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

VOLUME SECONDO (1999-2014)

FRANCO PEZZELLA

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

NOVISSIMAE EDITIONES
Collana diretta da Giacinto Libertini
--------- 76 --------

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

VOLUME SECONDO (1999-2014)

FRANCO PEZZELLA

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI
Frattamaggiore, marzo 2024

Impaginazione e adattamento a cura di Giacinto Libertini
(su licenza COPERNICAN EDITIONS)
ISBN 979-1281671102)

In copertina**:** A. Speziario Cavarretto (attr.), *Dormitio Virginis,* Aversa, Monastero di San Francesco.

In retrocopertina: G. B. Graziano, *Il Martirio di san Biagio,* Aversa, Chiesa di S. Biagio.

INDICE RIASSUNTIVO DELL'OPERA

VOLUME PRIMO

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

VOLUME SECONDO

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

VOLUME TERZO

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

VOLUME QUARTO

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

INDICE VOLUME 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 p. 59

Grazie - Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 11 giugno 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 - Archivio Afragolese, anno V, n. 10, dicembre 2006 p. 246

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, p. 319

pp. 44-45

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

ANNO 1999

Testimonianze iconografiche sul culto di san Severino a Frattamaggiore

Il mosaico, a. 2, n. 1, gennaio 1999, pag. 11

L'otto gennaio la Chiesa celebra la festività liturgica di san Severino abate, apostolo del Norico, un santo oltremodo caro alla religiosità popolare dei frattesi da quando, il trentuno maggio del 1805, le sue ossa furono traslatate, unitamente a quelle di san Sossio, dalla chiesa dell'omonimo complesso monastico napoletano nella chiesa Madre di Frattamaggiore. Riposti in un primo momento nella terza cappella della navata destra, i corpi furono successivamente deposti, dopo alterne vicende, sotto l'altare dell'attuale cappellone dedicato ai due santi: ambiente che accoglie, di conseguenza, anche alcune belle iconografiche sui due.

Frattamaggiore, Basilica di S. Sossio,
Ignoto scultore napoletano del XIX sec., *S. Severino.*

In particolare, san Severino è rappresentato, oltre che in un busto ligneo, in una delle due tele, di mano del pittore Francesco Saverio Altamura (Foggia 1826 - Napoli 1897), che si osservano sulle pareti laterali della cappella. Il dipinto raffigura il santo in età avanzata, con il viso incorniciato da una fluente barba bianca e l'abito nero dei benedettini, mentre sulle rive del Danubio, riceve in ginocchio, dalle mani di un misterioso pellegrino - riconoscibile come tale per via del copricapo a larghe falde 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.

Frattamaggiore, Basilica di S. Sossio, F. S. Altamura, *San Severino riceve le reliquie di s. Giovanni Battista sulle rive del Danubio.*

Alla scena, che si svolge in un paesaggio grigio dominato sullo sfondo dall'imponente monastero di Favianis - dove il santo visse l'ultima parte della sua vita, e dove morì - presenziano un altro pellegrino e i due barcaioli che avevano accompagnato san Severino 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 egli 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 d J. Bollandus a metà del XVII secolo 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 sponda del Danubio per consegnarli una cassetta. Severino attraversato il fiume e informato del prezioso contenuto di essa subitaneamente si prostrò in ginocchio e venuto in possesso delle sacre spoglie del Precursore di Cristo, fece immediatamente ritorno al monastero di Favianis per custodirle colà in attesa di innalzare un'edicola 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 prospettiva delle sempre più frequenti invasioni barbariche.
Centro dell'opera di evangelizzazione svolta da Severino e dai monaci che si riunirono sotto la sua regola, fu, infatti, il Norico, nome della regione montuosa sita fra il Danubio, la Retia (l'attuale Baviera), la Pannonia superiore (l'Ungheria) e le Alpi Carniche. La regione, al tempo di Severino, subito dopo la morte di Attila, avvenuta nel 453, versava in uno stato di abbandono pressoché totale: smantellata l'amministrazione romana, disorganizzate e senza più contatti con Roma le poche guarnigioni rimaste a presidiare la regione, Severino si assunse il gravoso di aiutare e difendere le popolazioni locali nei momenti più disperati fungendo, altresì, da elemento di mediazione tra esse e i barbari invasori. Il dipinto è firmato e datato "S. Altamura 1895", in basso a sinistra.
L'intervento dell'artista, la sua impronta personale, si scorgono, tuttavia, già nella rappresentazione dell'arioso paesaggio, confermandoci la sua predilezione per la pittura dal vero, che almeno a partire dagli anni fiorentini aveva dato una svolta alla sua tavolozza, come egli stesso annota nell'*Autobiografia*: «Feci in quel tempo [1860] diversi studi dal vero in Val d'Arno, studiai gli effetti della luce all'aria aperta, i valori delle ombre, dei lontani, de' primi piani, e com'essa luce bagni e riveste della sua natura i vari oggetti … Posso dire che allora solo imparai come fare il colore, avendo fino a quel momento messo soltanto colori sulla tela …». Seppure, va detto, non è possibile trovare, anche in questa tela della tarda maturità, come d'altronde in tutta la sua produzione, un preciso riferimento al passato macchiaiolo dell'artista; semmai essa rimanda, ancora una volta, a una più generale propensione del pittore per la pittura di paesaggio.

Franco Pezzella

Un affresco di Santolo Cirillo a Grumo

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 3 gennaio 1999, p. 3

Quando, nel 1743, il pittore Santolo Cirillo (Grumo Nevano 1689 -1755) fu chiamato dal parroco del suo paese per affrescare con un episodio biblico la controfacciata dell'attuale basilica di San Tammaro, la scelta del soggetto da raffigurare cadde, forse non a caso (l'edificazione della nuova chiesa era terminata solo da qualche anno), sul noto episodio di *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia*, un tema abbastanza frequente nell'arte cristiana di ogni tempo in quanto considerato il simbolo del ristoro spirituale che l'uomo riceve dalla Chiesa.
Narra, infatti, il racconto biblico (*Esodo* 17, 7-11; *Numeri*, 20, 1-13) che nel lungo viaggio verso la Terra Promessa gli Ebrei nell'attraversare il deserto rimasero senza acqua e dunque Mosè, che li guidava, chiese aiuto a Dio, il quale gli ordinò di prendere la sua verga e percuotere una roccia dalla quale prese subitaneamente a sgorgare, copiosa, l'acqua con cui poterono dissetarsi e abbeverare le greggi.

S. Cirillo, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, Grumo Nevano, Chiesa S. Tammaro.

L'affresco, firmato e datato 1743 in numeri romani, raffigura il momento in cui il popolo fa ressa intorno al rivolo. La complessità della composizione (con le innumerevoli figure che ben riescono a rappresentare, nei loro gesti, l'ansia e le reazioni della moltitudine dopo il ritrovamento dell'acqua), la qualità delle anatomie, quella dei panneggi e dei colori sfumati, fanno risultare l'affresco uno dei lavori più

interessanti di Cirillo, un'opera che ne riassume a un buon livello qualitativo le molteplici componenti culturali. Nel rinnovato interesse per i pittori cosiddetti minori attivi a Napoli e nel resto dell'Italia meridionale durante il Settecento, Santolo Cirillo occupa, infatti, un posto di sicuro rilievo, se non per l'originalità compositiva, giustappunto per la capacità di sintetizzare le tendenze artistiche del tempo.
Del resto, la sua vasta produzione, che attende ancora di essere studiata monograficamente, si presenta assai affine allo stile di Paolo de Matteis, il maggior seguace del Giordano, e del Solimena, di cui fu probabilmente allievo o quantomeno seguace. Così che inclinazioni artatamente giordanesche sono evidenziabili soprattutto nella rapidità dell'esecuzione, mentre le ascendenze più propriamente solimenesche sono sottolineate sia dalle ombre violente e fonde degli incarnati e del panneggio, sia dalle composizioni molto affollate. La produzione di Cirillo fu alquanto copiosa.
Mentre è ancora da rintracciare del tutto l'attività del pittore in Abruzzo e nelle Marche, dove è stato possibile riconoscere solo alcune opere a Castel di Sangro e a Fermo, il suo percorso artistico a Napoli e dintorni annovera invece diversi e qualificati numeri, quali il dipinto sopra porta con *Il sacrificio di Re David* in San Paolo Maggiore, le numerose tele con *Storie del Vecchio Testamento* lungo la navata centrale e il transetto della stessa chiesa, le tele della cappella di Santa Restituta nel duomo. Nei dintorni si segnalano invece il *Transito di San Giuseppe* nella cattedrale di Capua, la pala dell'altare maggiore della chiesa di San Benedetto a Casoria e soprattutto i restanti dipinti realizzati a Grumo per la chiesa di San Tammaro (che ne accoglie peraltro le spoglie) fra cui la patetica *Deposizione*, considerato il suo capolavoro.

Franco Pezzella

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

Il 3 febbraio, giorno che secondo la tradizione e la memoria religiosa corrisponde a quello del suo martirio, la Chiesa celebra la festa liturgica di san Biagio, vescovo e martire. Le notizie storiche sul santo sono molto scarse: di certo si sa solo che fu vescovo di Sebaste, la moderna Saustia, importante città dell'Armenia sede di una delle prime comunità cristiane in quelle lontane terre, dov'era nato e dove esercitava la professione di medico.

Tuttavia, numerose leggende nate e cresciute intorno al suo culto, attestato a Roma fin dal X secolo, nonché la sua *Passio*, ricca di eventi grandi e miracolosi, contribuirono non poco ad accrescerne la già grande popolarità; che ebbe un ulteriore incremento, nel tardo Medioevo, con la diffusione delle sue reliquie, da sempre gelosamente conservate oltre che in un'apposita cappella della chiesa di San Nazzaro a Verona, in numerose altre chiese italiane, spagnole, portoghesi, francesi e belghe.

Le più frequenti raffigurazioni del santo riguardano l'episodio in cui egli provocò, con un semplice atto di benedizione, la guarigione di un bambino che stava per morire a causa di una spina di pesce conficcatagli in gola. La leggenda riporta pure che la mamma del bambino, allorquando il santo fu imprigionato per non aver recesso dalla sua professione di fede in Cristo, gli portò, per cibarsi, la testa di un maialino e, con essa, una candela.

Da qui la pratica di offrire, in sua memoria e nel contesto della festa della Candelora (celebrata il giorno precedente), i tradizionali ceri, che benedetti, sono poi, accostati al collo degli oranti, specie i bambini, per preservarli dal mal di gola. Sovente però sono raffigurate le scene del martirio del santo, che vanno dalla flagellazione, alla tortura con il corpo violentemente trascinato sullo stiglio, dal tentativo di lasciarlo annegare in un fiume con appesa al collo una grande pietra (e che si risolse invece con l'annegamento dei persecutori), fino alla decapitazione finale.

E nell'attesa di essere strisciato col corpo sullo stiglio il santo è raffigurato nella tavola che, inserita in una grande cona lignea sovrastata da un fastoso baldacchino seicentesco, chiude significativamente l'abside della chiesa conventuale di San Biagio ad Aversa. Al sanguinoso strazio sono presenti le sette donne che, secondo la *Passio*, raccolsero il sangue del martire in altrettanti vasi prima di essere esse stesse decapitate.

La tavola, collegata ora all'attività di Marco Pino, ora a quella di Leonardo Castellano, o ancora, più recentemente, a quella del cosiddetto "Maestro di Massalubrense" ha beneficiato altresì di un'attribuzione a un discreto pittore aversano, purtroppo ancora poco conosciuto nella sua terra: Giovan Battista Graziano.

G. B. Graziano, *Il Martirio di san Biagio,* Aversa, Chiesa di S. Biagio

L’artista aversano, rimasto lungamente confinato dalla storiografia artistica antica e moderna nel limbo dei ritardatari di provincia, è l’autore di alcune pale oltre che nella sua città natale, a Solofra, Ducenta e a Napoli, dove fu probabilmente allievo del maestro senese Marco Pino.
Un alunnato che, benché nessun documento consenta di affermare con certezza, appare oltremodo evidente nell’uso di una gamma cromatica dai toni bruciati e soprattutto nell’adozione di un linguaggio, tipico del senese, che ai modelli compositivi di marca raffaellesca, equilibrati e simmetrici, aveva saputo unire le contorte forme serpentinate della scuola di Michelangelo.

Franco Pezzella

Aspetti della religiosità popolare a Frattamaggiore: le edicole dedicate al Santo Patrono

Il mosaico, a. 2, n. 2, febbraio 1999, p. 11

Le edicole che i frattesi hanno dedicato nel tempo a S. Sossio assommano a poco più di una quindicina: poche se rapportate al numero totale, che conta una cinquantina di esempi. Ancora meno sono le edicole nelle quali il Santo compare da solo: le due cappelline votive di via Genoino (l'una sul ballatoio di un palazzo contrassegnata dal numero civico 14, l'altra sulla facciata dell'ex molino Del Prete), in cui S. Sossio è raffigurato mentre assurge alla gloria dei cieli; quella in via XXXI Maggio nella quale è rappresentato invece mentre viene esposto alle fiere nell'anfiteatro di Pozzuoli; la cappella di via F. A. Giordano, sul muro di cinta dell'ex mattatoio comunale, dove è colto nell'atto di proteggere la città dai flagelli.

Edicola di via Vittoria.

Le restanti edicole lo vedono tutte raffigurato in compagnia di altri Santi mentre venera la Vergine sotto i più vari titoli. Così al corso Durante lo vediamo con S. Domenico mentre venera la Madonna delle Grazie; in vico I Garibaldi e vico I Roma (in due immagini pressoché uguali) mentre venera la Vergine Assunta in compagnia

di S. Rocco; in via Vittoria, ancora con S. Rocco (santo anch'egli molto caro alla devozione popolare) nell'atto di venerare la Madonna dell'Arco; in piazza Risorgimento ed in vico I Vittoria mentre venera in compagnia rispettivamente di S. Antonio da Padova e, ancora una volta di S. Rocco, la Madonna del Carmine; ed infine in via Cumana, in via Vittorio Emanuele (palazzo Pezzullo) ed in vico II Roma mentre venera l'Immacolata Concezione in compagnia rispettivamente di S. Giuliana, S. Pasquale Baylon e dell'Arcangelo Raffaele.
Quest'ultima edicola è particolarmente interessante dal punto di vista iconografico in quanto è l'unica nella quale il Santo è curiosamente raffigurato (in contrapposizione alla canonica iconografia che lo vuole giovane imberbe, quasi calvo ed in dalmatica) con una folta barba nera, i capelli lunghi ed un'ampia veste: ed ancora più curiosamente, con in mano un baculo da vescovo; in ogni caso con la fiamma pentecostale che, com'è noto, lo caratterizza iconograficamente.

Edicola di via F. A. Giordano (A. Giametta).

In un'altra edicola, infine, al corso Durante, S. Sossio è raffigurato insieme con S. Francesco da Paola nell'atto di venerare S. Anna con la Madonna bambina.
Tranne che in pochi casi, della maggior parte delle edicole frattesi non se ne conosce l'autore. L'unico artista che sappiamo per certo si dedicò anche all'attività di pittore devozionale fu il professore Enrico Fidia, originario di Caivano, autore, tra l'altro, di

alcuni dipinti nella chiesa di S. Elpidio a S. Arpino e nella chiesa di S. Antonio ai Cappuccini di Caivano. A Frattamaggiore, l'artista caivanese dipinse oltre che l'edicola di S. Rocco sul muro perimetrale della Chiesa di S. Sossio, numerose cappelline private fra cui la citata edicola di via Vittoria, restaurata (o meglio, ridipinta quasi del tutto per le pessime condizioni in cui versava) qualche anno fa da Agostino Saviano.

Il dipinto era stato realizzato nel 1922, allorquando, come ricorda una lapide marmorea sottostante all'immagine, l'edicola era stata fatta edificare da tale Raffaele Vergara sulla facciata del proprio palazzo, in sostituzione di una precedente cappellina campestre, fondata nel 1890 e abbattuta nel 1920 per permettere la costruzione dell'attuale tracciato viario.

La tradizione indica invece in Antonio Giametta l'autore dell'edicola di via Cumana (secondo alcuni la sua prima commissione mentre era ancora giovinetto) e del dipinto che si osserva nella cappella posta sul muro di cinta dell'ex mattatoio, che, a nostro avviso, è da ritenersi una delle più belle edicole frattesi.

Franco Pezzella

Credenze magiche del passato, un “bene culturale” da salvaguardare

Il Mosaico, a. II, n. 3, marzo 1999, p. 8

In un’intervista rilasciata nel lontano marzo del 1985 alla rivista trimestrale di scienza e storia “Prometeo", lo storico francese Le Roy Laduric ebbe ad affermare: «Credo che il Carnevale sia una forma culturale e che lo sia la stregoneria. Sono forme di lunga e lunghissima durata che meritano di essere conosciute in quanto tali. Non si tratta di una cultura letteraria, ma di una cultura della società globale che include sia il popolo che le élites».

Forti di quest’autorevole parere vogliamo proporre in questa sede alcune testimonianze relative alle credenze e ai personaggi che popolavano l’universo magico delle generazioni che ci hanno preceduto: persuasi come siamo, che queste credenze, in quanto rielaborazioni popolari di antiche leggende mitologiche rientrino in una visione più ampia del concetto di bene culturale; e, certi, altresì, che si tratti di beni su cui bisognerebbe avviare un’urgente opera di tutela e conservazione al fine di preservarne la memoria alle generazioni future: e appena il caso di evidenziare, infatti, come trattandosi per lo più di tradizioni orali, i rischi della dispersione siano oltremodo notevoli.

All’interno delle credenze magiche si situano le figure cattive del “lupermenaro” (il lupo mannaro o licantropo) e della “janara” (la strega), quella buona della “bella mbriana” (la fata delle abitazioni), l’ambivalente figura del “mazzamauriello” o “munaciello”. La più popolare di queste figure è proprio quest’ultima: un piccolo nano che si mostrava in abito monastico, con una “scazzetta” (zucchetto) rossa sulla testa (che se asportata si credeva diventasse una vera e propria sorta di cornucopia), capace di elargire ricchezze e fortune (soprattutto dando i numeri al lotto) a quanti lo veneravano («Somministra delle monete ai suoi devoti; e qualcuno o qualcuna è giunto ad arricchire» scrive Gaetano Amalfi, un etnologo napoletano alla fine del secolo scorso).

Il “munaciello” era però capace, allo stesso tempo, di dispensare disgrazie e miserie a chi, invece, rilevava incautamente la sua presenza («Ma guai a chi ne svela il segreto e lo lascia solo trapelare! Se lo fa nemico e non ha più nulla. Anzi deve aspettarsi una serque di dispettucci, e qualche volta anche una peggiore vendetta»: è sempre Amalfi che scrive).

Talvolta il “munaciello” si presentava, secondo i racconti raccolti da altri studiosi, nei panni di un «vecchio venerando con parrucca e codino» o sotto forma di serpente; altre volte ancora nelle sembianze di un animale qualsiasi, più spesso nei panni di un elegante giovanotto (Luigi Correra).

Questa figura non è presente al contrario di quanto comunemente si crede solo nella nostra cultura popolare, bensì la si ritrova un po’dappertutto: nel centro Europa e nel bacino mediterraneo, specie nel sud della Francia, dove prende il nome di “moine bourru”, e in Spagna, dove è invece chiamato “frayle”.

Qui egli assurge addirittura al ruolo di protagonista in una commedia di cappa e spada, “La dama duende”, scritta nel 1629 da Pedro Calderòn de la Barca.
Nella fitta rete di credenze popolari l’elemento centrale, la figura più temuta, era però rappresentata dal “lupo mannaro”, una persona normale, destinata dall’ora della nascita, la mezzanotte della vigilia di Natale, a trasformarsi d’improvviso, in un particolare momento e con un particolare procedimento magico, in un soggetto socialmente eversivo: sicché smessi gli abiti presso una fontana pubblica, prendeva a girare per il paese ululando verso la luna e sbranando chiunque incontrasse sulla sua strada.

Il “munaciello” in un disegno di Michele Auletta, Coll. dell’autore.

Un’efficace descrizione della licantropia è anche in un brano del “Satyricon” di Petronio Arbitro (20–26 d.C.) in cui lo schiavo Nicerote racconta a Trimalcione la sua esperienza con un militare licantropo.
Versione al femminile del “lupermenaro” era la cosiddetta “janara” che, alla pari dell’omologo maschile, di giorno era una persona normale, mentre nelle notti di

plenilunio si trasformava in animale, per lo più in gatto o in scimmia; e così trasformata entrava, attraverso porte e finestre chiuse, talvolta attraverso buchi e serrature, nelle case dove c'erano dei lattanti, li rubava dalle culle e ne faceva scempio.
All'opposto la "bella mbriana" era capace di lasciare abbondanti segni della sua bontà se solo quotidianamente era osannata e salutata con una manciata d'incenso su un braciere ardente e con il rituale saluto che così recitava: «Bella mbriana mia, bella mbriana mia! A te massiaranta ricca d'a casa mia, a te meno ncienzo, mirra e oro e a la casa nu bellu tesoro! Sciorta, furtuna e pianeta sta casa mia chiena e muneta!».

Franco Pezzella

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

Il 12 marzo del 604, dopo quattordici anni di pontificato, moriva a Roma papa Gregorio Magno, e subito, ma soprattutto nel Basso Medioevo, la sua figura si sfocava nella luce della leggenda e nell'alone del miracolo. Un incantevole racconto riportato da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea* e raccolto anche da Dante (*Purgatorio*, X, 73 - 94) attribuiva, infatti, al grande Papa, la risurrezione dell'imperatore romano Traiano a ché lo stesso, benché pagano - ma circondato in vita da fama di uomo giusto - una volta divenuto partecipe, nella nuova vita, della Grazia di Dio, ottenesse il perdono divino e la sua anima fosse così sottratta alla pena eterna. Pertanto, proprio perché nessuno più di san Gregorio si era mostrato tanto sensibile ai misteri dell'altra vita, egli era stato eletto patrono di tutte le confraternite consacrate al conforto dei defunti.

Nell'arte, il Santo pontefice, in quanto collegato al culto dei morti, è spesso rappresentato in piviale papale mentre contempla le anime liberate dalle pene in virtù della preghiera e del sacrificio liturgico; talvolta è in compagnia della colomba dello Spirito Santo, librata in aria presso il suo orecchio, chiara allusione all'ispirazione divina dei suoi scritti. E così è anche raffigurato nella tela del pittore seicentesco Carlo Mercurio che si conserva sull'altare maggiore della chiesa delle Anime del Purgatorio di Giugliano.

Qui l'artista raffigura, però, san Gregorio in compagnia delle anime purganti ai piedi di un'immagine della Madonna della Purità: una devozione quest'ultima, frequentemente proposta nel '600, la quale dietro la dolce immagine della Vergine che stringe tra le braccia il Bambino propone, in antitesi ai coevi modelli di pittura aulica, un tipo di religiosità più disponibile al popolare e al quotidiano.

L'iconografia della Madonna della Purità, la cui prima redazione, dovuta alla mano di Luis De Morales, pittore spagnolo vissuto tra il 1510 e il 1586, si conserva nella chiesa di San Paolo Maggiore a Napoli - nasce dalla fusione di due immagini diverse di Maria: se la posizione e la presentazione a mezza figura della Vergine ricordano, infatti, la Madonna delle Grazie, il gesto affettuoso del Bambino verso la madre rievoca invece quello analogo nella Madonna del Carmelo. Repliche del dipinto, dovute ai vari Stanzione, Giordano e De Matteis, sono presenti in numerose chiese di Napoli e della Campania.

La vasta diffusione va messa in relazione sia con il fatto che il culto si collega a quello dell'Immacolata Concezione, largamente diffuso in ambito francescano (e con il quale ha in comune il richiamo alla purezza della Vergine Maria), sia perché, nel 1647, la Madonna della Purità fu eletta patrona dell'importante congregazione dei Teatini. Quanto all'autore della pala d'altare, Carlo Mercurio, maddalonese di

nascita, ma vissuto lungamente ad Aversa tanto da essere più noto come Mercurio d'Aversa, le fonti ci informano di un suo primo discepolato presso Battistello Caracciolo.
Alla sua vasta produzione, divisa prevalentemente tra Napoli e Aversa, vanno tra l'a1tro assegnati alcuni dipinti nella chiesa di San Giuseppe a Chiaia, nella chiesa di San Pietro Martire e nella chiesa di Monteverginella a Napoli. Ad Aversa, invece, dove impiantò un'attiva bottega familiare, lasciò diverse opere oltre che nel duomo, in San Bartolomeo e in Sant'Antonio al Seggio.

Franco Pezzella

Giugliano, Chiesa delle Anime del Purgatorio,
C. Mercurio, *Madonna della Purità,*
san Gregorio e le Anime purganti.

Connubi gastronomici in Terra di Lavoro

Il mosaico, a. 2, n. 4, aprile 1999, p. 5

Nonostante le radicali trasformazioni prodotte negli ultimi decenni dai nuovi cibi della civiltà di massa abbiano finito col contagiare anche le cucine regionali, la Campania custodisce un repertorio di sapori conservatosi pressoché inalterato nel corso dei secoli. Così ché, accanto alla pizza e agli spaghetti al pomodoro che costituiscono una caratteristica incancellabile dell'identità regionale, si affiancano numerose altre pietanze e prodotti tipici, come ad esempio la mozzarella.

La mozzarella è un formaggio fresco di forma globulare, di colore bianco porcellana che si presenta con una superficie liscia, lucente ed una sottile pelle elastica. Il gustoso latticino, la cui produzione in Terra di Lavoro è testimoniata fin dal XII secolo, quando i monaci di San Lorenzo di Capua erano soliti offrire una "mozza" con un pezzo di pane ai componenti del Capitolo che si recavano in processione, è ottenuto con il latte delle bufale, un bovino che vive allo stato semibrado nei "Mazzoni", una vasta plaga particolarmente ricca di macchia mediterranea e di pascoli che si estende lungo le coste tirreniche tra il Volturno ed il lago di Patria.
Fino a qualche anno fa il processo di lavorazione della mozzarella, avveniva, a causa della facile deperibilità del latte, direttamente sul luogo di raccolta ad opera degli stessi "mazzonari", che erano all' un tempo i mandriani delle bufale e i lavoratori del latte. La lavorazione, che diversamente da quanto si crede e senza misteri (basta cagliare il latte, cuocerlo, farlo filare e dare forma all'impasto che si ottiene), si svolgeva in apposite fattorie, le "pagliare", e solo successivamente il prodotto finito veniva portato dai cosiddetti "casari", trasportatori muniti di proprio carretto, nel paese vicino per poi essere smistato.
I "mazzonari" trascorrevano gran parte della loro esistenza in queste isolate fattorie di campagna dove conducevano una vita semiselvaggia a diretto contatto con la natura,

nutrendosi di ciò che la campagna circostante offriva. Allora, come ora era d'uso innaffiare la mozzarella con un vivace vino locale, l'Asprinio. Nel variegato panorama della produzione enologica campana, questo vino, noto anche come Asprinio di Aversa, benché si fregi del marchio D.O.C., che contraddistingue la migliore produzione italiana solo da qualche anno, s'impone comunque come uno dei vini più prestigiosi.
Il vitigno è presente in quasi 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 nel Meridione d'Italia di tale vitigno, si fanno varie ipotesi, non esclusa qualcuna decisamente fantasiosa.
Secondo alcuni autori, il vitigno sarebbe stato introdotto dai primi coloni della Magna Grecia, secondo altri dagli Angioni. ll solo Giampegna sostiene che esso deriverebbe dalla "tribù dei Pinot" e sarebbe stato introdotto nel Napoletano non prima del secolo scorso durante la dominazione francese: nonostante ricordi legati al vitigno permangano nelle varie prammatiche reali nonché gli autorevoli riferimenti storici (da Plinio al Capaccio, dal Calefati a Scoto, dal Rota al Sanfelice, al Basile).

Vigneto ad alberata aversana.

Nell'ambito della regione Campania la coltura del vitigno trova la più ampia diffusione nell'Agro aversano, dove viene 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 ad un allevamento basso. Di notevole vigoria, pur essendo ancora prevalentemente allevato nel modo tradizionale, il vitigno ha dimostrato tuttavia di sapersi adattare bene anche alle colture basse. Quanto alle caratteristiche morfologiche il grappolo si presenta di media grandezza, compatto, di forma allungato.
Gli acini, di forme variabili, strettamente accostati gli uni agli altri al punto che è difficile staccare individualmente, producono una polpa succosa dal sapore leggermente acidulo, molto zuccherina e ricca d’umore che rende di fatto l’uva inadatta all’uso della tavola. L’asprino, che incomincia ad incontrare un notevole favore tra gli estimatori, è un vino di bassa gradazione alcolica (11,50%), 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 ad una temperatura di 10-12° oltre che sui latticini e sugli antipasti freddi, tartine, stuzzichini, soprattutto sui piatti di pesce, crostacei e molluschi.

Franco Pezzella

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

Al di là dell'eccezionale conservazione di due reperti archeologici unici che chiamano semplicemente "Scavi di Pompei e di Ercolano", l'aspetto più interessante di queste due antiche cittadine vesuviane, lungamente rimaste sepolte dalla pioggia di fuoco e cenere che *Iuppiter Vesuvius* riversò su uomini e cose quel fatale 29 agosto del 79 d.C., è rappresentato dall'immensa ricchezza del loro patrimonio di oggetti d'uso quotidiano eccezionalmente tramandatici proprio in virtù di quel nefasto sigillo. Un patrimonio che va dai letti finemente niellati ai mobili, dalle lucerne ai candelabri di squisita fattura e splendide raffigurazioni, dai bracieri alle casseforti, dal copioso vasellame ai meravigliosi oggetti di bronzo e vetro. Sicché si può affermare, senza ombra di dubbio, che attraverso i reperti pompeani ed ercolanesi si può studiare la vita quotidiana degli antichi in tutte le sue forme e nel suo processo di evoluzione.

E ancora, accanto a tali eccezionali reperti va aggiunta la ricchezza della documentazione epigrafica che illustra quali potevano essere le complesse funzioni politiche, economiche, commerciali e ludiche che regolavano la vita di una città nei primi secoli dell'età cristiana.

Numerosissime, sia pur non sempre di agevole lettura, sono, infatti, sui muri esterni e interni delle case e degli edifici pubblici (soprattutto nei cosiddetti Scavi nuovi di Pompei) i graffiti incisi o le epigrafi che attraverso date, ricordi, versi celebri e poemetti, ma anche imprecazioni oscene, ingiurie e proclami elettorali, documentano qual era la vita di tutti i giorni, anche negli aspetti più insoliti. Fornendo, così, altre preziosissime informazioni sulla storia del costume.

Particolarmente utili al riguardo, sono, ad esempio, le scritte di raccomandazioni in favore dei candidati alla carica di *duoviri* e di *ediles*, di due, cioè delle più importanti cariche pubbliche di Pompei. I *duoviri* erano, infatti, i due magistrati supremi che oltre ad esercitare il potere giudiziario nelle vertenze di carattere civile e commerciale, custodivano le casse pubbliche, convocavano e presiedevano l'Assemblea Popolare e il Consiglio Municipale, di cui nominavano, peraltro, i membri.

Gli *ediles* erano invece i due magistrati che, pur condividendo le prerogative e gli onori dei *duoviri*, fra cui il diritto di far parte del Consiglio Municipale, avevano compiti più specificamente amministrativi quali il controllo della vita cittadina negli edifici pubblici, la sorveglianza dei mercati, la cura dell'annona, il controllo dei pesi e delle misure, l'organizzazione degli spettacoli, la concessione dei permessi per l'utilizzo del suolo pubblico.

Allora, come oggi, gli amministratori erano eletti dal popolo, e anche allora, come ora, gli strumenti principali di propaganda elettorale erano costituiti dai programmi o manifesti elettorali; i quali, in mancanza di carta -non ancora inventata- erano

realizzati con iscrizioni a lettere capitali dipinte mediante una vernice rossa o nera su una velatura di calcio precedentemente distesa sui muri. Il testo si svolgeva secondo un formulario molto semplice che si limitava a indicare il nome e la carica ambita dal candidato.
Solo qualche volta appariva qualche espressione, per lo più in forma abbreviata, che alludeva ai meriti dello stesso. In ogni caso questi manifesti contenevano una perorazione finale [*oro vos faciatis* = vi prego di farlo, oppure *rogat* = raccomanda].
Essi erano commissionati a oppositi *pictor* che - secchio di vernice in una mano, la scala sulle spalle - li realizzavano nei punti nevralgici della città: lungo le vie principali, presso le sedi delle associazioni religiose e delle corporazioni dei lavoratori, sui muri degli edifici pubblici, nei pressi degli abituali luoghi di riunione dei cittadini.
I circa 1500 manifesti elettorali rinvenuti a Pompei [non va dimenticato, per spiegarsi una così massiccia presenza d'iscrizioni e graffiti, che l'anno della distruzione della città era anno di elezione] ci offrono utili indicazioni circa gli umori e le passioni degli antichi pompeiani nei riguardi della politica.

Iscrizione elettorale su un muro di una casa di Pompei.

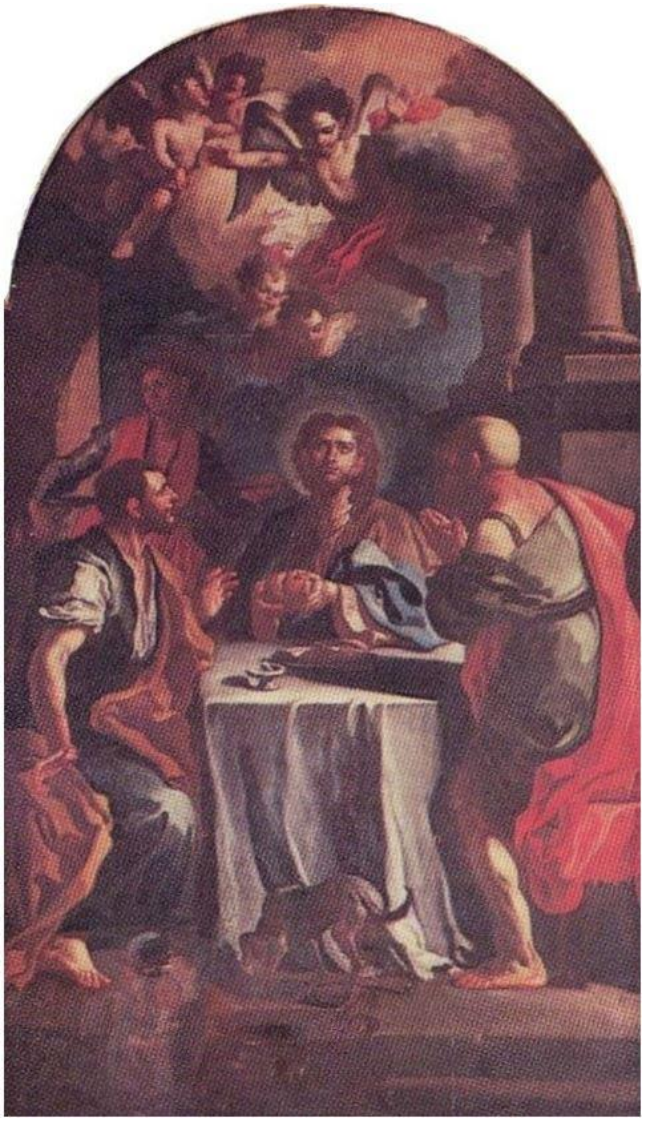
Apprendiamo così che la propaganda era sostenuta oltre che dai candidati, da gruppi di persone o anche da singoli cittadini appartenenti, ad esempio, a uno stesso quartiere o a una stessa corporazione, e quindi motivati, pertanto, da una serie di stessi interessi: che non fossero, però, quelli di arricchirsi alle spalle dei cittadini com'è capitato di assistere purtroppo, e più volte, in un recente passato. Esemplari in proposito sono due iscrizioni: una sulla *fullonica* [tintoria] *Stephani* in via dell'Abbondanza sulla quale si legge: *Fullones universi rog(ant)* ... cioè, i follatori uniti raccomandano ...; o ancora quella sulla facciata della casa di Asellina, dove in calce ad una perorazione si legge la firma di Asellina e di alcune altre donne (forse prostitute) che lavoravano per lei. Quest'ultima iscrizione appare ancora più singolare

laddove si tenga presente che alle donne, pur non essendo ammesse al voto, era comunque data la possibilità di parteggiare per i candidati.
A Ercolano, invece, la campagna elettorale si svolgeva in un clima di maggiore tolleranza: almeno a voler dar conto di pochi graffiti lasciati sui muri della città, raccolti e interpretati tra il 1929 e il 1941 da Matteo Della Corte. Il noto epigrafista riuscì, infatti, a comporre, da sciolti e mutili avanzi di programmi elettorali solo due titoli. Il primo recita così: *Municipes iuvate Caesarem* (Concittadini favorite Cesare); l'altro è il seguente: *Felicitati Caesaris* (Felicità a Cesare).

Pezzella Franco

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. De Majo, *Cena in Emmaus*, Aversa, Seminario vescovile.

Nell'iconografia sacra il tema della «Cena in Emmaus» fece la sua prima comparsa nelle chiese romaniche francesi del XII secolo. Il tema, molto amato dai pittori veneziani del Cinquecento e da alcuni pittori della prima metà del XVII secolo, fra cui Caravaggio e Rembrandt che ne dipinsero varie versioni, fu parimenti amato per la sua predisposizione a prestarsi a facili sentimentalismi, anche dal più devoto artista napoletano del XVIII secolo, amicissimo di sant'Alfonso Maria de' Liguori: il pittore marcianisano Paolo de Majo.

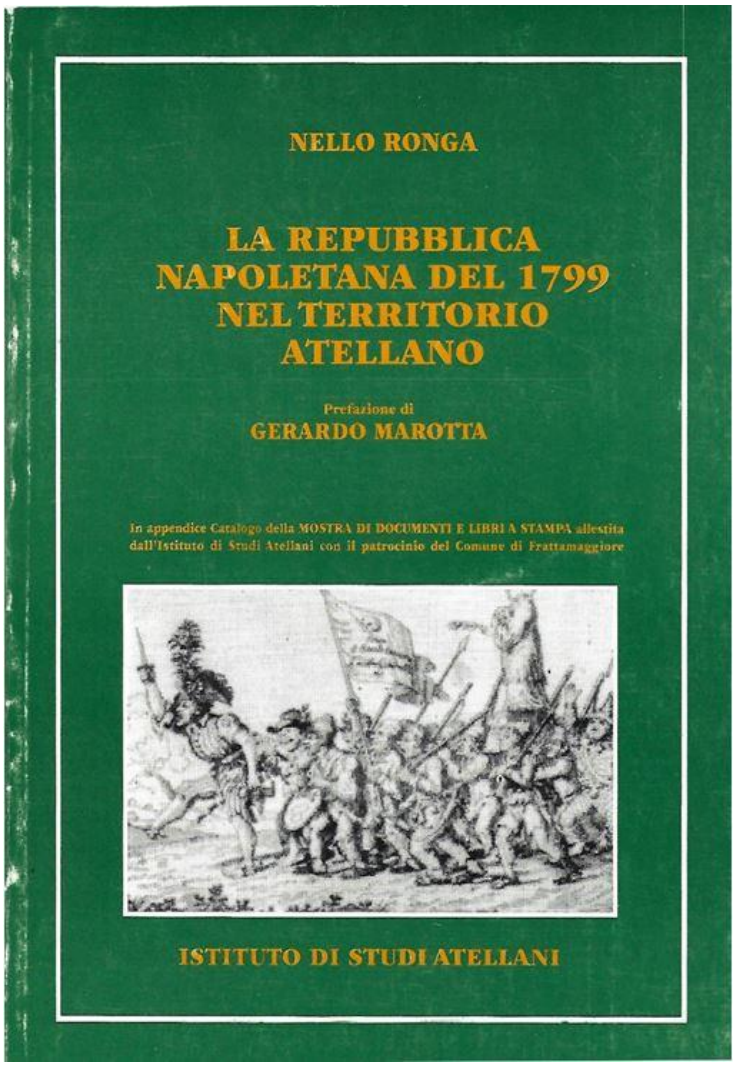
Il quale fu, molto probabilmente, l'artefice della grande pala con la bella rappresentazione dell'episodio che orna attualmente la parete di fondo della cosiddetta "Sala Guitmondo" nel Seminario vescovile di Aversa.
Gli atteggiamenti pronti e spontanei dei personaggi e la morbidezza dei panneggi richiamano, infatti, le caratteristiche di decoro ed eleganza compositiva che furono stile di Paolo de Majo intorno alla metà del secolo, quando il pittore rivolge i suoi interessi verso la gamma cromatica adottata dal De Mura e procede alla va1orizzazione degli oggetti e dei panneggi con un uso sapiente del chiaroscuro.
Narra dunque, con molta dovizia di particolari il *Vangelo* di Luca (24,13-31) (a differenza del racconto di Marco (16,12), dove l'episodio è invece solo accennato), che il giorno di Pasqua, due discepoli di Gesù, Cleopa e un suo compagno, il cui nome non è citato, mentre si avviavano a piedi da Gerusalemme ad Emmaus, furono affiancati da Gesù, che nei panni di un pellegrino si accompagnarono loro senza farsi riconoscere.
Lungo il percorso, i due raccontarono al «forestiero» della recente morte di Gesù di Nazareth, della scomparsa del suo corpo, delle visioni che si erano avute davanti al suo sepolcro, non mancando di estrinsecare la perduta speranza sulla sua effettiva resurrezione, che eppure egli aveva più volte preannunziato.
Gesù, dopo averli redarguiti per la poca fede, illustrò loro, interpretandole, quanto dicevano in proposito le Sacre Scritture. Giunti a Emmaus, un piccolo villaggio a circa 27 chilometri dalla Città Santa (identificabile, secondo autori con l'attuale centro urbano di Amwas), i due discepoli, affascinati dal suo eloquio, insistettero col pellegrino affinché restasse con loro, anche perché, dissero, stava ormai calando la sera. Gesù accettò e quando fu a tavola «prese il pane, disse la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. Allora si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma lui sparì dallo loro vista».
E il de Majo trae pari pari da questo passo gli spunti per la realizzazione del suo dipinto che, entro una cornice a tutto sesto, propone la figura di Cristo, il quale indossa un manto azzurro su una veste marrone, con lo sguardo rivolta verso l'alto mentre spezza il pane. Lo attorniano i due discepoli sui cui volti già si legge il primo barlume del riconoscimento. Alle sue spalle un servo porta delle vivande. Sullo sfondo s'intravedono due colonne mentre in alto è una gloria di angeli e cherubini.

