamme: sicché mentre di alcune s'intravede solo la testa, altre sono riprese a mezzobusto, altre ancora sono quasi fuori dalle buche, prossime alla liberazione, a significare la

[9] G. PARENTE, *Origine e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1857-58, II, p. 74.
[10] R. CAUSA, *Angiolillo ..., op.cit.*, p. 101.

diversa condizione individuale di sofferenza, legata non solo al numero dei peccati da scontare ma anche, e soprattutto, alle indulgenze ricevute.

Figura 2 - Aversa, Chiesa dell'Annunziata,
A. Arcuccio, *La Madonna delle Grazie.*

Figura 3 - Aversa, Chiesa dell'Annunziata,
A. Arcuccio, *San Giovanni Evangelista.*

A piedi della Vergine poi, con lo scopo di evidenziare ancor più il contrasto tra gli attributi siderei propri della sua figura e le spigolose rocce del Purgatorio, si ravvisa una mezza luna (elemento iconografico assai consueto nelle rappresentazioni mariane come simbolo di purezza) al cui interno s'intravede il volto di un uomo.
Mette conto ricordare a questo punto, che l'Arcuccio fu l'inventore del tipo iconografico della Madonna delle Grazie con le anime purganti. Non si conosce, infatti, nelle restanti parti d'Italia e d'Europa, nessun'altra rappresentazione precedente del tema seppure essa sia da intendersi come la risultante finale di un complesso di raffigurazioni e tradizioni letterarie che proponevano l'idea teologica di Maria quale mediatrice e dispensatrice di tutte le grazie. Legate ad altre manifestazioni di critica sociale, come la Danza macabra e il Trionfo della Morte, con le quali si voleva rilevare l'azione egualizzatrice della morte, anche la rappresentazione del Purgatorio dell'Arcuccio individuano tra le anime oranti figure di papi, prelati, e imperatori.
Così, ad esempio, nella tavola della Maddalena è possibile intravedere tra le fiamme un cardinale, riconoscibile per il grande cappello rosso tipico dell'epoca, rappresentato nel momento in cui sta per lasciare il luogo di penitenza[11]. Nello sportello laterale S. Giovanni Evangelista è raffigurato, invece, al solito, mentre, benedicente, con veste scura e manto rosso, ha nella mano sinistra un calice con tre serpentelli: simbologia che ricorda l'episodio in cui un sacerdote del tempio di Diana a Efeso diede da bere al Santo una bevanda avvelenata per mettere alla prova la sua fede in Cristo. Due condannati a morte vi avevano già bevuto ed erano morti. Giovanni, com'è noto, non solo uscì indenne dalla prova, ma fece anche resuscitare i due uomini.
A far data dal Medioevo il tema assunse un significato simbolico: il calice, in quanto adibito a contenitore del vino durante la celebrazione dell'Eucarestia prima, e soprattutto dell'ostia consacrata dopo, rappresenta la Chiesa; mentre il rettile simboleggia Satana ("il serpente antico" di biblica memoria) che tenta di "avvelenarla" con la sua azione malefica[12].
Si diceva del trittico della Maddalena. Il dipinto (figg.4-6), oggetto qualche anno fa di un restauro conservativo[13], è menzionato ancora una volta per primo (manco a dirlo) - sia pure con l'errata identificazione di san Bernardino, scambiato per san Francesco - dal Parente, del quale ci piace riportare, ai soli fini documentari, quanto scrive: «V'è pure colà (nella sagrestia, n. d. A.) un trittico pregevolissimo sulla maniera di Giotto; attribuito a Colantonio del Fiore, o piuttosto ad Agnolo Franco.
Forse lo fecero fare i frati stessi, perché rappresenta esso la Vergine e ai lati il s. Francesco d'Assisi, e il s. Sebastiano protettore della città. Prezioso monumento. I

[11] P. SCARAMELLA, *La Madonna del Purgatorio Iconografia e religione in Campania tra rinascimento e controriforma*, Genova 1991, pp. 114 e sg.
[12] J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, p. 208.
[13] F. BELARDINELLI - S. BUONOMO (a cura di), *Terremoto e restauro dieci anni di esperienze*, catalogo della mostra di Caserta, Palazzo Reale, 22 dicembre 1990-24 gennaio 1991, scheda a cura di S. Abita e M. Andolfi, pp. 74-75.

cattivi restauri hanno però cancellato le pieghe della tunica e le stimate (sic) di s. Francesco, ed il fondo tutt'oro; ed altri guasti arrecato.

Figura 4 - Aversa, Chiesa della Maddalena,
A. Arcuccio, *La Madonna delle Grazie*.

Figura 5 - Aversa, Chiesa della Maddalena, A. Arcuccio, *San Bernardino.*

Figura 6 - Aversa, Chiesa della Maddalena, A. Arcuccio, *San Sebastiano.*

Intorno alla Vergine dai graziosi profili del volto e dal ricco manto vi sono dipinte alcune anime purganti, che ti fanno risovvenire delle bolge Dantesche»[14]. Ritenuto dell'Arcuccio dall'Ortolani, l'opinione ha sempre trovato concordi quanti si sono indifferentemente occupati del trittico o del pittore napoletano: così Causa[15] che colloca il dipinto sul '72; Strazzullo[16]; Ferrari[17]; Fittipaldi che vi ravvisa i primi interessi del pittore verso la lezione jacomartiana e gli aggiornamenti di Rexach[18]; Pavone che si limita, senza esprimere alcuna opinione, a sintetizzare la vicenda critica dell'opera in una scheda del volume relativo all'iconografia nell'Enciclopedia Bernardiniana[19]. Nella Pinacoteca del Seminario, provenienti dalla sacrestia, dove erano state poste dopo i restauri settecenteschi, si conservano altre due tavole dell'Arcuccio, che adornavano un tempo, gli altari del transetto della Cattedrale: il *Martirio di S. Sebastiano*, l'unica opera firmata e datata dall'artista[20], e la *Madonna del Melograno*, dipinti che segnano, in un certo qual modo, l'arrivo, anche ad Aversa, della nuova sensibilità rinascimentale. Infatti, tralasciando ogni precedente indugio decorativo, quasi in risposta ad un rinato bisogno di plasticismo, l'Arcuccio prende finalmente a utilizzare la luce per plasticare piani e figure. Non mancando, al contempo, di mettere in mostra, nella compilazione dell'impianto spaziale, i primi aggiornamenti del moderno linguaggio prospettico di Piero della Francesca; caratteri, l'uno e gli altri, penetrati nel frattempo anche a Napoli, mediati in parte da Antonello da Messina. Seppure vada detto, nei due dipinti, riaffiorano a tratti gli arcaici modelli valenziani della formazione e non sempre i diversi motivi ispiratori si fondono organicamente[21]. Nel *Martirio di S. Sebastiano* (figg.7-8) il pittore ambienta la scena in campagna, fuori le mura fortificate di Aversa, in una foschia di crepuscolo. Il