Franco Pezzella

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

Nell'ambito delle celebrazioni per il 200° anniversario della Repubblica napoletana del 1799, presso l'Istituto Italiano di Studi Filosofici di Napoli in Palazzo Serra di Cassano, si è tenuta la cerimonia inaugurale della Mostra su "La Repubblica napoletana del 1799 nel territorio atellano", un'esposizione itinerante promossa ed allestita dall'Istituto di Studi Atellani di Sant'Arpino-Frattamaggiore, costituita da ben trenta pannelli con la riproduzione di numerose foto e documenti, di cui parecchi inediti.



In contemporanea con l'Esposizione, patrocinata dal comune di Frattamaggiore, c'è stata la presentazione del libro di Nello Ronga contenente in appendice il catalogo della Mostra. Ha aperto le celebrazioni il padrone di casa Gerardo Marotta,

Presidente dell'Istituto di Studi Filosofici e autore della prefazione, che ha incantato la platea, vasta ed interessata e (nota ancor più incoraggiante), costituita per lo più da giovani.
Sono seguiti il discorso celebrativo e la presentazione del libro-catalogo da parte di Aniello Montano, docente di Storia della Filosofia dell'Università di Salerno, non meno interessanti per gli ulteriori spunti di riflessione apportati alla discussione Accanto ai due interventi principali vanno registrati gli interventi dell'autore (purtroppo assente per motivi familiari).
È stata infatti la figlia Giusi a commentare il libro. Sono intervenuti, tra gli altri, Marco Corcione dell'Università di Campobasso, direttore responsabile della "Rassegna Storica dei Comuni", organo di studio dell'Istituto di Studi Atellani; Giuseppe De Michele, giovane borsista dell'*Istituto* Italiano per gli Studi Filosofici e infine, anche per un saluto finale, il prof. Sosio Capasso, Presidente dell'Istituto di Studi Atellani, che dall'alto dei suoi ottanta e più anni è ancora capace di trasmettere i "giovanili" entusiasmi della sua passione per gli studi di storia locale ai sempre più numerosi collaboratori che infoltiscono le fila dell'Istituto che dirige da più di venti anni.

Franco Pezzella

Testimonianze d’arte a Succivo

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 20 giugno 1999, p. 3

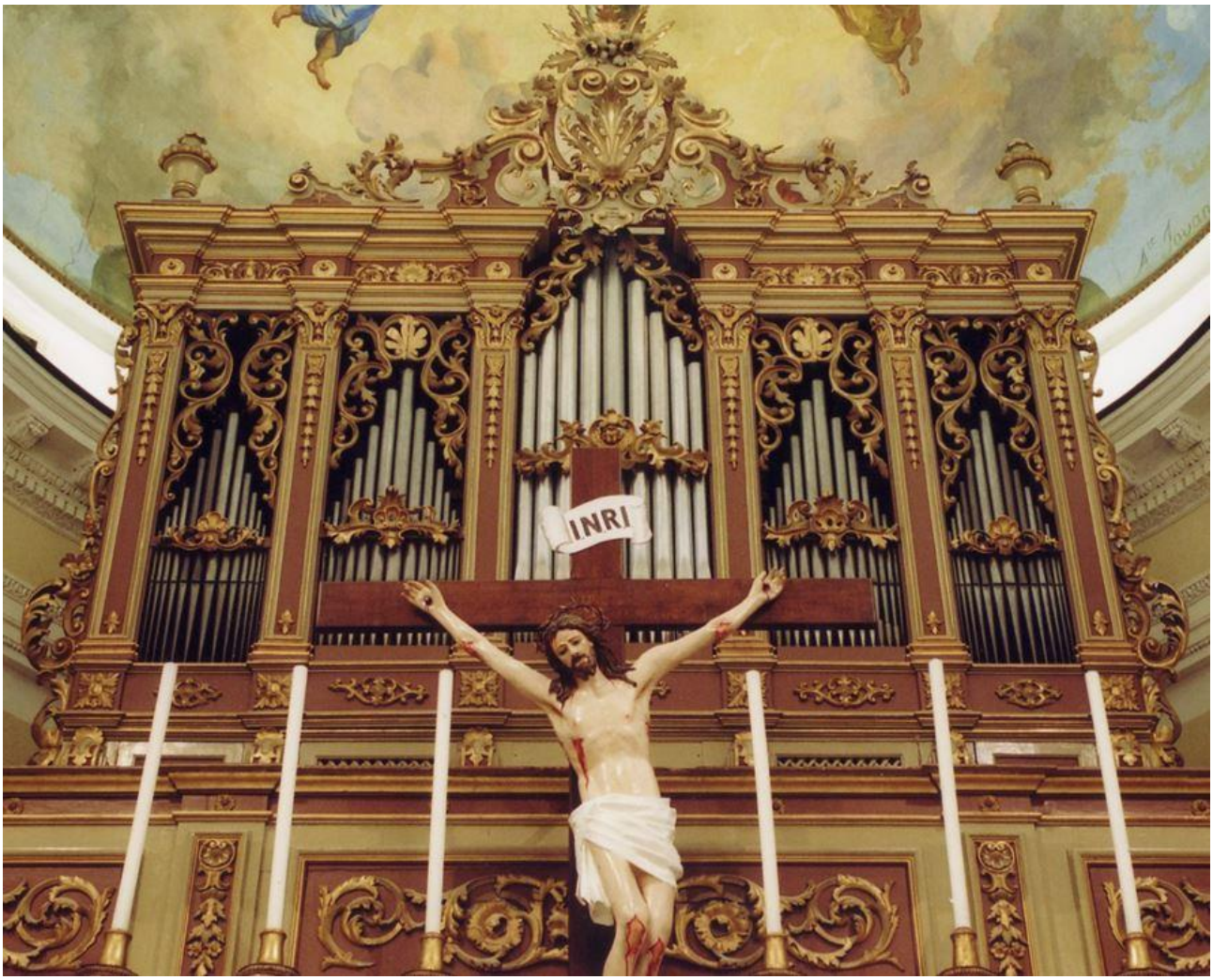
La profonda aula absidale della chiesa della Trasfigurazione a Succivo, separata dalla navata centrale da una lunga balaustrata ottocentesca formata da quattro pannelli marmorei traforati con motivi floreali, accoglie tra le sue antiche mura alcuni pregevoli manufatti artistici che, unitamente alla già nota serie di dipinti realizzati dal pittore ortese Tommaso di Vivo e alla venerata statua di *Gesù Trasfigurato* del Colombo, ne fanno una delle chiese più interessanti della zona atellana. A cominciare dal sontuoso altare maggiore, decorato con volute e conchiglie, e arricchito da un ciborio ornato anch’esso da volute, testine di putti alati e dalla consueta colomba dello Spirito Santo. Teste di putti si osservano altresì sotto il piano mensa e alle estremità delle mensole reggi candelabri sui capialtare, mentre il paliotto è arricchito da una croce fitomorfa a intarsio.

Succivo, Chiesa della Trasfigurazione, T. De Vivo, *I santi Pietro e Paolo.*

Da un prezioso libro parrocchiale, compilato fin dal 1759, conservato nell’archivio della chiesa, e cortesemente messoci a disposizione, con grande senso di cortesia, dal parroco don Carlo Cinquegrana, apprendiamo che: «Nel mese di giugno1772 si fece il patto col marmorario sig. Antonio Di Lucca di Napoli in due disegni che portò di fare il suddetto altare di marmo per il prezzo di ducati 385 da pagarsi in ducati 25nel mese di ottobre 1773 in cui si sarebbe terminato detto altare, e che poi si sarebbero pagati ducati 50 in ogni anno, e nell’ultimo anno ducati 25».

Antonio Di Lucca (Napoli 1710 - ca. 1791) è figura di marmorario e scultore assai attivo nella sua città natale (dove lavorò tra l’altro nella chiesa di Santa Caterina e nei Palazzi Colonna di Stigliano, Albertini di Cimitile, D’Oria d’Angri, Caramanico) e nei dintorni, in particolare a Giugliano, per la cui chiesa dell’A.G.P. realizzò il

monumentale altare maggiore su disegno dell'`architetto Bartolomeo Vecchione, e a Marcianise, dove realizzò, invece, la decorazione marmorea del duomo.
Ritornando alla chiesa di Succivo, osserviamo ancora, che in alto, dietro l'altare, si sviluppa la cantoria, formata da un'alta fascia, priva di elementi aggettivi, arricchita con decorazioni a rosette sui bordi superiori e inferiori, e da foglie e girali al centro. Immediatamente a ridosso della cantoria si situa l'organo, realizzato nel 1866 dai fratelli Marcellino e Giuseppe Abate, organari di Airola.



Succivo, Chiesa della Trasfigurazione, M. e G. Abate, Organo.

Questi, oltre che essere gli artefici di diversi organi nelle chiese della Valle Caudina, risultano essere i costruttori anche dell'organo della chiesa conventuale di San Biagio nella vicina Aversa. L'organo è racchiuso da una decorazione di legno dorato. Le cornici nella parte mediana formano una cuspide che termina con un fregio e girali, foglie e volute.
Lo stesso tipo di decorazioni a traforo si sviluppa sulle cornici laterali, separate da lesene, e alle estremità. La volta del catino absidale accoglie invece un affresco del raro pittore ottocentesco Achille Iovine, firmato e datato1873, che è copia, niente

affatto male, della *Trasfigurazione di Gesù sul monte Tabor* di Raffaello conservata negli appartamenti vaticani.
Dal punto di vista devozionale l'affresco sostituisce (così come documenta la già citata memoria) una grande pala d'altare con una raffigurazione analoga realizzata dal pittore aversano Giovan Battista Graziano nel 1576, che, inserita all'interno di una cona con baldacchino, ancora nel Settecento occupava quasi interamente l'abside.

Franco Pezzella

Sant’Anna: il culto in diocesi di Aversa

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, settembre 1999, p. 3

«O felice coppia, Gioacchino e Anna, a voi è debitrice ogni creatura, poiché per voi la creatura ha offerto al Creatore il dono più gradito, ossia quella casta madre che sola era degna del Creatore». Così san Giovanni Damasceno nel *Discorso 6 per la Natività della Beata Vergine Maria*. Per il resto, confinata dalla Sacre Scritture nel più assoluto anonimato, la presenza di sant’Anna e san Gioacchino sulla Terra è contrassegnata dal silenzio: umili strumenti di un evento più grande di loro, compiuta l’opera per la quale erano stati scelti dal Signore, i due anziani coniugi si dileguano nel nulla, ignorati dagli stessi contemporanei.

Giugliano, Chiesa di S. Anna, interno.

Il solo Giacomo, senza dubbio alcuno il più sensibile e delicato degli apocrifi, racconta nel *Protovangelo* omonimo, risalente al II secolo e particolarmente diffuso in Oriente, che un angelo era apparso in separate sedi ai due coniugi (che vivevano divisi, dacché Gioacchino rimproverato dal Sommo Sacerdote di non aver procreato figli, per la vergogna era andato a vivere nel deserto) ad annunciare loro che se si fossero incontrati alla Porta Aurea di Gerusalemme avrebbero concepito una figlia che sarebbe stato lo strumento dell’incarnazione di Cristo.

Così come sarebbe poi avvenuto. E ancora, in altra parte dello scritto, poi utilizzato da Iacopo da Varazze nella compilazione della *Legenda Aurea*, Giacomo fa trapelare la gioiosa emozione che i genitori di Maria esprimono per il fatto che la loro figliola, consacrata fin dalla tenera età di tre anni al servizio del Tempio di Gerusalemme, non si era voltata indietro nel salire gli scalini del Tempio.
A fronte di questo oscuro e per molti versi strano anonimato, la figura di sant'Anna s'illumina invece (specialmente a partire dal XIII secolo e soprattutto in concomitanza con la convinzione maturata da Duns Scoto che Maria fosse stata concepita castamente per «osculum» e quindi preservata dal peccato fin dal suo concepimento) di luce sempre più viva nella coscienza del popolo cristiano.

G. Sarno, *S. Anna*, Grumo Nevano,
Chiesa di S. Tammaro.

Numerosi sono, infatti, i patronati di sant'Anna, la cui protezione è particolarmente invocata oltre che dalle persone desiderose di maternità e dalle partorienti, da diverse categorie di lavoratori: dai falegnami agli orefici, dagli ebanisti ai minatori, e perfino dai palafrenieri vaticani, che nel 1505 costruirono una chiesa in suo onore nei pressi del Palazzo Pontificio.

Indivisa dalla figlia, tanto nel culto quanto nella fantasia degli artisti, Ella assurge pertanto ben presto a una fama di santità che si diffonde in ogni parte del mondo. Lo attestano i numerosi santuari di rinomanza mondiale, la diffusa iconografia.
In diocesi di Aversa, oltre che nelle eponime chiese di Aversa, Sant'Antimo e Giugliano, la madre di Maria è venerata un po' dappertutto con apposite cappelle o altari che conservano statue o dipinti a lei dedicati. Così (e mi limito a qualche esempio) a Sant'Arpino (statua di scuola del Colombo sull'altare della terza cappella sinistra della chiesa di Sant'Elpidio) come a Frattaminore (ottocentesca statua del Ganci nel cappellone omonimo della chiesa di Santa Maria Consolatrice degli Afflitti); a Succivo (chiesa della Trasfigurazione, tela attribuita al pittore locale Tommaso De Vivo) come a Grumo (santuario di San Tammaro, statua a mezzo busto di mano dello scultore napoletano del '700, Giuseppe Sarno).
In ogni caso la santa non si riconosce per attributi iconografici specifici, ma perché quasi sempre, sopra una veste rossa (colore simbolo dell'amore) indossa un manto verde (il colore della primavera che simboleggia la rinascita, e quindi l'immortalità).

Franco Pezzella

Espressioni del culto ianuariano in diocesi di Aversa

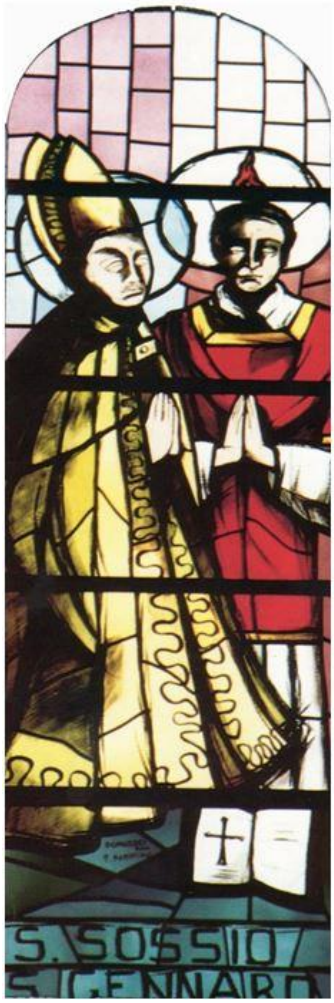
Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 19 settembre 1999, p. 3

A motivo della contiguità con l'arcidiocesi di Napoli e la diocesi di Pozzuoli, la diocesi di Aversa (nella cui giurisdizione rientrano peraltro alcuni grossi comuni immediatamente a ridosso di Napoli) conserva diverse espressioni di culto inerenti alla figura di san Gennaro; che, com'è noto, benché beneventano di nascita, della città partenopea (e da qualche tempo anche della regione Campania) è beneamato e popolare santo protettore.

Ben quattro tra chiese e cappelle (rispettivamente ad Aversa, Caivano, Crispano e Giugliano), sono, infatti, gli edifici di culto in diocesi dedicati al santo che, dopo essere uscito indenne da due tentativi di martirio, prima mediante la condanna alla fornace e poi attraverso l'esposizione alle fiere nell'anfiteatro di Pozzuoli, fu alfine decapitato, insieme con altri sei compagni di fede, tra cui san Sossio, Patrono di Frattamaggiore, il 19 settembre del 305, in un luogo denominato "Campo Marciano", nei pressi della Solfatara.

Ignoto pittore napoletano XVII secolo,
S. Gennaro nell'anfiteatro di Pozzuoli,
Frattamaggiore, Chiesa S. Sossio.

A questo episodio è tra l'altro legato uno dei più noti prodigi che si conosca, nonché una delle iconografie più diffuse della vicenda terrena del santo, la scena della sua decapitazione e della successiva raccolta, da parte di una pia donna, di una piccola quantità del suo sangue.
Quello stesso che, ricavato strizzando un panno servito alla donna per detergersi le dita del sangue del martire e poi conservato in due ampolline, si liquefa miracolosamente, quasi sempre, ben tre volte l'anno: l'1 maggio, in occasione della traslazione delle ossa del santo da Pozzuoli a Napoli; i1 19 settembre il giorno che ne ricorda il martirio e il 16 dicembre, anniversario della terribile eruzione del Vesuvio del 1631 quando Napoli fu risparmiata dal cataclisma grazie alla sua intercessione.



R. Serafini - Domus Dei,
I SS. Sossio e Gennaro, vetrata,
Frattamaggiore, Chiesa S. Sossio.

Il motivo iconografico delle due ampolline, generalmente poggiate su un libro, sovente caratterizza, con l'abito vescovile, raffigurazioni isolate del santo, come nel caso della tavola seicentesca d'ignoto pittore napoletano che si osserva sulla controfacciata della chiesa di Santa Sofia a Giugliano o come nel napoletano del

XVII secolo, appeso invece alla controfacciata della chiesa di San Sossio a Frattamaggiore.
Qui nel cappellone dei Santi Sossio e Severino, si conserva, dipinto, anch'esso d'ignoto pittore altresì, un'interessante tela ottocentesca del pittore pugliese Francesco Saverio Altamura (Foggia, 1826 - Napoli, 1897), nella quale è raffigurato, con raffinato disegno e indovinato accostamento di colori, l'episodio in cui san Gennaro recatosi a visitare san Sossio, rinchiuso nelle carceri di Pozzuoli con i santi Desiderio e Festa per aver apertamente manifestato il suo credo in Dio, gli vide sul capo - unico tra gli astanti - una fiamma ardente, vaticinio del prossimo martirio. L'episodio è narrato nei 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".
I due santi sono raffigurati ancora una volta insieme in una delle vetrate policrome che chiudono le antiche finestre gotiche del tempio frattese, realizzate qualche anno fa, su commissione del parroco emerito, monsignor don Angelo Perrotta, da un noto laboratorio artistico su disegni di Raffaele Serafino. Numerose poi, e presenti un po'dappertutto nelle chiese diocesane, sono le statue e i busti di san Gennaro oggetto, oggi come ieri, di grande ammirazione e di un costante culto, non solo da parte dei fedeli, ma anche di quanti, al di là della fede religiosa, guardano a lui come a uno dei simboli della propria identità di cittadini della «Campania Felix».

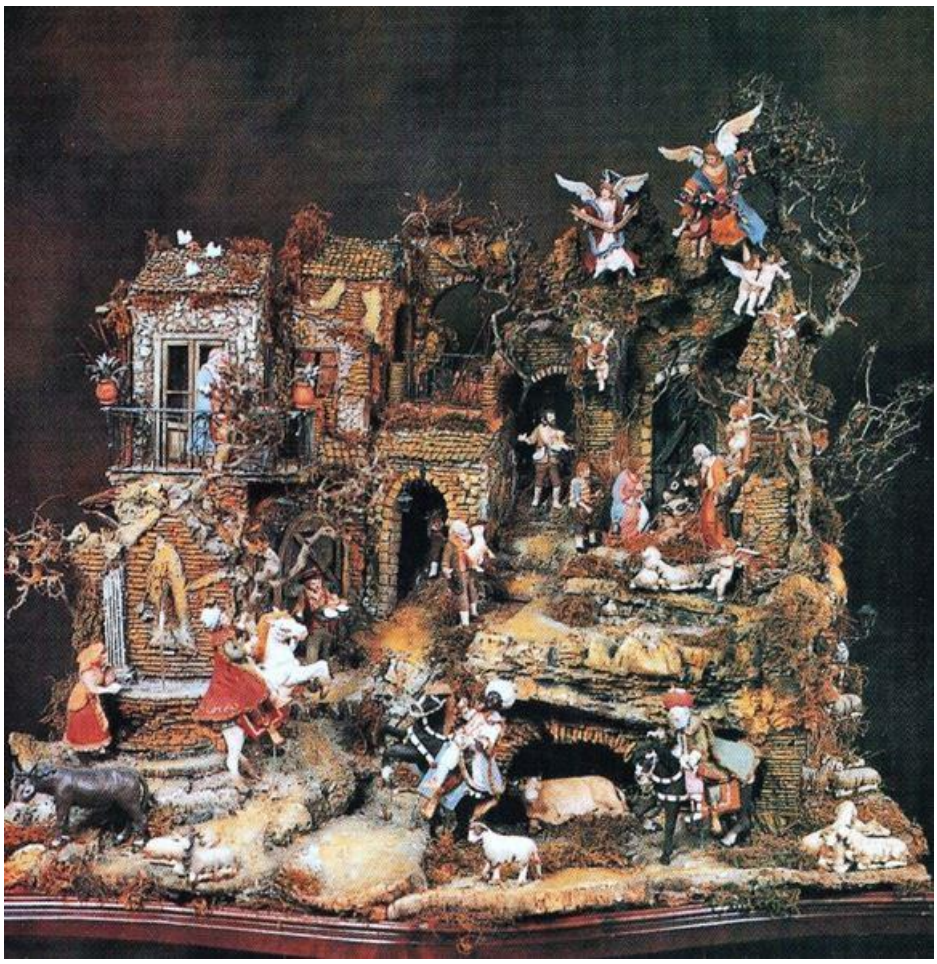
Franco Pezzella

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

Nel periodo delle feste di Natale in molte città italiane si allestiscono mostre collettive di presepisti professionisti e non: anche a Frattamaggiore, la locale Associazione nazionale degli «Amici del Presepe» di concerto con la sezione di Boscotrecase, non ha voluto essere da meno organizzando per il terzo anno consecutivo, grazie soprattutto all'impegno economico dei suoi soci, di alcuni operatori commerciali, del comune di Frattamaggiore e della delegazione cittadina della Croce Rossa, uno spazio espositivo nei locali dell'Istituto Cristo Re, munificamente messo a disposizione, per l'ennesima volta dalle Piccole Ancelle.



In questo contesto, il dinamico presidente dell'associazione, Luigi Del Prete, è presente con un grande Presepe di metri quattro per cinque, vero fiore all'occhiello della manifestazione, realizzato in cinquecento ore lavorative con circa quattro quintali di sughero. Alla realizzazione del manufatto, ricchissimo di pastori e

minuterie, hanno collaborato, Gaetano Capasso, una delle nuove leve nel settore dell'arte presepiale frattese, la moglie del Del Prete, la signora Rosa Paciolla, che ha confezionato i costumi, e i figli Anna e Sossio, ai quali sono stati affidati rispettivamente, la decorazione dei pastori e la realizzazione della scenografia.
Il Del Prete con quest'opera ci ripropone il Presepe del passato, soprattutto settecentesco, così com'è caro alla migliore tradizione napoletana splendidamente illustrata dagli esemplari in esposizione al Museo di San Martino di Napoli e alla Reggia di Caserta. La scena della *Natività* e *l'Annuncio ai pastori* non sono, infatti, che alcuni dei diversi quadri (certamente i più belli e significativi), di cui si compone la scena.
Dopo il primo e sempre più emozionante sguardo rivolto al viso paffuto e riccioluto del Bambino Gesù, al volto dolce di Maria e a quello bonario di Giuseppe, ben presto l`attenzione del visitatore è attratta dalle decine di pastori che, in uno scenario campestre con tanto di masserie, viottoli, osterie, orti e cortili ci ripropongono le attività domestiche, contadine e artigianali di un tempo, come la panificazione, la semina dei campi, la fabbricazione degli oggetti d'uso più disparato e quant'altro fosse intimamente legato al mondo rurale.
Con il Del Prete sono presenti alla Mostra alcuni dei più noti artisti presepiali campani quali: Amura, Arena, Aversa, Avolio, Bossetti, Canone, Ciavolino, Ercolano, Garfalo, Gianani, Gilardi, Greco, Fappelli. Malacario, Mallardo, Nassisi, Rossi, Pucilino e Tronconi. La manifestazione si avvale di un corposo catalogo bilingue (italiano e inglese) curato con la solita perizia dal professor Sosio Capasso: sue le schede di presentazione delle singole opere e dei loro artefici, precedute da un saggio di argomento presepiale, da un omaggio alla memoria del compianto don Gaetano Capasso, oltre che da un breve saggio dello scrivente sui *Presepi italiani del Quattrocento* e da alcune poesie natalizie di Raffaele Manzo e Carmelina Ianniciello.

Franco Pezzella

Frattamaggiore. Il culto dei santi Antonio e Severino. Arte e devozione

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 23 gennaio 2000, p. 3

Nel mese di gennaio la comunità dei fedeli frattesi celebra la memoria di due santi, san Severino e sant'Antonio abate, che benché vissuti in epoche e aree geografiche diverse, furono accumunati in vita dall'identità dignitaria di abate.

Frattamaggiore, Chiesa dell'Annunziata e di S. Antonio da Padova, G. Colombo, S. Antonio abate.

La devozione a sant'Antonio, che inseguendo la propria perfezione spirituale nella contemplazione solitaria e nell'auto esposizione alle privazioni, rappresentò nell'ambito del movimento monastico la corrente più propriamente eremitica, trova compiuta espressione intorno alla cappella a Lui dedicata, la seconda entrando a destra, nella chiesa intitolata alla SS. Annunziata e all'omonimo santo patavino.

Qui, sul prezioso altare che le fonti antiche indicano realizzato da Giacomo Massotti, è dato vedere la bellissima statua del santo scolpita a figura intera e a tutto tondo dall'artista veneto-napoletano Giacomo Colombo, nato a Este, presso Padova, nel 1663, ma operoso, ancora giovanissimo, a Napoli, dove fu allievo, secondo la testimonianza dello storico dell'arte napoletano Bernardo De Dominici, di Domenico di Nardo, il celeberrimo autore della lipsanoteca del Gesù Nuovo. Come di consueto, anche nella scultura di Frattamaggiore, il santo è raffigurato nelle vesti di un monaco anziano con barba bianca, mentre regge un bastone a forma di stampella, con il manico a T.

Frattamaggiore, Basilica di S. Sossio,
Ignoto scultore del XIX sec., S. Severino abate.

Impropriamente attribuita allo scultore nolano Giovanni Mirigliano o Merliano dagli studiosi locali, la statua, di fattura raffinatissima e di, notevole forza espressiva, si rivela invece, a un'attenta disamina dei valori formali, una «eccezionale opera di gusto plateresco» del Colombo - come ha sottolineato Gennaro Borrelli - «dal forte ed elegante valore plastico (specie) nella caratterizzata testa del santo»; un modellato che, unitamente agli sfolgoranti ornati distribuiti sulla tonaca, i quali riproducono fedelmente gli «estofados» di ascendenza iberica, denuncia l'eleganza neomanieristica che caratterizza la produzione dello scultore nel decennio a cavallo tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo.
Negli ultimi anni, grazie all'impegno pastorale dell'attuale parroco don Sossio Rossi e del parroco precedente monsignor Angelo Perrotta, anche intorno a san Severino

abate (il cui corpo riposa, insieme con quello di san Sossio, sotto l'altare della cappella dedicata ai due santi nella chiesa madre) si è creato un sentito spazio devozionale; che riscuote largo seguito soprattutto l'8 di gennaio, festa liturgica del santo, quando, a conclusione delle celebrazioni natalizie, facendo seguito ad una tradizione ormai consolidatasi, il vescovo di Aversa, il clero, le autorità pubbliche e uno stuolo di fedeli ogni anno sempre più numeroso, fanno cerchio intorno all'ambasciatore d'Austria presso la Santa Sede (di cui san Severino è uno dei santi protettori) per celebrare con una messa solenne il «dies natalis» del Santo.

Per il resto espressioni artistiche del culto a san Severino, la cui devozione fu introdotta a Frattamaggiore nell'anno 1805 in seguito alla congiunta traslazione delle ossa di san Sossio, sono una statua ottocentesca a figura terzina, realizzata qualche tempo dopo l'avvenimento da un ancor anonimo artista napoletano, e un grande dipinto firmato e datato 1895 dal pittore pugliese Francesco Saverio Altamura; nel quale con un indovinato disegno e un accorto accostamento dei colori, è riprodotto il famoso episodio, riportato da Eugippo, discepolo e biografo del santo, in cui si narra della consegna, da parte di un anonimo pellegrino, delle reliquie di san Giovanni Battista allo stesso.

E ancora, san Severino è raffigurato, in compagnia di san Sossio, in una delle vetrate policrome disegnate da Raffaele Serafini e prodotte dalla "Domus Dei" di Roma, che chiudono le antiche monofore della chiesa.

Franco Pezzella

Ciro Perna, l'ultimo cantore de "l'opera *'e pupi*"

Il riscatto, a. IV, n. 5, 12 marzo 2000, p. 3

Il 28 febbraio ci ha lasciato, per i postumi di una perfida influenza, Ciro Perna, uno dei più grandi pupari italiani di tutti i tempi, ultimo cantore di questa popolare forma di spettacolo. Nato nella nostra città, aveva ereditato dal padre Giuseppe, figlio di Ciro senior che da pasticciere era diventato puparo dando inizio alla dinastia, tecniche e trucchi per muovere i fili dei suoi pupi. Quegli stupendi e variopinti manichini dai corpi di legno, accumulati negli anni con una paziente e tenace ricerca, che faceva muovere con sorprendente abilità e cui prestava la sua voce cupa e roca, fin quasi a dargli un'anima; per raccontare ora divertenti farse o drammi della gelosia, ora storie appassionanti di paladini o vicende sanguinarie di camorristi.

Ciro Perna.

Palcoscenici delle sue rappresentazioni erano stati, dapprima improvvisati teatrini nei cortili di Frattamaggiore e dei paesi vicini, poi le piazze di tutt'Italia. Artefice di innumerevoli rappresentazioni, Ciro Perna era stato l'autore, tra l'altro, di *Napoli 1860: storie di Tore 'e Crescienzo*, trasmesse alcuni anni fa, dalla seconda rete televisiva, in quattro puntate, con ben ottocento scene, per la regia di Elena Porpora Medici. Questo, dopo che avevano destato notevole interesse, presso il pubblico e la critica, all'annuale rassegna dell'*opera dei pupi* che si svolge a Palermo per conto dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari e del Museo Internazionale delle marionette.

Il copione, adattato da Ciro Verbale, un marionettista amico dei guappi, e guappo egli stesso, che all'epoca contava già 87 anni, narra, attraverso episodi di cronaca e storia vera con l'aggiunta di credenze popolari, aneddoti e dicerie varie, le vicende, per lo più cruenti e sanguinarie, di Salvatore De Crescenzo, personaggio storico realmente esistito, capintesta riconosciuto per oltre trenta anni della "Bella Società Riformata", cioè della camorra.

Pupi di Ciro Perna, Palermo,
Museo Internazionale delle marionette.

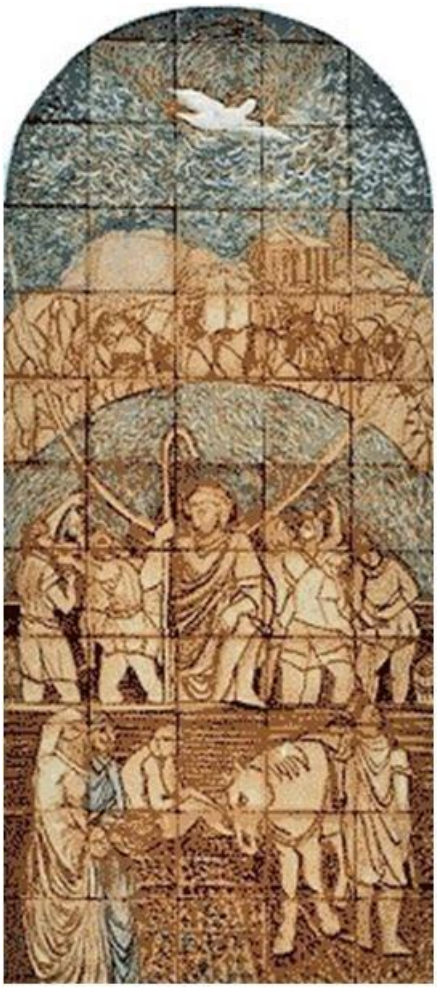
Il camorrista era stato tra l'altro incaricato da Garibaldi, alla vigilia della sua entrata in Napoli, di formare una Guardia cittadina. Non a caso, la scena madre della rappresentazione si conclude con il provvidenziale arrivo - anticipando una maniera che fu poi dei vecchi *westerns* americani - dell'Eroe dei due mondi mentre Tore sta per essere fucilato. E alla pari dei *westerns*, nel ricordo di chi ha assistito dal vero a questa rappresentazione, quest'ultima scena si svolgeva tra il tripudio generale degli spettatori, tutti schierati dalla parte di Garibaldi e *Tore*.
Va sottolineato in proposito, che "*l'opera 'e pupi*", in un radicale anacronismo di lettura con il mondo e le sue lotte, era diventata, agli occhi del popolino, abituale fruitore nel passato di questo genere teatrale, immagine stessa della realtà quotidiana: fatta di amici e nemici, lealtà e tradimento, giustizia e prevaricazione, riconoscenza e ingratitudine. E nel manifestare o meno l'ammirazione per gli eroi e i giusti, nell'esprimere solidarietà o indifferenza per i più deboli, nel provare o non disprezzo per il traditore e gli assassini, odio o ammirazione per i prepotenti, lo spettatore esprimeva altresì il proprio grado di aderenza alle regole del vivere sociale.

Franco Pezzella

Memorie paleocristiane nell'*ager atellanus*

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 2 aprile 2000, p. 3

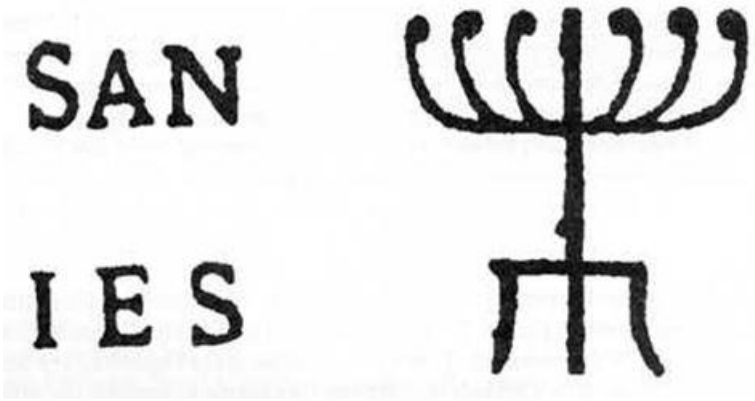
Ritenuta poco attendibile la pia tradizione (riportata, tra l'altro anche dall'abate cistercense Ferdinando Ughelli nel V tomo della sua *Italia Sacra*) che indica in san Pietro il primo evangelizzatore delle nostre contrade, gli inizi del Cristianesimo nell'agro aversano si fanno risalire, più plausibilmente, allo sbarco di san Paolo a Pozzuoli testimoniato, peraltro, da un'autorevole fonte storica come gli *Atti degli Apostoli* (XXVIII, 13 - 14). L'Apostolo delle Genti, infatti, proveniente da Reggio Calabria e diretto a Roma, quasi certamente, dopo una sosta di sette giorni nella cittadina flegrea, dovette fare una deviazione anche ad Atella, all'epoca ricca e prospera città dell'Impero, innestandovi, con la sua predicazione, i primi germogli del nascente Cristianesimo.



G, La Mura, *L'arrivo di san Paolo a Pozzuoli*,
Pozzuoli, facciata Chiesa di Santa Maria delle Grazie.

La storiografia locale, antica e moderna, ha voluto vedere in una piccola iscrizione marmorea rinvenuta tra le rovine di Atella e riportata per la prima volta, nel 1800,

dallo storico giuglianese Agostino Basile nella sua storia di Giugliano, e poi, in seguito, dai vari Parente, Riccitiello etc., i segni di questo passaggio. Secondo i succitati storici, il marmo, di cui si sono perse le tracce, (così come non si ha più notizia della lapide commemorativa fatta apporre dai paolotti nel loro monastero di Sant'Arpino per ricordarne il ritrovamento), avrebbe documentato l'incontro tra san Paolo ed un presbitero atellano, il quale per l'occasione lo avrebbe investito di un beneficio.
Anche in questo caso, però, nell'impossibilità di una visione diretta del reperto, sono state avanzate da più parti non poche perplessità, specie in merito all'interpretazione e ai caratteri grafici dell'iscrizione. Più concretamente, invece, la riprova del passaggio di san Paolo nelle nostre terre, si ravviserebbe, secondo altri autori, nell'antico toponimo *Sanctum Paullum at Averze* con cui viene indicato un casale di Aversa in un diploma capuano del 1022.



A. S. Mazzocchi, Disegno apografo dell'incisione
presente sull'anello di Frattaminore.

Per quanto concerne le altre testimonianze materiali sulla diffusione del primo Cristianesimo nell'*ager atellanus*, accanto al coccio di lucerna di tipo paleocristiano già reso noto da Alfonso de Franciscis fin dal 1945, si segnala in particolare il poco conosciuto anello di Frattaminore che fu ritrovato, come riporta Theodor Mommsen (*CIL, pars II, 8059.-184*), da don Pietrantonio Vitale, parroco della locale chiesa di San Maurizio raccoglitore delle memorie storiche atellane come si evince dall'epistolario di Matteo Egizi conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, lo donò all'insigne archeologo sanmaritano Alessio Simmaco Mazzocchi, il quale lo studiò, ne ricavò il disegno (riprodotto dal Mommsen) e lo commentò in una silloge manoscritta che dovrebbe trovarsi nella biblioteca del Museo Campano di Capua o in quella della Società di Storia Patria di Napoli.
L'anello, conservato presso i Musei Lateranensi di Città del Vaticano, riproduce, stilizzato, la menorah, ossia il candelabro a sette bracci fatto realizzare da Mosè, su ordine divino, allo scopo di illuminare il Tempio di Gerusalemme (*Esodo, 37,17 - 24*), e divenuto per questo il simbolo stesso della fede ebraica.

Tuttavia, esso compare, sovente, anche nell'iconografia cristiana come simbolo del noto episodio della Presentazione di Gesù al Tempio, il rito con cui i primogeniti, dopo l'offerta di un obolo al gran sacerdote, venivano consacrati al Signore. L'antica legge ebraica prescriveva, infatti, che ogni primo nato di animale venisse sacrificato a Dio mentre i primogeniti degli uomini dovevano essere riscattati con il pagamento di 5 sicli d'argento (Numeri 18, 15-16).
Contemporaneamente a questo rito- che secondo la tradizione ebraica commemora il famoso episodio della decima piaga d'Egitto, allorquando tutti i primogeniti egiziani erano morti mentre i figli degli ebrei erano stati risparmiati (Esodo, 13, 17-24) - si svolgeva quello della «purificazione della puerpera» (Levitico, 12). Ritornando all'anello di Frattaminore va ancora evidenziato come, a sinistra della raffigurazione della menorah, tracciata su due righe, si legge la scritta *SAN IES*, abbreviazione probabilmente di *Sanctus Jesus* o *Sancito Jesu*, cioè Santo Gesù.
La presenza nell'abitato della cittadina di una chiesa dedicata a san Simeone, il sommo sacerdote che ricevette Gesù quando fu portato al Tempio di Gerusalemme, e, ancor più il fervore con cui viene celebrata a Frattaminore, la tradizionale festa della Candelora, che della Purificazione di Maria, ne è l'antichissima rievocazione liturgica, lasciano ipotizzare la presenza di questo specifico culto nella zona fin dagli albori del Cristianesimo. In questa evenienza l'anello in oggetto si prefigurerebbe, pertanto, come ulteriore elemento del culto dedicato alla celebrazione della Presentazione al Tempio di Gesù e alla congiunta celebrazione della Purificazione di Maria.

Franco Pezzella

Il presunto ritratto di Celestino V nella “Parrocchiella” di Aversa

Aversa sette Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 30 aprile 2000, p. 3

Il 19 maggio del 1296 nel castello di Fumone, presso Anagni, chiudeva la sua lunga e travagliata vicenda terrena Pietro Angeleri, detto anche Pietro da Marrone, più noto come papa Celestino V. Poco meno di un ventennio dopo, nel 1313, benché Dante Alighieri nella Divina Commedia, a causa della sua abdicazione da pontefice, lo avesse per dileggio apostrofato come «colui che per viltade fece il gran rifiuto», papa Clemente V proclamandone invece le grandi doti di umiltà e santità che avevano fortemente contrassegnato la sua vita, lo elevava alla gloria degli altari con il nome di san Pietro Celestino, fissandone la festa liturgica al 21 maggio.

Aversa, Chiesa dei Ss. Filippo e Giacomo,
Ignoto pittore del XIV sec., *San Pietro Celestino* (?).

Figlio di contadini, Pietro era nato a Isernia nel 1215 circa; dopo aver fatto professione presso i benedettini, aveva abbracciato la vita eremitica, prima in Puglia e poi sul monte Morrone, nella sua terra, dove ben presto molti discepoli lo raggiunsero dando vita a un nuovo ordine monastico: gli eredi di san Damiano (denominati più tardi celestini in suo onore), la cui regola, ispirata a san Benedetto e a quella dei carmelitani e dei francescani, fu approvata da Urbano IV nel 1264.
Ancora in vita si era guadagnata fama di grande santità sicché nell'estate del 1294, ormai quasi ottantenne, fu invitato dai cardinali (riuniti in conclave e impossibilitati a eleggere il nuovo pontefice per gli insanabili contrasti sorti fra gli Orsini e i Colonna), a succedere a Nicola IV sul soglio pontificio. Dopo qualche esitazione Pietro finì per accettare la nomina, rimanendo, però, ben presto raggirato da Carlo d'Angiò, re di Napoli, che ne aveva suggerita e caldeggiata l'elezione per mero calcolo di potere.
E fu tale la coercizione esercitata dal monarca napoletano sul vecchio pontefice che egli fu costretto a trasferire, di fatto, la sede del papato da Roma a Napoli, nella reggia di Castelnuovo. Secondo una secolare e consolidata tradizione popolare, non suffragata però da alcuna fonte storica, papa Celestino V in uno dei tanti spostamenti al seguito della corte napoletana cui era obbligato, avrebbe soggiornato anche ad Aversa. Pare anzi che in quell'occasione egli avesse celebrato messa nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, altrimenti conosciuta dagli aversani come la «Parrocchiella».
La locale storiografia ottocentesca, da Gaetano Parente in poi, rifacendosi largamente ad antiche leggende orali, individua nell'attuale altare posto a sinistra della cappella dell'Addolorata la mensa alla quale avrebbe celebrato il pontefice, adducendo a riprova l'esistenza, nel lato destro della cappellina che accoglie l'altare, di un antico affresco, databile tra la fine del XIV secolo e gli inizi di quello successivo, il quale sarebbe stato realizzato giustappunto per ricordare l'avvenimento.
Nell'affresco, infatti, si osserva, tuttora, raffigurato a figura terzina e impaludato da preziose vesti gialle e rosa, l'immagine di un prelato che, poiché ha sul capo la tiara pontificia e giacché con la mano sinistra sostiene un libro con sovraccoperta verde, è stata ritenuta essere una raffigurazione del santo pontefice. Ma si tratta davvero di un ritratto di papa Celestino? A più mirate e fruttuose ricerche future l'ardua risposta.

Franco Pezzella

Frattamaggiore Terminati i restauri nella chiesa di Santa Maria delle Grazie

Il Riscatto, a. IV, n. 11, 11 giugno 2000, p. 3

È stata finalmente restituita al culto e all'ammirazione del pubblico, dopo alcuni mesi di laboriosi restauri finanziati dalla parrocchia di san Sossio e condotti con grande professionalità dai tecnici della Disa Restauri, la chiesa di Santa Maria delle Grazie e delle Anime del Purgatorio, sita nel centro antico di Frattamaggiore, immediatamente a ridosso della Chiesa Madre.

Frattamaggiore, Chiesa di S. Maria delle Grazie,
R. Della Campa - F. Ganci, *San Pietro.*

Per quanto eventi distruttivi di notevole entità abbiano comportato, particolarmente nel passato, operazioni di ristrutturazioni tali da cancellare ogni traccia delle strutture più antiche (la chiesa affonda le sue origini nel XV secolo) la fabbrica attuale, frutto di un intervento ottocentesco, resta infatti, al di là di tutto, un organismo architettonico tra i più significativi della città.
Il restauro che ha messo riparo ad una serie di offese legate principalmente alla mancanza di manutenzione e a vecchi ed impropri rifacimenti, ha valorizzato, in particolare, gli affreschi dell'abside con raffigurazioni tratte dal Vecchio Testamento (*Rebecca al pozzo* e l'*Incontro tra Salomone e la regina di Saba*), la cui paternità va ricercata in un pittore attento ai modi di Federico Maldarelli, uno dei maggiori artisti napoletani dell'Ottocento (Vincenzo Galloppi?).
Va anche sottolineato che, grazie ai restauri, è stato possibile assegnare la decorazione pittorica della seconda cappella destra a Gennaro Giametta, la cui firma con la data 1897, è apparsa in alto a sinistra della volta; e, ancora, che in modo occasionale, è venuta fuori, nel corso di una prima indagine sull'organo per valutarne un possibile e futuro restauro, anche la firma dell'organaro, il napoletano Tommaso Alvaro.
Due presenze, quella dell'artista frattese e dell'organaro napoletano, che, accanto alla già documentate presenze di Giuseppe Francescone, Francesco Casertano, Raffaele Della Campa e Francesco Ganci (rispettivamente architetto della fabbrica, artefice degli stucchi ed esecutori della bella statua di San Pietro), danno nuovo lustro alla chiesa della Madonna delle Grazie, le cui vicende storiche ed artistiche saranno illustrate, tra non molto, in un opuscolo redatto dallo scrivente per conto dell'Istituto di Studi Atellani unitamente a una scheda e a una mostra fotografica sui restauri a cura della Disa.

Franco Pezzella

Frattamaggiore. Due affreschi “ritrovati” nella restaurata chiesa di Santa Maria delle Grazie

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 11 giugno 2000, p. 3

Viene finalmente restituita al culto e all’ammirazione del pubblico, dopo alcuni mesi di laboriosi restauri finanziati dalla Parrocchia di San Sossio e condotti con impegno e sicura professionalità dai tecnici della Disa Restauri, la chiesa di Santa Maria delle Grazie e delle Anime del Purgatorio, sita nel centro antico di Frattamaggiore, immediatamente a ridosso della Chiesa Madre.

Per quanto eventi distruttivi di notevole entità abbiano comportato, particolarmente nel passato operazioni di ristrutturazioni tali da cancellare ogni traccia delle strutture più antiche (la chiesa affonda le sue origini nel XV secolo) la fabbrica attuale, frutto di un intervento ottocentesco, resta infatti, al di là di tutto un organismo architettonico tra i più significativi della città.

Il restauro che ha messo riparo aduna serie di offese legate principalmente alla mancanza di manutenzione e a vecchi ed impropri rifacimenti, ha valorizzato, in particolare gli affreschi dell’abside con raffigurazioni tratte dal Vecchio Testamento. Gli episodi biblici trattati, la *Rebecca al pozzo* e *l’Incontro tra Salomone e la regina di Saba*, prefigurazioni rispettivamente dell’Adorazione dei Magi e dell’Annunciazione, sono tra i più rappresentati nella storia dell’arte, specie nel periodo barocco.

Nel primo episodio riportato nella Genesi (24) si narra che Abramo, volendo trovare una sposa per il figlio Isacco, mandò il suo servo Eleazaro a cercare una giovane tra la sua stessa gente in Mesopotamia. Giunto a Nacoro in Caldea, Eleazaro sostò presso un pozzo e dopo aver pregato Dio perché gli concedesse un incontro fortunato, decise che la fanciulla che avesse dato da bere a lui e al suo seguito di uomini e cammelli sarebbe stata la donna destinata ad Isacco.

Qui è raffigurato il momento immediatamente successivo all’incontro, quello in cui Eleazaro individua la giovane nella vergine Rebecca che recatasi con le compagne ad attingere acqua dal pozzo, alla sua richiesta di un sorso del prezioso liquido, lo invita a bere dalla sua anfora.

Nel secondo episodio invece, tratto dal Libro dei Re (10,1-13), si narra di quando la regina di Saba, avuta notizia della grande fama di saggezza di Salomone, accompagnata da un grande seguito e da molti cammelli carichi di oro, pietre preziose e spezie, si recò alla sua residenza per conoscerla di persona ed interrogarlo. Nell’affresco in oggetto è rappresentata la circostanza in cui la regina di Saba e accolta dal re Salomone all’ingresso del suo palazzo.

La paternità degli affreschi va ricercata in un pittore attento ai modi di Federico Maldarelli uno dei più importanti maestri napoletani della seconda metà dell’Ottocento, presente nell’attigua chiesa di San Sossio con la bellissima tela che raffigura la *Sepoltura del Santo*, firmata e datata 1873.

Frattamaggiore, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Scuola di F. Maldarelli *Rebecca al pozzo.*

La data di esecuzione di questa tela già rappresenta anzi un ottimo riferimento per la cronologia anche degli affreschi in oggetto, realizzati, quasi certamente, negli anni immediatamente successivi. Nei dipinti, gli episodi, spogliati degli umori barocchi, sono rei tura «orientalista», con poche ed essenziali figure inserite in un contesto paesaggistico e architettonico esotico nel quale si fondono, sapientemente mescolati, espressioni pittoriche della cultura romantica, echi delle suggestioni neoclassiche e

ricordi degli illustratori al seguito delle spedizioni militari e diplomatiche d'età napoleonica in terra d'Egitto.

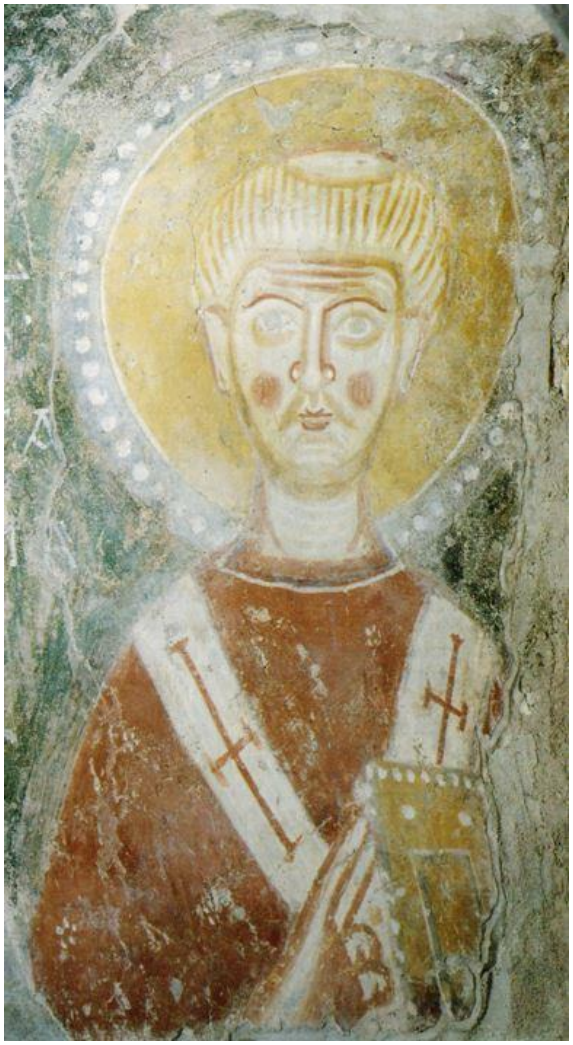
Franco Pezzella

Frattamaggiore, Chiesa di santa Maria delle Grazie, Scuola di F. Maldarelli,
L'incontro tra Salomone e la regina di Saba.

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

Le immagini di san Tammaro non sono numerose. Tuttavia, quasi tutte sono di grande pregio artistico. A cominciare dalla più antica rappresentazione che lo ritrae e che costituisce anche l'imprescindibile punto di partenza per la sua definizione iconografica: l'affresco conservato nel santuario di Santa Maria di Briano, databile, sulla scorta di una data ora scomparsa ma letta da alcuni testimoni presenti alla sua scoperta, all'anno 1070.



Ignoto pittore bizantino del XI secolo, *San Tammaro*,
Santuario della Madonna di Briano.

In quasi contemporaneità, quindi, con gli affreschi della basilica capuana di Sant'Angelo in Formis: con i quali il dipinto condivide, peraltro, a prescindere dall'autenticità o meno della presunta data di esecuzione, gli stilemi della pittura

bizantina. Se è vero, infatti, che il volto angoloso, le lumeggiature bianche in prossimità delle pieghe della fronte, la stilizzazione triangolare del naso, e ancora, i pomelli realizzati con brevi tratti paralleli, la bocca piccola e carnosa, il collo tornito e le spalle cascanti denotano una certa sapienza costruttiva e un forte desiderio (specialmente nella fronte aggrottata) di rendere espressiva l'immagine caricandola di un'intensa forza spirituale, è pur vero che tali elementi testimoniano una buona conoscenza, da parte dell'anonimo frescante di Briano, della corrente bizantina.

Per il resto, il dipinto, posto sulla parete sinistra della chiesa all'interno di una nicchietta che doveva essere l'antico fonte battesimale, ci propone un'immagine di san Tammaro (identificato come tale anche grazie all'iscrizione mutila S/TA/M tracciata a destra della testa) dove il santo, alla pari delle coeve immagini sacre, ha il capo cerchiato da un nimbo, costituito da una fascia giallo ocra, e la chierica incorniciata da folti capelli.

Al di sopra della tunica rossa il santo indossa una casula dello stesso colore con fasce crocigere bianche. Con la sinistra regge un libro chiuso, del quale s'intravede la coperta giallognola con decorazioni a palline bianche sui bordi: nel mentre con le lunghe dita della mano destra accenna ad un gesto di benedizione. Si diceva all'inizio di altre immagini di san Tammaro.

Ebbene, tra queste va annoverata la bella tela con la rappresentazione della sua apoteosi sull'altare maggiore dell'omonima basilica di Grumo Nevano. L'opera, che ha avuto in passato una serie di diverse attribuzioni, va invece assegnata, sulla scorta della scritta che vi si legge in calce, in basso a destra, al versatile pittore cilentano Paolo de Matteis che la realizzò nel 1706.

Nel percorso dell'artista la pala si colloca, pertanto, nel momento della sua maggiore affermazione quando, di ritorno da Parigi dove fu presente secondo il De Dominici tra il 1702 e il 1705, fu chiamato a dipingere per il Monastero di Monte Cassino.

Franco Pezzella

Rinverdisce a Frattamaggiore la festa di San Rocco

Nuova Città, n. 27, 10 settembre 2000, p. 28

Fino a quaranta anni fa circa, quando fu frettolosamente abbattuta per far posto all'attuale Istituto Tecnico Commerciale, in mezzo ai campi verdeggianti tra Frattamaggiore ed Afragola si ergeva, isolata, un'antica cappella campestre dedicata al culto congiunto dei santi Giuliana e Rocco.

Questua per la festa di san Rocco in una foto
della seconda metà del XX secolo.

Nei tempi passati, in occasione della festa del santo pellegrino, nella notte tra il 15 e il 16 agosto, i frattesi, soprattutto gli abitanti del popolare quartiere di "ncopp 'o nuvàle", in ossequio ad una tradizione plurisecolare, raggiungevano, numerosi, la cappella davanti alla quale, in un piccolo spazio, i fruttivendoli locali allestivano banchi infiorati e imbanditi di rutilanti cocomeri; nello stesso tempo carri addobbati, artisticamente rivestiti di festoni, percorrevano le vie del paese, illuminate da arcate

di lampadine multicolori, mentre una ’allegra brigata di amici intonava le migliori canzoni del repertorio popolare.
A notte inoltrata i fuochi d’artificio, che tracciavano nel cielo fantastiche composizioni floreali, chiudevano momentaneamente i festeggiamenti, i quali riprendevano, più vigorosi, il giorno successivo, quando dopo le celebrazioni liturgiche del mattino, si tenevano la gara podistica, la corsa nei sacchi, l’albero della cuccagna. Più tardi la festa fu spostata dapprima nello slargo antistante alla chiesa dell’Annunziata e poi, dopo la costruzione della chiesa di San Rocco, realizzata tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del secolo successivo, in piazza Miseno, com’era allora denominato il vasto spazio davanti alla chiesa.
Con l’avvento della II Guerra Mondiale prima e con il boom economico poi che aveva fatto conoscere agli italiani, e con loro ai frattesi, nuove forme di divertimento, la festa rionale perse d’interesse e quasi sparì. Nel momento in cui, per una sorta di reazione alla sempre più crescente massificazione dei costumi, si guarda a queste feste come ad espressioni di cultura popolare oltre che come ad occasioni di divertimento, le stesse sembrano tornare in auge.
E così che, anche con il nobile intento di raccogliere fondi per la costituenda sezione parrocchiale della Caritas, alcuni volenterosi cittadini e ispiratori della neonata struttura assistenziale, hanno ripristinato, depurandola dagli aspetti più propriamente commerciali e arricchendola nel frattempo, grazie all’apporto del parroco don Armando Broccoletti, di più profondi significati religiosi, l’antica festa del quartiere, popolarmente nota come “a festa e’ santu Rocco”.
Dopo un’intensa mattinata e il primo pomeriggio dedicati alle celebrazioni liturgiche, nel campetto di fronte alla chiesa, gli organizzatori hanno preparato e distribuito alle numerose famiglie convenute non solo dal quartiere ma da tutta Frattamaggiore, panini imbottiti, bibite, dolci e le tradizionali fette di cocomero, il tutto generosamente offerto da privati e da alcuni commercianti del rione.
A conclusione della simpatica serata i soci dell’Unione Cattolica hanno consegnato al parroco, in segno di gratitudine per quanto egli ha finora fatto per la Parrocchia, e ancor più per l’assistenza spirituale e materiale che egli, ha assicurato, concederà alla neonata sezione della Caritas, una pergamena con un grande e semplice Grazie e con l’augurio di un fecondo prosieguo nel comune cammino intrapreso.

Franco Pezzella

Grumo Nevano
Mostra iconografica su san Tammaro vescovo
Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 15 ottobre 2000, p. 3

«San Tammaro tra storia e leggenda» è stato il tema di un'interessante conferenza che si è tenuta a Grumo Nevano sabato 30 settembre insieme a una mostra fotografica sull'iconografia del Santo. Lo stimolante appuntamento grumese è stato organizzato dall'Istituto di Studi Atellani di Sant'Arpino - Frattamaggiore in collaborazione con il Comune di Grumo Nevano e la Pro Loco cittadina. Relatore il professor Antonio Vuolo del Dipartimento di Latinità e Medioevo dell'Università di Salerno; la conferenza si è svolta nei locali della Pro Loco e si è avvalsa della partecipazione del professor Sosio Capasso, presidente dell'Istituto di Studi Atellani, che in una breve comunicazione introduttiva ha ricordato la finalità dell'incontro, teso a una migliore conoscenza della religiosità locale e, più in generale, della zona atellana.

Il prof. Vuolo illustra la figura di san Tammaro. Alla sua destra, il prof. Capasso, l'ingegnere Albo e il dottore Capuano.

Erano presenti diversi studiosi e cittadini ai quali hanno portato il saluto delle istituzioni patrocinanti, il dottor Carlo Capuano, presidente della Pro Loco, e l'ingegner Augusto Albo, assessore alla Cultura.

Grumo Nevano, Basilica di S. Tammaro, P. De Matteis, *Apoteosi di s. Tammaro.*

Il relatore, dopo aver messo in rilievo alcuni documenti storici che attestano la popolarità del culto di San Tammaro nel passato, ha trattato ampiamente delle due fonti agiografiche relative alla sua vita: la «Vita S. Castrensis» e la «Vita» propria, entrambe databili al XIII secolo.

Villa Literno, Ch. di S. Tammaro, Ignoto,
Busto di s. Tammaro

In realtà Tammaro fu molto più verosimilmente, come hanno ipotizzato alcuni studiosi moderni, e senza nulla togliere alla sua valenza di evangelizzatore, uno dei tanti presbiteri nati e vissuti in Campania nel V secolo. La relazione ha riscosso un vivo successo, contrassegnato da un lungo applauso. Un buon successo ha conseguito anche la mostra, allestita dallo scrivente in collaborazione con Bruno D'Errico.
Le foto esposte, appositamente realizzate per l'occasione da Angelo Pezzella e Giovanni Giuliano per conto dell'Istituto di Studi Atellani, hanno richiamato l'interesse dei visitatori e hanno attestato come le immagini di San Tammaro, diffusamente presenti nelle chiese della regione, siano state oggetto delle attenzioni non solo di alcuni artisti locali del Novecento, quali Antonio Giametta, Luigi Vincenzo Torelli e fra' Stefano Macario, ma anche di importanti artisti del passato, quali Abraham Vinx, Paolo De Matteis e Giovan Domenico Vinaccia.

Franco Pezzella

Presenze fiamminghe nella pittura cinquecentesca ad Aversa e dintorni

... Consuetudini Aversane, n. 51-54, a. XIII, novembre 2000-aprile 2001, pp. 36-47

La seconda metà del Cinquecento registra a Napoli, e più in generale nel resto d'Italia, la formazione di una nutrita colonia di artisti fiamminghi[1].
Le ragioni di questa nuova ondata migratoria di artisti stranieri in Italia, che segue quella della prima metà del secolo di provenienza iberica[2], va posta in relazione, secondo alcuni studiosi, con i sanguinosi eventi della notte di S. Bartolomeo del 1572 e le guerre di religione che ne seguirono nei Paesi Bassi[3]; quantunque non vada dimenticato che già a partire dagli inizi del Cinquecento il "viaggio in Italia" fosse oramai diventato per i pittori fiamminghi, ma invero anche per tutti gli artisti europei, un importante momento di «crescita culturale in chiave moderna»[4].
Della numerosa schiera di artisti fiamminghi presenti a Napoli, e largamente testimoniata dai documenti[5], facevano parte, tra gli altri, alcuni pittori che furono attivi anche ad Aversa e dintorni, come Cornelis Smet, Aert Mytens, Abraham Vinx e Dirk Hendricksz Centen, più noto con il nome italianizzato di Teodoro d'Errico, colui che sarebbe stato, per dirla con Leone de Castris «il vero dominatore del panorama locale nell'ultimo quarto del secolo per doti imprenditoriali e matura pienezza di risultati nella confezione di una pittura tenera e piacevolmente colorita, capace di sposare i temi fantastici di un vero e proprio 'manierismo internazionale' con le

---

[1] Sulla colonia fiamminga a Napoli si confrontino in particolare: G. PREVITALI, *La pittura napoletana del '500 Dalla venuta di Teodoro d'Errico (1574) a quella di Michelangelo da Caravaggio (1607)*, in *Storia di Napoli*, V (1972), Cava dei Tirreni-Napoli, pp. 847-911; ID., *Teodoro d'Errico e la"Questione meridionale"* in *Prospettiva*, 3, 1975, pp. 17-34; ID., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino, 1978, pp. 93-111; ID., *Fiamminghi a Napoli alla fine del'500: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher,* in *Rélationes artistiques entre les Pays Bas et l'Italie à la Renaissance*, Etudès dedies a Suzanne Sulberger, Bruxelles-Roma, 1980, pp. 209 - 217; P. L. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento in Italia Meridionale*, in *La pittura in Italia*, t. II, Venezia, 1988, pp. 472-514; C. Vargas, *Teodoro d'Errico, la maniera fiamminga nel Vicereame*, Napoli, 1988; P. L. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606 l'ultima maniera*, Napoli, 1991, pp. 31-83.
[2] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura Da Alfonso il Magnifico a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, 1977.
[3] P. GEYL, *The Revolt of the Netherlander (1555-1609)*, London, 1962.
[4] N. DECOS, *Les peintres belges a Rome au XVI siècle*, Bruxelles - Roma 1964. Riguardo Napoli, vanno registrati in proposito il soggiorno, tra il 1545 e il 1546, di Jan Stephan Van Calcar e quello d'un certo Sebastiano Auser, il passaggio di Peter Bruegel il vecchio (1552-53), i più significativi soggiorni di Hendrick von der Broeck (autore di perduti fregi in San Gaudioso) e di Paul Schephers, artefice degli affreschi per la cupola dei Santi Severino e Sossio.
[5] Cfr. i regesti in P. L. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli …*, *op. cit.*, pp. 320-338.

esigenze devozionali del mercato regnicolo»[6].

Foto 1 - Aversa, Cattedrale, Cornelis Smet, *Adorazione dei Magi.*

[6] P. L. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento in Italia Meridionale …, op. cit.*, pag. 494.

1. Cornelis Smet, detto Ferraro

Il primo di questi pittori a essere attivo ad Aversa, sebbene non documentato da alcuna fonte scritta, fu sicuramente Cornelis Smet (de Smet, Hesmet) detto Ferraro, che fu anche l'iniziatore, e per taluni versi l'organizzatore (particolarmente nella prima ora) della colonia fiamminga a Napoli, una sorte di nume tutelare legato a vari titoli - non esclusi rapporti di parentela - con tutti, o quasi tutti, i connazionali residenti in città.

A lui è attribuita, infatti, con parere pressoché unanime degli storici dell'arte moderni, la grande tavola dell'*Adorazione dei Magi* che, proveniente dall'Altare Maggiore della demolita chiesa di S. Francesco di Paola[7], si conserva nella navata laterale destra della Cattedrale (foto 1).

A giudicare da quanto riportano gli storici locali, la tavola ha sempre destato l'interesse degli studiosi. Il Parente, infatti, nel tracciare la lista del patrimonio artistico ancora presente nella chiesa di S. Francesco a metà Ottocento, quando prende a parlare del dipinto asserisce - non prima, tuttavia, di aver ricordato che «poco andò che [esso] non fosse venduto a vil prezzo … per frode, o imperizia, o ingordigia altrui nel 1847» - che lo stesso fu «giudicato di Scipion da Gaeta [Scipione Pulzone] imitando Marcel Venusti»; per poi subito dopo aggiungere - ed è segno dell'indubbio interesse che la tavola già all'epoca destava negli studiosi - «Altri vorrebbe che la composizione, o l'architettura risentono del Cesare da Sesto (il Milanese), ma che il colorito sia sul fare dello Scipion da Gaeta»[8]. Più tardi, un altro storico aversano, il Vitale, ricorda che «da competenti, mandati dalla Sopraintendenza ai Monumenti di Napoli [il dipinto] fu dichiarato opera di Pittore manierista della Scuola Napoletana della metà del '500»[9]; personalità che fu in un secondo tempo individuata, dalla maggior parte degli storici del tempo, nella figura di Marco Pino. Tramandata pertanto come opera del senese, la tavola fu prima dirottata dalla Borea nell'area di Silvestro Buono[10], seguita in un primo tempo dal Previtali[11], e poi definitivamente assegnata dallo stesso Previtali a Cornelis Smet sulla scorta di stringenti analogie con la documentata cona del Rosario della Cattedrale di Muro Lucano, in provincia di Potenza[12].

Nella composizione affiorano, infatti, con chiarezza le caratteristiche stilistiche del pittore fiammingo: dall'impianto compositivo, strutturato in profondità su tre diagonali, all'esecuzione calligrafica, precisa e diligente, dei volti; dalla resa cromatica ottenuta con un morbido impasto di colori, alle crepitanti sete e ai veli

---

[7] R. VITALE, *Quasi un secolo di storia aversana*, Aversa, 1954, pag. 59.

[8] G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli, 1857-58, II. pag. 261.

[9] R. VITALE, *La prima chiesa normanna in Italia. La cattedrale di Aversa*, mss. pubblicato in *... Consuetudini Aversane*, n. 18 (I parte), nn. 19/20 (II parte), nn. 23/24 (III parte); la citazione è a pag. 47 del nn. 19/20.

[10] E. Borea, *Grazia e furia in Marco Pino*, in *Paragone*, 151 (1962), pp. 24-52, pag. 49, nota 33.

[11] G. PREVITALI, *La pittura napoletana del'500 …*, *op. cit*., pp. 863 e 895, nota 71.

[12] ID., *La pittura del Cinquecento a Napoli …*, *op. cit*., pag. 98.

fruscianti che vestono le figure, le quali appaiono, come bene esplicita una felice espressione del Previtali, quasi «cristallizzate, congelate sotto una brinata di zucchero filato»[13]. Originario di Malines, dove era nato in un imprecisabile anno della prima metà del secolo, Cornelis Smet, dopo un lungo apprendistato fra Anversa e Amsterdam - avvenuto probabilmente sotto la guida di più maestri come sembra mostrare il suo timbro stilistico a metà strada fra il minuzioso realismo di Marten de Vos o di Pierre Pourous e le espressive bizzarrie nordiche di Hansken von Elburgh - approdò, non si sa ancora bene perché, a Napoli, dove fu lungamente attivo tra il 1574, allorquando sposò la napoletana Margherita de Medina, e il 1581, anno in cui morì.

Purtroppo delle numerose opere realizzate nelle province meridionali e puntualmente registrate dalle fonti, ci resta la sola succitata pala di Muro, intorno alla quale il Previtali incominciò a ricostruire, fin dagli anni settanta, il catalogo del pittore fiammingo: un catalogo tuttavia ancora scarno, che comprende, accanto all'altra cona del Rosario in S. Domenico Maggiore di Napoli e alla tavola aversana, *l'Inchiodamento alla Croce* dei Santi Severino e Sossio, la *Madonna della Pace con Trinità e Santi* in Santa Maria della Pace, nonché due versioni molto simili dell'*Epifania*, copie *dell'Adorazione dei Magi* di Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama in Santa Caterina a Formello, entrambe in collezioni private, l'una a Torella dei Lombardi, l'altra a Napoli.

Più recentemente la Barbone Pugliese ha riconosciuto come di mano dello Smet la *Madonna della Cintola* che, proveniente dalla chiesa di S. Giovanni a Carbonara, è attualmente conservata in uno degli ambienti della torre annessa al complesso conventuale di S. Lorenzo Maggiore; e, ancora, la *Madonna e Santi* nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Talanico, presso Caserta, *l'Immacolata adorata dalle Sante Chiara e Caterina* nella chiesa dei Cappuccini a Solofra, nell'Avellinese[14].

Ritornando alla pala aversana, il confronto con il dipinto di Muro, realizzato fra il 1588 e il 1591, e con quanto resta della *Madonna del Rosario* di S. Domenico Maggiore (da identificarsi, forse, nel quadro commissionato al pittore nel 1581 da Fra Michelangelo de Alberico) consentì al Previtali di ipotizzarne una datazione anteriore al 1590. Lo studioso riconobbe anzi l'*Adorazione dei Magi* aversana, dalla «esecuzione. diligente, da piacere. più agli adepti della corrente Buono-Lama che non agli <spirituali> alla Marco Pino», come un vero e proprio palinsesto smettiano[15].

2. Dirk Hendricksz Centen, ovvero Teodoro d'Errico

La pala di Cornelis Smet non era però, probabilmente, l'unico dipinto di autore fiammingo che si poteva osservare nella cattedrale di Aversa alla seconda metà del Cinquecento. Abbiamo infatti notizia, da un documento redatto il 5 ottobre del 1571 dal notaio napoletano Cristoforo Cerlone e ritrovato dal Delfino, che il compare e

[13] *Ibidem.*

[14] N. BARBONE PUGLIESE, *Sulle tracce di Cornelis de Smet tra Napoli e la provinci*a, in *Bollettino d'arte*, n. 73 (1992), pp. 93-106.

[15] G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli …*, *op. cit.*, pag. 88 n. 50; pp. 97-99.

genere acquisito di Smet, Dirk Hendricksz, si era impegnato, in quella data, a dipingere per il canonico aversano Geronimo Marenda, una cona della «Madonna della Conceptione con tutti li Misterij intorno, sancto Francisco de assise vestito scappuccino da mano dextra et sancto Antonio de padua similmente vestito scappuccino da mano sinistra, et Dio Padre sopra la Madonna»[16]. Al solito, com'era consuetudine in quel tempo, intorno ai dipinti, che dovevano essere pronti entro il primo giorno di Quaresima dell'anno successivo, era prevista una cornice lignea intagliata e dorata che «esso magnifico Theodoro la promette fare et pintare de mano sua propria bona e perfetta».

Foto 2 - Baronissi (Salerno), Chiesa della Santissima Trinità,
Dirk Hendricksz Centen (Teodoro D'Errico), *Cona della Concezione.*

Non sappiamo però con certezza - mancando al riguardo ogni riferimento - a quale chiesa aversana la cona fosse destinata; tuttavia il titolo di canonico del Merenda, la

[16] A. DELFINO, *Appendice documentaria* in C. VARGAS, *Teodoro d'Errico*, *op. cit*., pag. 160, doc. 10.

presenza in Duomo di più di un'iscrizione con relativo altare dedicata a quella famiglia, la perfetta coincidenza della data 1591 con l'anno in cui furono avviati da parte del vescovo Pietro Ursino i lavori di ristrutturazione e ammodernamento della cattedrale, hanno fatto ipotizzare alla Vargas che il dipinto fosse stato commissionato per qualche altare della stessa[17].
L'ipotesi ha però trovato dissenziente il De Castis, che, sulla scorta di una pressoché perfetta sovrapponibilità tra descrizione documentale e dipinto, ha creduto di riconoscere la pala in oggetto nella cona posta dietro l'Altare maggiore della chiesa della Santissima Trinità di Baronissi, presso Salerno (foto 2), tavola cui la Vargas ha peraltro negato (se non negli Angeli dipinti in alto nei peducci) la matrice d'errichiana[18].
In ogni caso, nulla ci vieta di pensare che si tratti di due analoghe ma differenti tavole: non va dimenticato in proposito che, oltremodo pressati nell'esecuzione di grandi cone per chiese e confraternite, sovente i pittori cinquecenteschi replicassero con leggere varianti i modelli iconografici più richiesti, fossero essi, indifferentemente, di propria o altrui invenzione.
Allo stesso Teodoro d'Errico è invece unanimemente assegnata l'*Annunciazione* nell'altra chiesa aversana di S. Nicola (foto 3). Il dipinto - di cui ritroviamo qualche eco nell'opera forse più bella di Francesco Curia, l'Annunciazione di Capodimonte, e che per questo è preso ad esempio di quanto «lo scambio di dare ed avere fra Hendriskz e Curia abbia col tempo invertito la sua direzione»[19] - denota, infatti, stretti rapporti con la produzione nota e certa del pittore fiammingo.
Del quale ripete con puntualità tutti i manierismi tipici: il colore, tenero e sfaldato insieme, ricco di accordi squillanti e di vaporosi chiaroscuri, i morbidi panneggi dai bordi fittamente ondulati, i profili duramente marcati dei volti, il taglio della luce, la commossa atmosfera sentimentale e, non ultima, l'attenzione per la "natura morta", costituita in questo caso dal brano del vaso con i fiori posto ai piedi della Vergine.
La Vergine è raffigurata mentre in un interno d'epoca, è fervidamente inclinata ad ascoltare la voce divina che, attraverso un aereo Arcangelo Gabriele, le annuncia l'incarnazione di Cristo. E ancora una volta va registrato (come d'altronde capita spesso di vedere nei dipinti dell'epoca aventi per soggetto rappresentazioni sacre) il ricorso, da parte dell'artista, nell'ambientazione dell'evento, a «un interno borghese dai tratti volutamente domestici»: qui però, tale effetto (che il D'Errico ottiene inserendo semplicemente un letto a baldacchino nella composizione) appare, diversamente che nelle analoghe composizioni, «più suggerito che decisamente presentato»[20].

---

[17] C. VARGAS, *Teodoro d'Errico, op. cit*., pag. 123.
[18] P. L. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli ..., op. cit*., pag. 82, n. 112.
[19] *Ibidem*, pag. 73.
[20] C. VARGAS, *Teodoro D'Errico, in "Dal Romanico all'Illuminismo" trenta opere recuperate*, catalogo della mostra di Benevento, Chiesa di S. Domenico 30 settembre-31 ottobre 1995, pp. 28-32, pag. 30.

Il dipinto, cui è stato collegato un disegno nel Museo di San Martino[21], orna l'altare della cappella dell'Annunziata, già di patronato dei Cappabianca, i quali ne furono i committenti come testimonia lo stemma di questa nobile famiglia aversana che si osserva sul dipinto stesso[22]. Quanto alla produzione del D'Errico, premesso che la definizione, sia pure sommaria, di essa richiederebbe uno spazio assai maggiore del consentito, qui mi limito a riferire di alcune opere che fissano, dagli esordi alla morte, il suo lunghissimo periodo di attività. Non prima, tuttavia, di aver ricordato che, quando egli giunse a Napoli nel 1574, era reduce da un lungo soggiorno a Roma, durato sette anni circa, nel corso del quale aveva avuto modo di assorbire gli esiti della pittura decorativa farnesiana nei cantieri di Castel S. Angelo e della Reggia di Caprarola[23].
Una pittura largamente debitrice dai fratelli Zuccari, dal Bertoja, da Raffaelino da Reggio, da Giovanni de' Vecchi, da Bartolomeo Spengher e con, in più, alla base, una cultura da "*romanticismo nordico*" assunta probabilmente da Floris e Pieter Pourbus. Su questo registro si muovono, infatti, tutte le prime opere meridionali: dalla *Madonna del Rosario* di Capodimonte alla *Presentazione al Tempio* dell'Annunziata di Paola (1580), dalla *Madonna di S. Severo* alla Sanità alla *Resurrezione* della Badia di Barzi, fino al celeberrimo soffitto di S. Gregorio Armeno a Napoli (1580-82).