[14] Cfr. PARENTE, *Origine …*, *op. cit*., t. II, p. 327 e sg.
[15] Cfr. CAUSA, *Angiolillo ...*, *op cit*., p. 101.
[16] F. STRAZZULLO, *L'iconografia della Madonna delle Grazie tra il '400 e il '600*, Napoli 1968, nella breve didascalia in margine alla foto fuori testo.
[17] O. FERRARI, *Dizionario Enciclopedico Bolaffi*, *ad vocem*, Torino 1972, p. 303.
[18] A. FITTIPALDI, *Relazioni europee e rapporti tra centro e periferia nel periodo aragonese*, in «Cultura materiale, arte e territorio in Campania - La voce della Campania», Napoli 1979, pp. 295-310, p. 303.
[19] M. A. PAVONE, *L'iconografia bernardiniana dal 1444 alla metà del XVI secolo*, in M. A. PAVONE - V. PACELLI, *Enciclopedia Bernardiniana*, II, *Iconografia*, pp. 3-99, pp. 65-66, fig. 195.
[20] In basso al centro entro un cartiglio: ANGELUS ARCUCIO DE NEAPLI PINXIT AD 1468. Le ultime due cifre sono poco leggibili. In basso a destra entro un altro cartiglio: RESTAURATUS A.D.1752. R. CAUSA, *Angiolillo ... op. cit*., p.105, che aveva avuto modo di vedere la tavola all'epoca del suo saggio, avanza, sulla scorta di una ridipintura che si osservava sulla data, notevoli dubbi circa la sua autenticità e con una serie di argomentazioni ne rigetta la datazione, posponendo la stessa al 1483.
[21] Stranamente E. BERTEAUX, *Per la storia dell'arte nel Napoletano, Sant'Agata dei Goti*, in «Napoli Nobilissima», 1896, p. 7, riprendendo una comunicazione del Montemayor, definisce le due tavole «di maniera affatto veneziana». L'opinione è ripetuta da A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VII, p. IV, p. 156, da G. AZZI, voce *Angiolillo Arcucci*, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemines Lexikon der bildenden Kunsteler*, II, Leipzig 1908, ed infine da R. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neaples*, Leipzig 1910, p. 121.

santo, in primo piano, è legato a un tronco d'albero; dietro di lui, si vedono due arcieri nell'atto di saettarlo, altri due nell'atto di caricare le balestre. Il tema non è nuovo. In questo periodo numerosi altri artisti si dedicano a tale rappresentazione. Vuoi perché le ripetute pestilenze contro di cui era evocata la protezione di S. Sebastiano costituivano una spinta pressoché continua per la commissione di tavole votive da parte delle municipalità; vuoi anche - giacché quasi sempre era richiesta dalla committenza che fosse una veduta della città da proteggere a far da sfondo alla scena del martirio – l'esecuzione del tema dava la possibilità agli artisti di sperimentare l'applicazione della prospettiva che in quegli anni muoveva i primi passi. Sicché, per una volta, il pittore, abbandonata la veduta convenzionale o l'aspra geologia che caratterizza sue analoghe composizioni, nel proporre una veduta dal vivo che fosse oltretutto facilmente riconoscibile da parte dei committenti, dipinge, sullo sfondo del martirio del Santo, la più antica raffigurazione a tutt'oggi nota di Aversa: un'estesa e analitica veduta della città quattrocentesca «lontana e remota, di là dai cespugli fioriti, ideale linea di demarcazione tra l'*invectio* e la realtà»[22] che s'impone con le sue poderose mura in una vasta campagna, povera di flora, una «terra adusta losca di colore sassosa e ingrata»[23]. Nella veduta si riconosce il turrito castello normanno di San Pietro a Majella, su cui sventola la bandiera aragonese, intorno al quale è tutta una ridda di costruzioni, alcune turrite e quadrate, la più parte basse: ricche e modeste dimore di un'umanità che non s'intravede, quasi s'indovina. Domina la città, il Duomo che si riconosce dalle architetture della cupola sormontata dal basilisco e affiancata dall'antico campanile che, benché parzialmente crollato all'epoca per gli effetti dei terremoti del 1456 e 1457, è qui riprodotto integralmente dall'Arcuccio forse per espressa volontà dei committenti, quasi sicuramente il vescovo del tempo, Giacomo Carafa della Spina, e il Capitolo dei canonici. Tutto intorno al duomo a fargli da corona si distinguono le chiese di Santa Maria de la Platea, San Domenico e Sant'Antonio con la cupola gotica. E ancora, le tante altre chiese che, allora, come ora caratterizzano oltremodo il tessuto urbano, i borghi di Savignano, San Giovanni, Cerignano: insomma, questo dipinto è un documento unico per fedeltà e ricchezza di dettagli[24]; anche se in un caso - e precisamente nel posizionamento del castello - la prospettiva è stata volutamente artefatta per ottenere evidentemente un più giusto equilibrio nella composizione[25].
Non è invece visibile, perché coperto dalla figura di san Sebastiano, il costruendo castello aragonese: il punto di vista utilizzato dall'Arcuccio - posto in asse al transetto della cattedrale - ne impedisce, di fatto, la visione.

---

[22] U. CHIANESE - G. TORRIERO (a cura di), *La cattedrale nella storia Aversa 1090-1990 Nove secoli d'arte*, catalogo della mostra di Aversa, Deambulatorio della Cattedrale, 13 novembre - 8 dicembre 1990, scheda di A.M. Romano, p. 74.
[23] A. GALLO, *Il San Sebastiano di Angelo Arcucci nel Duomo di Aversa*, in «Corriere Campano», n. 20, a. III (5 dicembre 1924), p. 2.
[24] Lo stesso G. PARENTE, *Origine …*, *op. cit*., t. II p. 80, nota in margine ad una breve descrizione del dipinto non aveva potuto fare a meno di annotare: «Quadro prezioso non tanto per l'età, quanto per la topografia e la storia della città».
[25] G. AMIRANTE *Aversa. Dalle origini al Settecento*, Napoli, 1998, p. 7.

Figura 7 - Aversa, Museo Diocesano, A. Arcuccio, *Il Martirio di San Sebastiano.*

Figura 8 - La firma dell'Arcuccio sotto i piedi di San Sebastiano.

La scelta non fu probabilmente casuale ma dettata - forse - solo dall'esigenza di dare maggior rilievo alle fabbriche ecclesiastiche. Non va dimenticato che la tavola dell'Arcuccio resta dopotutto strettamente legata all'iconografia religiosa: in questo caso, come osserva l'Amirante, san Sebastiano «è la trasposizione rinascimentale del vescovo che nelle rappresentazioni medioevali portava in grembo la città

assicurandole la difesa spirituale»[26]. Il gusto documentaristico dell'artista nel rappresentare il tessuto urbano della città ha fatto ipotizzare ad alcuni studiosi, sulla scorta di quanto aveva peraltro già intuito Parente, un contatto dell'Arcuccio con ambienti pittorici toscani[27]. La composizione di Aversa presenta, infatti, numerose similitudini con l'analoga tavola realizzata da Andrea del Pollaiolo nel 1475: comune a entrambe è il modo di rappresentare le città sullo sfondo, la vigorosa evidenza plastica del chiaroscuro, ottenuto con ombre all'interno di netti profili lineari, il disporsi dei personaggi che partecipano al martirio, con l'unica variante che l'Arcuccio li dispone rettangola mente, il Pollaiolo rombicamente. Non è ancora chiaro, però, almeno fino a quanto un provvidenziale ritrovamento non permetterà una più precisa datazione della tavola aversana, se fu l'Arcuccio a derivare la sua tecnica dal Pollaiolo o viceversa: in ogni caso i contatti tra i due potrebbero aver avuto luogo a Firenze. Meno pervasa dalla lezione rinascimentale appare invece la tavola con la *Madonna del Melograno* (fig. 9), assegnata dalla maggior parte degli autori dubitativamente ora all'Arcuccio ora a un suo ancora ignoto seguace[28]. La Madonna, abbigliata con una sontuosa veste damascata, coperta da un manto azzurro e percorsa da motivi a melograni, è seduta su un trono ai cui lati, in alto, si osservano due statuette con le raffigurazioni dei profeti Isaia e Abacuc, contraddistinte dalle indicazioni dei rispettivi nomi e accompagnate nelle fasce sottostanti da rappresentazioni in rilievo di episodi di difficile lettura, tratti forse dall'Antico Testamento. La Vergine sorregge il Bambino benedicente che nella mano destra reca un melograno, simbolo d'immortalità e di fertilità. Ai lati una coppia di Angeli, le regge l'ampio mantello, mentre altri due angeli pregano. In alto si osservano numerosi ami da pesca. Quest'ultimo particolare - il cui simbolismo è d'altra parte assai estraneo all'iconografia mariana essendo legato per lo più alle raffigurazioni della perfidia e dell'inganno-va messo in relazione, secondo noi, con la presenza nel quartiere della Scalella - indicato negli antichi documenti con la denominazione di «suburbium piscatorium» - di una nutrita colonia di pescatori che esercitavano la loro attività sul lago di Patria[29]. Resta pertanto prevedibile che essi, così come i calzolai e i sarti, i quali avevano commesso al pittore Cristoforo Faffeo la tavola con *San Michele Arcangelo* per il loro altare nella Cattedrale, abbiano fatto altrettanto, commissionando all'Arcuccio il dipinto in questione con la specifica richiesta di raffigurare in alto degli ami a mo' di ex voto.

Le tavole di Giugliano

Inferiori per numero, ma non certamente per qualità, i dipinti che l'Arcuccio realizzò per Giugliano si riconducono alla veneratissima cona dell'*Annunciazione* nella Collegiata dell'A. G. P. e a due parti di un trittico con l'*Incoronazione della Vergine*

[26] *Ibidem*, p. 8.
[27] A. PIROZZI, *Il martirio di S. Sebastiano di Angiolo Arcuccio*, in «Arte in Aversa», n. 3-4 (1970), pp. 57–60.
[28] V. FRIZZI, in U. CHIANESE - G. TORRIERO (a cura di), *La cattedrale ..., op. cit.*, p. 74.
[29] A. GALLO (a cura di), *Codice diplomatico normanno di Aversa*, Napoli 1926, pp. 4 (1080), 8 (1091), 19 (1101); C. SALVATI (a cura di), *Codice diplomatico svevo di Aversa*, Napoli 1980, p. 318, doc. CLV (1232).

san Giovanni Evangelista (integrato, non sappiamo quando, da una portella laterale raffigurante *San Giovanni Battista* di un ignoto pittore campano del XVI secolo), attualmente conservato, in via cautelare, a Capodimonte dopo che il 21 agosto del 1977 fu rubato dalla chiesa di S. Maria delle Grazie (già di S. Giovanni in Campo) e successivamente recuperato l'anno dopo dai carabinieri della Legione di Napoli[30].

Figura 9 - Aversa, Museo Diocesano, A. Arcuccio, *La Madonna del melograno.*

La tavola dell'A. G. P. (fig. 10) proviene invece, probabilmente - come lascia intuire un atto notarile del 7 febbraio 1535[31] - da un più antico oratorio che sorgeva nella piazza detta «de la Nunciata» in luogo dell'attuale omonimo santuario, fondato verso la fine del XVI secolo. Il dipinto fu posto nell'attuale collocazione, inserito in un tabernacolo inquadrato da quattro colonne di breccia di Sicilia, nel 1752; allorquando l'Altare Maggiore fu rifatto "di finti marmi", su disegno del regio ingegnere Giuseppe Astarita, coadiuvato nel progetto dal suo assistente Bartolomeo Vecchioni[32]. Destituita di ogni fondamento l'affermazione degli storici locali Santoro[33] e Basile[34]

[30] I. MAIETTA-P. SCHIATTARELLA (a cura di), *Furti d'arte Il patrimonio artistico napoletano. Lo scempio e la speranza 1981-1994*, catalogo della mostra, Napoli, Basilica di S. Paolo Maggiore, 17 dicembre 1994 - febbraio 1995, Napoli 1994, p. 60.
[31] Archivio di Stato di Napoli, Notai del Cinquecento, Giovanni Tommaso Testa, scheda 31, protocollo 81, ff. 13-15.
[32] A. BASILE, *Memorie istoriche della Terra di Giugliano*, Napoli 1800, pp. 236-37.
[33] F. S. SANTORO, *Scola di Canto Fermo*, Napoli 1715, p. 92.
[34] A. BASILE, *Memorie..., op. cit*., p. 239.

che vogliono «il quadro dell'Annunciazione di mano greca delineato» la tavola dell'A. G. P. fu più correttamente ricondotta all'Arcuccio ancora una volta dal Causa che, per «una certa opacità di materia», per «un più elementare decorativismo nei manti, nei drappi e nelle ali», per «il persistere dei mosaici, delle transenne esornativamente decorate», la colloca in un momento della produzione arcucciana ancora legato all'iconografia spagnola, prossima, tanto per intenderci, alle opere di San Domenico e di Somma Vesuviana[35].E tuttavia, la compartizione del fondo, pur nell'incerta prospettiva, già denota una marcata caratterizzazione di gusto fiammingo. È evidente, infatti, nelle rigogliose decorazioni architettoniche che fanno da quinta alla rappresentazione del tema, la derivazione dello scenario domestico entro cui si svolge la sacra conversazione, dai prospettici prototipi fiamminghi.
Per il resto l'iconografia dei personaggi ricalca quella tradizionale: sulla sinistra è l'arcangelo Gabriele, dai delicati e fanciulleschi lineamenti, vestito con un'elegante tunica rosa fiorata, a cui sono applicate due lunghe ali rosate simili a quelle di un grande uccello. Al profilo esile e sinuoso dell'angelo, sul cui capo le ciocche dei capelli vibrano come arricciate fiammelle, fa da rincontro il volto pieno e densamente modellato della Vergine, che indossa una veste rossa coperta da un mantello verde stellato. Maria è in ginocchio, chiusa nella concentrazione di una devozionalità semplice e attonita, con le mani incrociate sul petto, in atto di serena accettazione della volontà divina, simboleggiata dalla colomba raggiata, immagine dello Spirito Santo. Protagonista di questo sereno colloquio è altresì la luce, che si materializza nei volti, per degradare poi, via via nei piani arretrati[36].
A Causa spetta anche il merito di aver scoperto e attribuito per primo all'Arcuccio, come lui stesso annuncia in una postilla al suo saggio sul pittore, il trittico o, meglio, il dittico dell'*Incoronazione della Vergine* già conservato nella chiesa conventuale di Santa Maria delle Grazie[37]. Tipico prodotto devozionale nei tipi fisionomici e compositivi il dipinto (fig. 11) propone l'immagine di Cristo assiso che incorona la Vergine circondati da Angeli di cui alcuni suonano strumenti musicali. Variamente datato dalla letteratura locale (in alcuni casi addirittura attribuito a tale Giovanni Cacciapuoto, che ne fu invece, insieme con il figlio, il committente) per via di un'errata interpretazione della scritta in calce allo sportello centrale[38] il dittico, ancora