[21] P. L. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento in Italia Meridionale, op. cit*., pag. 514, n. 28.
[22] La famiglia ebbe, col titolo di Barone, la giurisdizione di Aversa e a far data dal 1574 anche quelle di Ventignano, Ventignanello e del Territorio feudale di S. Eustacchio. Alcuni suoi membri furono, tra l'altro, cavalieri di Malta e dell'Ordine Gerosolimitano. Possedevano un palazzo in via Rainulfo Drengot e due sepolture rispettivamente in S. Nicola e nella chiesa della Maddalena (L. SANTAGATA, *Storia di Aversa*, Napoli, 1991, III, pag. 1388).
[23] N. DECOS, *Le maître des albums Egmont: Dirck Heindrieksz Centen*, in *Oud Holland* 104 (1990), pp. 49-68.

Foto 3 - Aversa, Chiesa di San Nicola, Dirk Hendricksz Centen (Teodoro D'Errico), *Annunciazione.*

Negli anni seguenti il pittore, divenuto ormai il maggior decoratore sacro dell'intero meridione d'Italia, proseguendo alla stessa maniera, ma con un occhio più attento ai languidi esiti della pittura del Barocci, esegue le *Madonne del Rosario* dell'Assunta di S. Maria a Vico (1585), di S. Maria della Libera a Saviano (1586) e di S. Lucia a Mare a Napoli, l'*Immacolata* nel soffitto napoletano di S. Maria di Donnaromita (1587-90), l'*Annunziata* di Montorio dei Frentani.

Nella fase matura della sua attività, caratterizzata da un barocchismo sapientemente miscelato con la maniera devozionale desunta dal Santafede, realizza la *Maddalena* di Casa Rocco, le "cornici-reliquario" di S. Domenico a Napoli e dell'Assunta di S. Maria a Vico, le *Madonne e Santi* di S. Nicandro a Venafro, di S. Michele a Potenza, il *Cristo portacroce* di Bonifati.

Degli ultimissimi anni napoletani, contraddistinti da uno stile talvolta oltre misura espressivo e patetico, quanto non viziato anche da vistose cadute formali (carattere quest'ultimo imputabile in larga parte alla collaborazione del figlio Giovanni Luca) sono infine: la *Madonna e Santi* di S. Maria della Vita a Napoli, l'analoga composizione dell'Annunziata di Airola, il *Cristo e la Samaritana* dell'Annunziata di Arienzo, la *Madonna delle Grazie* di S. Maria la Nova a Napoli (1604), il *Martirio di S. Caterina* della Casa Santa dell'Annunziata (1605), la *Madonna e Santi* dell'Annunziata di Arienzo (1608).

3. Abraham Vinx

Di sicura autografia, giacché firmata, è invece la pala con la *Madonna col Bambino e Santi* di Abraham Vinx che si conserva nell'Aula magna del Seminario di Aversa (foto 4). La composizione, di cui non è stato finora possibile reperire notizie certe sulla provenienza e sulla committenza (secondo mons. Alfonso D'Errico, parroco di Grumo Nevano, proverebbe dalla chiesa di S. Maria la Nova di Aversa, comunicazione orale), si avvale di una presentazione pienamente frontale, austeramente priva di effetti, con un ridotto numero di figure.

Al centro del dipinto, sovrastata da un tendaggio sorretto da puttini è la Madonna, con in braccio il Bambino che reca in mano una rosa; ai loro piedi, genuflessi, si osservano S. Biagio e S. Tammaro (e non S. Cornelio come erroneamente riportato dagli autori delle Guide di Aversa)[24]. I due santi vescovi, identificati dai rispettivi attributi iconografici (il pettine da cardatore per S. Biagio, la mucca per S. Tammaro), sono vestiti entrambi con veste bianca, piviale e mitria rossa e sono rappresentati nell'atto di intercedere presso la Madonna per la guarigione di un bimbo, rappresentato in basso a destra nelle braccia della madre.

Originario di Amburgo, dov'era nato nel 1580, e riconosciuto a tutt'oggi autore di quest'unico dipinto, Abraham Vinx, è documentato a Napoli tra il 1606 e il 1610 quando è incaricato da Teodoro d'Errico, che lo indica suo amico fraterno (compatrono), di occuparsi dei propri affari economici nel Napoletano[25]. Dopo questa data è documentato ad Amsterdam, dove probabilmente morì[26].

[24] AA. VV., *Itinerari aversani*, Napoli, 1991, pag. 116; A. CECERE, *Guida di Aversa*, Aversa, 1997, pag. 63. Circa la corretta identificazione con S. Tammaro del santo vescovo raffigurato insieme con S. Biagio nella pala aversana mi rifaccio ad una leggenda agiografica compilata in ambiente capuano nel XIII secolo e nota a Villa Literno, Grumo Nevano e nel paese eponimo presso Capua (in tutte le località, cioè, che hanno il santo come Patrono) secondo la quale egli appena giunto in Campania in seguito alle persecuzioni dei Vandali, si rese protagonista di un miracolo strepitoso. Narra dunque la leggenda che S. Tammaro, passando un giorno nei pressi di una misera abitazione e chiesto un tozzo di pane per sfamarsi si sia sentito opporre un accorato rifiuto. La famiglia che abitava quel tugurio era piombata nella povertà più assoluta per l'improvvisa morte del loro unico mezzo di sostentamento, un bue. Fu così che s. Tammaro, fattosi condurre sul luogo dove giaceva senza vita l'animale, dopo aver elevato una preghiera a Dio guardò il bue che subito balzò in piedi con gran sollievo dei suoi padroni. Per questa ragione S. Tammaro è talvolta raffigurato in compagnia di un bue (cfr. F. PROVVISTO, *S. Tammaro Vescovo e Confessore della fede*, Capua, 1997, pag. 9).

[25] A. DELFINO, *Appendice …*, *op. cit*., pag. 163, doc. 28.

[26] U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1907-50, XXXIV (1936), p. 386.

Foto 4 - Aversa, Aula Magna del Seminario,
Abraham Vinx, *Madonna col Bambino e Santi.*

4. Due dipinti in cerca d'autore

Uno stretto rapporto con la pittura fiamminga palesa altresì - come denotano l'incidenza della luce, la resa attenta e lenticolare degli accidenti di natura, il cromatismo e la commossa atmosfera sentimentale - la bella tela, ancora anonima, raffigurante *S. Francesco in meditazione*, che si osserva al centro del bellissimo soffitto cassettonato nell'omonima chiesa aversana (foto 5).

Nella raffigurazione dell'evento, ambientato in un paesaggio appenninico con S. Francesco colto in preghiera vicino a un masso sul quale sono adagiati un crocefisso e un teschio umano, vi si coglie appieno il clima della cultura artistica napoletana dell'epoca; la tela oltre a registrare la presenza degli stilemi fiamminghi poc'anzi elencati testimonia, infatti, e per di più anche in provincia, la definitiva accettazione, dei concetti di "*decoro e convenienza*" distintivi della corrente devozionale che si era andata affermando in città in quegli anni. In questo senso proprio la rappresentazione di questo tema, secondo un'iconografia che si era diffusa nel tardo Cinquecento prima nell'ambito della devozione privata e solo poi nell'ambito ecclesiale, acquista gran rilevanza[27].

Siamo, insomma, di fronte ad un'opera che ben rappresenta il felice connubio fra la pittura napoletana d'ispirazione fiamminga, la tradizione devozionale e la ricca

[27] *L'iconografia di San Francesco nella Controriforma,* catalogo della mostra di Roma, 1983.

carpenteria dei soffitti meridionali. Ancor più palesemente fiamminghe, nella fattispecie d'errichiane (si guardino, ad esempio, il fluido attorcigliarsi dei panneggi e i delicati accostamenti di colore) si rivelano le soluzioni figurative e cromatiche adottate dall'ignoto autore della tela, raffigurante la *Sepoltura di Cristo con la Madonna e i Santi Biagio e Giovanni Evangelista*, che, inserita in una cona di stucco bianco e dorata, si osserva sull'altare della terza cappella sinistra nella chiesa conventuale di S. Biagio ad Aversa.

Foto 5 - Aversa, Chiesa di S. Francesco delle Monache, Ignoto pittore fiammingo (Giovanni Luca D'Errico?), *S. Francesco in meditazione.*

Benché tipicamente quattrocentesca (si pensi agli illustri precedenti del Bellini e di Melozzo da Forlì) l'iconografia del Cristo sorretto dagli Angeli è qui proposta in una nuova veste: se tradizionale è, infatti, lo schema che vede Cristo morto, fasciato da un solo perizoma verde e raffigurato al centro della composizione nell'atto di essere adagiato nel sarcofago dai due Angeli simmetricamente disposti ai suoi lati, cinquecentesca è invece la disposizione della Vergine con S. Biagio (in abiti vescovili coperti da un manto grigio e nero) a destra, e di S. Giovanni Evangelista (vestito con la consueta tunica verde ed il manto rosso mentre regge un rotolo nella mano sinistra) sull'alto lato.

Purtroppo, come già si preannunciava, le fonti non, ci soccorrono circa il nome dell'autore, che tuttavia, per gli inconfondibili caratteri del dipinto, va identificato in un artista della cerchia di Teodoro d'Errico, forse nel figlio Giovanni Luca, la cui attività artistica, seppure prevalentemente improntata ad un rapporto di collaborazione con il padre è testimoniata, peraltro, da un documento del 1604[28].

[28] A. DELFINO, *Appendice …*, *op. cit*., pag. 161, doc. 21.

Foto 6 - Sant'Antimo (Napoli), Chiesa dello Spirito Santo, Aert Mytens, *Assunta con i Santi Francesco da Paola e Agata* (trafugata).

5. Aert Mytens

L'unica opera d'autore fiammingo fin qui nota che si conserva (o meglio, che si conservava giacché rubata alcuni anni or sono e non ancora recuperata) negli immediati dintorni d'Aversa, è/era l'*Assunta con i Santi Francesco da Paola e Agata* di Aert Mytens posta su uno degli altari laterali della chiesa dello Spirito Santo di Sant'Antimo (foto 6).

Si tratta di una delle opere del primo periodo meridionale dell'artista nordico, anteriore al suo ritorno nelle Fiandre, datato 1591: una composizione che pur

contraddistinta da uno schema elementare (alle figure terzine dei due Santi fa da contrappunto la Vergine con una gloria di angeli) e senza audacia (a far da sfondo alla sacra rappresentazione è una veduta parziale del paese con il quale il pittore, in ossequio alla moda del tempo e, vieppiù, in ottemperanza alle sollecitazioni dell'Università, si propose di visualizzare la chiesa nel contesto la situazione urbana), si presenta tuttavia atmosferica, sorprendente e, assieme, persuasiva e riverente.
Per non dire poi del raffinato e diligente disegno, tracciato con una linea sottile e nervosa, il quale raggiunge i risultati più notevoli e piacevoli nell'armoniosa perfezione dei volti e nel fluido attorcigliarsi delle pieghe. Sicché si può ben affermare che nell'opera santantimese si coglie appieno la fisionomia artistica del pittore, maturata a Napoli a contatto con i connazionali Cornelis Smet e Teodoro d'Errico, ma anche con il napoletano Francesco Curia e Girolamo Imparato.
Aert Mytens, nativo di Bruxelles, giunse, infatti, nella capitale vicereale nel 1580, dopo un soggiorno di cinque anni a Roma e un breve ritorno in patria, restandovi per ben venticinque anni, durante i quali si affermò come uno dei maggiori protagonisti della pittura di fine secolo, in rivalità con il più celebre Teodoro d'Errico.
Allievo dello Smet, di cui sposò la vedova, della sua vasta produzione in questa sede ricorderemo soltanto, rinviando quanti ne vorranno sapere di più alle note biografiche dettate dal van Mander[29] e ai numerosi saggi sulla pittura napoletana del Cinquecento citati nelle note, le *Madonne del Rosario* di Gaeta, Ottati e Benevento (1589), l'*Annunciazione* di Albano (1583), il *S. Michele* di S. Maria la Nova, l' *Adorazione dei Magi* e la *Circoncisione* per S. Bernardino all'Aquila, ora nel Museo Nazionale della stessa città.

Franco Pezzella

[29] C. VAN MANDER, *Het Schilderboeck*, Haarlem 1604, pp. 82- 86.

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

La figura di san Benedetto, la sua vita, i numerosi miracoli che egli operò in vita e anche dopo la morte, hanno da sempre ispirato i più disparati artisti in ogni tempo e paese, come dimostrano le numerose rappresentazioni e alcuni dei più vasti cicli figurativi che la storia dell'arte annoveri.

Aversa, Ch. di S. Biagio, P. Di Martino,
S. Benedetto e Totila.

Basti ricordare al riguardo, giusto per limitare l'analisi ai più noti cicli napoletani, i numerosi affreschi con *Fatti della Vita del Santo* realizzati dal veneziano Antonio Solario e aiuti nei primi decenni del XVI secolo nel chiostro dei Platani del monastero dei Santi Severino e Sossio, e gli altrettanti numerosi e analoghi teloni di mano del De Mura nell'attigua chiesa.
Alla pari dei cicli napoletani, la maggior parte delle opere che costituiscono il ricchissimo *corpus* iconografico del santo sono di carattere narrativo, tutte accomunate cioè, dall'intento di dimostrare come il santo fosse stato così ricco di

virtù soprannaturali, autorevolezza e potenza si da giustificare appieno la glorificazione della sua e dell'ordine da lui fondato.
E questa vena narrativa e glorificante si coglie anche nel ciclo che, agli inizi del XVIII secolo, nel 1701, il pittore giuglianese Pietro Di Martino, rifacendosi in modo abbastanza aderente alle note biografiche sul santo dettate da san Gregorio Magno, realizzò per la chiesa di San Biagio ad Aversa, attigua all'omonimo monastero delle benedettine.

Aversa, Ch. di S. Biagio, P. Di Martino,
S. Benedetto e il miracolo del serpente.

Qui una serie di ben tredici tele centinate, distribuita tra le finestre della navata centrale, racchiude in rapida sintesi gli avvenimenti fondamentali della vicenda terrena del santo di Norcia: dai diversi episodi storici che lo videro più volte interagire con Totila, a quelli in cui operò una serie di strepitosi miracoli, a quelli più propriamente legati alla sua scelta ascetica. Ma chi era Pietro Martino, l'autore del ciclo? L'artista che aveva effigiato - nella chiesa di San Mauro in Casoria - il *Santo in gloria* («la migliore di tutte l'opere sue» secondo le indicazioni dello storiografo settecentesco napoletano Bernardo De' Dominici), era stato, tra l'altro, l'artefice di numerose opere realizzate a Napoli.

Aversa, Ch. di S. Biagio, P. Di Martino,
Episodio della vita di s. Benedetto.

Tra le quali vanno segnalate i perduti affreschi con *Fatti della Vita di S. Antonio* nella chiesa dell'Ospedaletto e alcuni dipinti nella chiesa dei SS. Apostoli. Recenti ricerche archivistiche hanno permesso di restituire al pittore giuglianese anche, gli affreschi con scene della *Vita di San Nicola da Bari* nella cappella eponima in Santa Teresa degli Scalzi a Napoli, precedentemente attribuiti al Malinconico. Il Di Martino morì nel mese di novembre del 1736.

Franco Pezzella

Aspetti del Presepe italiano tra Duecento e Ottocento

«... 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

La più antica rappresentazione plastica della *Natività di Cristo* realizzata con figure a tutto tondo sullo sfondo di un paesaggio in rilievo, il cosiddetto *Presepe*, è documentata sin dalla fine del Duecento (1291 ca.), dalle superstiti statue marmoree scolpite da Arnolfo di Cambio (Col Val d'Elsa, 1245 ca. - Firenze 1302) per «l'Oratorium praesepis» in Santa Maria Maggiore a Roma[1] (figg. 1- 5); quantunque documenti precedenti in cui si accenna a luoghi di culto specificamente dedicati al Presepio, come ad esempio la chiesa di Santa Maria «ad praesepe» a Napoli (citata in una carta del 1021), già lascino ipotizzare l'esistenza di questi particolari manufatti artistici[2].

La pia consuetudine di rappresentare con figure a grandezza naturale ora di legno, ora di marmo o terracotta, la nascita del Bambino Gesù - raffigurazione che si può considerare a tutti gli effetti, una filiazione delle sacre rappresentazioni liturgiche o "misteri" che già si andavano svolgendo, fin dai primissimi secoli del Millennio, nelle piazze e nelle chiese di tutta Europa[3]- si diffonde solamente nel Quattrocento, specie in Italia, segnatamente in Emilia, in Lombardia, nelle Marche e nel Regno di Napoli[4].

---

[1] Il *Presepe* di Arnolfo di Cambio fu realizzato come complemento alla "sacra culla" (che secondo una tradizione non ben documentata, avrebbe accolto Gesù appena nato), allorquando l'architetto fiorentino fu incaricato di rinnovare l'antica cappella, sottostante la Basilica, dove fin dall'epoca di Papa Teodosio I (642-649) si custodiva la preziosa reliquia. Analoghe cappelle furono create più tardi nella Basilica Vaticana e in Santa Maria di Trastevere rispettivamente dai pontefici Giovanni VII (705-707) e Gregorio IV (827-844). L'Oratorio arnolfiano si trova attualmente sotto la cosiddetta cappella "Sistina", ubicata nella navata destra della Basilica, dove fu ingegnosamente fatta trasportare da Domenico Fontana nel 1585. Del *Presepe* originario, sostituita nel XVI secolo la figura centrale rappresentata dalla *Madonna* e dal *Bambino*, sopravvivono la statua di *San Giuseppe*, quelle dei tre *Re Magi* nonché quelle del *bue* e dell'*asinello*; quest'ultime sono però scolpite a rilievo nella parete di fondo. In ogni caso le prime rappresentazioni figurali del Presepe compaiono già dal II secolo nelle pitture parietali delle catacombe di Roma (catacomba di Santa Priscilla), e, a partire dal IV secolo, nei bassorilievi di alcuni sarcofaghi paleocristiani (sarcofago in Sant'Ambrogio a Milano, sarcofago di Flavio Gorgonio nel Museo diocesano di Ancona). Più recentemente la primogenitura del Presepe arnolfiano è stata messa in predicato a favore di alcune statue, custodite a Bologna nella chiesa del Martirio, che, dipinte da Simone de' Crocifissi nel Trecento ma risalenti alla metà del XIII secolo, erano già state classificate, in passato, come elementi di un'*Adorazione dei Magi*.

[2] Un'esauriente storia del Presepe, scritta in lingua tedesca è in R. BERLINER, *Die Weihnachtskrippe*, Monaco di Baviera 1955. Relativamente al Presepe napoletano si cfr. G. BORRELLI, *Il Presepe Napoletano*, Napoli 1970 e F. MANCINI, *Il presepe napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955* Napoli, 1983.

[3] A. RAVA, *Teatro medievale. L'apparato scenico negli Offici drammatici del tempo di Natale*, Roma 1940. Si cfr. in particolare il capitolo I: *Il presepe prima di S. Francesco*.

[4] Delle sorte di Presepi erano pure le cosiddette "stallette di Betlemme", termine con cui si indicavano, nel Trecento, in Alto Adige i pannelli laterali degli altari intagliati che ospitavano scene

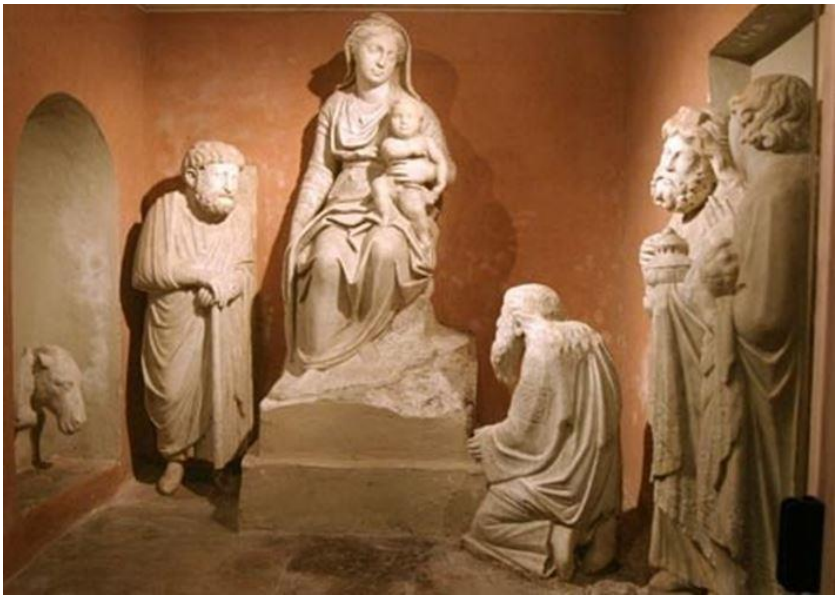


Fig. 1 - Roma, Basilica di S. Maria Maggiore, Arnolfo di Cambio, *Presepe.*

Fig. 2 - Roma, Catacombe di Santa Priscilla, *Presepe.*

della *Natività*, la più famosa delle quali e quella di San Sigismondo, in Val Punteria, del 1390. Per il resto, gli unici frammenti di Presepi italiani trecenteschi pervenutici si riferiscono alla *Madonna puerpera*, già parte di un *Presepe* donato dalla Regina Sancia alle monache clarisse del Monastero di Santa Chiara a Napoli nel 1320 circa e ora nel Museo di San Martino; ad alcune figure di legno policromo, forse di origini veronesi, che si conservano nel Museo di Castel Sant'Angelo a Roma; alle ceramiche faentine dell'Albert Museum di Londra.

Fig. 3 - Milano, Basilica di S. Ambrogio, Sarcofago di Stilicone, *Adorazione dei Magi.*

Fig. 4 - Ancona, Museo diocesano, *Sarcofago di Flavio Gorgonio.*

Fig. 5 - Bologna, Chiesa del Martirio, *Presepe*

Risalgono, infatti, alla seconda metà di questo secolo, i primi *Presepi* fin qui noti: il documentato *Presepe* di Niccolò dell'Arca (Bari, 1435/40 - Bologna, 1494), il *Presepe* di Rivolta D'Adda (1480) in provincia di Cremona (fig. 6), il *Presepe* del cosiddetto Maestro dei Magi nell'arcivescovato di Fabriano, di cui restano le sole figure di *San Giuseppe* e dei *Magi* (fig. 7), la *Natività* dell'ignoto scultore marchigiano conservata nel Museo della basilica di San Nicola a Tolentino, dove la *Madonna* adagiata su di un fianco con il mento appoggiato alla mano ricorda le figure femminili dei sarcofaghi etruschi (fig. 8); e ancora, in Italia meridionale, l'altro documentato *Presepe* realizzato nel 1484 da Pandolfello di Solofra per la Cappella dei Bajani a Montoro presso Avellino[5], e i *Presepi* allestiti da Pietro Alamanno e da suo figlio Giovanni per le chiese napoletane di Santa Maria la Nova, di Sant'Eligio, dell'Annunziata e di San Giovanni a Carbonara (fig. 9); ai quali va aggiunto il *Presepe* della Chiesa dell'ospedale di Palma de Maiorca, già a Napoli, sempre di mano degli Alamanno[6] (fig. 10) e il perduto *Presepe* di Martino Simone De Jadena, realizzato nel 1458 per la chiesa di Sant'Agostino alla Zecca di Napoli.

[5] Archivio Storico Napoli, Protocollo del notaio A. Casanova, a. 1478, fol. 15 r.
[6] G. ALOMAR, *Guillermo Sagura*, Barcellona 1970, tavv. 160-170.

Fig. 6 - Rivalta d'Adda, *Presepe.*

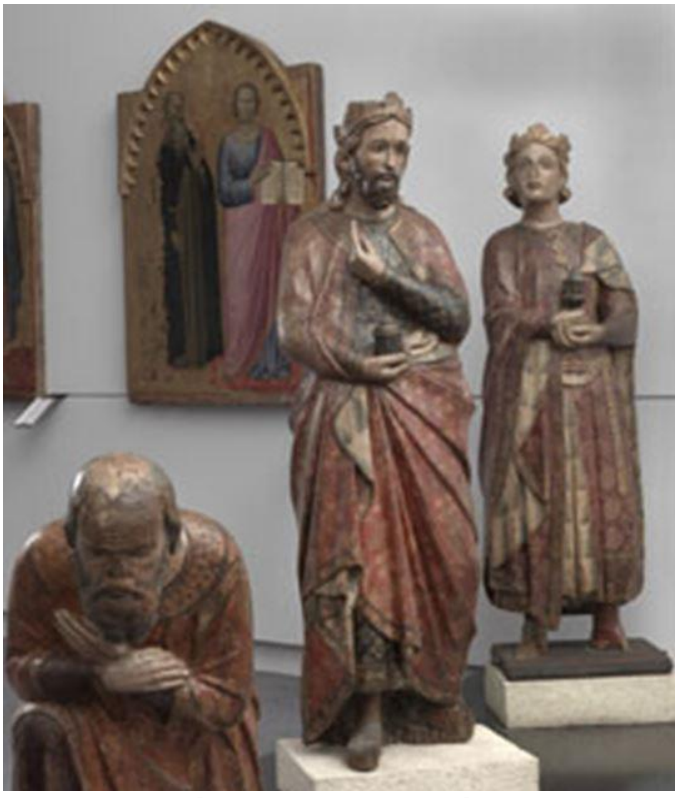


Fig. 7 - Fabriano, Arcivescovado, *Presepe.*

Della vasta produzione degli Alemanno però, se si escludono le erratiche figure della *Madonna* e di *San Giuseppe* per la cappella del Sacramento nell'ospedale dell'A.G.P. di Napoli[7], solo del *Presepe* di San Giovanni a Carbonara, approntato tra il 1478 e il 1484 con quarantuno figure di legno intagliato, dorate e grandi quasi al naturale, ci restano quattordici rari, incomparabili pezzi, tra cui anche *Sibille* e *Profeti*: una presenza quest'ultima che conferma, se mai ce ne fosse stato bisogno, gli originali legami tra Presepe e rappresentazioni sacre[8]. Della stessa epoca era forse il *Presepe* della duchessa Costanza, costituito da ben 116 pezzi, che furono rinvenuti, nel 1567, in due cassapanche nel castello di Celano, in Abruzzo. Era probabilmente parte di un *Presepe* andato perduto anche il *Bambino Gesù* trafugato alcuni anni fa dalla chiesa dell'Aracoeli a Roma, che una devota tradizione locale indicava scolpito alla fine del Quattrocento da un frate francescano utilizzando il legno proveniente da un ulivo dell'orto dei Getsemani. Una fedele riproduzione di questo *Presepe* c'è fornita da un'incisione di Bartolomeo Pinelli (fig. 11).
Quasi integralmente conservato nel numero delle figure, è, invece, il *Presepio* in terracotta policroma realizzato nella seconda metà dell'ottavo decennio del XV secolo da Guido Mazzoni (Modena, 1450 ca. - 1518) per il duomo della sua città natale (fig. 12). Nel gruppo si avvertono i ricordi delle patetiche composizioni di Niccolò dell'Arca, anche lui artefice, come già si ricordava, di un *Presepe* andato perduto, e tuttavia «il corposo ma frammentario realismo [del Mazzoni] non raggiunge mai i risultati dell'altissima sintesi lirica e drammatica» dello scultore di origine pugliese; semmai «il metallico rigore dei contorni, le precise strutture di volumi, le scelte accurate dei colori, la bilanciata composizione delle figure» rimandano, più appropriatamente, agli esiti della coeva scuola pittorica ferrarese[9].
Alla fine del XV secolo appartengono anche la *Natività* in terracotta di un anonimo maestro abruzzese (fig. 13) e la statua lignea della *Madonna che adora il Bambino* di Saturnino de' Gatti (San Vittorino, Aq, 1463 - 1518) entrambe conservate nel Museo Nazionale dell'Abruzzo a L'Aquila[10]. Alle capaci mani di figuli abruzzesi (secondo alcuni al maestro umbro Paolo Aquilani), si può altresì attribuire il *Presepe*, realizzato agli inizi del Cinquecento (1501-1503), esposto nella vasta cappella di destra della chiesa di San Francesco a Leonessa, presso Rieti, a pochi chilometri da Greccio, dove, com'è noto, nel Natale del 1223, san Francesco realizzò il primo documentato Presepe vivente della storia (fig.14). La composizione di Leonessa, riprodotta su un francobollo italiano alcuni anni fa, è composta di molte sculture, tutte modellate in terracotta policroma, oltremodo caratterizzate da volumi vigorosi e da

[7] R. CAUSA, *Contributi alla conoscenza della scultura del '400 a Napoli*, in F. BOLOGNA - R. CAUSA, *Sculture lignee della Campania*, cat. della Mostra di Napoli, Napoli, 1950, pp. 137-138, scheda 57, tavv. 60, 61, 62, 63.
[8] *Ibidem*, pp. 138-139, scheda n. 59, tavv. 54, 55, 56, 57, 58.
[9] A. G. PETTORELLI, *Guido Mazzoni da Modena plastificatore*, Torino 1925.
[10] M. ROTILI, *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli 1976, p. 109, ft. 81.

linearismi ancora fortemente goticheggianti, soprattutto nella definizione delle chiome e dei panneggi[11].

Fig. 8 - Tolentino, Museo della Basilica di S. Nicola, *Presepe.*

Fig. 9 - Napoli, Chiesa di S. Giovanni a Carbonara, P. Alamanno, *Presepe.*

[11] C. VERANI, *Aspetti e problemi delle opere d'arte di Leonessa*, Rieti 1957.

Fig. 10 - Palma de Majorca, P. Alemanno, *Presepe.*

Fig. 11 - B. Pinelli, Il Presepe della chiesa dell'*Aracoeli* in un'incisione.

Più tardi, nel 1507, Pietro Belverte, da Bergamo, realizzò per la chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, un *Presepe* composto di ventotto pezzi, le cui uniche figure superstiti (la *Madonna* e *San Giuseppe*) (fig. 15), presentano forti analogie stilistiche con quelle di San Giovanni a Carbonara[12]. Ma è un allievo di quest'ultimo, Giovanni Merliano detto Giovanni da Nola (Marigliano, Na, 1488 - Napoli, 1558) - l'artista che avrebbe dato inizio a una prima vera e propria scuola napoletana-a realizzare, su commissione del poeta Iacopo Sannazaro, uno dei più bei presepi del Cinquecento: il *Presepe* per la cappella di Santa Maria del Parto a Mergellina (fig. 16), «la quale Natività è del gusto che il Sannazaro l'have in versi depicta nel divino suo libro "de Partu Virginis"», come avrebbe scritto di lì a poco Pietro Summonte nella sua famosa lettera a Marcantonio Michiel[13].
Del Merliano era, altresì, il *Presepe* posto sull'altare maggiore dell'altra chiesa napoletana di San Giuseppe Maggiore, demolita nel 1934. Anche di questo *Presepe*, datato dal Bologna al 1530 ed eseguito parte in bassorilievo, parte in sculture a tutto tondo, rimangono le sole figure della *Madonna* e di *San Giuseppe* (fig. 17), ora nella chiesa di San Giuseppe al Rione Luzzatti[14].
Testimoniato dalla sola figura di *San Giuseppe*, copia letterale dell'esemplare in precedenza citato è invece il *Presepe* realizzato poco prima del 1518, da Cristiano Moccia (notizie dal 1516 al 1549) per la chiesa di Santa Maria del Pozzo a Somma Vesuviana[15]. Il Presepe vesuviano, distrutto dall'incendio che devastò la chiesa negli ultimi decenni dell'800, non è tuttavia il solo eseguito fuori Napoli.
Nel resto del Regno vi fu una discreta fioritura di presepi soprattutto in Lucania e Puglia: pittoresche rappresentazioni della Natività di Cristo, ambientate talvolta in grotte artificiali di roccia autentica, furono, infatti, realizzate un po' dappertutto in queste regioni.
In particolare, il maggior artefice pugliese di presepi, Stefano da Putignano (Putignano, ? - 1530), lascia alcuni esemplari, scolpiti per lo più in tufo "carparo", a Polignano a Mare (nella cappella ricavata nel basamento del campanile della chiesa dell'Assunta) (fig. 18), a Bari (già nella chiesa di San Paolo, ora nella Pinacoteca Provinciale della stessa città) (fig. 19), a Cassano Murge (convento di Santa Maria degli Angeli) (fig. 20), e a Grottaglie (chiesa del Carmine) (fig. 21). Oltremodo interessante si presenta quest'ultimo esemplare, datato 1530, dove egli fonde in modo

[12] R. CAUSA, *Contributi...* in F. BOLOGNA - R. CAUSA, *Sculture ... op. cit.*, pp. 149 -150, scheda 65, tav. 66.
[13] P. SUMMONTE, *Lettera a Marcantonio Michiel, 20 marzo 1524*, pubblicata da F. NICOLINI, *L' Arte Napoletana del Rinascimento*, Napoli, 1925, pp. 168-169.
[14] F. BOLOGNA, *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, in F. BOLOGNA - R. CAUSA, *Sculture..., op. cit.*, pp. 178-179, scheda n. 77, tavv. 80-81.
[15] R. CAUSA, Contributi... in F. BOLOGNA - R. CAUSA, *Sculture..., op.cit.*, pp. 150, scheda n. 66.

mirabile elementi tratti dalla scultura napoletana degli Alamanno e di Pietro Belverte con i modi abruzzesi, ovvero adriatici e lauraneschi, della sua prima formazione[16].

Fig. 12 - Modena, Duomo, G. Mazzoni, *Presepe*,

Fig. 13 - L'Aquila, Museo Nazionale dell'Abruzzo, Saturnino de' Gatti, *Natività*.

[16] R. SEMERARO, *Stefano da Putignano*, Cisternino, 1963.

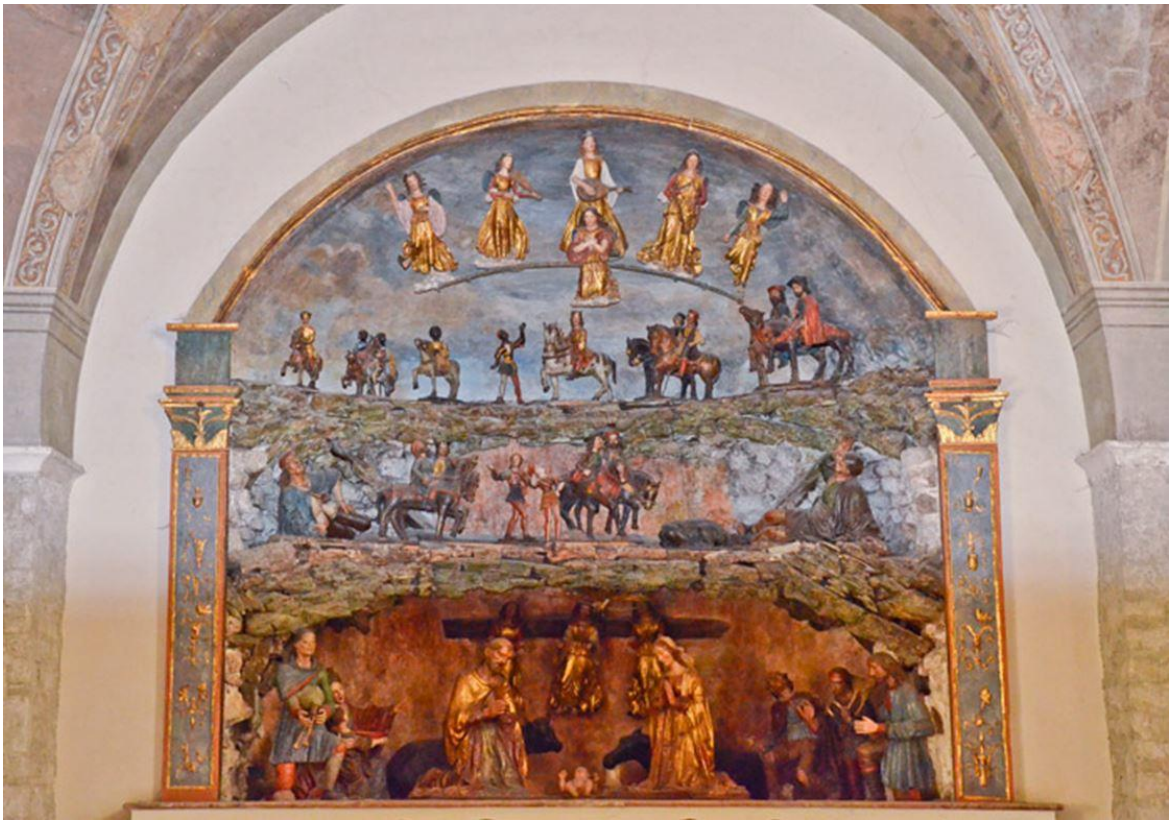


Fig. 14 - Leonessa, Rieti, Chiesa di S. Francesco, P. Aquilani (attr.), *Presepe.*

Fig. 15 - Napoli, Chiesa di S. Domenico, P. Belverte, *Presepe.*

Fig. 16 - Napoli, Chiesa di S. Maria del Parto. G. Merliano, *Presepe.*

Fig. 17 - Napoli, Chiesa di S. Giuseppe al Rione Luzzati,
G. Merliano, *La Madonna e San Giuseppe.*

Lo scultore pugliese trova un continuatore dei suoi modi nell'opera di Altobello Persio (Montescaglioso, 1507 - 1593), decano di una famiglia di letterati e artisti, il quale, in collaborazione con Sannazaro di Alessano, realizza nel 1534, un pittoresco *Presepe* in pietra policroma (fig. 22) nel duomo di Matera[17].
In altre parti d'Italia, relativamente allo stesso periodo, vanno segnalati i *Presepi* di Baccio Bandinelli (Firenze 1488 o 1493 - 1560) in Santa Maria Novella a Firenze; di Prospero Antichi, detto il Bresciano (Brescia, ? - Roma, 1599), posto sotto il tabernacolo del Santissimo Sacramento nella Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore a Roma «opera accurata e gentile, che deriva effetti pittorici alla lombarda dalle ombre rarefatte del fondo paesistico»[18] e di Antonio Begarelli (Modena ca.1499-1565) nel duomo di Modena.
La superba freschezza d'invenzione di questo *Presepe* (fig. 23), espressa da una fluida sintassi formale e da un'eleganza nella quale si coglie uno squisito principio d'Arcadia, è stata purtroppo compromessa, prima dal trafugamento di alcuni pezzi (intercorso agli inizi del Seicento) e poi dalle sovrapposizioni di pesanti stuccature[19].
Al *Presepe* del Begarelli sembra collegarsi il *Presepe* di Federico Brandani (Urbino, 1520 ca. - 1571) conservato nell'oratorio di San Giuseppe a Urbino (fig. 24).

Fig. 18 - Polignano a Mare, Bari, Chiesa dell'Assunta, Stefano da Putignano, *Presepe.*

[17] G. GATTINI, *Note storiche sulla città di Matera*, Napoli, 1882, pag. 420. Per una più dettagliata descrizione del presepe cfr. M. S. CALÒ - C. GUGLIELMI FALDI - C. STRINATI, *La cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*, Milano, 1978, pp. 63 - 68, figg. 45-47, tavv. VII-X.
[18] A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, X, 3, Milano 1937, p. 574.
[19] M. MARANGONI, *Il presepe del Begarelli nel duomo di Modena*, in «Dedalo», VI, 2 (1925-26), pp. 457-475 (ripubblicato in *Arte Barocca*, Firenze, 1953, pp. 193 - 201).