[35] R. CAUSA, *Angiolillo Arcuccio..., op. cit*., p. 103.
[36] La tavola giuglianese è stata recentemente presentata a un'esposizione sulla pittura aragonese a Napoli, cfr. P.L.DE CASTRIS (a cura di), *Quattrocento aragonese La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, cat. della Mostra, Napoli 1998.
[37] R. CAUSA, *Angiolillo Arcuccio ..., op. cit*., p. 103.
[38] Il BASILE, *Memorie..., op. cit.*, p. 193, asserisce di avervi letto la seguente scritta con la data 1419: - HOC OPUS F.F. JOHANNES CAZCAPOTUS ET EJUS FILII AD HONOREM DEI ET BEATAE M. VIRGINIS ET B. JOHANNIS BAPTISTAE ET EVANGELISTAE SUB ANNO DOMINI MCCCCIXX SUB DIE XVIII JUNII XV IND. Due secoli dopo G. TAGLIALATELA, *La SS. Vergine della Pace e della Pietà venerata nella città di Giugliano Orazione panegirica con note istoriche etc*., Napoli 1887, p. 13 vi aveva invece letto la data 1473. Attualmente la scritta in caratteri gotici, riportata su tre righe alla base del trittico unitamente ad alcuni simboli e allo stemma aragonese, è abrasa in più punti e di difficile lettura, specialmente intorno alla data. Tuttavia, laddove si consideri la presenza dello stemma aragonese sulla tavola, laddove ci si ricordi che l'attività dell'Arcuccio è documentato solo dal 1464, e, ancora, laddove è tenuto in debito conto

decisamente medioevale nella scelta del soggetto e nel misticismo che lo ispira, costituisce, per attrazione compositiva, trattamento dei panneggi e stesura cromatica, un referente d'obbligo per la conoscenza della prima fase di attività del pittore.

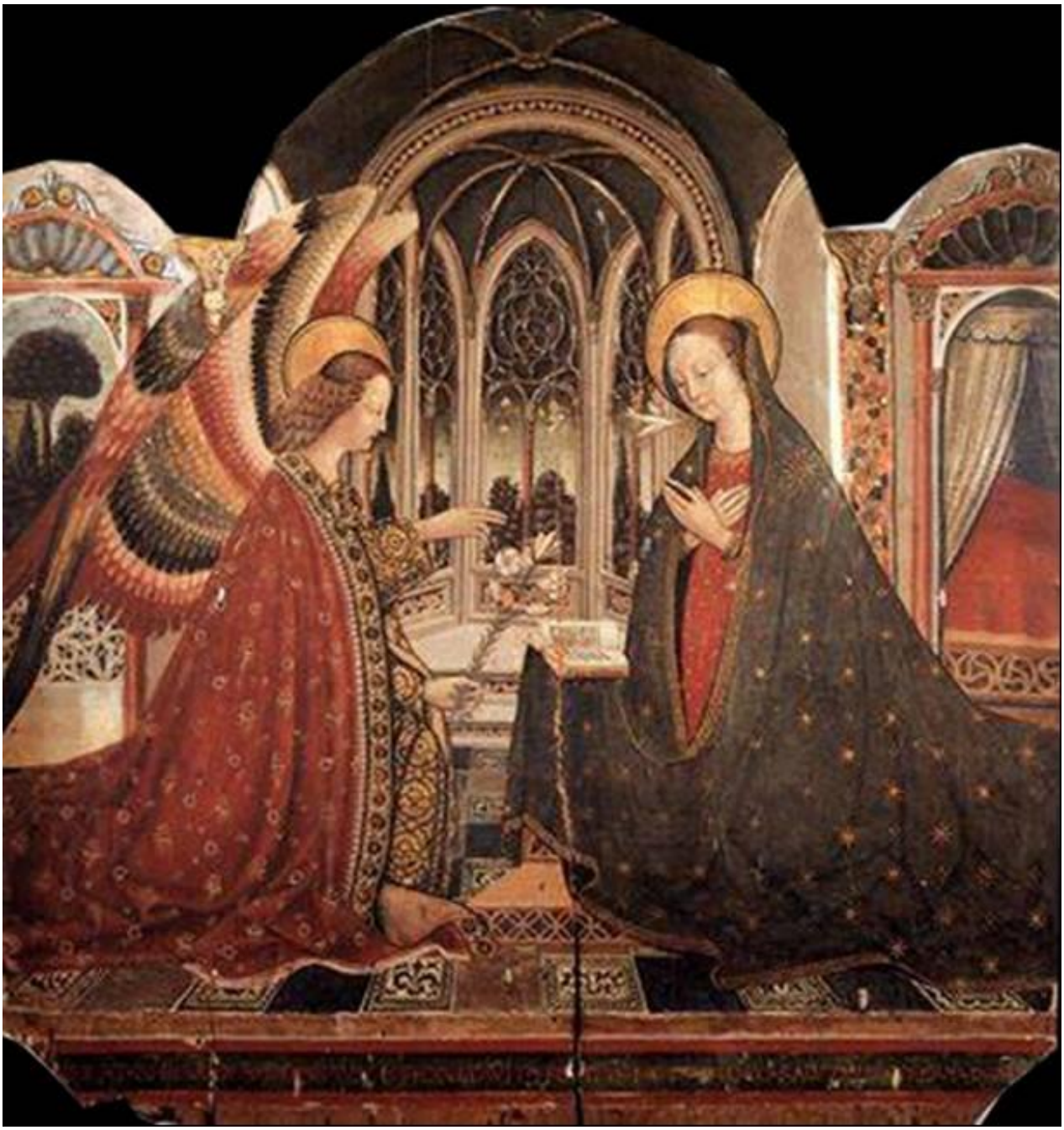


Figura 10 - Giugliano, Collegiata dell'A.G.P., A. Arcuccio, *Annunciazione.*

Qui, infatti, gli elementi della sua formazione sono ravvisabili oltre che nello schema compositivo e nell'uso di una particolare gamma cromatica, nel fondo d'oro graffito e nelle cornici, mentre le tipologie degli angeli e la longilinea eleganza dei personaggi riconoscono un prototipo nelle figure di una delle opere più significative di Jacomart Baço, il *retablo* della Porziuncola (Segorbia, Palazzo Episcopale). Il *San Giovanni*

come Napoli nel 1419 fosse governata dai D'Angiò, la datazione riportata dal Taglialatela si rivela senz'altro quella più verosimile.

Evangelista è rappresentato leggermente di sbieco mentre regge con la mano destra un libro chiuso simbolo del suo messaggio, e tra le lunghe dita affusolate della sinistra, leggermente sollevata, la penna. Il suo atteggiamento è ispirato e lo sguardo dolcemente riflessivo e misurato.

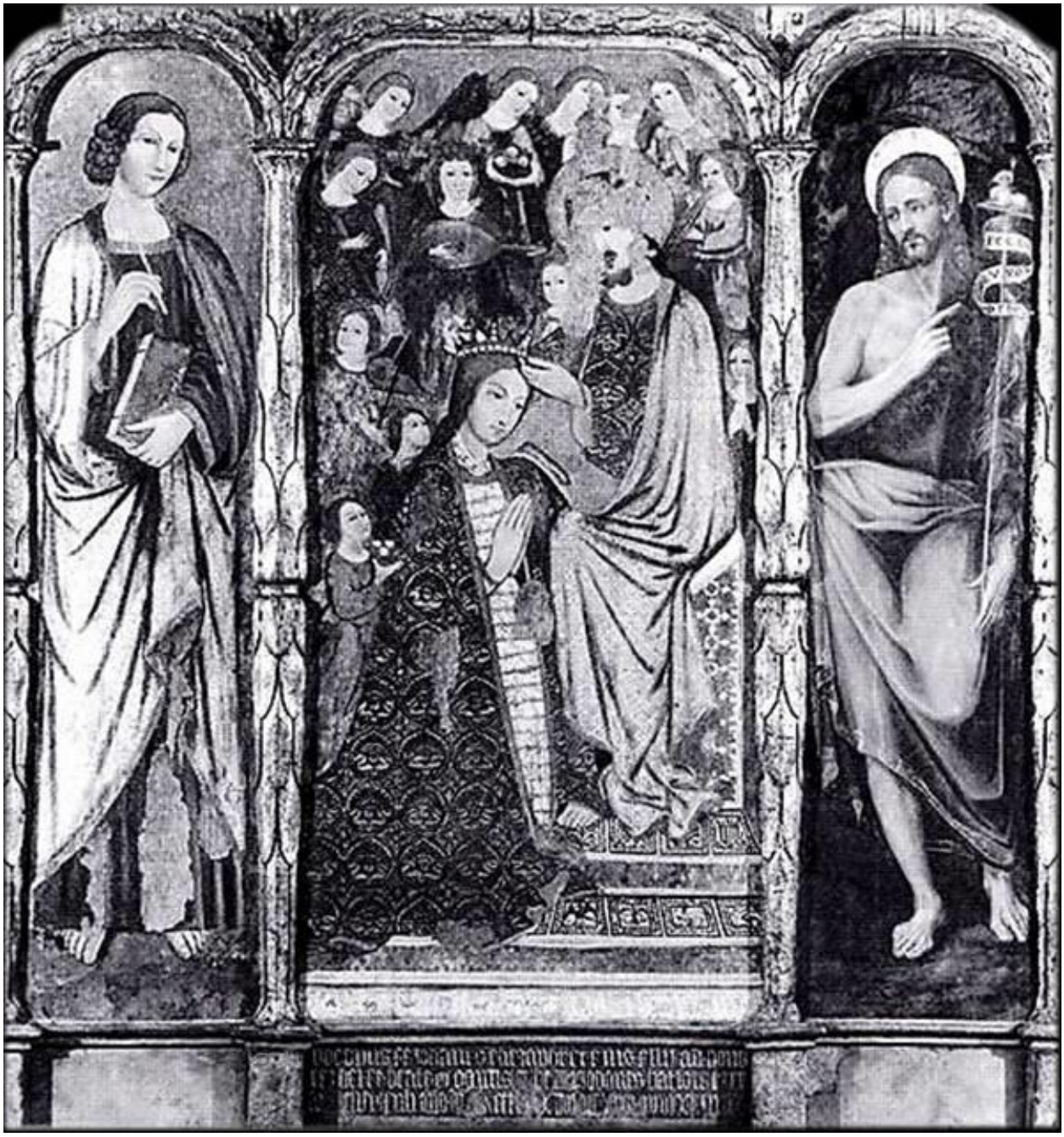


Figura 11 - Giugliano, Chiesa di S. Maria delle Grazie, A. Arcuccio, *Trittico dell'Incoronazione di Maria.*

Le portelle d'organo a Capua

A Capua l'Arcuccio è presente nel Museo Campano con sei figure di *Santi* e *Sante* dipinte su ambo i lati di quattro tavole, in origine portelle di un organo, provenienti molto probabilmente - se non proprio dalla chiesa della Concezione, il cui convento fu annesso, nel 1940, al museo stesso nel corso di alcuni lavori di ampliamento della struttura espositiva - da una chiesa cittadina o dell'arcidiocesi.

Figura 12 - Capua, Museo Campano, A. Arcuccio, *I santi Giovanni Evangelista e Giacomo.*

Figura 13 - Capua, Museo Campano, A. Arcuccio, *Le sante Marta e Caterina d'Alessandria.*

Spinosa[39], riprendendo una comunicazione orale di Causa, colloca le portelle, restaurate qualche anno orsono[40] e alte circa tre metri, negli anni che precedettero la

[39] N. SPINOSA, *La quadreria* in «Il Museo Provinciale Campano di Capua nel Centenario della Fondazione», Caserta 1974, pp. 133-145, p. 136.

[40] *Museo Provinciale Campano Restauro di dipinti e sculture*, scheda a cura di A. Marotta e G. Sparla.

realizzazione dell'*Annunziata* di Sant'Agata de' Goti, commissionata all'Arcuccio nel 1483. I santi raffigurati (Giovanni Evangelista e Giacomo Maggiore, Marta e Caterina, Giovanni Battista e Maria Maddalena) (figg. 12,13 e 14) hanno, infatti, qualità «che si ritrovano in tutta la produzione più antica del pittore» in particolare nelle figure dei riquadri laterali del *retablo* della chiesa di San Domenico a Napoli. Non sfugge, infatti, all'esame delle concordanze, quel comune accento di rudezza che scheggia le ombre dei volti e rende aspri e taglienti i panneggi.