Fig. 19 - Bari, Pinacoteca Provinciale, Stefano da Putignano, *Presepe.*

Fig. 20 - Cassano Murge, Bari, Convento di Santa Maria degli Angeli,
Stefano da Putignano, *Presepe.*

Fig. 21 - Grottaglie, Taranto, Chiesa del Carmine, Stefano da Putignano, *Presepe.*

Fig. 12 - Matera, Duomo, A. Persio, *Presepe.*

Fig. 23 - Modena, Duomo, A. Begarelli, *Presepe.*

Fig. 22 - Urbino, Oratorio di S. Giuseppe, F. Brandani, *Presepe.*

Fig. 25 - Scicli (Ragusa), Chiesa di S. Bartolomeo, Ignoti artisti siciliani, sec. XVI, *Presepe.*

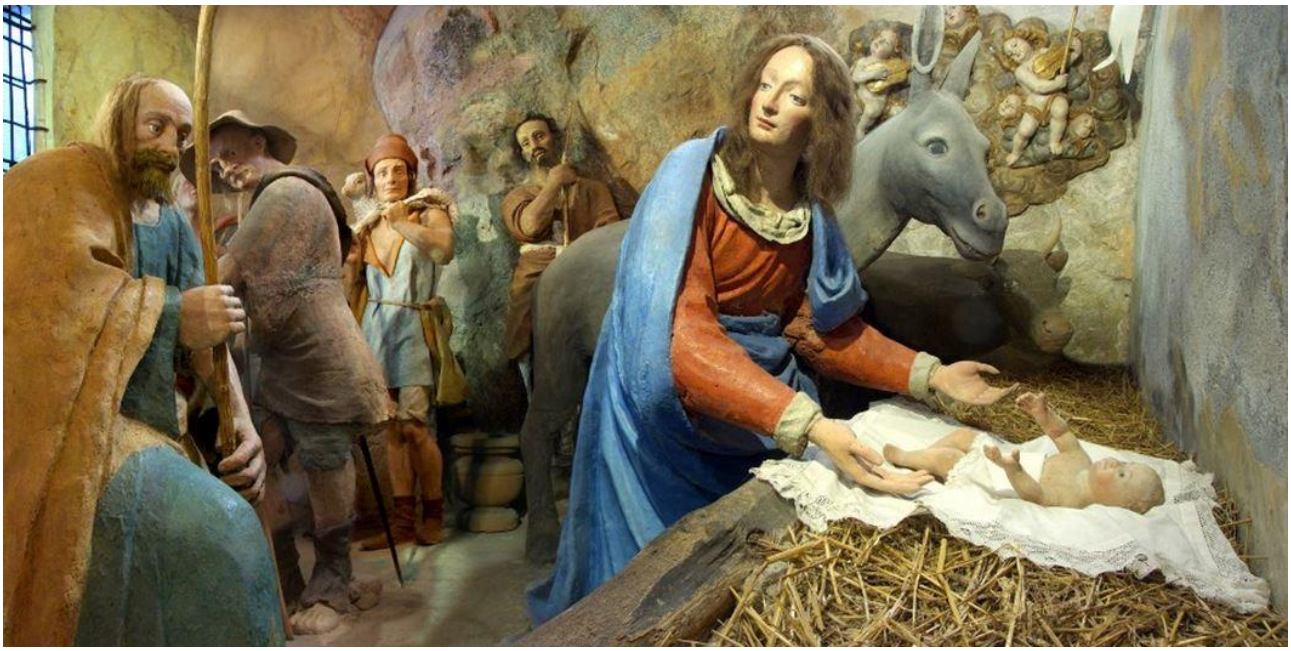


Fig. 26 - Varallo Sesia, Sacro Monte, G. Ferrari,
Adorazione della Madonna e di San Giuseppe al Bambino.

Più semplice e raffinato del prototipo modenese, ridotto ai personaggi principali, esso è articolato sul fondo di una cappella, sulle cui pareti sono rappresentata le città del ducato di Urbino, come su un palcoscenico. Commissionato dalla locale confraternita

della Grotta, il *Presepe* urbinate è certamente l'opera più matura del repertorio figurativo del Brandani, il quale seppe mirabilmente coniugare, raggiungendo risultati assai brillanti, motivi tratti dalla pittura raffaellesca con motivi ispirati alla coeva produzione dei plastificatori veneziani[20].
In Sicilia la tradizione presepiale si ispira invece prevalentemente a quella napoletana: del 1573 è il grande *Presepe* a figure naturali della chiesa di San Bartolomeo a Scicli, presso Ragusa, realizzato da maestranze locali ma ampiamente restaurato e ampliato, dopo il 1693, dal napoletano Pietro Padula (fig. 25).
Anche in Italia settentrionale troviamo Presepi realizzati con figure al naturale, specie sui cosiddetti Sacri Monti di Lombardia e Piemonte, dove i rapporti tra religiosità popolare e tradizione delle sacre rappresentazioni si mantennero sempre molto stretti. Il Sacro Monte di Varallo è il più antico di essi: formato da una sequela di ben quarantatré cappelle nelle quali sono rappresentate in terracotta dipinte scene della vita di Gesù, fu realizzato nei primi decenni del XVI secolo dal pittore, scultore e architetto Gaudenzio Ferrari (Valduggia, Vc, 1475 - Milano, 1546).
Tre delle cappelle illustrano la *Nascita di Gesù*. Nella prima c'è la *Carovana dei Magi* e del loro seguito di uomini orientali. Segue la seconda cappella che mostra, in una grotta naturale, *l'Adorazione dei pastori*. Infine, nell'ultima, si osserva *l'Adorazione della Madonna e di San Giuseppe al Bambino* (fig. 26).
In Toscana, invece, tra la fine del '400 e gli inizi del '500, fu particolarmente fiorente la produzione di Presepi in ceramica a rilievo da parte soprattutto della bottega dei Della Robbia (Bibbiena, chiesa di San Lorenzo) e delle officine di Cafaggiolo.
I primi decenni del Cinquecento segnano anche la data di nascita dei primi Presepi popolari, di quei presepi cioè, dove, accanto alle figure evangeliche e a quelle direttamente desunte dalle sacre rappresentazioni, appaiono per la prima volta vestiti secondo le fogge del tempo, personaggi secondari come i pastori dormienti, i venditori di generi commestibili o i saltimbanchi. Con essi appaiono, altresì, le prime rappresentazioni dei luoghi tipici che avrebbero poi caratterizzato oltre misura i presepi successivi: il mercato, la cantina, i ruderi romani, la cascata. È il presepe che esalta la gioia di vivere, il presepe dell'abbondanza, della festa e dell'allegria. Ideatore ne fu un napoletano d'adozione, san Gaetano da Thiene, la cui attività di religioso si svolse, come si sa, quasi esclusivamente nel capoluogo campano, che egli amò più di ogni altra città.
Tuttavia, è verso la fine del XVII secolo e lungo tutto il corso del secolo successivo, con la riduzione delle figure presepiali a formato terzino e con l'invenzione del pastore articolato in fil di ferro e stoppa, rivestiti di stoffa e con le sole mani e le teste di legno o terracotta, che il Presepe si afferma definitivamente, cominciando ad apparire anche nelle dimore borghesi e nobiliari.
Le maggiori realizzazioni di questo genere si hanno, manco a dirlo, ancora una volta a Napoli, grazie soprattutto all'interesse mostrato da Carlo di Borbone, il quale come scrisse il D'Onofri «in certe ore sfaccendate del giorno, con le sue regali mani, si

[20] F. MAZZINI, *Guida di Urbino*, Vicenza, 1962.

industriava ad impastare mattoncini e cuocerli e disporre soveri (sugheri) a formare la capanna...situarvi pastori» mentre la moglie, Maria Amalia di Sassonia si trasformava in sarta «quasi tutto l'anno per confezionare gli abitini dei pastori». [21]. Dalle fonti sappiamo che alla realizzazione di pastori si applicarono, tra gli altri, alcuni dei più importanti scultori napoletani del tempo: da Giuseppe Sanmartino a Matteo Bottiglieri, da Domenico Antonio Vaccaro a Francesco Celebrano[22].
Relativamente ai secoli XVII e XVIII non sembra essere da meno alla tradizione napoletana l'arte presepiale genovese, che dopo la produzione seicentesca dei Pippi e dei Bissoni, trova in Anton Maria Maragliano (Genova, 1664 - 1741) il suo maggior artefice. Legato a doppio filo con la scultura di marca berniniana di Filippo Parodi e con l'estro pittorico di Domenico Piola e Francesco Solimena, la produzione dello scultore genovese, caratterizzata da un delicato decorativismo barocco e rocaille, si ammira nei *Presepi* della chiesa di Santa Barbara, del santuario della Madonnetta (fig. 27), della chiesa della Santissima Concezione e della chiesa di San Filippo a Genova [23].

Fig. 27 - Genova, Santuario della Madonnetta, Figure presepiali dovute alle mani di G. B. Gaggini, A. M. Maragliano, De Scopft, Casanova e Pittalunga.

Nella città ligure va ricordata inoltre l'attività dei vari G. B. Caggini, De Scopft, Casanova e Pittalunga, documentata dalle numerose figure di pastori conservate nei

[21] P. D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, Napoli, 1789, pp. 187-188.
[22] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, Napoli, 1811.
[23] M. LABÒ, *Il presepio di S. Filippo*, in «Bollettino del Comune di Genova», 23 (1922)

musei cittadini Giannettino Luxoro e di Palazzo Rosso. Presepi popolari di particolare bellezza oltre che a Napoli e a Genova si sono tramandati in Abruzzo, in Puglia e in Sicilia. Nell'isola l'uso di celebrare con presepi le festività natalizie portò nei secoli XVII e XVIII alla realizzazione di pittoreschi esemplari su sfondi architettonici eseguiti con i più svariati materiali: dal corallo all'avorio, dall'alabastro alle conchiglie. Ad Andrea Tipa (Trapani, 1725-1766), localmente rinomato come intagliatore e scultore, appartiene forse l'originalissimo *Presepe* (fig. 28) conservato nel Museo Pepoli di Trapani, tutto realizzato con materiali marini, dove la grotta è formata da conchiglie e le figure in alabastro sono sapientemente disposte tra le balze e gli anfratti di una montagna sormontata da una città turrita.
È nel fulgore cromatico e nella durezza del corallo però che l'arte presepiale trapanese raggiunge i risultati più alti, specie quando il prezioso calcare marino si sposa col rame, lo smalto bianco o l'oro, come nei due *Presepi* del Museo di San Martino a Napoli e del Museo Pepoli di Trapani.

Fig. 28 - Trapani, Museo Pepoli, A. Tipa, *Presepe in corallo.*

L'esemplare trapanese, proveniente dalla collezione del conte ericino Ernandez, è montato su una base di rame dorato sulla quale si eleva un'architettura in rovina di legno ricoperta da una lamina di rame con inserti in corallo nei plinti, nelle colonne e nei cunei degli archi. Una fitta vegetazione, fatta di fogli e fiori, ricopre le strutture del finto edificio che fa da sfondo alla scena della Natività.
Le figure della *Madonna*, di *San Giuseppe*, del *Bambino*, dei tre *Pastori* e dell'*Angelo* sono realizzate con frammenti di coralli legati insieme dalla ceralacca, tecnica questa adoperata sul finire del secolo XVIII, a causa della diminuzione del

corallo[24]. Il *Presepe* di San Martino presenta invece, su di una base d'argento dorato, una struttura architettonica dello stesso materiale mentre le figure - una dozzina circa - e le numerose colonne, balaustre, volute e archivolti che ornano l'edificio sono tutte realizzate in corallo. La Sicilia vanta pure una discreta produzione di Presepi in cera: nativo di Siracusa era Giulio Gaetano Zummo, il maggiore plastificatore in cera del Seicento, autore, tra l'altro, di un bel *Presepe* ora al Victoria and Albert Museum di Londra, mentre di Messina era Giovanni Rosselli, autore di un analogo *Presepe* settecentesco conservato nel Museo Regionale di Messina «un delizioso insieme scenografico di ruderi, alberature, angeli, pastori, raggi di luce, minuziosamente intagliato, con gustosa eleganza, in ogni dettaglio».[25]. In altre parti d'Italia si segnalano gli scenografici presepi conservati nel Museo diocesano di Bressanone, tra cui, bellissimo, un *Presepe* di Franz Xaver Nissl del 1790 (fig. 29).
Nelle Marche la scuola presepiale locale è rappresentata, invece, quasi esclusivamente, dalla famiglia Paci di Ascoli Piceno che opereranno per ben tre generazioni estendendo in seguito la loro produzione, ampiamente rappresentata nelle collezioni della Pinacoteca del capoluogo marchigiano, anche nel Fermano. Per tornare ai presepi napoletani sei-settecenteschi - ma il rilievo vale anche per i presepi genovesi e di altre zone d'Italia - va evidenziato come essi siano oggi apprezzabili solo in parte, giacché le originarie sistemazioni, vuoi per la perdita di molti pezzi in seguito a reiterati furti, vuoi per il carattere effimero delle varie composizioni, sono stati in seguito massicciamente integrati o modificati con apparati ottocenteschi[26].
E' il caso, ad esempio, del *Presepe* di Palazzo Reale a Caserta[27] (fig. 30) e del *Presepe Cuciniello* del Museo di San Martino (fig. 31), così detto dal nome dell'architetto e drammaturgo Michele Cuciniello che dopo aver fatto dono delle sue collezioni di pastori al museo napoletano nel 1879, ne curò personalmente l'allestimento nella nuova sistemazione, coadiuvato da Luigi Farina per l'esecuzione del "masso", dallo scenografo Luigi Massi per la pittura e dall'architetto Fausto Nicolini per l'illuminazione[28].

[24] A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo*, Palermo, 1964.
[25] G. CONSOLI, *Messina Museo Regionale*, Bologna, 1980, p. 103.
[26] Tra i numerosi presepi, specialmente privati, smembrati già *ab antiquo* e oggi noti solo grazie alle testimonianze scritte dei visitatori del tempo, ricordiamo quello di Antonio Cinque, delle famiglie de Giorgio, Sgambati, Sorvillo, Catalano, del notaio Morbillo, di Francesco Marotta. I più belli e importanti presepi chiesastici ricordati dalle fonti si realizzavano invece nella chiesa di Donnaromita, di San Marcellino, nel santuario di Piedigrotta, nella chiesa dell'Annunziata, in quella della Sanità e nella chiesa del Gesù Vecchio, detto di "Don Placido", l'unico, con quello della chiesa di Santa Maria in Portico, di cui sopravvive la tradizione.
[27] A. CATELLO, *Il Presepe della Reggia di Caserta*, Napoli, 1988.
[28] T. FITTIPALDI (a cura di), *Il presepe Cuciniello Mostra di "pastori" restaurati*, Cat. della mostra, Napoli, 1966.

Fig. 29 - Bressanone, Museo diocesano, F. X. Nissl, *Presepe.*

Fig. 30 - Caserta, Palazzo reale, *Presepe.*

Disposte in una suggestiva scenografia che si svolge con una pittoresca montagna a balze e altipiani, si ammirano la grotta, la taverna, la cantina e le case circostanti. La

grotta, costituita da due dirute colonne simili a quelle del Foro romano, è interamente occupata dalla *Sacra Famiglia* del Sammartino; tutt'intorno è un pullulare di pastori in adorazione, di donne e uomini recanti offerte, di montanari con zampogne, di angeli, cherubini e puttini, e più lontano, favoloso, si ammira in tutto il suo splendore, uno stupefacente corteo di Magi accompagnato da un gruppo di suonatori orientali i cosiddetti "giorgiani": tutte opere scelte tra le migliori realizzate dai più rinomati artisti napoletani.

Fig. 31 - Napoli, Museo di San Martino, *Presepe Cuciniello.*

Nell'Ottocento si assiste a un progressivo disinteresse per questa nobile arte per cui non si registrano, sotto il profilo artistico, significativi passi in avanti e i risultati più apprezzabili sono ancora nella scia dei modelli settecenteschi.
Le testimonianze maggiori sono al solito di marca meridionale: due per tutte si citano il *Presepe* realizzato con le finissime e malinconiche immagini della *Madonna* e di *San Giuseppe* da Gaetano Gigante (Napoli, 1806-1876) nel 1856, ora in collezione privata a Napoli[29], e il *Presepe* già Rinaldoni in collezione Campana a Osimo, presso Ancona, realizzato sul finire del secolo dal cartapestaio leccese Luigi Guacci (Lecce, 1871 - 1934), che oltre al committente Rinaldoni e sua moglie volle rappresentare anche se stesso tra i pastori.

[29] G. CATELLO, *Giacinto Gigante scultore da presepe*, in «Il Fuidoro» a. I, nn. 3 - 4, 1954

Il primo Presepe Vivente

La tradizione narra che nel 1217 san Francesco cominciò a dimorare sulla sommità del monte che domina Greccio, il Lacerone, detto poi San Francesco in suo onore, costruendosi una capanna fra due carpini. A questo luogo dove fu fondato il primo ritiro, e più tardi, ai tempi di san Bonaventura, un convento, è legata anche la tradizione del Presepio.

Fu qui, infatti, secondo il racconto di Tommaso da Celano, il frate già discepolo di san Francesco e suo primo biografo, che la notte di Natale del 1223, il Santo rievocò, alla presenza di una folla di fedeli accorsi da Greccio e dai casolari circostanti, il mistero della Natività del Redentore facendo ricorso non più alle parole ma a una vera e propria rappresentazione sacra con tanto di figure umane e animali viventi.

Fig. 32 - Assisi, Basilica di S. Francesco, Giotto, *Il Presepe di Greccio.*

Sempre secondo il racconto di Tommaso, durante la celebrazione, che avvenne in una grotta trasformata nell'attuale cappella del Presepe o di San Luca (subito dopo l'ingresso del convento a sinistra), un uomo di grandi virtù ebbe la visione nella

greppia di un fanciullo di meravigliosa bellezza che san Francesco abbracciò teneramente. Ma lasciamoci trasportare dal racconto del celanese, che dell'avvenimento fu testimone oculare, nell'atmosfera di quel magico momento:

"84. La sua maggior cura (di S. Francesco), il suo più vivo desiderio, il suo supremo proposito era di osservare in tutto e sempre il santo Vangelo, e perfettamente, con ogni vigilanza e premura, con tutto il desiderio della mente e tutto il fervore del cuore seguire gli insegnamenti e imitare gli esempi del Signor nostro Gesù Cristo. Continuamente ricordava e meditava le parole di Lui, e con acutissima considerazione ne teneva davanti agli occhi le opere. Specialmente l'umiltà dell'Incarnazione e la carità della Passione gli erano presenti alla memoria, così che raramente voleva pensare ad altro. È da ricordare a questo proposito e da celebrare con riverenza quanto fece, tre anni prima di morire, presso Greccio, il giorno di Natale del Signor nostro Gesù Cristo.
Viveva in quel territorio un tale di nome Giovanni di buona fama e di vita anche migliore, assai amato dal beato Francesco, perché, pur essendo di nobile del sangue, ambiva solo la nobiltà dello spirito. Il beato Francesco, circa quindici giorni prima del Natale, lo fece chiamare, come faceva spesso, e gli disse: "se hai piacere che celebriamo a Greccio questa festa del Signore, precedimi e prepara quanto ti dico. Vorrei raffigurare il Bambino nato in Bethlehem, e in qualche modo vedere con gli occhi del corpo i disagi in cui si trovava per la mancanza di quanto occorre a un neonato; come fu adagiato in una greppia, e come tra il bove e l'asinello sul fieno si giaceva". Uditolo quell'uomo buono e pio se ne andò in fretta e preparò nel luogo designato tutto ciò che il Santo aveva detto.

Fig. 33 - Presepe vivente di Greccio.

85. Giunge il giorno della letizia, il tempo dell'esultanza; sono convocati i frati da parecchi luoghi, e gli uomini e le donne della regione festanti portano, ognuno secondo che può, ceri e fiaccole per rischiarare la notte, che con il suo astro

scintillante illuminò i giorni e gli anni tutti. Giunge infine il Santo di Dio, vede tutto preparato e ne gode; si dispone la greppia, si porta il fieno, son menati il bue e l'asino. Si onora ivi la semplicità, si esalta la povertà, si loda l'umiltà, e Greccio si trasforma quasi in una nuova Bethlehem. La notte riluce come pieno giorno, notte deliziosa per gli uomini e per gli animali; le folle che accorrono si allietano di nuovo gaudio davanti al rinnovato mistero; la selva risuona di voci, e gli inni di giubilo fanno eco le rupi. Cantano i frati le lodi del Signore, e tutta la notte trascorre in festa; il santo di Dio se ne sta davanti al presepio, pien di sospiri, compunto di pietà e pervaso di gioia ineffabile. Si celebra il solenne rito della Messa sul presepio, e il sacerdote gusta un'insolita consolazione.

Fig. 34 - Presepe vivente di Greccio.

86. Il santo di Dio si veste da levita, perché era diacono, e canta con voce sonora il santo Evangelo; quella voce robusta, dolce, limpida, canora invita tutti alla suprema ricompensa. Poi predica al popolo e dice dolcissime cose sulla natività del Re povero e sulla piccola città di Bethlehem. Spesso volte, pure, quando voleva chiamare Cristo col nome di Gesù, infiammato d'immenso amore, lo chiamava il Bimbo di Bethlehem, e a guisa di pecora che bela, dicendo Bethlehem riempiva la bocca con la voce o, meglio, con la dolcezza della commozione; e nel nominare Gesù o Bambino di Bethlehem, con la lingua si lambiva le labbra, gustando anche col palato tutta la dolcezza di quella parola. Si moltiplicano là i doni dell'Onnipotente, e un uomo assai virtuoso vi ha una mirabil visione. Vedeva nel presepio giacere un bambinello senza

vita; e accostarglisi il Santo e svegliarlo da quella specie di sonno profondo. Ma tal visione era in disaccordo con la realtà; giacché il Bambino Gesù nei cuori di molti, ove era dimenticato, per la sua grazia veniva risuscitato dal santo servo suo Francesco, il suo ricordo profondamente impresso nella loro memoria. Terminata finalmente la veglia solenne, ognuno se ne tornò a casa con gioia.

87. Il fieno posto nella mangiatoia fu conservato, affinché per esso il Signore guarisse i giumenti e gli altri animali moltiplicando la misericordia. E veramente è avvenuto che parecchi animali colpiti da varie malattie, nella regione circostante, dopo aver mangiato un po' di quel fieno, furono sanati. Anzi anche alcune donne in lungo e difficile parto, postosi indosso un poco del detto fieno, felicemente han partorito, e molti uomini e donne con tal mezzo sono scampati da vari mali. Ora quel luogo è stato consacrato al Signore, e vi è stato costruito un altare in onore di san Francesco e dedicatagli una chiesa, affinché laddove gli animali un tempo mangiarono il fieno, ivi ora gli uomini possano, per la salute dell'anima e del corpo, mangiare le carni dell'Agnello immacolato e incontaminato, Gesù Cristo Signore nostro, il quale con infinito indicibile amore diede se stesso per noi; ed ora col Padre e con lo Spirito santo vive e regna, Dio eternamente glorioso, nei secoli dei secoli.
Amen, Alleluia, Alleluia".

(Da: FRA TOMMASO DA CELANO, *Vita di S. Francesco d'Assisi e Trattato dei Miracoli* (capitolo XXX: *Del presepio preparato la notte del Natale*), ediz. La Porziuncola, Santa Maria degli Angeli - Assisi 1982, traduzione di Fausta Casolini, pp. 90 - 93).

Franco Pezzella

ANNO 2001

Il Trecento ad Aversa: testimonianze d'arte

Nero su bianco, Numero speciale Natale,
25 dicembre 2000 – 1° gennaio 2001, p. 6

Il soggiorno di Giotto a Napoli fece nascere in questa città, così com'era avvenuto in altri luoghi d'Italia, una prima scuola locale: lo testimoniano, non solo la frequentazione (accreditata dai documenti d'archivio) di alcuni artisti napoletani ai cantieri giotteschi quanto più compiutamente, l'analisi stessa delle opere pervenuteci. Non da meno, seppure di minori dimensioni, è l'influenza esercitata sugli artisti locali dall'altro indiscusso protagonista della pittura trecentesca a Napoli, il senese Simone Martini, che, con il suo intervento introduce nel regno angioino il sottile fascino della pittura senese e lascia in città una delle sue opere più notevoli: la *pala di San Ludovico vescovo* e le cinque predelle con *Storie della sua vita*.

Aversa, Monastero di San Francesco,
A. Speziario Cavarretto (attr.), *Dormitio Virginis.*

Ed è proprio dagli esponenti della scuola napoletana che derivano alcune delle maggiori testimonianze della pittura gotica nell'Agro aversano, a Casaluce, ad Aversa, Orta di Atella, Sant'Arpino. È, infatti, attribuito alla figura del cosiddetto Maestro di Giovanni Barrile, un artista sicuramente campano formatosi alla bottega di Giotto, e di cui dubitativamente il Bologna ha proposto l'identificazione con

Antonio Speziario Cavarretto, la realizzazione della bella *Dormitio Virginis* di Santa Maria a Piazza ad Aversa. Qui, diversi affreschi, fra cui una *Madonna in trono* e un *Crocefisso con la Vergine e san Giorgio*, attestano la presenza di altre maestranze, sia di scuola senese (nel primo caso) che di scuola giottesca. Nella stessa chiesa vediamo all'opera anche il primo artista aversano fin qui noto, quel Tommaso Cardillo che firma la *Santa Caterina* nell'abside. Sulla scorta di questo dipinto al pittore aversano è possibile assegnare, altresì, il *San Lorenzo*, il *Sant'Onofrio* e il *San Leonardo* affrescati nella stessa abside, nonché l'immagine della *Vergine che allatta il Bambino* in una cappellina attigua alla chiesa cimiteriale di San Francesco da Paola a Sant'Arpino.

Napoli, Cappella Santa Barbara, Niccolò di Tommaso (attr.),
Celestino V in trono tra Santi e i coniugi Del Balzo (da Casaluce).

Quasi contemporaneamente, nel chiostro della chiesa aversana dedicata a San Francesco d'Assisi, un raffinato artista della prima cerchia di Giotto, il cosiddetto "Maestro delle tempere francescane", da identificarsi secondo alcuni studiosi in Cristoforo Orimina, esegue uno dei più begli affreschi medioevali in città: il doppio *Ritratto dei santi Francesco e Chiara*.

Il dipinto non è, tuttavia, il solo affresco giottesco presente nel chiostro; gli fanno buona compagnia, variamente distribuite sui muri e sulle volte delle campate, numerose figure di *Santi*, *Profeti* e *Angeli*, e una *Dormitio Virginis*.
Alla medesima cultura sembra appartenere anche l'affresco con *Santa Chiara e le consorelle* che si osserva su una delle pareti, benché un intervento posteriore - al quale si deve probabilmente il profilo del paesaggio urbano di Aversa con le caratteristiche cupole a embrici che si staglia sul fondo - ne abbia stravolto in parte lo stile gotico. A questo clima sono riconducibili pure i dipinti della cappella del castello di Casaluce.
Gli affreschi con *Storie di san Guglielmo di Gellone di Maravalle*, duca di Aquitania furono però staccati alcuni decenni fa e sono attualmente esposti nella cappella Santa Barbara del Maschio Angioino a Napoli. Attribuiti a Niccolò di Tommaso, pittore di origini toscane, costituiscono un eccezionale ciclo che, per l'intensità della narrazione e la qualità delle figurazioni, rappresenta la più vasta testimonianza della presenza toscana nella zona nonché uno dei maggiori documenti pittorici del Trecento meridionale.
Dal convento casalucese provengono, altresì, il *Celestino V in trono tra i santi Guglielmo e Ludovico da Tolosa con i coniugi De Balzo inginocchiati*, dello stesso artista toscano e il *San Giacomo* di Andrea Vanni. Quest'ultima tavola, parte di un polittico smembrato di cui si conserva un altro pannello a New York, nel museo Altenberg, è custodita a Capodimonte.

Franco Pezzella

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

La scultura in cartapesta è stata lungamente ritenuta un'espressione artistica devozionale di tradizione popolare. Di conseguenza la letteratura artistica e le istituzioni delegate alla sua conservazione hanno sempre guardato a essa - tranne che per un breve periodo coincidente su per giù con i primi decenni del Novecento - in termini estremamente riduttivi. Pur tuttavia questo patrimonio ha un'importanza nella storia dei beni culturali cosiddetti "minori" non seconda ad altre espressioni artistiche: come ben testimoniano, d'altra parte, le numerose realizzazioni (dalle umili e ingenue statuine per i presepi alla splendida statuaria d'ispirazione sacra) che, veri e propri artisti - artigiani hanno realizzato nel tempo.

C. Bruno, Statue di S. Antonio da Padova e S. Giovanna d'Arco, Aversa, Chiesa di S. Giovanni Evangelista.

Non solo nel Salento, erroneamente ritenuta la sola zona d'Italia dove si producesse (e si produce tuttora) questo genere di manufatto, ma anche a Bologna, Venezia, Napoli e Roma.
Una considerevole parte di questa produzione è naturalmente pervenuta, com'era d'altronde prevedibile per la presenza di un gran numero di edifici ecclesiastici su territorio, anche ad Aversa e dintorni.
È il caso delle due statue raffiguranti l'una, *Sant'Antonio da Padova*, l'altra *San Giovanni d'Arco*, che realizzate nel 1916 da Bruno Carmelo, maestro cartapestaio leccese vissuto tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, si conservano ancora nella chiesa di San Giovanni Evangelista ad Aversa. Alunno col fratello Salvatore prima del De Lucrezi (la cui bottega era abitualmente frequentata, oltre che da poeti e musicisti, da Trifone De Santis, famoso letterato leccese del tempo), e poi collaboratore di Antonio Maccagnani, Bruno Carmelo in un secondo momento aprì una propria bottega nel capoluogo talentino, da cui si allontanò, una volta separatosi dal fratello, per trasferirsi ad Arezzo, dove continuò nella sua attività di modellatore.
Fu presente alle Esposizioni di Londra, Parigi, Roma e alla III Biennale Leccese di Economia Domestica. Tra i suoi allievi si ricordano Giovanni e Vincenzo d'Elia, Giuseppe De Giorni e Francesco Quarta: nomi ignoti ai più, notissimi, invece, a quanti, studiosi, collezionisti o semplici appassionati, s'interessano di arte scultorea. Capolavoro del Bruno è il *San Giuseppe da Copertino* nella chiesa di Santa Lucia a Scorrano, presso Lecce.
Per quanto concerne le sculture aversane, tutte e due le opere s'inquadrano in una fase dell'attività artistica del Bruno ancora fortemente orientata verso l'arte devozionale ottocentesca, il cui precipuo scopo era, di fatto, come concordemente riconoscono tutti gli storici dell'arte che si sono interessati di queste espressioni artistiche, non tanto alla creazione di vere e proprie opere d'arte, quanto la realizzazione di statue che riuscissero ad avere anzitutto un forte impatto sul sentimento religioso popolare.

Franco Pezzella

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

Dopo un laborioso restauro, è tornata nella sua originaria collocazione la grande pala d'altare che decora l'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Santo Stefano in Qualiano. Il dipinto raffigura la *Madonna del Carmelo*, rappresentata a mezzo busto, incoronata dagli angeli con il Bambino tra le braccia e la stella che spicca sul manto.

Ai piedi della Vergine si osservano quattro santi: a sinistra, santo Stefano e santa Chiara, riconoscibili, l'uno, per l'abito diaconale e le pietre sul capo, suo specifico attributo in quanto strumenti del suo martirio, l'altra, per l'ostensorio che impugna nella mano sinistra, che ricorda il suo intervento per liberare Assisi dall'assalto saraceno; a destra, invece, si osservano i santi Francesco e Lorenzo, identificabili, il primo, perché impugna nella destra il Crocefisso e indossa gli abiti dell'ordine monastico da lui fondato; il secondo, giacché regge con la sinistra una graticola, sulla quale fu condannato a bruciare.

Il dipinto racchiude la storia religiosa della comunità cristiana di Qualiano; alla Madonna del Carmine era, infatti, dedicata, prima che a Santo Stefano, l'attuale chiesa allorquando quella antica, risalente al X secolo e intitolata a sua volta a san Magno, fu rifatta ed eretta a parrocchia nel 1647, durante il periodo vicereale spagnolo.

La Vergine con questo titolo è oggetto tuttora di una tradizionale festa civile e religiosa nel vecchio quartiere di via Camaldoli, l'antica area urbana del primo insediamento di *Coliana* - Qualiano, sorta immediatamente a ridosso della chiesa. Più antico è il culto per santa Chiara: esso fu introdotto nel 1340, anno in cui Roberto D'Angiò e sua moglie Sancia costituirono Qualiano in feudo del monastero di Santa Chiara di Napoli.

Benché amministrato da un procuratore, le suore non mancarono, infatti, di costruire in paese un convento per assicurare ai pochi abitanti l'assistenza materiale e religiosa. Non trova invece una spiegazione, l'assenza, nel dipinto, di san Magno, che per alcuni secoli fu titolare del primitivo oratorio e santo Patrono, né tanto meno la presenza di san Lorenzo, privo di altre testimonianze di culto in paese. Quanto alla paternità del dipinto, databile al XVIII secolo, essa va riferita a un pittore che, nonostante un bagaglio di esperienze maturate dal Giordano prima e dal De Matteis poi, non riesce a sottrarsi all'influsso del Solimena. Accanto alla grandiosità compositiva delle figure e alla luminosità cromatica tipica della pittura giordanesca, l'influsso del maestro di Serino si coglie nell'articolazione del gruppo, una piramide con l'apice rappresentato dalla figura della Vergine, e nelle studiate posizioni dei santi, specialmente san Lorenzo e san Francesco, con gli occhi rivolti in alto verso la Vergine, l'uno con il braccio proteso in avanti, l'altro con una mano sul petto.

Franco Pezzella

Ignoto giordanesco, *Madonna del Carmine e Santi*, Qualiano, Chiesa di S. Stefano.

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

Secondo una secolare e consolidata tradizione locale - raccolta una prima volta, nel 1685, dall'abate Giovan Battista Pacichelli nelle sue *Memorie di viaggi per l'Europa cristiana* e ripresa in seguito, nel 1729, da Giuseppe Maria de Nigris, monaco carmelitano, in un opuscolo significativamente titolato *Origine e Fatti della Miracolosa immagine di S. Maria delle Grazie, volgarmente detta S. Maria a Campiglione etc.* - la vetusta immagine ad affresco della Vergine, che con questo titolo si venera nell'omonimo santuario di Caivano (da identificarsi, peraltro, con quella stessa chiesa di cui si fa menzione nella lettera che papa Gregorio Magno nel 591 inviò ad Importuno, vescovo di Atella per investire un sacerdote di nome Domenico del titolo di cappellano) si rese protagonista, nell'anno 1483, di uno strepitoso miracolo.

Caivano, Santuario di Campiglione, *Madonna e Santi.*

Narra dunque la tradizione – riportata in seguito, dal canonico Giovanni Scherillo in poi, da tutti gli storici locali (Domenico Lanna, Vincenzo Magione, Stelio Maria Martini, Gaetano Capasso) - che un giovane contadino di Caivano, il figlio unico di una vedova molto devota della Madonna, nel maggio di quell'anno fu ingiustamente

accusato dell'omicidio di un uomo. Sebbene innocente, pur di sottrarsi ai tormenti della tortura aveva finito con l'autoaccusarsi dell'orribile misfatto procurandosi per questo la condanna all'impiccagione. Il giovane stava per essere giustiziato, quando, appena in tempo, giunse sul luogo dell'esecuzione un araldo, poi misteriosamente scomparso, col decreto di grazia del viceré, che interpellato in seguito, pur riconoscendo in calce allo stesso la propria firma, dichiarò di non averlo mai sottoscritto.

A. de Lisio, *Il Miracolo di Campiglione*, Caivano, Santuario della Madonna di Campiglione.

Era successo che, nel frattempo, la mamma del giovane, informata dell'arresto del figlio e più che certa della sua innocenza, dopo aver chiesto invano giustizia e pietà alle autorità competenti, si era rivolta alla Vergine di Campiglione per implorarne la salvezza. Sempre secondo il racconto, la Vergine, in segno di favorevole accoglimento della supplica, avrebbe abbassato la testa: come tutt'ora e dato vedere

osservando l’affresco. Ad ogni buon conto il racconto del miracolo, oggetto tra l’altro fino a pochi anni fa anche di una sacra rappresentazione il cui copione risalirebbe al Cinquecento, ha sempre costituito per i fedeli caivanesi la dimostrazione tangibile del benevolo affetto di Maria verso coloro che Le si rivolgono.
Affetto che i fedeli di ogni tempo hanno contraccambiato con grande devozione. Basti ricordare - solo per riportare un episodio più prossimo a noi - che, quando nel corso degli anni ’20 e ’30 del secolo scorso, per una profonda e lunga lesione della volta del santuario andò parzialmente persa la rappresentazione del miracolo che il pittore irpino Vincenzo Volpe (Grottaminarda, AV, 1855 - Napoli 1929) aveva affrescato qualche decennio prima, fu chiamato a ripristinarla Arnaldo de Lisio (Castelbottaccio, CB, 1869 - 1949).
Questi replicò subito con qualche variante il precedente dipinto, nel quale, su uno sfondo che vede raffigurati i soldati che lasciano il luogo della mancata esecuzione per far ritorno al castello, si osserva il condannato che, in ginocchio accanto alla madre e a una folla di popolani, contempla la Madonna, mentre avvolta in una nuvola di incenso, è raggiunta dall’Angelo araldo che aveva comunicato al boia, poc’anzi, la concessione della grazia.

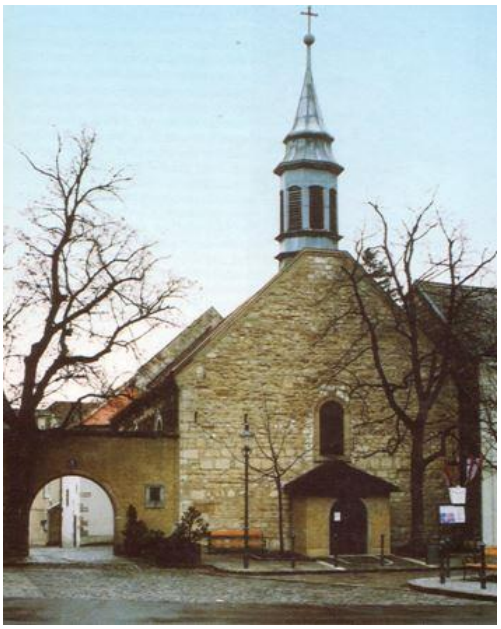
Pezzella Franco

Heiligenstadt - Frattamaggiore: le ragioni di un gemellaggio

Il riscatto, a. V. n. 9, 10 giugno 2001, p. 4

Heiligenstadt, veduta del borgo.

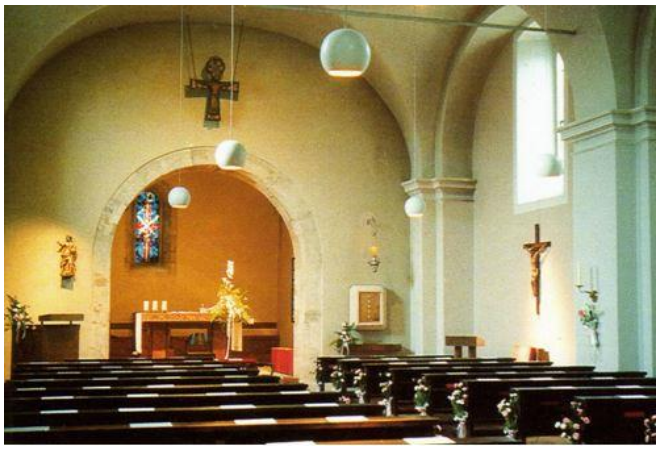
Heiligenstadt, “la città del santo”, è un piccolo sobborgo alla periferia di Vienna, che con Napoli e San Leo, nel Montefeltro, nonché con Frattamaggiore, condivide il vanto di aver custodito, sia pure per un breve periodo, le spoglie mortali di san Severino abate (410-482), uno degli artefici, nella prima ora, del processo di cristianizzazione delle regioni germaniche.



Heiligenstadt, Chiesa di S. Giacomo.

Al di là di questo specifico merito, che gli valse l’appellativo di “Apostolo del Norico”, san Severino è una figura chiave della storia tardoromana; per dirla con Emanuele d’Angelo, giovane e valente studioso del santo, «egli riuscì, infatti, a far convivere al meglio romani e germanici, ariani e cattolici, potere ed esercito, nella

più illuminata sintesi delle componenti romana, cristiana e germanica, contribuendo così a forgiare l'anima autentica del medioevo mitteleuropeo» (*Studi su san Severino abate*, San Severo, 1999, p. 13).



Heiligenstadt, Chiesa di S. Giacomo, interno.

Per questo, nel momento in cui, con l'introduzione della moneta unica, prende concretamente avvio il processo di unificazione economica del vecchio continente e si fa più sentito, perciò, il bisogno di dare inizio anche al processo d'integrazione politica, ci viene di suggerire alle comunità parrocchiali di Heiligenstadt (dove nella chiesa di san Giacomo, si conservano ancora i resti di quella che è ritenuta essere stata la prima tomba del santo) e soprattutto di Frattamaggiore (dove, invece, si conserva attualmente il corpo dello stesso), di gemellarsi spiritualmente, al fine di dare, nel nome di san Severino, un comune apporto a questo processo; apporto che crediamo possa essere di grande valenza laddove si consideri - vieppiù - che l'integrazione fra i vari stati nazionali non potrà venire se non partendo dalla comune e indissolubile matrice cristiana.