Franco Pezzella

Figura 14 - Capua, Museo Campano, A. Arcuccio, *San Giovanni Battista e Maria Maddalena.*

Luigi Aversano, pittore e poeta grumese del Novecento

Il Mosaico, a. I, n. 7, novembre 1998, p. 7

«Occhio attento, sensibilità acuta e diffusa, ostinata, amorosissima volontà di rendersi conto, natura retta e semplice, assolutamente intatta: ha necessariamente, in breve, raggiunto i sensi costruttivi della pittura, così caratteristici ed intimi alla qualità italiana sull'esempio delle migliori energie costruttive di una rinnovata ed esemplare nostra pittura attuale». Sono le parole - invero un po' enigmatiche - con le quali Roberto Melli, pittore e critico, presentò nel dicembre 1941, presso la Galleria di Roma, un'importante mostra personale dell'amico Luigi Aversano, un artista non più giovanissimo ma con ancora tanta voglia di aggiornare il suo linguaggio pittorico.

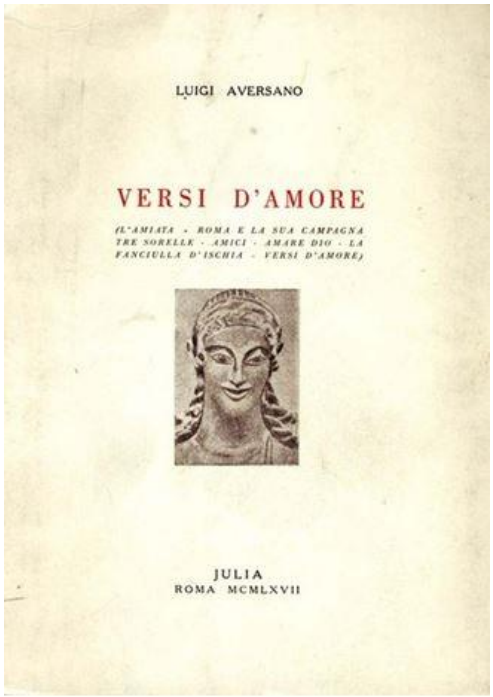
R. Melli, *Ritratto di Luigi Aversano.*

Luigi Aversano, nato a Grumo Nevano il 12 aprile del 1894 si diplomò all'Accademia di Belle Arti di Napoli nel 1914. Partecipò alla I guerra mondiale come bersagliere, meritando una medaglia d'argento al valor militare. Sbarcato a Trieste quasi alla fine del conflitto decise di stabilirsi in questa città dove cominciò a frequentare la cerchia degli scrittori e degli artisti del Caffè Garibaldi, in particolare il pittore Adolfo Levier e lo scrittore Gianni Stuparich, con i quali strinse una forte amicizia.

A partire da quell'anno si dedicò alla pittura a olio, elaborando uno stile personale caratterizzato da una vivace cromaticità e da un'accentuata semplificazione formale. Nel 1930 realizzò la sua prima mostra personale a Trieste esponendo al Circolo Impiegati Bancari un gruppo di ventotto opere comprendenti, tra l'altro, accanto a paesaggi e ritratti, alcuni disegni tratti dall'album di trincea della I guerra mondiale. L'anno successivo realizzò una sua mostra personale anche a Londra, dove trascorrerà alcuni periodi, esponendo un gruppo di quaranta opere alle "Cooling Galleries". Sempre nel 1931, in dicembre, fu allestita nella sede trentina dell'Associazione Nazionale Bersaglieri una mostra personale composta di ventidue dipinti.

Medaglia commemorativa di Luigi Aversano.

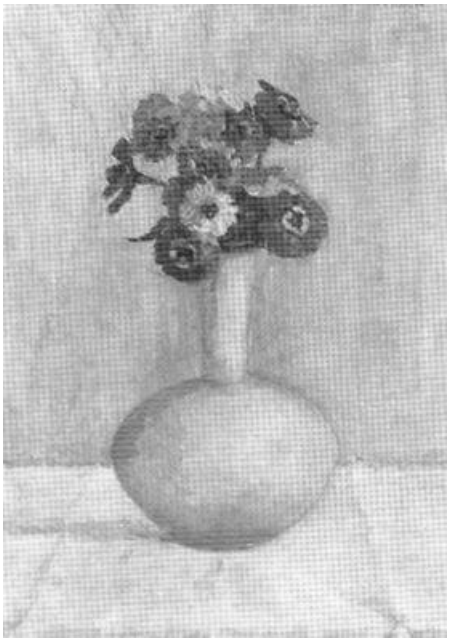
Nel 1932 si stabilì definitivamente a Roma dove entrò in contatto con Roberto Melli che lo spinse ad aggiornare il suo linguaggio secondo le tendenze più moderne proposte allora dai pittori della Scuola di Roma. Qui, presso la sede dell'Associazione Artistica di via Margutta espose in maggio trenta opere insieme allo scultore Pietro Gianpaoli. In quella occasione un suo dipinto, la *Santa Lucia di Tolmino*, datato 1928, attualmente conservato presso il Palazzo del Quirinale, fu acquistato dal re.



L. Aversano, *Versi d'amore*, Roma 1968.

Dopo aver partecipato, negli anni successivi, alla Mostra Provinciale dei Sindacati Fascisti Professionisti ed Artisti di Udine, alla I Mostra Nazionale Sindacale a Firenze e ad una collettiva al Circolo delle Arti e delle Lettere in via Margutta a

Roma, riscuotendo ovunque successo di critica, nel 1934 presentò una sua vasta mostra personale (ben sessantasei opere) nella sede napoletana della Associazione Nazionale Bersaglieri. Nel marzo 1936 partecipò a Roma alla IV Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti esponendo tre dipinti. Nel 1937 fu tra gli artisti espositori - accanto a Caffé, Omiccioli, Guzzi e Rizzo - alla II Mostra Intersindacale di Napoli. L'anno dopo, alla III Quadriennale di Roma un suo quadro a tempera, intitolato *Giunghiglie*, fu acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte moderna. Alla fine degli anni Trenta il pittore, che predilesse i temi figurativi più tradizionali come paesaggi, nature morte, ritratti e nudi femminili, affinò i propri mezzi pittorici e grazie ad un uso sempre più sapiente della tavolozza approdò, senza intagli mistici o tecnici, ad una sintassi più classica delle composizioni fino a trasformarle in serene immagini evocatrici.