Heiligenstadt, Chiesa di S. Giacomo,
presunta prima tomba di s. Severino.

Consci di ciò ci sembra pertanto utile dettare ai frattesi (in attesa di farlo più compiutamente con un'apposita mostra didattica sulla vita e la figura del santo in via di preparazione e allestimento da parte dell'Istituto di Studi Atellani) qualche nota sulla prima tomba e sul culto di san Severino in questo sobborgo viennese, località nota nell'età romana come *ad vineas* (colline di vino), posta sull'antica strada che fiancheggiando il Danubio e il *Limes* (il confine dell'Impero) portava a *Camuntum*, l'attuale Petronell.
Il sacello fu ritrovato, insieme a un fonte battesimale, sotto il pavimento della chiesa, nel 1952, durante una campagna di scavo condotta dall'archeologo austriaco Alfred Neumann, che mise in luce, tra l'altro, una preesistente struttura militare romana pressappoco databile tra il II e il IV secolo.

Heiligenstadt, Chiesa di S. Giacomo, reliquario di s. Severino.

La tomba fu subito riconosciuta come la primitiva sepoltura del santo per una serie d'inequivocabili indizi storici e architettonici: innanzitutto perché, fin dall'anno Mille, la comunità religiosa locale, accogliendo una più antica tradizione popolare, già indicava in San Giacomo il probabile sito nel quale sorgeva la cella isolata tra i vigneti dove come racconta Eugippo, discepolo e primo biografo del santo, Severino aveva vissuto i suoi ultimi giorni morendovi nel 482; e dove era stato momentaneamente sepolto prima che le sue spoglie per un desiderio espresso quand'era ancora in vita, fossero trasferite in Italia.

Per questa ragione i fedeli dell'epoca avevano eletto la chiesetta a *locus sanctus*, facendone, di fatto, il primo luogo di culto severiniano. Di questo culto, proseguito nel corso dei secoli, se ne ha, infatti, memoria in un antico manoscritto dell'anno 1105; ancorché, in tempi relativamente più recenti, in una cronaca della parrocchia, risalente al 1754, nella quale si narra, tra l'altro, di una grande festa e di una processione in onore del santo.
La cronaca riporta che le celebrazioni, le quali avevano cadenza annuale, erano state istituite dalla locale municipalità, alcuni anni prima (per l'esattezza nel 1745), dopo alcune stagioni di cattivi raccolti, e che per l'occasione la chiesa era sontuosamente decorata con quattro dipinti raffiguranti miracoli del santo.
Che la tomba ritrovato in San Giacomo appartenesse poi a un importante personaggio di fede cristiana morto nel V secolo è fuor di dubbio, in quanto il sacello si trovava, e si trova tuttora edificato nei pressi di un battistero, su un pavimento di origine romana realizzato con mattoni databili al V secolo, come confermò la scoperta su uno di essi, di un timbro romano utilizzato esclusivamente in quel secolo.
Non ultimo indizio fu il riscontro dell'assenza pressoché totale di segni di saccheggiamento o devastazioni alla tomba, così com'e dato vedere nei luoghi coperti da un'aura di santità: d'altra parte lo stesso Eugippo lascia intendere che i seguaci del santo allorquando abbandonarono il Norico, nel portarne via le spoglie mortali ebbero la massima cura a ché il luogo che le aveva fin lì custodite rimanesse il più integro possibile.
Ancora oggi, nella chiesetta del sobborgo viennese, abitato per un certo periodo dal grande musicista Beethoven (e qui si potrebbero ricercare ulteriori motivi di assonanze con Frattamaggiore che diede i natali a Francesco Durante, uno dei maggiori musicisti del Settecento), il culto per san Severino è molto sentito.
Ne abbiamo la riprova nel fatto che ogni prima domenica del mese, dopo la santa Messa, è esposto un reliquario con un osso del santo (donato nel 1745 dall'Arcivescovo di Napoli, Giuseppe Spinelli) e cantata la cosiddetta canzone di san Severino, un componimento dove si celebra la relazione tra la cittadina e il suo santo.

Franco Pezzella

San Michele Arcangelo e la devozione nella diocesi di Aversa

Aversa sette, Supplemento al numero domenicale di Avvenire, 30 settembre 2001, p. 3

Il nuovo calendario ha raggruppato le celebrazioni dei tre arcangeli (Michele, Gabriele e Raffaele) in un unico giorno, il 29 settembre, fino a pochi anni fa dedicato al solo Michele. Questa data non ha, come per altri santi, il significato di un "dies natalis", ossia del giorno della morte terrena e della nascita alla gloria celeste, ma risale, probabilmente, a una festa celebrata il 29 settembre di un non meglio precisabile anno del V secolo, celebrata in occasione della Dedicazione della basilica di San Michele lungo la via Salaria, a dieci chilometri circa da Roma.

L'uso di celebrare questo evento fu introdotto fin dal VI secolo ed è talvolta confuso con l'Apparizione del santo sul monte Gargano, che è celebrata, invece, com'è noto, l'8 maggio. Ben pochi santi hanno goduto e godono, tuttora, della stessa popolarità dell'arcangelo Michele, adottato dalla Chiesa come santo protettore del cristiano militante, il cui culto è vivissimo in tutti i paesi. Lo prova, del resto, la frequenza del suo nome, i diversi santuari europei, (tra cui, oltre al già citato santuario pugliese, ricorderemo quello dell'omonimo monte in Normandia), le numerosissime chiese a lui dedicate (nella nostra diocesi ad Aversa, Trentola e Casapuzzano).

Non ultimo lo prova, la ricchezza delle opere d'arte a lui dedicate, tra cui, sempre circostanziando il discorso alle opere più significative della nostra diocesi, si citano: la pregiata statua lignea che si conserva nell'omonima chiesa di Casapuzzano (che un recente ritrovamento documentario mi ha permesso di collegare alla produzione del noto scultore veneto - napoletano Giacomo Colombo, a lungo attivo tra la fine del XVII secolo e la prima metà del secolo successivo) e, soprattutto, la bellissima cona attribuita a Cristofaro Faffeo nel deambulatorio del duomo di Aversa, dove il santo compare in compagnia di san Giovanni Battista e san Giacomo nello scomparto sottostante la lunetta con la *Madonna con il Bambino e i santi Luca e Matteo*.

Nella tavola il santo è raffigurato con le ali e la cotta di maglia mentre con una lancia si accinge a uccidere Satana rappresentato nelle sembianze di un drago. Questa immagine, che ricorre molto frequentemente, s'ispira al passo del *Libro dell'Apocalisse* (12, 7-9) in cui è scritto: «Scoppiò quindi una guerra nel cielo: Michele e i suoi angeli combattevano contro il drago. Il grande drago, il serpente antico fu precipitato».

Il santo è anche raffigurato nell'atto di pesare le anime dei morti (rese come minuscole figurine umane ignude) per stabilire la loro giusta ricompensa. Il dipinto è attribuito, come si diceva, a Cristofaro Faffeo, un ancor enigmatico pittore, forse di origini salernitane, le cui opere di sicura autografia sono *l'Adorazione dei pastori* della chiesa di Santa Maria dei Lombardi a Novi Velia e la *Madonna con il Bambino e S. Caterina* in San Francesco da Paola a Cosenza.

Per il resto gli sono dubitativamente assegnati il *Polittico* del Museo di Vallo della Lucania e alcuni dipinti del Museo di Palazzo Abattelis di Palermo (*Pentecoste*, *Pietà*, *Visitazione*, *Disputa di san Tommaso*).

Franco Pezzella

C. Faffeo, *San Michele Arcangelo tra i santi Giovanni Battista e Giacomo*, nella lunetta la *Madonna tra i santi Luca e Matteo*, Aversa, Duomo.

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

La Natività di Gesù, benché narrata con pochi particolari dai soli Vangeli di Matteo (2, 1-12) e Luca (2, 1-20), è il tema narrativo per eccellenza tra i tanti che la dottrina cristiana ha proposto al lavoro di pittori, scultori, incisori e disegnatori[1] ; forse perché, più degli altri - per dirla con Claudio Strinati «vi confluiscono il senso dell'umiltà e della modestia, così come quello dello sfarzo e dello splendore nel corteo dei Magi e nei mirabili doni, l''amore della terra e della vita delle piante e degli animali, la preghiera e la manifestazione spontanea degli affetti, ma anche la grande meditazione teologica, la verifica della natura umana e divina del Cristo»[2].

Fig. 1 - Frattamaggiore, Chiesa dell'Annunziata e di S. Antonio da Padova, F. S. Citarelli (attr.), *Gesù Bambino.*

[1] Furono proprio la brevità e il carattere poco particolareggiato di queste narrazioni ad alimentare, durante il Medioevo, i numerosi tentativi di ampliarle. In particolare: se i Vangeli parlano del Bambino posto nella mangiatoia e dei pastori e dei Magi che vennero ad adorarlo, la prima menzione della capanna appare nell'apocrifo *Libro di San Giacomo*; la prima fonte che nomina il bue e l'asinello è il Vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo (VIII secolo?), mentre l'immagine della Vergine inginocchiata in adorazione si fonda sul racconto di santa Brigida di Svezia che visitò Betlemme nel 1370 e descrisse nelle *Rivelazioni* la sua visione della Vergine Maria (cfr. J. HALL, *Dizionario degli oggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, pp. 294-295).

[2] C. STRINATI, Prefazione al catalogo della mostra *La Natività nell'arte degli incisori italiani dal XV al XVIII secolo*, Gaeta, Istituto SS. Annunziata (14 luglio -10 settembre 2000), Roma 1999, p. 7.

Ciò nonostante, a Frattamaggiore, che pure vanta un patrimonio artistico di discreta consistenza, il tema non trova eccessiva rappresentazione nelle diverse e pregevoli opere che arricchiscono le sue chiese, fatta eccezione e circoscrivendo il discorso alle opere più antiche, per un unico settecentesco bassorilievo che adornava un tempo l'altare marmoreo della distrutta Cappella del Santissimo Rosario situata alla sinistra del transetto nella chiesa di San Sossio[3].

Fig. 2 - Frattamaggiore, Chiesa di S. Filippo Neri, C. Mormile, *Natività.*

[3] Invero nemmeno la produzione artistica dei secoli successivi si presenta particolarmente ricca di opere. Un *Bambino Gesù* di ceramica (fig.1), opera tradizionalmente ritenuta dello scultore napoletano Francesco Saverio Citarelli (Napoli, 1790-1871), insegnante di "formatura in cera" presso il Real Istituto di Belle Arti di Napoli, e che era esposto in passato durante il periodo natalizio in un'artistica culla rubata recentemente, è conservato nella chiesa dell'Annunziata e di Sant'Antonio da Padova. Si tratta di una delle tante sculture devozionali denominate "Bambini della Culla", di derivazione spagnola, «realizzate e pensate per la preghiera e la contemplazione intima» (cfr. MANUEL GOMEZ DE PABLOS, *Niños Jesus Sculture policrome dalle Collezioni Reali di Madrid*, cat. della mostra di Milano, Basilica di Sant'Ambrogio, Oratorio della Passione, ottobre-dicembre 1989, Milano 1989, p.11). La chiesa di san Filippo Neri conserva, invece, in uno degli spicchi della volta del cappellone laterale sinistro, una convenzionale raffigurazione ad affresco della Natività, realizzata dal pittore di Frattaminore Candido Mormile nella seconda metà degli anni '40 (fig.2). Per il resto la chiesa di San Sossio annovera, tra le artistiche vetrate istoriate che chiudono le antiche monofore e che raffigurano, indifferentemente, *Misteri della Fede, Episodi della vita e della morte di Gesù e di San Sossio*, anche una bella rappresentazione della *Natività*. La vetrata, realizzata dalla Domus. Dei di Roma su bozzetto dell'artista locale Raffaele Serafini, trova un'analoga realizzazione, di moderna manifattura fiorentina, nella chiesa dell'Assunta.

Fig. 3 - Frattamaggiore, Museo Sansossiano, G. B. Massotti, *Natività di Gesù.*

Il rilievo (fig. 3) è attualmente visibile nel Museo parrocchiale della stessa, unitamente alle altre suppellettili sopravvissute al violento incendio che nel 1945 distrusse quasi completamente il sacro edificio[4].
Più precisamente il manufatto costituiva uno dei 15 Misteri posti intorno alla nicchia che accoglieva la statua della Madonna del Rosario. Inserita in una sobria ed elegante cornice ovale incorniciata da un nastro filiforme, la scena, che si svolge all'aperto secondo un'iconografia che trova la prima espressione nel tondo di Domenico Bigardi detto (Ghirlandaio (1449-1494) alla Galleria degli Uffizi di Firenze, presenta sulla sinistra la Vergine, seduta, che regge in grembo il Bambino innanzi al quale è un pastore genuflesso con le mani giunte in segno di devozione.
Alle spalle di Maria, San Giuseppe osserva amorosamente la scena appoggiandosi ad un bastone, mentre, in alto, un Angelo tende il nastro con il "Gloria" per annunciare il lieto evento. In primo piano è la mangiatoia.
Uno strumento redatto nel 1767 e reso noto dal Ferro che ebbe la fortuna di leggere documenti ormai andati perduti, ci informa che questo bassorilievo fu realizzato, insieme con la cona marmorea e al restante altare, dallo scultore napoletano Giacomo Massotti, fratello del più celebre Giovan Battista, che fu l'autore, tra l'altro, dell'altare maggiore nella stessa chiesa di San Sossio e dell'altare di San Michele nell'altra chiesa cittadina dell'Annunziata. Con Giacomo Massotti collaborò tale A. Chiapperi, altrimenti sconosciuto alla storia dell'arte napoletana[5].
Secondo il succitato documento, l'altare, che costò ben 1400 ducati, doveva ricalcare, nello stile, quello della chiesa del Carmine di Aversa, con la sola variante, nei plinti laterali, della presenza di due bassorilievi con le figure scolpite di San Domenico e San Tommaso al posto dei fregi ornamentali. Le due figure, poi effettivamente realizzate, furono le uniche, con le formelle dei Misteri, a salvarsi dalle fiamme. Qualche tempo dopo il Massotti fu invitato a realizzare un analogo altare per la congrega del Sacramento situata di fronte a quella del Rosario. Anche questo altare fu tuttavia distrutto quasi del tutto dall'incendio del 1945, ne sopravvivono alcuni bassorilievi, anch'essi conservati nel Museo sansossiano.
Tornando al rilievo in esame il cui impianto compositivo rivela, al di là dell'ambientazione all'aperto di marca toscana, chiari riferimenti alla cultura figurativa napoletana della seconda metà del Settecento, va evidenziato come esso, per quanto si presenti scolpito in maniera dura e approssimata, costituisca, al momento, insieme alle altre formelle residue, uno dei risultati più piacevoli dell'ancora poco documentata attività di questo scultore napoletano.
La sua produzione conosciuta si riconduce, infatti, oltre che agli altari di Frattamaggiore e di Aversa, a pochi altri manufatti, tra cui: un'acquasantiera nella

[4] S. CAPASSO, *Memorie della Chiesa Madre di Frattamaggiore distrutta dalle fiamme*, Napoli 1946.
[5] F. FERRO, *Memorie storiche della Chiesa parrocchiale di Frattamaggiore*, Aversa 1894, pp.24-25

chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Napoli (1758), largamente debitrice nei moduli ornamentali agli stilemi già sperimentati nel Seicento da Cosimo Fanzago e poi ripresi, opportunamente variati e alleggeriti, da quasi tutti gli scultori napoletani del secolo successivo[6]; l'altare maggiore e il pavimento della cappella del Sacro Monte di Napoli, la chiesa attualmente inserita nel perimetro del Palazzo omonimo, sede dell'Archivio storico del Banco di Napoli[7].

Le fonti gli attribuiscono anche la manifattura, in collaborazione con Crescenzo Trinchese, di diversi marmi nella chiesa del Purgatorio ad Arco, sempre a Napoli [8], il montaggio dei puttini di marmo, scolpiti da Francesco Pagano, sulla scalinata della chiesa dei Morti a Nola[9] e il parziale rifacimento, nel 1783, del seicentesco altare maggiore dell'altra chiesa napoletana dei Santi Severino e Sossio, attribuito a Cosimo Fanzago[10].

Franco Pezzella[11]

---

[6] M. PASCULLI FERRARA, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Ricerche documentarie a cura di E. Nappi, Fasano di Puglia, 1983, pag. 123.

[7] L'altare fu realizzato dal Massotti tra il 1767 e il 1768 in collaborazione con Gaetano Bello su modello dell'architetto Filippo Fasulo e sotto la direzione di Gaetano Barba, ingegnere del Banco dei Poveri, l'attuale Banco di Napoli (cfr. E. NAPPI, *II palazzo e la cappella del Sacro Monte e Banco dei Poveri*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)*, Napoli 1979, pp. 173 - 187, docc.75, 82).

[8] M. PASCULLI FERRARA, *op. cit*., pag. 323, doc. 248.

[9] V. RIZZO, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in *Napoli Nobilissima*, XX (1981), p. 28.

[10]M. R. PESSOLANO, *II convento napoletano dei SS. Severino e Sossio. Un insediamento monastico nella storia della città*, Napoli 1978, p. 90.

[11] 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.

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

Le fonti agiografiche di san Rocco (Montpellier 1293ca. - 1327) ci informano che egli peregrinò lungamente dedicandosi alla cura degli appestati. Nel XV secolo mentre la peste infuriava nei paesi europei, san Rocco fu universalmente invocato contro il morbo, sostituendosi al tradizionale san Sebastiano e ai santi Cosimo e Damiano come protettore contro la "morte nera".

Frattamaggiore, Ch. S. Rocco,
G .Patalano, *San Rocco.*

Da allora la sua immagine comparve con una certa frequenza nelle opere d'arte e, per essere stato egli stesso colpito dal tremendo morbo, guarendone, fu sovente raffigurato, in abiti di pellegrino, nel gesto di scoprirsi un bubbone sulla parte interna di una coscia, dove di solito comparivano i primi segni della malattia.

Altrettanto frequentemente, accanto, gli fu posto un cane, quello stesso che, sempre come narrano le vicende agiografiche, gli portava un pezzo di pane tutti i giorni allorquando, colpito della peste, si rifugiò in un bosco presso Piacenza.
Tale fu, probabilmente, l'iconografia del santo adottata anche a Frattamaggiore nelle tre immagini del santo esistenti un tempo nelle chiese di San Sossio, di San Giovanni e di Santa Giuliana risalenti ai primi decenni del XVI secolo (1510-1528) e purtroppo scomparse, delle quali si ha notizia dalle fonti [*Sante Visite dei Vescovi Balduino de Balduinis* (1560) *e Carlo I Carafa* (1621)]. Risale invece alla seconda metà del XVII secolo il venerato simulacro del santo che si conserva in una nicchia sovrastante l'altare maggiore dell'omonima chiesa di via don Minzoni fatto realizzare dall'università (comune) del tempo dopo la grande pestilenza che afflisse Napoli e gran parte dell'Italia meridionale nel 1656.
La statua, alta poco meno di180 cm., non si discosta molto, al di là di qualche piccola variante, dallo schema iconografico appena descritto. Una tradizione locale ne attribuisce la realizzazione a un certo Giuseppe Perrotta, sacerdote frattese «di grandi attitudini artistiche e devotissimo di S. Rocco». In realtà si tratta di un eccellente prodotto di mano di un importante scultore napoletano dell'epoca che non esitiamo a riconoscere in Gaetano Patalano, il versatile scultore di Forio d'Ischia che, prima ancora del Colombo, mostra nei suoi lavori «quei sintomi del trapasso dal gusto barocco verso forme settecentesche ante litteram» (G. Borrelli).
Il *San Rocco* di Frattamaggiore rimanda, infatti, prepotentemente, per concezione plastica e compositiva, alle opere maggiori del Patalano, *in primis* alla figura di Cristo nello scomparto centrale del famoso *retablo* con l'*Incoronazione della Vergine e Santi* nella cattedrale vecchia di Cadice.

Franco Pezzella

Nel duomo di Aversa la statua di San Michele è del Vaccaro

Nero su bianco, a. VI, n. 91, 1° ottobre 2003, p. 22

«Al canonico don Angelo Raniero, ducati 40 e per lui a Domenico Antonio Vaccaro a compimento di ducati 300, atteso li altri a compimento li ha da lui ricevuti in più volte de' contanti, e sono per l'intero prezzo di una statua di marno del glorioso San Michele Arcangelo di Puglia, con altare e grada di marmo do esso Domenico fatto e piantato nella sua cappella sotto il titolo di Santa Maria del Loreto, san Gaetano e San Ranieri, sito nella cattedrale aversana e propriamente nel lato destro di essa cattedrale ...».

Così recita un documento registrato in un giornale copia polizze dell'antico Banco del Salvatore di Napoli alla data del 26 gennaio l719, recentemente ritrovato e reso noto dallo studioso napoletano Vincenzo Rizzo.

L’inedito documento ci consente di assegnare finalmente un nome agli ancora fin qui ignoti committente e autore della statua marmorea di *San Michele* che si venera tuttora nell’originaria collocazione all’interno del duomo di Aversa: rispettivamente il canonico Angelo Raniero, che fu succantore del Capitolo aversano, e lo scultore Domenico Antonio Vaccaro, il poliedrico artista napoletano, che fu anche tra le più originali figure di architetto, decoratore e pittore nella Napoli del Settecento.
Già riferita da Renato Ruotolo, a un ignoto scultore napoletano della prima metà di quel secolo, la statua ci propone l’immagine dell’Arcangelo nella cosiddetta versione «di Puglia», come recita il documento ritrovato con chiari riferimenti all’analoga statua marmorea di Andrea Sansovino che si venera nella grotta di San Michele a Monte Sant’Angelo, sul promontorio garganico. Il santo è in piedi nell’atto di colpire con la spada il demonio che, nelle sembianze di un essere a metà fra l’umano e il bestiale, è ai suoi piedi.
Le sue mostruose sembianze contrastano alquanto con la dolcezza della figura del Santo, il quale pur essendo assimilato a un guerriero, come denota la lorica da centurione romano che indossa, rivela nelle fattezze la santità dello spirito. L’iconografia, che deriva dal passo dell’Apocalisse dell’evangelista Giovanni (12, 7) dove si legge che Michele e i suoi angeli lottarono c sconfissero Satana e gli angeli ribelli precipitandoli sulla Terra, trasmette un chiaro messaggio di salvezza: è l’esaltazione della vittoria del Bene sul Male, la trasposizione sul piano figurativo del conflitto tra Cristo e l’Anticristo.
Alle volte il santo è raffigurato nell’atto di pesare le anime dei morti: nella tradizione cristiana, infatti, Egli riassume in sé (presentando analogie con l’*Horus* egizio e con l’*Hermes* greco) anche le caratteristiche dello psicopompo (giudice pesatore d’anime) e dello psicagogo (accompagnatore di anime).
Domenico Antonio Vaccaro (Napoli 1678-l745), figlio di Lorenzo, scultore anch’egli di fama, deriva dal padre l’accento barocco alla Cosimo Fanzago che rimane la sigla costante delle sue opere scultoree più significative, tra le quali vanno almeno ricordate il *Mosè* della chiesa di San Ferdinando a Napoli, la *Solitudine* e la *Penitenza* nella certosa di San Martino (cappella San Bruno).
La sua produzione architettonica annovera, invece, la chiesa napoletana della Concezione a Montecalvario (1713 - 24), il chiostro maiolicato di Santa Chiara (1739 - 42), il Palazzo Tarsia a Napoli, la chiesa di Santa Sofia a Giugliano (1730) e quella di San Michele Arcangelo ad Anacapri(l730).
Numerose, infine, le sue opere pittoriche, dominate dall’influenza del Solimena. Si ricordano, in particolare, le vaste composizioni per la chiesa di Monteverginella a Napoli, quelle per le collegiate di Marigliano e Casoria, le tele per la chiesa di Santa Maria del Plesco a Casamarciano, nel Nolano.

Franco Pezzella

ANNO 2004

Magistri aversani a Lucera

Nero su bianco, a. VII, n. 97, 11 gennaio 2004, p. 23

Nei documenti inerenti alle realizzazioni angioine in Capitanata, la sub-regione della Puglia, corrispondente grosso modo all'attuale provincia di Foggia, pubblicati dallo studioso tedesco Eduard Sthamer fin dal lontano 1912, tra le maestranze impegnate nella trasformazione del *palatium* federiciano di Lucera in *castrum*, e nella costruzione del primo tratto di mura della nuova fortezza, troviamo diverse figure di *magistri* aversani.

Un cantiere medievale in una miniatura d'epoca.

Nell'accezione medievale questi erano una sorta di operai specializzati del nostro tempo, i cui specifici compiti erano però, per certi aspetti, molto più rigorosi di quanto non accada oggi.
Così, accanto ai *magistri muratores*, o *fabricatores*, o *mazonerii*, che erano coloro che sotto la direzione del *protho magister* o *praepositus* (l'architetto) realizzavano le strutture in muratura, troviamo i *magistri fabri* (i fabbri), i *magistri qui bene sciant laborare fenestras vitreas*, che erano gli specialisti addetti alla creazione delle vetrate colorate, i *magistri lutifiguli*, specialisti nella produzione dei mattoni e degli embrici in laterizio, i *magistri calcararii*, addetti alla costruzione, alla manutenzione e alla conduzione delle fornaci per la cottura dei mattoni, degli embrici e della calce.
E, ancora, altre figure professionali come i *magistri carpenterii* (i carpentieri), i *magistri batitores et intunacatores*, muratori esperti nella realizzazione di rivestimenti impermeabili in cocciopesto, i *magistri incisores lapidum* (gli scalpellini e i tagliapietre), i *magistri scappatores tuforum*, cioè gli sterratori addetti ai lavori di scavo in trincea. È probabile che quest'ultimi fossero la variante civile degli artieri, i soldati addetti esclusivamente alla realizzazione di trincee ed opere di presidio. I *magistri* erano quasi sempre reclutati in maniera coatta nelle regioni limitrofe alla Capitanata dall'autorità edilizia, che impartiva il relativo ordine ai Giustizieri delle province.
Una volta sul cantiere, essi non potevano allontanarsi se non per gravi motivi e percepivano per il loro lavoro 15 grana al giorno nel periodo estivo, 12 grana in quello invernale. I disertori, quando venivano ripresi, erano ricondotti sul cantiere e costretti a lavorare incatenati, a pane e acqua e senza compenso. Tra i *magistri lutifiguli* aversani i documenti riportano i nomi di Giovanni Bulkas, Iovanni de Lonardo, Giovanni de Marco, Giovanni Melella, Guglielmo de Petro. Tra i *magistri muratores* troviamo invece Giacomo de Costantino, Giacomo Vicecomes, Gualterio Benteverga, Nicola Romano. Tra i *magistri scappatores tuforum*, Angelo Zacharia, Eustachio Formoso, Giovanni de Tenuto, Salvato de Saumirno.

Franco Pezzella

Alla riscoperta di Guitmondo

Progetto Uomo, a. I, n. 2, ottobre 2004, pag. 5

Il recente Convegno pastorale diocesano svoltosi ad Aversa il 18 e il 19 settembre scorso ha riproposto all'attenzione dei fedeli della diocesi il tema dell'Eucaristia. Sul mistero fondamentale della nostra fede la diocesi vanta una tradizione antichissima che risale quasi all'origine stessa di essa e si ricollega alla figura di uno dei primi vescovi che la ressero: il monaco benedettino Guitmondo, autore, nel 1060 circa, di un voluminoso trattato in tre libri, il *De corporis et sanguinis Christi veritate*, scritto per controbattere le tesi di Berengario da Tours, che, com'è noto, negava la reale esistenza di Cristo nell'Eucaristia.

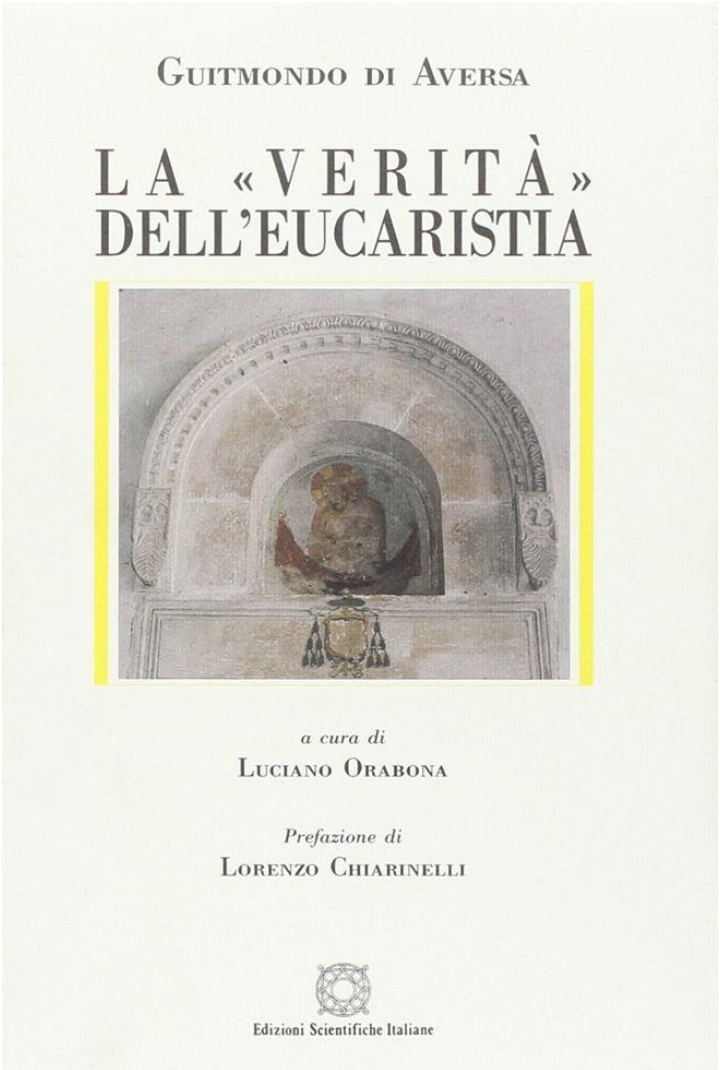
Guitmondo era nato nella prima metà dell'XI secolo, in un anno non meglio precisabile, in Normandia, la regione a nord-ovest della Francia da dove provenivano quegli stessi uomini che proprio negli anni in cui si andava compiendo la sua formazione religiosa, avevano fondato ad Aversa la prima contea italiana e che più tardi lo avrebbero accolto come quarto vescovo della città.

Aversa, Episcopio, *Guitmondo* (serie vescovi di Aversa).

Giovanissimo aveva abbracciato la regola di san Benedetto nel cenobio della Croce di San Leufroj, presso Gaillon, da qui si era poi ben trasferito, verso il 1060, nel monastero di Bec, per frequentare la rinomatissima scuola di Lanfranco da Pavia, il futuro arcivescovo di Canterbury, teologo di indiscussa fama, dal profilo morale altissimo, promotore della rinascita delle arti liberali, e per questo frequentato dalle più elette intelligenze del tempo.

Sotto la sua guida Guitmondo divenne, infatti, l'uomo più eloquente dell'epoca, superando, secondo alcuni studiosi, lo stesso maestro (autore di un analogo trattato sull'Eucaristia, il *De corpore et sanguine Domini*) nella disputa contro le posizioni di Berengario. Con la fama d'insuperabile teologo, Guitmondo si attirò, però, anche le antipatie dei nemici che pur di metterlo fuori causa diffusero delle insinuanti dicerie sul suo conto.

Per questo egli chiese e ottenne dalle autorità ecclesiastiche il permesso di peregrinare, cambiando il proprio nome in quello di Cristiano. Sotto queste vesti lo ritroviamo, infatti, a Roma nel 1077, dove, essendo stato, però, ben presto riconosciuto, fu costretto a svelare la sua vera identità. Secondo le fonti più autorevoli Guitmondo sarebbe stato nominato vescovo di Aversa nel 1081; tuttavia esistono alcune discrepanze. In ogni caso contrariamente al suo predecessore, che in quanto impegnato in altri incarichi per conto della Santa Sede, esercitò la giurisdizione sulla diocesi per lo più tramite il suo vicario, Guitmondo fu invece, da subito, e quasi sempre, presente ad Aversa, dove attese, effondendovi appieno le proprie energie, non solo allo studio, ma anche alla cura della diocesi adoperandosi, tra l'altro, e con molto fervore, per completare l'edificazione della cattedrale.



Frontespizio del *De corporis et sanguinis Christi veritate* nell'edizione bilingue a cura di L. Orabona, Napoli 1995.

Pare anzi, che il deambulatorio di essa, la cui non comune tipologia rimanda a una precisa cultura architettonica d'oltralpe (nella fattispecie a quella anglo-normanna)

risalga proprio agli anni della sua reggenza. La qual cosa ben rende la misura della grandezza del suo operato anche nel campo delle arti.

Franco Pezzella

Palazzo Azzolini resiste nel tempo

Nero su bianco, a. VII, n. 110, 12 settembre 2004, p. 21

L’aspetto di Aversa tra la fine del Quattrocento e gli 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 Accuccio, era caratterizzato da un tessuto urbano le cui sole emergenze architettoniche erano per lo più di natura ecclesiastica, conventuale o militare. Mentre chiarissima risulta, infatti, nel dipinto, la dislocazione dei due poli di maggiore richiamo urbanistico, che appaiono essere la Cattedrale e 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.

Il cortile di Palazzo Azzolini.

Fortunatamente sopravvive di quel periodo, benché nei secoli abbia subito numerose modifiche e adattamenti l’interessante Palazzo Azzolini, attualmente di proprietà della famiglia Pozzi. Il Palazzo negli ultimi anni è salito più volte alla ribalta della cronaca per un fatto che doveva richiamare (ma non l’ha fatto) l’attenzione della Soprintendenza di Caserta. Il bel portale è stato squarciato, irrimediabilmente forse, da una condotta idrica. Cosa che la dice lunga sulla nostra sensibilità verso gli ultimi esempi concreti del nostro passato.

L’edificio risulta, comunque, nel complesso abbastanza conservato da consentirci sufficienti informazioni sulla tipologia edilizia del tempo. Il Palazzo ancora oggi è parte integrante dell’ambiente architettonico della medievale Piazza S. 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, il rinascimentale palazzo oggi sede del Giudice di Pace della stessa epoca (con tracce, però, di ampi rimaneggiamenti del periodo spagnolo) posto giusto di fronte alla chiesa.
Il Palazzo Azzolini, che in origine comprendeva un’intera *insula* delimitata dalle odierne strade di S. Marta e di S. Martella e da piazza S. Domenico, è 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 quello degli Azzolini. Entrando all’interno, nello spazioso cortile, di forma quadrangolare, trova posto, lungo 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 si 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 bene integrato tuttavia 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 volti a crociera.
Il piano nobile, infine, si presenta oltremodo interessante. Innanzi tutto, per la presenza di solai lignei con travi rettangolari a vista, ma ancora più perché le stanze del lato nord presentato 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 S. Marta e su via S. Martella, in quanto abbondantemente alterati da modifiche posteriori, risultano scarsamente interessanti dal punto di vista architettonico. Quello appartenuto alla famiglia Azzolini è uno dei palazzi nobili più belli che ad Aversa hanno resistito alla forza distruttrice del tempo e all’incuria dell’uomo.

Franco Pezzella

San Sossio nelle immaginette sacre

Prolocofratta quaderno informativo, a. I, n. 2, settembre 2004, pp. 1-2

Gli elementi iconografici che connotano la figura di san Sossio nelle immaginette sacre, i cosiddetti "santini', altrimenti noti nella parlata dialettale come "fiurelle", sono essenzialmente tre: la palma, il Vangelo e la fiamma sul capo. La palma era in origine l'emblema della vittoria militare, fu poi adottato dalla Chiesa primitiva quale simbolo della vittoria cristiana sulla morte e in questo senso, posta nelle mani dei santi, era ed è tuttora utilizzata come simbolo di martirio[1]. Il Vangelo, invece, si trova, generalmente nelle mani degli Evangelisti o dei santi diaconi giusto appunto come nel caso di san Sossio.

Fig.3 - Tip. Cardone, *San Sossio protegge Frattamaggiore dai fulmini.*

Talvolta, però, è posto ai piedi dei personaggi raffigurati. L'elemento principale, tuttavia, che più caratterizza la figura di san Sossio nelle immaginette sacre, così come nelle rappresentazioni colte, è la fiamma sul capo, simbolo dell'ardore religioso, presente solo sulla testa di due altri santi, san Giuda Taddeo e san Vincenzo

[1] J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1983, p. 313.

Ferrer, anche se una fiammella che si posa sulla fronte di ciascuno apostolo è altresì presente nell'episodio della Pentecoste.
Qui, però, la fiamma vuole simboleggiare il potere d'esprimersi dato agli apostoli dallo Spirito Santo, come chiariscono bene gli stessi *Atti degli Apostoli* (2, 1- 4) laddove riportano che, mentre essi erano riuniti nel Cenacolo: «Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posavano su ciascuno di loro; ed essi furono tutti presi di Spirito Santo e cominciarono a parlarsi in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi».
Tutti e tre i succitati caratteri iconografici sono in relazione con un episodio della vita del santo tratto dai cosiddetti *Atti bolognesi* (*Acta S. Ianuari*) ovvero la ricucitura di due *Passiones*, quella di san Sossio, di cui ci sarebbe però pervenuta la sola parte iniziale, e quella di san Gennaro, di cui si conosce, viceversa, la sola parte finale, cosi chiamati per essere stati ritrovati nel 1774 in un antico codice conservato all'epoca nella biblioteca dei Padri celestini di Bologna, e ora nella Biblioteca universitaria della stessa città.

Fig. 4 - F. Apicella, San Sossio.

L'episodio in oggetto narra che: "Trovandosi dunque il beato Gennaro nella città di Miseno, accadde che, mentre il diacono Sossio 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 Sossio 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"[2].
La più antica immaginetta sacra che raffigura san Sossio risale alla fine del secolo scorso e ci presenta il santo, seduto a terra con sullo sfondo una rappresentazione fantastica della chiesa a lui dedicata in Frattamaggiore. La raffigurazione, stampata dalla tipografia Cardone di Napoli (fig. 1), riprende un dipinto già conservato nella suddetta chiesa, noto attraverso una copia in collezione privata dovuto alla mano di Tommaso De Vivo (Orta di Atella 1790)[3]. Coeva a questa immagine si conoscono due litografie: una del Petruzzelli, datata 1896, e l'altra, colorata, di Francesco Apicella (fig. 2), che, per quanto nate come immagini devozionali da tenere in casa, si possono ritenere a tutti gli effetti dei "santini".

Fig. 5 - Tip. Cirillo, Il busto di s. Sossio di G. V. Mussner.

Ritornando all'immagine del De Vivo va anche detto che essa inaugurò una consuetudine, rimasta pressoché inalterata nel tempo, che vuole i santini inerenti san Sossio impostati sulla falsariga dei dipinti o delle statue presenti nelle chiese o sugli altari a lui intitolate. Così a Frattamaggiore, come a Miseno, a Castro dei Volsci, a

[2] *Acta S Ianuarii*, in D. MALLARDO, *S. Gennaro e Compagni nei più antichi testi e monumenti*, Napoli 1940, pp. 45 e ssg.
[3] *Pittori e Pittura dell'Ottocento Italiano* con *Dizionario degli artisti*, a cura di M. GIORDANI - G. ZULIANI, Novara 1997 - 1999, *ad vocem*.