Benevento, Museo del Sannio, L. Aversano, *Zinnie.*

Il suo nome compare poi tra gli espositori delle Quadriennali di Roma nel 1943, 1948, 1955 e 19XX. Sono inoltre da segnalare le sue partecipazioni alla III Mostra Sindacale di Milano del 1941, alle Biennali di Venezia del 1948 e 1954, dove presentò rispettivamente *Paesaggio romano* e ben cinque disegni, alle tre edizioni della Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio (1961, 1963,1965), alla VI Biennale romana (1968). Insegnante di pittura, l'anno successivo venne nominato direttore titolare dell'Istituto Statale d'Arte di Marino Laziale. Coltivò assiduamente anche l'interesse per la poesia, per la storia e la critica d'arte, pubblicando nel 1955 una monografia sull'incisore ottocentesco Paolo Mercuri e nel 1967 una raccolta di brevi poesie dal titolo *Versi d'amore*. La Galleria Nazionale d'Arte Moderna conserva altri due suoi dipinti: un *Ritratto di Signora in nero* e *Fichi*. Al Museo del Sannio di Benevento donò invece una cospicua raccolta di suoi dipinti, tra cui il famoso *Zinnie*, una delicatissima raffigurazione di fiori, unitamente a piccoli bronzi, placchette e medaglie del tardo Ottocento e dei primi del Novecento, per lo più di produzione napoletana e romana, facenti parte della sua collezione. Dipinti

dell’Aversano sono presenti, oltre che nella Galleria Nazionale d’Arte moderna in diverse altre raccolte pubbliche, tra cui il Gabinetto Nazionale delle Stampe e la Galleria d’Arte contemporanea di Roma, il Museo d’Arte contemporanea di Tel Aviv. Andarono invece distrutti, durante l’incursione aerea inglese della notte del 5 giugno 1942, i dipinti realizzati dal pittore per la cappella della Purità del suo paese natio. È morto a Roma nel 1978.

Franco Pezzella

L’Asprino. Da vinello di “cantina” al marchio D.O.C.

Il Riscatto, a. II, n. 18, 8 novembre 1998, p. 7

Uno dei pochi piaceri serali che i maschi frattesi si concedevano, prima dell’avvento dei bar e della televisione, era la frequentazione delle tradizionali “cantine”. Una sorta d’osteria poco care, rumorose, e decisamente divertenti, dove si bevevano vinelli locali e all’occasione, volendo, si potevano gustare piatti tipici. Le “cantine” aprivano generalmente a metà serata e rimanevano aperte fino a tardi; qualcuna apriva anche nella tarda mattinata offrendo frugali pasti agli avventori, costituiti per lo più da operai, facchini, netturbini, gente del popolo.

Tipica cantina di campagna in un dipinto d'epoca.

I menu erano basati su piatti semplici o di stagione; tre o quattro erano i piatti tipici. Si andava dalla famosa “zuppa di soffritto” alla “trippa alla romana” dal “fritto di anguille” agli “spaghetti aglio, olio e peperoncino”. Come gli attuali ristoranti, alcune “cantine” erano specializzate in un particolare tipo di cottura e altre ancora in certi alimenti. Così a Frattamaggiore *’o balliere*, un locale che sorgeva di fronte alla Banca Nazionale del Lavoro, era famoso per la zuppa di baccalà; mentre *’a ricciulella*, sita in modestissimi bassi di via Trento, godeva di grande fama per la pasta e fagioli che pare fosse particolarmente gustosa.

Tutte comunque offrivano ai clienti, specialmente in estate, il frizzante Asprino locale o il rosso vino *fraulillo*; mentre d’inverno andava invece per la maggiore il più corposo Solopaca, soprattutto rosso. Nel variegato mondo della produzione enologica

campana, l’Asprino, noto anche come Asprinio d’Aversa, benché si fregi del marchio D.O.C. che contraddistingue la migliore produzione italiana, solo da qualche anno s’impone come uno dei vini più apprezzati.

Raccolta dell'uva nelle campagne di Terra di Lavoro.

Il vitigno è presente in tutta l’Italia meridionale da epoca remota: varie sono le ipotesi avanzate circa la sua origine come diversificate sono le sinonimie segnalate da più parti (giusto per fare qualche esempio, in Puglia, il vitigno riceve ora il nome di Olivese, ora di Ragusano). Circa l’introduzione in Italia di tale vitigno, si formulano varie ipotesi, non esclusa qualcuna veramente fantasiosa.
Secondo alcuni autori, il vitigno sarebbe stato introdotto dai primi coloni della Magna Grecia, secondo altri dagli angioini; il solo Giampegna sostiene che esso deriverebbe dalla “tribù dei Pinot”, e sarebbe stato introdotto nel Napoletano non prima del secolo scorso durante la denominazione francese, benché ricordi legati al vitigno permangano nelle varie prammatiche reali nonché in autorevoli riferimenti storici (da Plinio al Capaccio, dal Calefati a Scoto, dal Rota al Sanfelice, al Basile).
Nell’ambito della regione Campania, la coltura del vitigno trova la più ampia diffusione nell’Agro aversano, dove è allevato con un particolare sistema, ancora oggi, come nei secoli passati, orientato su forme espanse, con le viti sistemate su filari che si sviluppano tra sostegni costituiti da pioppi. Questo modo di condurre l’allevamento dei vitigni era collegato, nel passato, alla coltura della canapa, tipica dell’area di Terra di Lavoro.

La canapa, infatti, raggiungendo l'altezza di alcuni metri creava condizioni sfavorevoli a un allevamento basso. L'Asprino, che incomincia a incontrare un notevole numero di estimatori, è un vino di bassa gradazione alcolica (il 5%), particolarmente ricco di acido malico, il quale gli conferisce un carattere asciutto, fresco e vellutato. Di colore paglierino chiaro con lievi riflessi verdi, si conserva in profonde e vaste grotte a venti metri di profondità e si serve, a temperature di l0-12 gradi, oltre che su antipasti freddi, tartine e stuzzichini, soprattutto su piatti a base di pesce, crostacei e molluschi.

Franco Pezzella

La cappella di San Michele Arcangelo, già di patronato dei Durante, nella chiesa dell'Annunziata e di Sant'Antonio da Padova a Frattamaggiore

Il Mosaico, a. I, n. 8, dicembre 1998, p. 11

Tra il marzo del 1741, quando restò vedovo, e il maggio dell'anno successivo, quando gli fu conferito l'incarico di Primo maestro nel conservatorio di Loreto a Napoli, Francesco Durante, fu più volte a Frattamaggiore, suo paese natio, per interessarsi del restauro del «comprensorio di case sito nella strada grande» che aveva ereditato dal fratello Carlo.

In quel frangente il musicista «aveva fatto fare la statua di San Michele Arcangelo con i suoi ornamenti» che nel 1743 «si ritrovava collocata in altro altare dentro la Chiesa di Sant'Antonio». La fede del Durante verso l'Arcangelo doveva essere oltremodo accesa se è vero, com'è vero, che nei capitoli matrimoniali redatti l'11 dicembre del 1743 dal notaio don Ciccio Spena, il musicista pretese dalla futura seconda moglie, la signora Anna Funaro, di prenderla come sposa «purché la medesima si fusse disposta et obbligata di donare e fare una devota memoria all'Altare di S. Michele».

Pertanto, la signora Funaro aveva disposto la fondazione di una cappellania, poi revocata. Ciononostante, però, i coniugi Durante avevano completato gli ornamenti della cappella facendo fare la nicchia per l'accennata statua del Santo e l'altare di marmo, sotto la quale è scolpita l'iscrizione: FRANCISCUS DURANTE CAPPELLAE MAGISTER MUSICAE FECIT; che molti avevano creduto essere l'epitaffio posto sulle ossa del grande musicista, fino a che non ne fu ritrovata la fede di morte nella chiesa dei Vergini di Napoli, dalla quale si evince, chiaramente, che egli era stato invece sepolto nell'antica chiesa di San Lorenzo.