Falvaterra, a Pago del Vallo di Lauro, gli altri luoghi in cui è presente e ancora vivo il culto del Santo[4].
In particolare, a Frattamaggiore, l'immaginetta successiva a quella appena citata riprende la figura di san Sossio quale si presenta nel dipinto che lo raffigura insieme con san Giovanni Battista su una tavola cinquecentesca, attualmente posta sull'ingresso della cripta sottostante la chiesa omonima[5].
In tempi più recenti quest'immaginetta è stata prima sostituita dalla riproduzione del seicentesco busto di bronzo e argento del Santo andato perso a causa di un furto perpetrato ai danni della chiesa nella notte tra l'1 e il 2 maggio del 1977, e poi dall'analogo busto ligneo rifatto dall'artista altoatesino Giacomo Vincenzo Mussner (fig. 3) proprio in sostituzione della scultura rubata[6].
Per il resto le altre immagini conosciute aventi come soggetto il santo, stampate per lo più in occasioni di ordinazioni sacerdotali o di Sante Missioni, si riconducono oltre che ai modelli già descritti, al dipinto con *La gloria del Santo* di Vincenzo Aprea (Frattamaggiore, chiesa di San Sossio) e a quello di Ernesto Ballerini con *La decapitazione del Santo* (Falvaterra, Ritiro di San Sossio).

Franco Pezzella

[4] Nella cittadina flegrea l'unica immaginetta sacra di cui si è a conoscenza riporta l'ottocentesca statua di *San Sossio* che si conserva sull'altarino di sinistra dell'omonima chiesetta sul mare. Analogamente nelle due cittadine in provincia di Frosinone, le immaginette sacre propongono le statue del santo conservate nelle rispettive chiese. L'unica immaginetta relativa a Pago del Vallo di Lauro riproduce invece un dipinto già conservato nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli, *La predica di san Sossio*, di cui s'ignora l'attuale collocazione.
[5] Per questo dipinto cfr. l'intervento di F. PEZZELLA, *L'iconografia di San Sossio nel Tempio*, in P. SAVlANO, *Ecclesia Sanctii Sossii Storia arte documenti*, Frattamaggiore 2001, pp. 79-96, pp. 80-82.
[6] *Ibidem*, pp. 93-94.

San Gregorio, il santo delle anime del Purgatorio

Progetto Uomo, a. I, n. 3, novembre 2004, p. 10

I primi due giorni del mese di novembre sono tradizionalmente dedicati alla Festa di Tutti i Santi (o come si dice, latinamente, di Ognissanti), e alla Commemorazione dei defunti. Strettamente legato al ricordo dei defunti è poi il culto delle Anime purganti, molto avvertito in Italia meridionale, specialmente a far data dal 1438 dopo che il Concilio di Firenze aveva ribadito l'esistenza del Purgatorio sottolineando l'importanza dei suffragi in favore dei defunti. Benché accenni o possibilità di espiazioni nell'aldilà erano stati formulati già dagli scrittori cristiani dei primi secoli (Clemente Alessandrino, Origene), è solo con il pontefice Gregorio Magno, poi santo, che si diffonde la credenza nel Purgatorio e l'insegnamento che la preghiera dei vivi poteva abbreviare la pena delle anime che vi soggiornavano.

Nella *Legenda Aurea*, un compendio delle vite dei santi scritte dal frate domenicano, poi arcivescovo di Genova, Jacopo da Varazze (1230 ca. - 1298), nel capitolo relativo a san Gregorio Magno si legge la storia di una povera vedova vissuta al tempo dell'imperatore romano Traiano, che domandando giustizia per l'uccisione del figlio all'imperatore, fu prima abbondantemente elargita di doni e poi ottenne in schiavo dallo stesso il colpevole. La leggenda narra che Gregorio, ammirato da tanta rettitudine, grazie alle sue preghiere riuscì ad ottenere la liberazione dell'anima di Traiano dall'Inferno al Purgatorio e da qui al Paradiso. Questa credenza popolare è ricordata, peraltro, da Dante nel canto XX del *Paradiso* (106-117).

In un altro scritto, i *Dialoghi* (4, 40) dello stesso Gregorio, si racconta di un monaco al quale fu negata dall'abate del monastero in cui viveva l'estrema unzione in quanto si erano scoperte tre monete d'oro nascoste nella sua cella. Anche in questo caso, con le sue preghiere Gregorio riuscì a riscattare l'anima del frate che poté lasciare il Purgatorio. Sempre attribuita a Gregorio Magno, era una pratica particolarmente diffusa nel Medio Evo: le cosiddette Messe Gregoriane, ossia uno serie di trenta messe ininterrotte *pro defunctis* fatte celebrare nel corso dell'anno per una persona scomparsa.

Secondo una leggenda a Gregorio sarebbe stato concesso di avere la visione di sua madre morta tempo prima, che gli avrebbe riferito di stare soffrendo grandi tormenti nel Purgatorio a causa dei suoi peccati, in particolare per aver dato alla luce un figlio illegittimo che aveva ucciso e seppellito segretamente. Per questo avrebbe chiesto al figlio l'impegno di celebrare trenta messe, assolto il quale gli sarebbe apparsa in uno splendore così abbagliante da essere scambiata per la Vergine Maria.

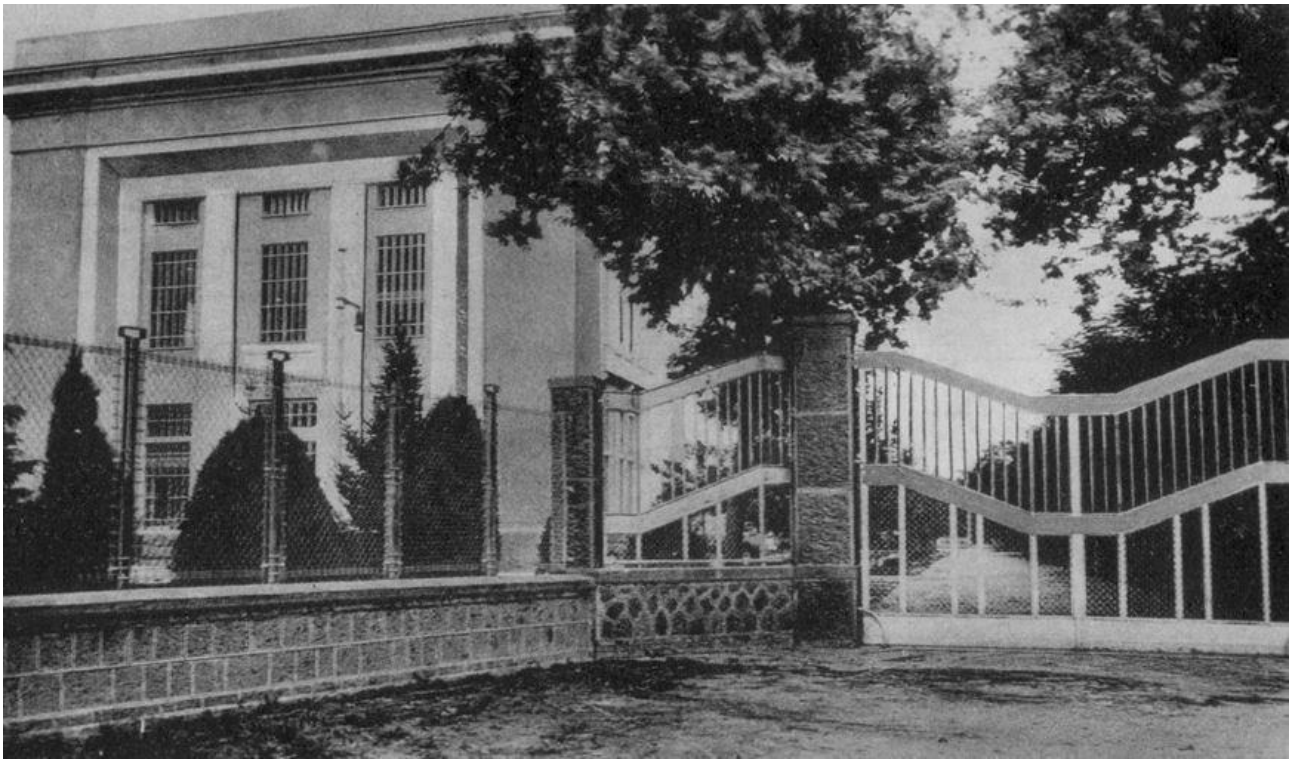
Franco Pezzella

Il seicentesco busto di san Gregorio
nella chiesa omonima di Crispano.

… e fu la luce

Progetto Uomo, a. I, n. 4, dicembre 2004, p. 13

Il 15 marzo del 1903 si concludevano, a cura della "Società napoletana per le imprese Elettriche", i lavori per la realizzazione dell'impianto pubblico di distribuzione dell'energia elettrica a Frattamaggiore. La realizzazione dell'impianto aveva preso avvio da una delibera consiliare approvata nella terza decade di giugno (22 - 25) di due anni prima all'amministrazione comunale dell'epoca, retta in quella contingenza dal cavalier Sosio Russo, il quale, benché non fosse «un uomo di forti studi» si dimostrò (mai aggettivo mi sembrò più calzante) un amministratore "illuminato" come s'intuisce anche dalle parole che egli proferì alla presentazione dell'atto deliberativo che qui si riporta nei tratti salienti: «Signori consiglieri, decisi per intimo convincimento e per seguire le giuste aspirazioni della Cittadinanza di migliorare, trasformandolo, il servizio dell'illuminazione in questo fiorente Comune [...] ci demmo accuratamente allo studio dell'importante problema, la cui risoluzione s'impone sotto il punto della civiltà, dell'igiene, della sicurezza e dell'economia.



La cabina elettrica di Frattamaggiore in una foto degli anni Cinquanta del secolo scorso.

Oramai, dopo la meravigliosa scoperta della lampada [...] dopo il progresso fatto dall'elettronica è dimostrato che la luce elettrica non ammette più paragoni ed esclude ogni dimensione sui vantaggi che sola essa offre. Senza trattenerci in una dimostrazione accademica [...] preferiamo dirvi che le nostre energie furono rivolte a raggiungere l'intento di attuare l'illuminazione pubblica senza apportare aggravi al bilancio comunale [...].

Difatti, al canone di lire 75.000 prefisso, il Comune farà fronte con il fondo di lire 12.000, destinato per l'illuminazione, con le lire 2000 di canone che riscuoteva dalla "Società Tramways Provinciale Napoli" e con la economia sulla spesa dell'illuminazione dell'ufficio municipale, posto a guardia, sala di musica, etc [...].
L'impianto che la società napoletana costruì a Frattamaggiore, e la cui officina principale sorgeva in Napoli nella località detta "delle Acque della Bufala", era a corrente alternata e si basava essenzialmente su una linea ad alto potenziale che, derivata dalla conduttura sotterranea di Napoli sita all'altezza del Tiro a Segno Provinciale, dopo aver percorso la Cupa delle Pozzelle, il Campo di Marte (ora via Doganella), la Rotonda e via Taverna del Bravo, arrivava in paese per via Roma (all'epoca denominata via Genoino) in una sottostazione di trasformazione che era posta nel cortile dell'abbattuto Palazzo municipale. Qui sei trasformatori monobasici provvedevano a distribuirla poi nell'impianto pubblico e privato.

Franco Pezzella

La Pietà di Frattaminore

Progetto Uomo, a. I, n. 4, dicembre 2004, pp. 8-9

Frattaminore, Cappella della Madonna dell'Arco, C. Lantriceni (?), *Pietà.*

A 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 alla Madonna dell'Arco. La cappella, tanto sobria all'esterno quanto ricca di decorazioni all'interno, è cara alla religiosità locale in quanto custodisce in una cappellina laterale la veneratissima statua lignea della *Pietà*.
Il gruppo ripropone nella raffigurazione del corpo di Gesù steso a terra sul sudario col 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 nella seconda metà del Seicento sull'onda dei cosiddetti *pasos*, i gruppi processionali di marca iberica. Circa l'autore del gruppo di Frattaminore le ipotesi di attribuzioni spaziano dallo stesso Colombo al Cioffi, dal Vaccaro al Lantriceni. Ed è proprio su quest'ultimo, autore, tra l'altro, del famoso *Cristo deposto* per la chiesa della Pietà dei Turchini di Procida portato in processione il Venerdì Santo, che si appuntano i maggiori indizi. Notevoli sono, infatti, le assonanze tra la *Pietà* di Frattaminore e l'omonimo gruppo che conserva nella chiesa della SS. Vergine della Carità a Cartagena in Spagna, concordemente ritenuto di mano dello scultore napoletano.

Franco Pezzella

Il nostro ospedale

Progetto Uomo, a. I, n. 4, dicembre 2004, pp. 8-9

Dura ormai da qualche anno, con alterne vicende, la querelle giudiziaria tra Frattamaggiore e Frattaminore sulla "proprietà" del Presidio ospedaliero "San Giovanni di Dio". Se, legittimamente, Frattaminore avoca a sé, a causa dell'ubicazione sul suo territorio della struttura ospedaliera, la "proprietà" di essa, altrettanto legittimamente, Frattamaggiore ne rivendica la "proprietà" per ragioni storiche e civiche. Nel ripercorrere in rapida sintesi le vicende che portarono alla realizzazione e alla gestione dell'ospedale appare, infatti, evidente, il ruolo centrale, si direbbe quasi esclusivo, esercitato nel tempo dall'amministrazione comunale di Frattamaggiore su questa struttura.

L'ospedale in una foto degli anni '30
del secolo scorso.

Ruolo avvalorato, peraltro, dal fatto che da sempre i nati e i deceduti nel nosocomio sono registrati nei registri dello Stato Civile del Comune e che, in occasione delle consultazioni elettorali, i degenti votano in un seggio speciale allestito dallo stesso.
Le origini dell'attuale presidio prendono le mosse nella primavera del 1873, allorquando con l'abolizione del Convitto Ginnasio Municipale "Giulio Genoino", essendosi resi liberi i locali dell'ex convento dei Padri Sacramentisti, già concessi in enfiteusi al comune di Frattamaggiore nel 1823 dagli agostiniani che fin lì lo avevano abitato, vi fu trasferito una piccola struttura sanitaria precedentemente alloggiata in un modesto fabbricato, posto in luogo dell'attuale chiesa di San Filippo Neri.

La benefica istituzione, popolarmente nota come *'u spitaliciello* era stata fondata da una pia donna frattese, tale Marianna Farina, monaca domestica (e per questo denominata "a monaca i matassa"), per assistere gli ammalati poveri. Vi operavano il sacerdote Sossio Vitale e la signora Eufemia Durante, anche loro frattesi. In questa fase le spese occorrenti per l'affitto furono sostenute da un orefice frattese, tale Vincenzo Limatola.
Il 26 agosto dello stesso anno, però, a causa di un'epidemia di tifo, l'avvocato Vincenzo Lugaresi, Regio Commissario, subentrato intanto al governo del paese per lo scioglimento del Consiglio Comunale, disponeva definitivamente che l'edificio fosse adibito ad ospedale civico chiamando a gestirlo un Comitato di cittadini per la parte amministrativa. Il direttore sanitario fu invece individuato nella figura del dottor Francescantonio Giordano di Frattamaggiore.
Questi con fondi elargiti dal comune di Frattamaggiore «rifece la sala d'operazioni, migliorandola sotto tutti gli aspetti, con ampia finestra centrale, per avere molta luce, e con pavimenti e pareti di superficie dura e liscia».

L'Ospedale oggi.

Altri due benemeriti cittadini di Frattamaggiore, il cavaliere Abramo Lanna e il sig. Sosio Pezone, provvidero con le loro personali risorse ad istituire anche un Mendicicomio. Con i proventi di una lotteria di beneficenza, di cui il comune di Frattamaggiore fu parte attiva nell'organizzazione, furono acquistate le attrezzature necessarie al buon funzionamento dell'ospedale.
Il 10 novembre1884, l'istituzione, per decreto reale acquisiva la personalità giuridica. Durante la Iª guerra mondiale l'ospedale fu militarizzato per poi riprendere a conflitto concluso la sua originaria funzione di presidio attrezzato per praticare interventi di

piccola chirurgia e di primo soccorso in caso d'urgenza; com'anche riprese a funzionare l'annesso Mendicicomio per l'assistenza alle persone anziane prive di famiglia.
Nel 1970 l'Ospedale fu dichiarato Ospedale Generale di Zona passando dall'Amministrazione del Comune di Frattamaggiore a nuovi organismi di nomina regionale. Le vicende successive sono note a tutti. Il 29 luglio del 1999 in seguito a una verifica dei confini comunali l'amministrazione di Frattaminore si dichiarò "competente per territorio" circa la proprietà.
Una versione che, naturalmente, fu subito avversata, dall'amministrazione di Frattamaggiore, abituata da sempre a considerare sua la struttura. Arrivata nella XII sezione civile del Tribunale di Napoli la contesa ha portato ad una prima sentenza che ha assegnato l'ospedale a Frattamaggiore, avversa alla quale l'amministrazione di Frattaminore ha prodotto un ricorso alla Corte d'Appello di Napoli forte anche di un decreto regionale che le assegna la titolarità del nosocomio.
È attesa per fine anno la parola fine a questa lunga e contorta trama giudiziaria. Premesso che, in ogni caso, l'ospedale è un bene dell'intera collettività a nord di Napoli chiudo queste brevi note storiche permettendomi di suggerire una soluzione che, salomonicamente, potrebbe in un certo qual modo "accontentare" entrambe le comunità in contrasto: quella di utilizzare, nell'indicarlo, la dizione "P.O. San Giovanni di Dio di Frattamaggiore con sede in Frattaminore".

Franco Pezzella

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

Nella breve scheda, relativa agli interventi architettonici operati tra Seicento e Settecento nella chiesa di San Francesco delle Monache ad Aversa, redatta alcuni anni fa per un suo libro dove si affrontava, per la prima volta, un capillare lavoro di ricognizione e di lettura della struttura urbanistica della città dalle origini a tutto il XVIII secolo, Giosi Amirante, dopo aver messo in rilievo che i lavori di trasformazione della chiesa erano iniziati sin dal 1645, e, che dopo una lunga interruzione, dovuta probabilmente ai moti di Masaniello e alla peste, erano stati poi ripresi e conclusi alla fine di quel secolo con l'allestimento degli altari, avanzò l'ipotesi che i registri decorativi e in particolare i commessi marmorei di scuola fanzaghiana realizzati in quella contingenza, e tuttora visibili in alcune cappelle, potevano essere attribuiti alla bottega dei Lazzari[1].

Un'ipotesi, quella della Amiranti, che è diventata una certezza, almeno per la seconda cappella laterale destra già di patronato della famiglia Nisio[2], dal momento che in una lunga *Declaratio* da me ritrovata in uno dei registri del notaio Giovan Francesco Montanaro, si fa esplicito riferimento all'architetto napoletano Dionisio Lazzari come artefice delle decorazioni della suddetta cappella[3] (foto 1).

Si legge, infatti, nella parte iniziale del documento, redatto il 15 ottobre del 1663, che anni prima il Reverendo Padre Don Giovanni Francesco Nisio, chierico regolare, «… in esecuzione della voluntà del q(uonda)m sig(nor)e D(on) Indico Nisio suo F(rate)llo quale volea che la sua eredità si dovesse distribuire in opere pie o ecclesiastiche ad arbitrio, et voluntà d'esso Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co ha fatto fare del detto sig(nor) e Dionisio [Lazari] una cappella di marmi, et mischi dentro la chiesa del Venerabile Monasterio di Santo Fran(ces)co delle Monache d'Aversa».

Nella restante parte lo scritto (foto 2) si prolunga oltremodo nella descrizione delle

---

[1] G. AMIRANTE, *Aversa. Dalle origini al Settecento*, Napoli 1998, pag. 226.

[2] A ricordo dell'antico patronato resta una lastra di forma rettangolare perimetrata da una cornice con motivi floreali e stemma della famiglia Nisio con la seguente epigrafe: - ALEXANDER NISIUS NOBILIS AVERSANUS/ EX MARIO NISIUS PATRITIO ROMANO/ MILITE STRENUO CUSTODIAE CLEM.VII/ ET PAULI III. PRAEFECTO ORTUS ET/ D. HIPOLITA GARGANA CONJUGES/ CONCORDI VOLUNTATE PLACIDISSIME/ VIVENTES SIBI POSTERISQ. PP./ A.D. MDXCIII/ ET AN.MDCXXXXIV DIE XXVI SEPT. DEFUNCTUS/ VITA D.INDICUS NISIUS ALEXANDRI FILIUS/ OPTIMORUM PARENTUM MEMOR SIBI ET SUIS/ PIUS CENSUM PRO SACRIS TER IN SINGULOS DIES/ PERPETUO CELEBRANDIS LEGAVIT/ QUEM IMITATUS D.MARIUS NISIUS GERMANUS FRATER/ QUI ULTIMUS E GENTE NISIA AN. MDCL DIE XXI JUNIJ. / MENSIS SUPREMUM DIEM CLAUSIT, UT DUO ITEM/ SACRIFICIA QUOTIDIE FIERENT LEGATO AERE ANNUO/JUSSIT SUORUM SUISQUE MANIBUS BENE PRECATUS.

[3] Archivio Storico Napoli, *Notai del '600, Prot. notaio Giovan Francesco Montanaro*, scheda 527/1, foll. 133v-135r.

vicende di carattere legali per cui fu prodotto, salvo informarci, per quanto concerne, invece, le vicende storiche-artistiche, che la cappella in oggetto costò ai committenti 2016 ducati e quattro tarì e che fu fatta apprezzare da due valenti marmorari napoletani Giovanni Mozzetti e Pietrantonio Valentini (cfr. il documento in Appendice).

Foto 1 - Aversa, Chiesa di S. Francesco delle Monache, Cappella Nisio.

Figlio di Jacopo, maestro marmorario fiorentino, Dionisio Lazzari nacque a Napoli nel 1617. La sua formazione avvenne nella bottega paterna, al fianco dei marmorari Simone Tacca e Francesco Valentini, con i quali, dopo la morte del padre, portò a compimento alcuni lavori rimasti da questi incompiuti: l'altare maggiore della cappella di Santa Maria delle Grazie in San Pietro martire, la cappella del Principe di Buonalbergo in San Domenico Maggiore, la cappella Seripando nella chiesa dei SS. Apostoli, la cappella Firrao e l'altare maggiore in San Paolo Maggiore, le facciate dell'Ospedale di Santa Maria della Pace e di Palazzo Firrao. Nel 1637 risulta iscritto alla Corporazione dei marmorari e scalpellini.
Dal 1642 lo ritroviamo impegnato, per lo più autonomamente, nella realizzazione di facciate, altari e decorazioni parietali marmoree per le più importanti chiese non solo napoletane ma anche di altre città e paesi del Regno (Bari, chiesa di San Nicola, Sant'Antimo, San Severo, Troia, Gaeta, chiesa dell'Annunziata). Nell'ultimo ventennio della sua carriera fu impegnato anche in lavori architettonici quali le progettazioni delle chiese di Santa Maria dell'Aiuto (1674), di San Giuseppe dei Ruffo (1680), di San Severo alla Sanità (1681) e di Santa Maria Egiziaca all'Olmo (1684).
Dal 1663 al 1689 coprì la prestigiosa carica di Ingegnere Ordinario delle Deputazione del Tesoro di San Gennaro nel Duomo di Napoli in virtù della quale fornì i disegni per gli arredi lignei della sacrestia e selezionò il disegno di Giovan Domenico Vinaccia per il famoso paliotto dell'altare maggiore della Cappella di San Gennaro. È possibile, infine, ipotizzare, sulla scorta di recenti ritrovamenti documentari, interventi dell'autore anche nella scultura monumentale (statua di San Gaetano nell'omonima piazza di Napoli, disegno per l'Immacolata nella chiesa dell'Annunziata della stessa città, poi eseguita da Lorenzo Vaccaro). Morì nel 1689 mentre attendeva alla realizzazione dell'altare maggiore della Santa Casa degli Incurabili e all'altare della cappella Caracciolo nel Duomo di Napoli[4].
Passando ora ad analizzare nel dettaglio le realizzazioni aversane del Lazzari, viene subito da osservare che esse, alla pari di gran parte della sua produzione, sono caratterizzate da effetti decorativi di accentuato movimento che derivano senza dubbio dalla libertà di esecuzione e dal possesso dello spazio che furono propri della sua cultura, nonché dall'uso di molteplici qualità di marmi e pietre dure.
La cappella presenta, infatti, sulle pareti motivi a tarsie, raffiguranti vasi con fiori all'interno di cornici ovoidali, realizzati con marmo di Carrara, breccia, marmo nero e paonazzo apuano (foto 3 a, b).
I motivi floreali si ripetono, unitamente ad una croce fitomorfa inserita all'interno di una cornice quadrilobata, nel riquadro centrale del paliotto, tripartito e arricchito nei due scomparti laterali da altri motivi floreali (foto 4). Al di sopra del dossale, a due gradini, si sviluppa una cona costituita da una doppia cornice, di cui quella esterna, mistilinea, affiancata da due mezze lesene con capitelli corinzi. In alto, la cona si

[4] P. DI MAGGIO, *Dionisio Lazzari*, in catalogo della Mostra di Napoli *Civiltà del '600 a Napoli*, Napoli Museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985, Napoli 1984, pp. 201-203.

chiude con un timpano ricurvo spezzato che accoglie una corona fra volute, nastri e fiori; per il resto, in chiave all'arco d'ingresso, è un fastigio marmoreo di bell'effetto decorativo (foto 5).

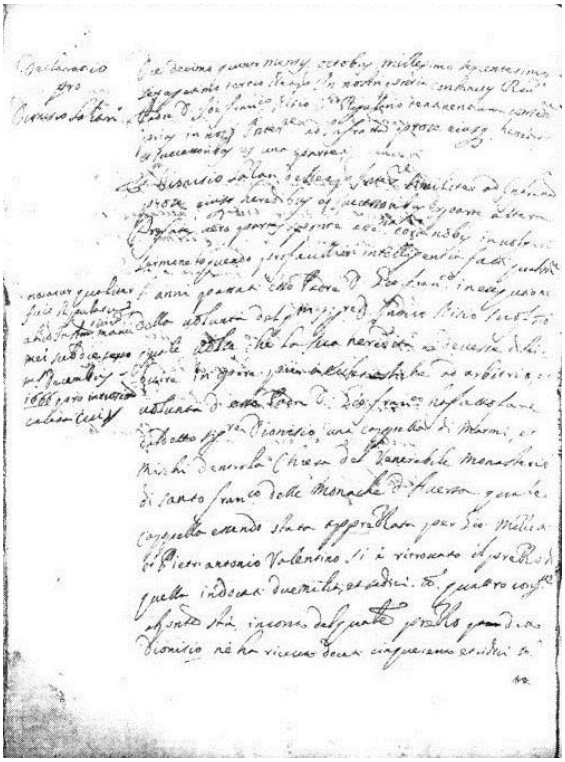


Foto 2 - Napoli, Archivio Storico, *Declaratio* (15 ottobre 1663).

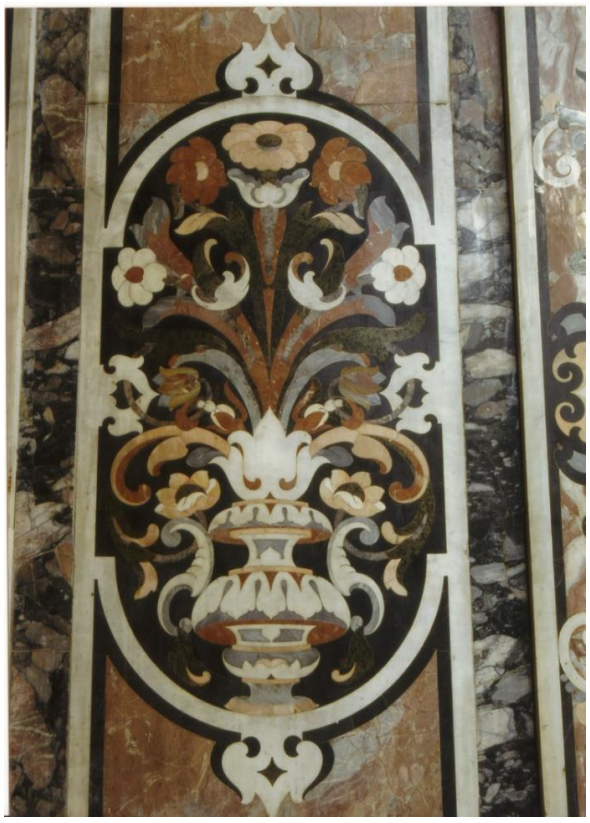


Foto 3 a, b - Aversa, Chiesa di S. Francesco delle Monache, Cappella Nisio.
Dionisio Lazzari, particolari delle decorazioni sulle pareti (1663-64).

Foto 4 - Aversa, Chiesa di S. Francesco delle Monache, Cappella Nisio.
Dionisio Lazzari, riquadro centrale del paliotto d'altare (1663-64).

Foto 5 - Aversa, Chiesa di S. Francesco delle Monache, Cappella Nisio.
Ignoto marmolaio sec. XVII, fastigio marmoreo sull'arco d'ingresso (1663-64).

Foto 6 - Aversa, Chiesa di S. Francesco delle Monache, Cappella Nisio**.**
Ignoto pittore napoletano sec. XVII, *Annunciazione.*

Foto 7 - Aversa, Chiesa di S. Francesco delle Monache, Cappella Nisio.
Giacinto Diano (?), *Visitazione di S. Elisabetta* (II metà Settecento).

Foto 8 - Aversa, Chiesa di S. Francesco delle Monache, Cappella Nisio.
Giacinto Diano (?), *Il sogno di S. Giuseppe* (II metà Settecento).

Foto 9 - Aversa, Chiesa di S. Francesco delle Monache, Cappella Nisio.
Giacinto Diano (?), *Putto con cartiglio* (II metà Settecento).

Dal punto di vista stilistico l'altare presenta numerose analogie con gli analoghi esemplari realizzati da Andrea Malasomma in Santa Maria la Nova a Napoli, documentato al 1645, e nella cappella De Franchis in San Domenico Maggiore, sempre a Napoli, datato fra il 1635 e il 1640. La decorazione plastica e a tarsie mostra, invece, alcune analogie con le decorazioni presenti nella seconda cappella laterale destra della chiesa della Certosa di San Martino, in particolare con il motivo del vaso con fiori entro cornice ovoidale, realizzate da Cosimo Fanzago[5].
Non meno fastoso, per qualità e quantità, è il patrimonio pittorico della cappella. Sull'altare è un'*Annunciazione* (foto 6) di un ignoto pittore del XVII secolo che alcuni, sulla scorta del Parente, identificano con Pietro Berrettini da Cortona, ancorché gli evidenti limiti compositivi, appena controbilanciati da una tessitura cromatica e luministica di buon livello, suggeriscono l'intervento di un "minore" napoletano non ancora bene identificabile, ma presumibilmente attivo nella cerchia stanzionesca[6]. Per il resto sotto la volta della cappella si sviluppa una decorazione pittorica ad affresco raffigurante due episodi tratti dalle Storie della Vergine e di

[5] R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973, pag. 110.
[6] G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli, 1857-58, II, pag. 248.

Cristo, la *Visitazione di santa Elisabetta* (foto 7) e il *Sogno di san Giuseppe* (foto 8) parte di un più vasto ciclo che si dispiega sotto le volte di tutte le cappelle laterali della chiesa.
Ritenuti opera di un frescante che attinge a schemi compositivi solimeneschi, gli affreschi, racchiusi entro cornici mistilinee intercalati da un ovale con putto (foto 9), sono stati datati intorno alla metà del XVIII secolo, anche sulla scorta di un'epigrafe incisa su un cartiglio, posto alla sommità dell'arcone della prima cappella di sinistra, relativa ai lavori di restauro ed abbellimento della chiesa realizzati in quegli anni dalla badessa Maria Lucarelli[7].
Molto più verosimilmente, invece, essi vanno postdatati di qualche decennio e attribuiti al pittore puteolano Giacinto Diano, seguace del De Mura, nel momento in cui opera quel processo di addolcimento formale e cromatico che prelude la sua adesione alle forme e ai colori del classicismo romano, e che lo condurrà, più tardi, verso uno straordinario "stato di grazia", il cui massimo risultato è rappresentato dagli affreschi dei SS. Apostoli[8]. Resta qui invariato, tuttavia, il ricorso a schemi compositivi di marca demuriana con forti suggestioni per i modi del Solimena purista e accademizzante (in particolare i due riquadri della cappella Nisio sono esemplati sugli analoghi soggetti dipinti dal pittore di Serino per la chiesa napoletana di Santa Maria di Donnalbina), com'anche resta invariata la tendenza a serrare la composizione, con un interesse quasi esclusivo sul disegno e sui protagonisti dell'azione, che fu una cifra pressoché costante della produzione del Diano[9].
Ancora qualche nota per osservare che la decorazione a stucco della volta, condotta con grande finezza e garbo da ignote maestranze campane della seconda metà del XVIII secolo, è ispirata a motivi di repertorio le cui analogie più significative sono fornite dalle coeve decorazioni delle residenze aristocratiche napoletane.

Franco Pezzella

Appendice

Declaratio pro Dionisio Laz(z)ari
Die decimo quinto mensis octobris millesimo seicentesimo, sexagesimo, tertio Neapoli, In nostri p(rese)ntia constitutis Rev(eren)do Padre Don Io(anne) Fran(ces)co Nisio ch(ieri)co Regularia pro se eius heredibus et successoribus et Dionisio Lazari de Neapoli…l'anni passati esso Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co

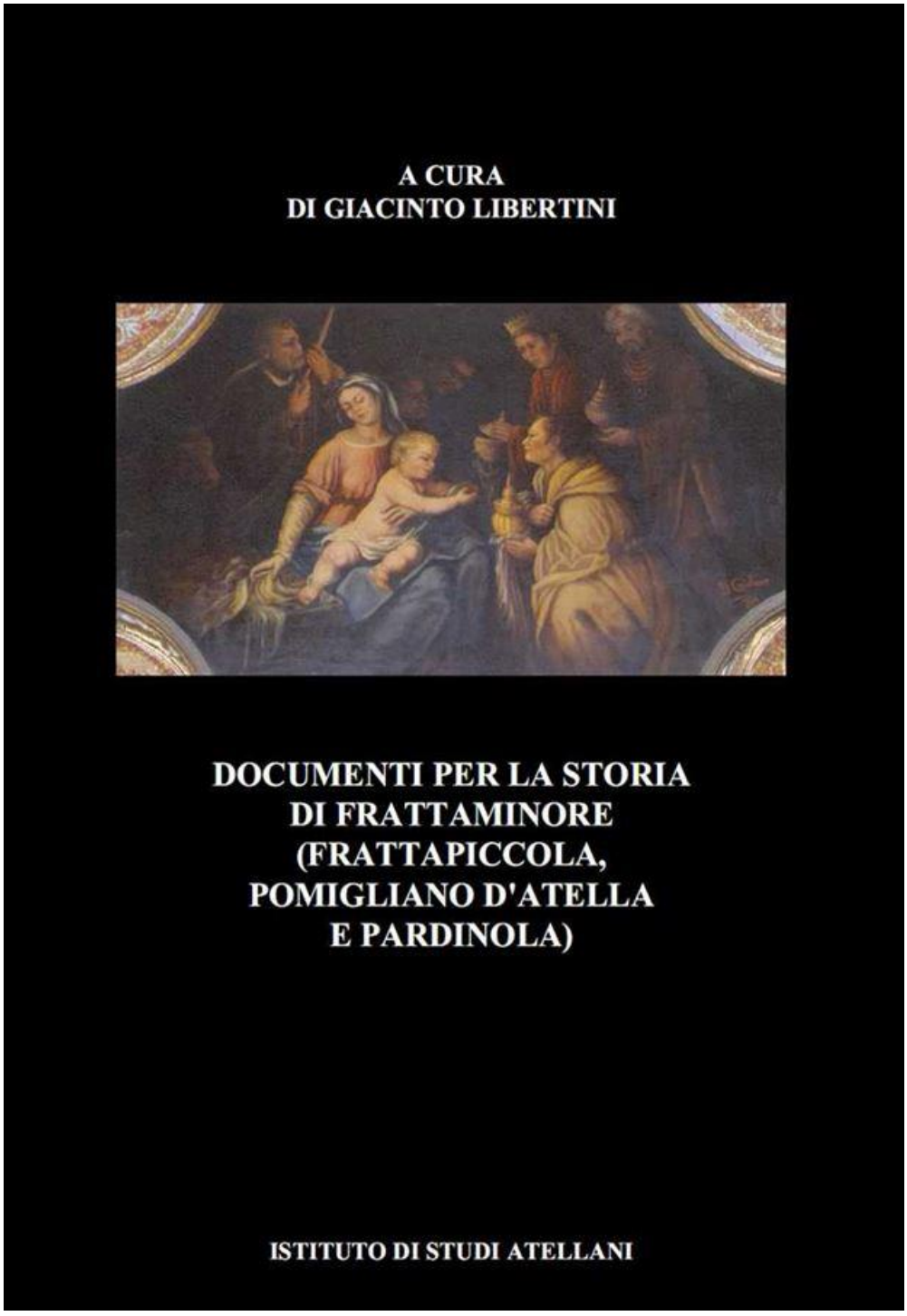
[7] AA.VV., *Itinerari aversani*, Napoli 1991, pag. 69.
[8] Sulla vita e l'attività del Diano cfr. N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento II° Dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1987, *passim*.
[9] Sugli affreschi di Solimena in Santa Maria di Donnalbina cfr. M. A. PAVONE, *Francesco Solimena in Donnalbina*, in «Studi di Storia dell'Arte», 1 (1990), pagg. 203-242; ID., *Ancora sul Solimena in Donnalbina*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2 (1991), pp. 355-364.

in esecuzione della voluntà del q(uonda)m sig(nor)e D(on) Indico Nisio suo F(rate)llo quale volea che la sua eredità si dovesse distribuire in opere pie o ecclesiastiche ad arbitrio, et voluntà d'esso Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co ha fatto fare del detto sig(nor)e Dionisio una cappella di marmi, et mischi dentro la chiesa del Venerabile Monasterio di Santo Fran(ces)co delle Monache d'Aversa quale cappella essendo stata apprezzata per Gio(vanni) Mozzetti, et Pietrantonio Valentino si è ritrovata il prezzo di quella in docati duemila, et sedici tarì quattro[con(forme) al p(rese)nte stà in conto] del quale prezzo detto Dionisio ne ha ricevuto docati cinquecento et sedici tarì tre e grana dieci e [scomputati] fra lo prezzo de una casa sita dentro il supportino all'[incentro], la porta[battitore] di San Paulo, che fu del sig(no)re Pagano venduta ad esso Dionisio, et di più esso Dionisio ha ricevuto dal detto Padre Don Gio(vanni) Fran(ces)co alcuni [mobili], quantità de grani, et denari contanti del che tra d'essi si ha da fare conto atteso esso Dionisio resta creditore de dette quantità ricevute, et perché detto Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co è molestato dalla Reverenda Fabbrica de S(an)to Pietro di Roma per l'[adimplimento] della voluntà di detto q(uonda)m D(on) Indico Nisio et s'è necessario di mostare il discarico di detta quantità spesa in detta cappella perciò ha pregato detto Dionisio che si contentasse de fare quietanza ad esso Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co de tutta la voluntà et prezzo di detta Cappella conforme detto apprezzo nonostante che esso Dionisio non sia stato interamente soddisfatto de tutto l'intiegro prezzo di detta cappella et detto Dionisio si è contentato et perciò si dichiara per cautela [fol 134v] e [securità] d'esso Dionisio, che benché esso signor Dionisio hoggi [p(rese)nte] confessarà haver ricevuto da detto D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co tutti li detti docati duemila e sedici tarì quattro per lo prezzo di detta cappella [iusta] detto apprezzo delli quali ne farà quietanza a beneficio di detto padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co, et sarà rogato Instromento per mano del Notaro Gio(vanni) Fran(ces)co Montanaro in Curia nostra tutta [volta] esso Dionisio detta ricevuta confessione et quietanza lo farà a contemplatione et preghiera d'esso Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co, et per avvalersene in discarico con detta Rev(eren)da fabrica et perciò si dichiara che detto Dionisio resta creditore del detto Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co nel complimento del prezzo di detta cappella, et se [ha] fare fra essi il conto delle quantità de' grani [mobili] et denari ricevuti quale quantità non essendo nel finale pagamento di detto prezzo di detta cappella et p(er)ciò [fol 135r] s'ha da fare il conto tra essi, et detta quietanza e [recettione] [facienda] non apporti pregiudicio ad esso Dionisio et s'habbia per non fatta atteso esso Dionisio resta a conseguire altra summa per complimenti di detto prezzo di detta cappella [atteso] [benché] esso Dionisio confessarà per detto Instr(ument)o rogando per mano del Notar Gio(vanni) Fran(ces)co Montanaro haver ricevuto detti docati duemila sedici, et tarì quattro tutta [volta] non l'ha realm(en)te ricevuti ma lo farà a richiesta et a preghiera d'esso Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co per avalersene ut supra ma realm(en)te esso Dionisio ha ricevuto da detto Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co quello stà convenuto per causa del prezzo, di detta casa [iusta] l'istr(oment)o che vi appare alcuni [mobeli], alcuni grani, et

certa quantità di denari che tra d'essi s'ha da [appurare] il conto come di sopra et la restante summa promette detto Padre D(on) Gio(vanni) Fran(ces)co pagarla e sodisfarla ad esso Dionisio appurati detti conti… [Presentibus] Iud(ic)e Ant(oni)o Cerillo… Pompeo Fabozio, Don Honofrio De [Fulgore], Not(aio) Io(ann)e Franc(esc)o Montanario, Felippo [Albentio] de Neap(oli) et Reve(ren)do D(on) Iulio de Simone civ(itat)is [Averse].