La maggior parte degli studiosi locali attribuisce la statua del santo - raffigurato secondo una notazione d'uso popolare nell'atto di dominare il diavolo che gli si contorce ai piedi tra le fiamme dell'inferno - alla mano di Giacomo Colombo. Orbene le fonti storiografiche ci informano che alla data di allogazione della stessa il Colombo, nativo di Este, presso Padova ma napoletano d'adozione, era già morto da circa un decennio.

In assenza di dati documentari precisi, siamo propensi a supporre che statua fosse stata acquistata alcuni prima dal Durante presso qualche bottega napoletana e poi donata alla chiesa; ovvero - in altra ipotesi - a credere che si tratti opera invece di un epigono del Colombo. In ogni caso la nostra statua attesta la tendenza ad attingere alla cultura figurativa dell'artista di Este. Il modellato, lo slancio della figura, il sottile segno plastico delle anatomie, i delicati incarnati e le cromie dei mossi panneggi del mantello, il gusto miniaturistico con cui sono resi i particolari, rimandano, infatti, alla migliore produzione del Colombo.

Opera di buona fattura artistica, ascrivibile, sempre secondo le fonti locali, alla bottega di Giovan Battista Massotti, è, invece, l'altare della cappella, che testimonia,

con altri esemplari rintracciati nell'area napoletana, la presenza di un fiorente artigianato specializzato nella produzione di questo genere di manufatti.
Per il resto Giovan Battista Massotti - attivo anche nella vicina chiesa di San Sossio, dove realizzò, in collaborazione con altri componenti della sua famiglia, l'altare maggiore e gli altari del Rosario e del Crocefisso, distrutti o danneggiati nell'incendio del 1945 - lavorò ad Aversa, dove scolpì la statua di *San Giovanni Nepomuceno* sul perduto monumentale Ponte Selice, e in alcune chiese partenopee, in particolare nella chiesa del Nome di Dio e nella chiesa dei Santi Severino e Sossio.

Franco Pezzella

Frattamaggiore, Chiesa dell'Annunziata e di S. Antonio da Padova, Ignoto scultore del XVIII sec., *San Michele.*

Il culto della Madonna di Loreto ad Aversa

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 13 dicembre 1998, p. 3

La penetrazione in Campania del culto per la Madonna di Loreto risale, con molta probabilità, già agli inizi del Trecento, allorquando alcuni pescatori anconetani, venuti a Napoli per commerciare i loro prodotti, fecero conoscere alla gente del posto lo straordinario avvenimento della miracolosa traslazione della Santa Casa di Nazareth nella città di Loreto» tuttavia una chiesa dedicata alla Vergine Lauretana fu fondata a Napoli solamente nella seconda metà del XVI secolo. Da Napoli il culto si diffuse successivamente prima in Campania poi in tutta l'Italia meridionale.

G. Bussi (attr.), *Traslazione della Casa Santa*, Aversa, Chiesa di S. Antonio.

Una prima testimonianza cultuale ad Aversa e attestata nel 1583, quando - come si rileva da un documento che si conserva nell'Archivio vescovile della città - una confraternita laicale intitolata alla Vergine Lauretana, con sede nella locale chiesa monastica di Sant'Antonio da Padova, fu ufficialmente riconosciuta dalla curia. A testimonianza dell'antico sodalizio - poi scomparso - resta oggi, il bel dipinto cinquecentesco, che adorna il terzo altare della campata destra, il dipinto, attribuito dalle fonti locali al pittore napoletano Giovanni Bussi, altrimenti sconosciuto alla letteratura artistica, raffigura la *Traslazione della Santa Casa*. Al centro della tavola la Beata Vergine appare seduta sopra un modello della chiesa di Loreto, al centro di un'articolata composizione che la rude affiancata dai santi Lorenzo e Stefano (riconoscibili per i rispettivi attributi iconografici), mentre è venerata da alcuni prelati, dal popolo e dai confratelli della congrega. E forse furono gli stessi confratelli

di Sant'Antonio a caldeggiare la realizzazione, nell'altra chiesa cittadina dell'Annunziata, dell'analoga pala con la *Traslazione della Santa Casa*, posta sull'altare della quarta cappella destra.

Casa Santa di Loreto, Aversa, Duomo.

La tavola che ha beneficiato nel passato di un'attribuzione a Girolamo Imparato fu realizzata a tempera da un attardato pittore manierista nei primi decenni del XVII secolo; certamente dopo il 1612, anno in cui fu canonizzato S. Carlo Borromeo, rappresentato in basso a destra mentre in ginocchio venerala Vergine col Bambino che assisa su una raffigurazione delta chiesa domina la composizione. Sull'altro lato è rappresentato san Girolamo, vestito solo di un manto blu che gli lascia scoperto quasi del tutto il torso: tra i due santi si apre uno squarcio che lascia intravedere una veduta di Roma dove ben si distinguono la basilica di San Pietro e Castel Sant'Angelo.
Una svolta fondamentale nella propagazione del culto lauretano ad Aversa, si ebbe, a far data dalla fine del secondo decennio del XVII secolo, quando, di ritorno dalla Germania, dove aveva svolto le funzioni di nunzio apostolico presso la corte di Ferdinando II, monsignor Carlo Carafa, che fu vescovo di Aversa dal 1616 al 1644, fermatosi a Loreto per venerare la Vergine Loretana, fece voto di costruire una copia

fedele della Santa Casa nel duomo cittadino. Benché di difficile realizzazione l'ardua impresa fu affidata, come ci informa l'Anonimo aversano nella sua «Cronica», a un architetto aversano, Giuseppe di Maio il quale, avvalendosi della collaborazione di anonimi artigiani, riuscì a portare a compimento l'impresa nel 1630.
Con l'edificazione del sacello, che costituisce dal punto di vista strutturale una copia abbastanza conforme all'originale marchigiano, risultando solamente di più piccole proporzioni, il culto e la devozione verso la Vergine Lauretana ebbero naturalmente un nuovo impulso.
Per celebrare l'annuale, ricorrenza della Traslazione della Santa Casa fu dapprima istituito un Ottavario, poi fu concessa l'indulgenza plenaria a quanti, confessati e comunicati, avessero visitato il tempietto, investendo pertanto, in tal modo, le celebrazioni aversane delle prerogative giubilari. Nel duomo il culto per la Madonna di Loreto è praticato anche presso un'altra cappella, precisamente nella terza cappella sinistra, dedicata a san Gaetano da Thiene, sul cui altare è dato osservare una grande pala settecentesca con la *Vergine venerata dai Santi Gaetano e Ranieri*, firmate e datate 1717 da Nicola Mercurio.

Franco Pezzella

ISBN 979-1281671096