L’identità di Frattaminore in un libro dell’Istituto di Studi Atellani

Progetto Uomo, a. I, n. 5, gennaio 2005, p. 11



Sarà presentato giovedì 27 gennaio prossimo, alle ore 18,30, presso la Casa Comunale di Frattaminore, il volume *Alla riscoperta di una identità smarrita: Documenti per la Storia di Frattaminore* edito dall’Istituto di Studi Atellani. La pubblicazione, prima nel suo genere a Frattaminore, propone, un compendio delle

ricerche d'archivio avvalendosi della collaborazione di alcuni studiosi che si riconoscono nell'Istituto, e cioè di Bruno D'Errico (*Il Catasto Onciario di Frattapiccola e Pomigliano d'Atella*) e di Giacinto Libertini (*Significato ed importanza di una antologia di documenti per l'identità di Frattaminore*).
Alla presentazione parteciperanno oltre gli autori, il presidente dell'Istituto di Studi Atellani, il prof. Sosio Capasso, e il sindaco di Frattaminore, Massimo Del Prete. Coordinerà il dibattito, Franco Montanaro, dello stesso Istituto di Studi Atellani.
La finalità della pubblicazione, corredata da una documentazione fotografica dei beni culturali presenti nel territorio appositamente realizzata da Angelo Pezzella e Giovanni Giuliano, è offrire un primo e più articolato strumento per la ricostruzione della memoria storica di questa comunità atellana, che sia, però, anche foriera di altre e più appropriate indagini conoscitive.

Franco Pezzella

C’era una volta l’architettura frattese

Progetto Uomo, a. I, n. 5, gennaio 2005, p. 13

A differenza dei paesi limitrofi, caratterizzati da un tessuto urbano piuttosto omogeneo e privo di rilevanti valori architettonici, dovuto per lo più all’assenza nei secoli scorsi di un ceto borghese che si facesse promotore, negli schemi costruttivi, del linguaggio architettonico aulico corrente, Frattamaggiore, conserva, all’interno del proprio centro storico, un consistente e vario numero di palazzi gentilizi e ville di notevole interesse.

Frattamaggiore, Palazzo Tarantino, già Sonnino.

Si vedano al riguardo, giusto per fare qualche esempio, i palazzi Tarantino, Vitale, Lupoli, Pezzullo, Iadicicco, Muti, Matacena, Ferro, Di Gennaro, le ville Giametta, Cirillo etc. Tuttavia, accanto a queste costruzioni, che, in un certo qual modo le

conferiscono un tocco di signorilità, la città conserva anche numerosi esempi di case mononucleari classi più povere, si distribuiscono, per lo più aggregate, soprattutto nei vicoli della sua parte più antica. Strutture intermedie tra i palazzi gentilizi e le case mononucleari erano i cosiddetti palazzi a corte, di cui sopravvivono, sia pure profondamente modificati da successive superfetazioni, diversi esempi. Composti di un nucleo principale disposto su due piani, si articolano, generalmente, intorno ad un'aia centrale con uno o più corpi di fabbrica più bassi, destinati, nel passato, alla lavorazione e al deposito dei prodotti e degli attrezzi agricoli.

Frattamaggiore, Palazzo Di Gennaro.

A Frattamaggiore, naturalmente, a ragione della sua vocazione canapicola, la maggior parte di questi ambienti era adibita alla lavorazione e alla trasformazione della canapa.

L’apparente semplicità di queste architetture, che per la nudità degli elementi costruttivi sembrano quasi costruzioni senza tempo, non è priva, come del resto lo è gran parte dell’architettura rurale, di una propria entità formale che si esprime soprattutto nell’uso generalizzato di archi a volte in muratura (rigorosamente in tufo giallo, la pietra da costruzione cavata allo stesso sottosuolo su cui sorgevano gli edifici durante la realizzazione delle sottostanti *grotte* per la conservazione del vino), di scale aperte e ballatoi, d’inserti monolitici di piperno con la duplice funzione strutturale e decorativa.
Se il centro si connotava e si connota tuttora per i palazzi a corte e i palazzi signorili, la periferia del paese era invece caratterizzata, fino a un recente passato e prima degli attuali insediamenti abitativi, dalle cosiddette masserie, termine derivato dal latino *massae*, con il quale, nell’alto Medio Evo, s’indicavano gli estesi latifondi di proprietà monastica. A partire dal Quattrocento, le masserie, le più antiche delle quali di cui si ha notizia erano localizzate in Puglia, divennero delle vere e proprie aziende produttive.
Giusto appunto, con funzioni produttive, una sorta di versione “campagnola” del palazzo a corte, esse erano state introdotte nelle campagne frattesi dai monaci benedettini del monastero napoletano dei Santi Severino e Sossio, proprietari in zona di numerosi appezzamenti di terreno. La più imponente delle masserie frattesi, denominata *La Paranza*, sorgeva, leggermente sopraelevata rispetto al fondo stradale e profondamente sviluppata su entrambi i lati, in luogo dell’attuale angolo tra via Cumana e via Massimo Stanzione.

Franco Pezzella

Chi le ha viste?

Progetto Uomo, a. I, n. 6, febbraio 2005, pp. 8-9

“II furto d’arte, ancorché sintomatico di una realtà diffusa in tutto il territorio nazionale e comune anche ad altre aree europee più sviluppate o progredite, qui a Napoli e nel meridione in genere è anche soprattutto il segno evidente di una estesa condizione di ignoranza e d’indifferenza che trae le sue radici in quel degrado morale, civile e culturale al quale con difficoltà e mille ostacoli si è tentato di porre rimedio in questi ultimi anni e che certo non potrà essere annullato dai soli pur positivi risultati conseguiti di recente dall’impegno dei singoli.”

Il cippo di S. Sossio in una foto d’epoca.

Così scrive il Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Napoli e provincia, Nicola Spinosa, nella prefazione ad un fascicolo pubblicato nel 1999 in occasione di una mostra significativamente titolata “Arte rubata. Il patrimonio artistico napoletano disperso e ritrovato”. A questa lucida e spietata analisi non sfugge, ahimè, la nostra Frattamaggiore, dove bisogna lamentare la sparizione negli anni di diverse e preziose opere d’arte a cominciare dai seicenteschi busti argentei dei santi Patroni, Sossio e Giuliana, sottratti alla Chiesa Madre nella notte tra l’1 e il 2 maggio del 1977.

Al di là della valenza artistica, la preziosità dei manufatti sottratti era costituita dal patrimonio di fede e di storia che essi rappresentavano nella devozione popolare e nella memoria collettiva. Come non ricordare, infatti, che la storia religiosa e civile del paese è indissolubilmente legata alla figura di san Sossio, laddove le origini stesse del paese si confondono con la storia di Miseno, patria del santo, e quella dei padri severiniani, cofondatori del paese, che del culto del santo, unitamente a quello di san Severino, furono i maggiori propagatori lungo tutto il Medioevo.

Al nome di san Sossio, sono peraltro collegate altre due sottrazioni indebiti di opere d'arte: quella del cippo con l'immagine del santo posto un tempo (dalla metà del Seicento a tutto la fine dell'Ottocento) nello slargo attualmente, occupato dalla piazza Umberto I, scomparso negli anni Settanta del secolo scorso (vedi riquadro), e quella di un dipinto ottocentesco a firma di Ferdinando Mastriani con l'immagine di *San Sossio venerato dai membri della confraternita omonima*, sottratto più recentemente dalla chiesa cimiteriale del pio sodalizio.
Il furto dei busti non è purtroppo il solo furto subito dalla Matrice. Insieme ad essi furono, infatti, sottratti una statua in legno del primo Settecento raffigurante *Gesù Risorto*, attribuita allo scultore napoletano di origini venete Giacomo Colombo, una statuina di *Sant'Agnese*, quattro *Angeli* in legno d'oro zecchino che facevano da corona alla *Madonna del Buon Consiglio*, tre cornucopie di argento, cinque calici d'argento, una pisside e una teca dello stesso metallo, vari oggetti sacri di minore pregio artistico.
Non meno consistente è il depauperamento artistico subito dalle altre chiese frattesi negli anni. Vanno, infatti, registrate la sparizione della statua lignea del *Bambino Gesù* che si trovava tra le braccia della Vergine Maria posta sull'altare della chiesa di San Filippo Neri, di un analogo manufatto in legno e stoffa dalla chiesa di Maria SS. del Carmine, del fanciullo che affiancava l'*Angelo Custode* nel santuario dell'Immacolata, della statuetta lignea della *Madonna* nella chiesa dell'Assunta, del quadro della *Madonna del Buon Consiglio* nella chiesa di Sant'Antonio da Padova.
Singolare la vicenda di quest'ultimo dipinto, fatto affrescare, con le elemosine raccolte, dal Beato Modestino di Gesù e Maria, rubato già nella prima metà del secolo scorso e poi restituito dall'autore del furto per le ripetute disgrazie capitategli dopo il misfatto. L'ultimo più notevole furto è quello perpetrato nella notte tra il 13 e il 14marzo del 1994 ai danni della chiesa di Santa Maria Consolatrice degli afflitti annessa all'ospedale.
Qui in una sola notte furono asportati ben quattro dipinti: una *Madonna col Bambino tra San Nicola da Tolentino e Santa Rita da Cascia*, la *Morte di San Giuseppe*, *San Gennaro* e un'*Annunciazione*. I quadri erano attribuiti al pittore napoletano Pietro Malinconico. Accanto ai furti nelle chiese, vanno altresì registrati i furti d'arte nelle abitazioni private. Uno per tutti, ricordiamo il furto di casa Vergara in via Roma, dove sparirono diversi dipinti napoletani antichi.

Franco Pezzella

Il cippo di San Sossio. Misteriosa sparizione

Secondo Sosio Capasso, autorevole storico locale, il cippo era stato posto al centro del paese, in luogo dell'attuale piazza Umberto I, nel 1634, a perenne memoria dell'ottenuto riscatto del paese dal feudatario Alessandro del Sangro.
In altra ipotesi, secondo Pasquale Saviano «quell'iconografia sansosiana era posta a sintesi degli avvenimenti che riguardarono il trasferimento dei beni dell'antica Abbazia di San Sosio di Frattamaggiore alla sede episcopale di Aversa».

In ogni caso, rimosso alla fine del secolo scorso in concomitanza con i lavori di rifacimento della piazza, del cippo se ne persero successivamente le tracce (metà anni Settanta). Segnalato nel giardino di una casa privata, qualche anno fa, attualmente se ne ignora la collocazione.

Un Giametta da riscoprire

Progetto Uomo, a. I, n. 6, febbraio 2005, p. 13

Francesco Giametta, ancorché sia il maggior pittore frattese della seconda metà del Novecento, è una personalità artistica ancora sconosciuta ai più. Nato a Frattamaggiore l'11 giugno del 1898, iniziò a studiare pittura sotto l'accorta guida del padre Gennaro, tra i migliori decoratori campani dell'epoca. Frequentò poi l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove ebbe per maestri, tra gli altri, Vincenzo Volpi e Paolo Vetri, Successivamente si recò a Roma per frequentare i corsi di Vagnetti, Duilio Cambellotti e Giulio Ferrari e per conseguire l'abilitazione all'insegnamento artistico.

F. Giametta, *L'incontro tra Marco Antonio e Cleopatra.*

Nella capitale studiò anche decorazione sotto la guida di Gino Coppedè. Ritornato a Frattamaggiore, vinse per concorso la cattedra di disegno presso la locale scuola complementare. All'attività d'insegnante affiancò sempre quella di pittore. Nel 1959, contestualmente al V Premio di pittura "Città di Frattamaggiore" allestì la sua prima personale, esponendo così per la prima volta una rassegna quasi completa della sua vasta produzione. La stampa dell'epoca, locale e nazionale, diede molto rilievo a questa esposizione, esprimendo, concordemente, giudizi favorevoli.

Per l'occasione scrissero di lui, Carlo Barbieri de "Il Mattino" di Napoli; Renato Biason di "Oggi"; Piero Girace del "Roma" di Napoli; Giuseppe Sciortino de "La Fiera Letteraria" di Roma; Mario Lepore del "Corriere d'Informazione" di Milano.
In particolare, quest'ultimo scrisse: «Egli è nella sfera di una tradizione sana e sempre viva, con una sua bella sensibilità pittorica, con una chiara capacità di tradurre in comunicative immagini, e con coerente linguaggio - notevole per calore, tono, tocco, vibralità di lume - le visioni della sua fantasia». In seguito, partecipò a diverse mostre collettive e allestì altre personali all'Arengario di Monza, nel 1965, al Politecnico Artistico di Napoli (1967), alla Galleria Vittoria della stessa città, nel 1969. Nel 1967 vinse la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Lanciano.
Le sue opere sono presenti in diverse raccolte pubbliche e private. Tra esse vanno citate *La Morte di Gesù* conservata presso la Presidenza del Consiglio; l'*Entrata di Gesù in Gerusalemme* presso la Presidenza della Camera dei deputati; *La chiusura dell'anno mariano*, nella collezione del Comune di Frattamaggiore.

Franco Pezzella

Società di Mutuo Soccorso

Progetto Uomo, a. I, n. 7, marzo 2005, p. 13

Le Società Operaie di Mutuo Soccorso antesignane delle moderne organizzazioni sindacali sorsero e si svilupparono alla fine del XVIII secolo nei paesi europei più progrediti in parallelo con la rivoluzione industriale allora in corso. Esse prevedevano che ogni iscritto versasse in un fondo comune dei contributi periodici commisurati al proprio reddito, in grado di garantire, all'occorrenza, assistenza ai soci che si fossero trovati in stato di bisogno per la perdita del posto di lavoro, ma anche per malattia o invalidità. In Italia, tuttavia, dopo un'effimera comparsa agli inizi dell'Ottocento e una breve ricomparsa, più tardi, nel 1848, a Milano, nel periodo in cui furono cacciati gli austriaci, le Società ebbero grande impulso solamente dall'Unità con la costituzione di un coordinamento nazionale.

I membri della Società di Mutuo Soccorso in una foto d'epoca.

A Frattamaggiore, la Società aprì una propria sede il 16 febbraio del 1881. Artefice ne fu Michele Russo, che poi avrebbe modificato il proprio cognome in Rossi, il quale, nato il 26 dicembre del l8l7, era figlio di uno dei molti artigiani canapieri dell'epoca che aveva contribuito a trasformare, con le loro piccole imprese,

Frattamaggiore in una sorta di “Biella del Sud” (la cittadina piemontese era all’epoca il maggiore polo tessile del Paese).
Nell’azienda paterna egli aveva avuto modo di osservare da vicino le dure condizioni di vita degli operai e delle pettinatrici e le imposte loro dai datori di lavoro e condividerne le sofferenze e le aspettative. L’azione del Rossi in difesa della classe operaia contro le angherie dei padroni era incominciata fin dagli anni ’70 del secolo quando si era fatto promotore e guida del “partito popolare” trovando un significativo riscontro di consensi nelle vittoriose elezioni per comunale del 1873.
Naturalmente, com’era prevedibile, nonostante la nobiltà degli intenti, a ragione degli interessi che andava a colpire, Rossi non ebbe vita facile e fu aspramente combattuto soprattutto attraverso le armi della menzogna e del discredito abilmente introdotte ad arte dai suoi detrattori. Alla lunga, nel 1888, dopo una lotta senza quartiere, Rossi era estraniato dalla Società Operaia e l’anno seguente si spegneva nell’ospedale cittadino in seguito a un avvelenamento, le cui cause restarono oscure.
Dopo di lui la Società Operaia vivacchiò per qualche anno fino a che non fu eletto alla presidenza Gennaro Giametta, il noto pittore, che come primo atto del suo mandato, durato circa un ventennio, affittò tutto il pianoterra del palazzo del barone Perillo (in seguito Sannino, oggi Tarantino), dotandolo di buon mobilio e realizzando una capace biblioteca. L’azione di mutuo soccorso fu, invece, abilmente condotta sulla scorta della divisione della città in dieci comparti, all’interno dei quali furono individuate cinque zone.
Grazie a questo espediente e a un successivo capillare lavoro di ricognizione, tutti i bisognosi frattesi furono raggiunti da sussidi in alimenti, vestiario e medicinali. Quando più tardi questo spirito di solidarietà si affievolì a favore di una più intensa attività ricreativa, culminata con le dimissioni del Giametta, la Società Operaia esaurì la sua spinta propulsiva. In tempi relativamente più recenti, nel 1964, un ulteriore tentativo di riportare la Società al suo primitivo prestigio fu tentato, con apprezzabili risultati, dal preside Sosio Capasso. Poi vennero i Sindacati e gli Istituti assistenziali che, facendo proprie le istanze delle Società di Mutuo Soccorso, ne snaturarono la primitiva funzione.

Franco Pezzella

Che musica, maestro!

Progetto Uomo, a. I, n. 8, aprile 2005, p. 13

Francesco Durante nacque a Frattamaggiore il 31 marzo del 1684 da Gaetano, un umile cardatore di lana, nonché sagrestano e cantore della chiesa madre, e da Orsola Capasso. Settimo di undici figli, di cui solo sette sopravvissuti alla spietata mortalità che imperversava nei secoli passati, alla prematura morte del padre fu avviato dallo zio Angelo allo studio della musica, prima presso il maestro don Gaetano Frantone e poi presso il conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana, dove rivestiva l'incarico di maestro di cappella e rettore. Qui Durante ebbe a maestro, tra gli altri, il grande Alessandro Scarlatti da cui però ben presto si distaccò per completare la sua preparazione a Roma sotto la guida di Pasquini e di Pitone.

Parigi, Palazzo Garnier (Opèra) , busto di Francesco Durante.

Ritornato a Napoli, in capo a qualche anno, ebbe una grande affermazione, in virtù della quale gli furono dati, nel 1728, l'incarico di primo maestro di cappella del conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, e poi, in successione, prima, la direzione del conservatorio di Santa Maria di Loreto, rimasto vacante per l'improvvisa partenza da Napoli di Nicola Porpora, e più tardi, quella di Sant'Onofrio a Porta Capuana, vacata per la morte di Leonardo Leo. Dopo un'esistenza spesa quasi esclusivamente all'insegnamento, morì il 3 settembre del 1755 ricevendo sepoltura nella cappella di Sant'Antonio nella chiesa di San Lorenzo a Napoli.

Alla sua scuola si formarono alcuni fra i grandi ingegni musicali italiani (da Pergolesi a Paisiello, da Piccinni a Fenaroli, Speranza) al punto che si parla, a ragione, di una

scuola durantiana. Fu autore di numerosi sonetti, sonate e toccate per clavicembalo e musica sacra (oratori, messe, salmi, mottetti ecc.).
Paradossalmente, però, nell'epoca in cui si ebbe la grande fioritura dell'opera napoletana, non compose nulla per il teatro. I giudizi critici sull'opera di Francesco Durante hanno subito nel tempo alterna fortuna, spaziando da quelli altamente elogiativi di Rousseau e dei settecentisti in genere a quelli più tiepidi degli autori dell'Ottocento, che gli contestavano soprattutto la sua mancata attività di operista.
La sua opera più famosa è il *Magnificat*, al quale il preside Sosio Capasso rivolge particolare attenzione nelle preziose pagine del suo *Vita e opere di Francesco Durante*, edito nel 1999 dall'Istituto di Studi Atellani.
Molte delle sue opere, oggi suddivise tra le biblioteche dei più importanti conservatori d'Italia e del mondo (Napoli, Roma, Venezia, Milano, Bologna, Parigi, Londra), sono state incise. Una specifica ed esauriente ricerca a cura di Francesco Montanaro e Pier Raffaele Spena, apparsa in appendice alla succitata pubblicazione del preside Capasso, elenca, infatti, ben ventisei *compact disc* e dieci incisioni su *L. P*.

Franco Pezzella

L’epigrafe di Frattaminore

Progetto Uomo, a. I, n. 9, maggio 2005, p. 8

Frattaminore, Chiesa di S. Maurizio, Fonte battesimale
con l’epigrafe di Marco Amulli Epagato.

Una delle poche epigrafi superstiti nel comprensorio atellano è costituita dall’ara che supporta il fonte battesimale della chiesa di San Maurizio a Frattaminore. Sulla faccia anteriore del cippo che regge una vasca marmorea settecentesca coperta da un manufatto ligneo dello stesso secolo, si legge una dedica agli dèi *Mani* da parte del liberto *Primigeno*, a favore del defunto *Marco Amullio Epagato*.

DIS
MANIBVS
M. AMVLL
EPAGATHI LIB
PRIMIGENI

"*Dis Manibus*
M(arci) Amull(i)
Epagathi, lib(ertus) Primigeni(us)"

"Agli Dei Mani di Marco Amulli Epagato, il liberto Primigeno"

Presso i Romani, gli dèi *Mani*, vale a dire gli dèi buoni, avevano un posto di grande rilievo tra le numerose divinità degli inferi; anche perché tra loro entravano le anime dei morti subito dopo il rito della sepoltura, diventando esse stesse divinità protettrici della famiglia. I diritti dei *Mani* erano sacrosanti: *Deorum Manium iura sancta sunt* era scritto nelle XII tavole (V secolo a.C.).
Basti pensare che nel momento in cui su un terreno era innalzata una tomba questo passava automaticamente dal dominio profano a quello sacro: il che significava che, chi avesse in seguito comprato l'appezzamento avrebbe avuto poteri illimitati su di esso e che avrebbe dovuto, in ogni caso lasciare libero un sentiero attraverso cui accedervi.
A garantire lo *ius sepulcrorum* era il collegio dei pontefici giacché la sepoltura faceva parte delle *res religiosae*, delle cose, cioè, religiose, inviolabili, portare offesa alle quali era considerato un vero e proprio crimine. Accanto al culto familiare si affiancava un culto pubblico che si manifestava soprattutto nella festa detta dei *Parentalia*, la quale si celebrava annualmente dal 13 al 20 febbraio.
Nel mondo romano era denominato liberto qualsiasi individuo liberato dallo stato servile. Non poche volte, praticando il commercio e l'artigianato i liberti arrivarono a mettere insieme grandi ricchezze esercitando di fatto, un notevole peso nella vita economica e sociale romana, quantunque, specialmente prima dell'età imperiale - durante la quale era loro riconosciuto un regime speciale con l'assimilazione ai nati liberi - rimanessero in una condizione d'inferiorità rispetto ad essi.
Il personaggio indicato in questa epigrafe, *Marco Amullio Epagato* compare nelle cosiddette "Tavole Pompeiane di Murecine", l'archivio della famiglia puteolana dei *Sulpicii*. Un altro membro della *gens Amulli*, presenti peraltro in Campania solo a *Puteoli*, dove sono attestati dall'età claudio-neroniana fino a tutto il II secolo, è documentato in un'epigrafe che si conserva a Giugliano nel cortile di Palazzo Danese in via Cumana.

Franco Pezzella

Una stella di nome Sirio

Progetto Uomo, a. I, n. 9, maggio 2005, p. 11

Sirio Giametta nasce a Frattamaggiore il 13 luglio del 1912 da Gennaro, indimenticato maestro dell'arte decorativa, e da Annunziata Vitale. Ancora bambino collabora con il padre nella decorazione d'importanti complessi edilizi pubblici e privati. A quindici anni vince il premio per il miglior dipinto alla mostra romana dell'Opera "Balilla". Intanto studia al Liceo artistico e frequenta la scuola serale di nudo all'Accademia di Napoli, dove è discepolo del celebre ritrattista De Nicola e dello scultore Pasquale Monaco.

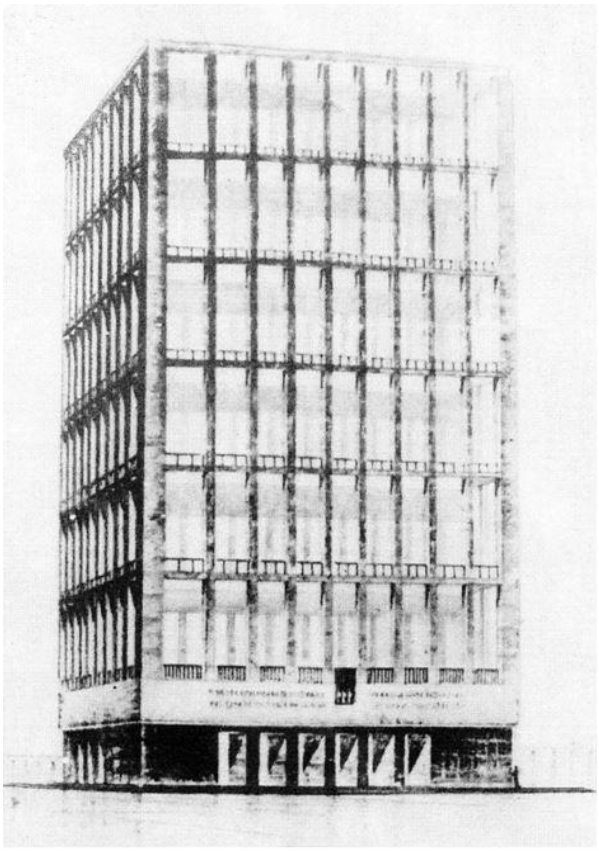
Sirio Giametta nel suo studio

Nel capoluogo partenopeo comincia a interessarsi anche di architettura e a frequentare lo studio dell'architetto Samarica, dove ha modo di incontrare alcuni dei più importanti artisti napoletani del tempo, da Eduardo Giordano a Roberto Scielzo e Celestino Petrone. Sennonché, proprio quando è vicino il momento d'aprirsi ad altre esperienze e dare consistenza alla propria personalità di pittore, sceglie proprio nell'architettura un campo di applicazione più consono ai suoi interessi.

Terminati gli studi regolari, s'inscrive, infatti, alla facoltà di Architettura di Napoli, laureandosi brillantemente nel 1936. Dopo aver superato l'esame di stato per l'abilitazione professionale, a far data dallo stesso anno, prima aiuto di Composizione architettonica con Alberto Calza - Bini e poi aiuto di Urbanistica con Luigi Piccinato. In seguito, è aiuto di Arredamento - Decorazione e Architettura con Mario De Renzi e di Disegno dal vero con G.B. Ceas.

Nel 1941 è chiamato a insegnare Storia degli insediamenti urbani presso l'Istituto superiore di Sociologia. Nel frattempo, nel1940, vince insieme con i colleghi Canalini, Greco e Pallottini il "Premio Reale di architettura" dell'Accademia di San Luca per il progetto del teatro sperimentale di prosa di Roma. L'attività progettuale di Sirio Giametta era già cominciata, invero, verso la fine degli anni Trenta, con il

concorso per la torre del Partito Nazionale Fascista e per il teatro Mediterraneo alla Mostra d'Oltremare del 1939.



Progetto per la Torre del P.N.F.
alla Mostra d'Oltremare di Napoli.

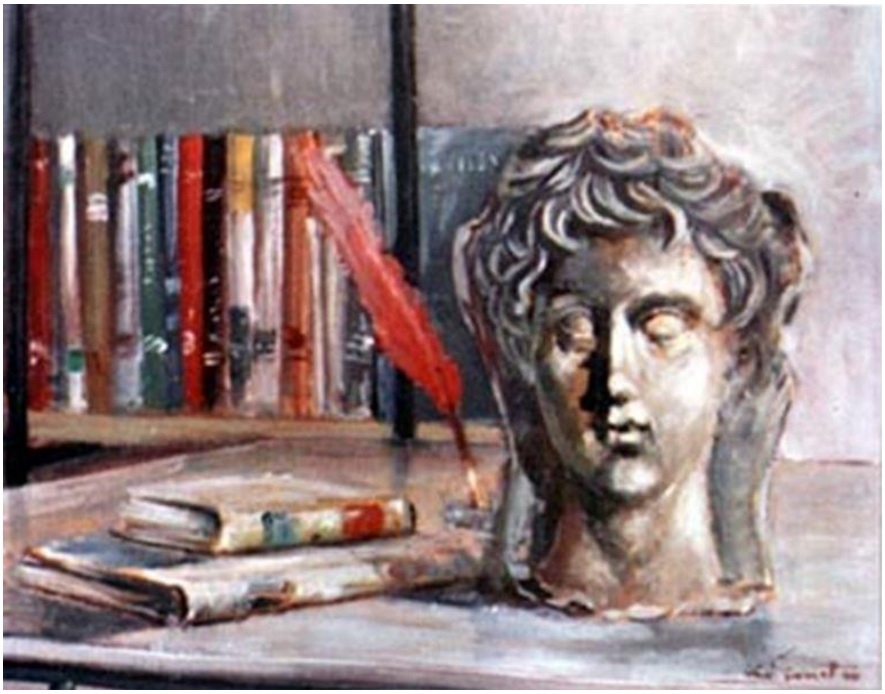
In entrambi i progetti alcune soluzioni adottate dal Giametta, quali il volume bloccato, la cadenza ritmica delle aperture trilitiche e la laconicità del linguaggio sono chiaramente desunte dalla lezione del Samonà, di cui egli era stato assistente per pochi mesi, dalla fine del 1936 all'aprile anno successivo. Questa sussidiarietà è ancora più evidente se si pongono a confronto i progetti dell'architetto frattese con quelli presentati dal Samonà al concorso per il "Palazzo della civiltà italiana" all'Esposizione Universale di Roma del 1942. Negli anni successivi si afferma come uno dei più apprezzati architetti ospedalieri italiani.
Progetta, infatti, su incarico di Padre Pio, il futuro santo, l'ospedale "Casa del Sollievo e della Sofferenza" di San Giovanni Rotondo e poi la clinica "Mediterranea" di Napoli, gli ospedali "Pausillipon" e "Santobono" della stessa città, l'ospedale di Nola. Suoi sono anche i rifacimenti dell'ospedale Psichiatrico civile "Santa Maria Maddalena" di Aversa, degli ospedali di Gragnano e Frattamaggiore. Non è da meno, per quantità e qualità, la progettazione per l'edilizia pubblica e residenziale. Portano la sua firma, i progetti per la Capitaneria di Porto, il palazzo del Catasto e alcuni istituti scolastici di Napoli e della provincia.

Numerosi edifici residenziali a Barcellona. Castellamare di Stabia, Nola, Caserta, Cosenza, Frattamaggiore, Afragola, Agerola, Melito, Visciano, Aversa, Vico Equense, Ascea, Amalfi, Grumo Nevano, Succivo, Caracas.
Progetta anche alcune chiese in Campania, tra cui la chiesa dei Padri Vocazionisti di via Manzoni a Napoli, la chiesa parrocchiale alla Doganella, la Parrocchiale di San Gregorio Matese e quella di San Felice a Cancello.

L'ospedale di Padre Pio a San Giovanni Rotondo.

La Clinica Mediterranea.

Nel campo dell'architettura funeraria firma diverse cappelle gentilizie soprattutto a Frattamaggiore e ad Afragola. Suo è anche il progetto della cappella gentilizia del Presidente della Repubblica Giovanni Leone nel cimitero di Poggioreale. Forte della sua giovanile esperienza di docente di Decorazione e architetto d'interni collabora anche all'allestimento di numerosi negozi napoletani e a quello di alcuni piroscafi e navi di società napoletane e genovesi.
Cura con successo le scenografie della "Prima Piedigrottissima" e del "Terzo Festival della canzone napoletana" al Teatro Mediterraneo di Napoli. Nel 1964, in qualità di presidente nazionale del "Centro Italiano di Arte, Cultura e Spettacolo", organismo che accoglie tra le sue fila personaggi del calibro di Quasimodo, Montale, Ungaretti, Casorati. Soffice, Stoppa e Albertazzi, organizza la "Prima Mostra di Scenografia contemporanea" con la partecipazione di ben diciannove nazioni.



S. Giametta, *Natura morta*.

È autore di alcune monografie, tra cui *La pittura vascolare greca in Italia*; *Gli archi di trionfo di Roma nel mondo*; *La pianta centrale di Roma attraverso i secoli*; *Storia degli insediamenti urbanistici attraverso i secoli*, e di alcuni importanti saggi sulle riviste *Fuidoro* e *Gioventù in marcia*. Benché esercitata in tono minore la pittura è l'altro grande amore del Giametta che vanta al suo attivo due personali: una, di più antica data, alla galleria romana "Valadier 71", l'altra al Circolo Nazionale di Caserta nella seconda metà di giugno del 1994.
Quest'ultima si avvale di una presentazione a stampa di Mario Pomilio, Renato Civello e Max Vayro. Con grande senso di liberalità dona, però, le sue opere ad amici e parenti trattenendo per sé solo qualche tela, rifiutando «contro il parere dei critici - come ricorda il Vayro - di partecipare a Mostre, il che gli sembrava in contrasto con la dedizione alla sua disciplina professionale».

Egli non è, tuttavia, solo un serio e apprezzato professionista; pur oberato da molteplici impegni di lavoro, trova il tempo per dedicarsi alla politica, riscuotendo, per il suo sempre vivo impegno democratico, vasti consensi che lo portano ad un passo dall'aggiudicazione di un seggio senatoriale nel corso di una tornata elettorale.
Nel 1996, il Presidente della Repubblica, a suggellare una gloriosa carriera di professionista, ma anche di vivace impegno sociale, gli conferisce il titolo di Cavaliere di Gran Croce, la più alta onorificenza nazionale. Sirio Giametta muore il 10 aprile di quest'anno.

Franco Pezzella

Per tutti era il “Preside”

Progetto Uomo, a. I, n. 10, giugno 2005, p. 13

A poche ore dalla scomparsa del preside Sosio Capasso, mentre ancora erano in corso i funerali concelebrati dal vescovo di Aversa, l’arcivescovo Mario Milano, dal parroco monsignor Angelo Crispino e da Padre Luciano, con la partecipazione di tutte le autorità civili e di un foltissimo numero di amici e semplici cittadini, mi è stato chiesto di scrivere un ricordo personale dell’illustre studioso. Un impegno non da poco, a voler tener conto della valenza dell’uomo, figura di educatore e storico di primissimo piano, reso ancora più difficile, in questo momento, dal commosso ricordo dei profondi e vicendevoli sentimenti di rispetto, stima ed affetto che si erano creati e consolidati tra noi in venti anni circa di frequentazioni nell’Istituto di Studi Atellani da Lui diretto.

Il Preside Sosio Capasso riceve il Premio giornalistico
internazionale “T. Mommsen” da Marcello Gigante, Napoli 1999.

Ho preferito, pertanto, in questa sede, piuttosto che revocare ricordi personali parlare di Lui come fondatore di una rivista (la *Rassegna Storica dei Comuni*) e di un istituto culturale (giusto appunto l’Istituto di Studi Atellani), affermatosi ormai da tempo anche in campo nazionale l’una come una delle più interessanti riviste di storia

locale, l'altro quale uno dei più qualificati sodalizi di storia locale. Lo faccio riallacciandomi, anzitutto, ad una affermazione del compianto don Gaetano Capasso, che nell'articolo celebrativo del ventennale della «Rassegna Storica dei Comuni», di cui fu per qualche tempo condirettore, scrive: «La passione per la storia locale si accese, nei miei interessi di cultura, nel lontano 1944, quando Sosio Capasso dava alla stampa la sua storia di Frattamaggiore

Sembrava addirittura una follia: i viveri erano ancora tesserati, la truppa di colore era ancora accampata nelle nostre case agricole, e "il professore" si preoccupava di dare ai frattesi uno strumento di pensiero ed un augurio per la rinascita di Frattamaggiore». Era già evidente, in quei momenti di estrema difficoltà per il nostro Paese, il ruolo che il Preside Capasso attribuiva alla storia, ai messaggi preziosi che essa trasmette. Molti decenni dopo, nel dicembre del 2002, in un'intervista data all'avvocato Marco Corcione e al professore Gerardo Sangermano alla domanda: «Quale è il posto e il ruolo dello storico in una comunità locale?

E quali sono i valori della storia» egli avrebbe ribadito «In una comunità locale lo storico ha un posto di primo piano perché è uno che guida i cittadini alla conoscenza del loro passato, li conduce a soffermarsi sulle loro origini ed a sentirsi veramente continuatori storici dell'opera, del pensiero e delle virtù dei loro antenati. E proprio in ciò sono i valori della storia essa ha la capacità di dilatare enormemente i limiti della nostra esistenza, facendoci sentire vicini a coloro che ci hanno preceduti e consentendoci di tramandare ai posteri quanto abbiamo saputo ideare e costruire».

Concetti, a ben vedere, che egli andava riaffermando da qualche tempo anche sulle colonne di questo giornale, al quale collaborava con molto entusiasmo. Più di un trentennio primo, nel 1969, proprio per dare forza a queste idee aveva fondato la «Rassegna storica dei Comuni» e più tardi, nel 1978, con le stesse finalità l'Istituto di Studi Atellani, quanto di meglio ha prodotto la sua passione di storico.

Quasi scontati, nell'uno e nell'altro caso, i riferimenti a Bartolommeo Capasso, il quale suggerisce che se si vuole essere universali, bisogna partire dalla storia del proprio paese; a Benedetto Croce quando afferma che «ogni storia universale, se è davvero storia (...) è sempre storia particolare (...) ogni storia particolare, se è storia e dove è storia, è sempre necessariamente universale; la prima chiudendo il tutto nel particolare, la seconda riportando il particolare al tutto…» (Contro *la Storia universale e i falsi universali*, 1943); o, ancora, più compiutamente, alla più recente «Ecole des Annales», scuola di pensiero sorta attorno alla rivista «Annales d'histoire économique et sociale» fondata da Marc Bloch e Lucien Febvre nel l929, che, applicando il dibattito sulle scienze sociali non più ai grandi spazi geografici ma ad ambiti regionali i cui confini non erano determinati dall'ambiente naturale bensì dal rapporto tra l'ambiente stesso e le economie, tra le società e le civiltà colà realizzatesi nel tempo, ha determinato, di fatto, una vera e propria rivoluzione storiografica, sancendo definitivamente l'importanza della storia locale quale necessario strumento per lo studio della storia universale.

Non a caso, nella parte preliminare, lo Statuto dell'`Ente recita che: «l'Istituto di Studi Atellani è sorto per incentivare gli studi sull'antica città di Atella e delle sue

fabulae, per salvaguardare i beni culturali ed ambientali e per riportare alla luce la cultura subalterna della zona atellana». La metodologia che il preside utilizzava e che indicava ai suoi collaboratori di adottare per perseguire questi risultati era quella appresa dal suo maestro Corrado Barbagallo, il quale affermava che la storia si costruisce sui documenti e sulla verifica e l'approfondimento delle opere degli studiosi che ci hanno preceduto.

Per questa ragione l'Istituto ha sempre promosso la stampa e la divulgazione di vecchi e nuovi contributi che a tutt'oggi ammontano a circa sessanta. Da subito la *Rassegna* ottenne dei lusinghieri apprezzamenti. Significativo quanto scrive a proposito delle Sue finalità «L'Osservatore romano» del 19 marzo del 1969: «L'approfondimento dello studio delle origini e dello sviluppo dei centri abitati servirà a far meglio comprendere le diversità di certi costumi, atteggiamenti e caratteri delle popolazioni, contribuendo ad accrescere il senso della solidarietà e della reciproca stima».

Negli anni la rivista, giunta al 127 numero della nuova serie, avvalsa della collaborazione di molti insigni studiosi di storia locale, fra i quali si ricordano Pietro Borraro, Rosolino Chillemi, Domenico Coppola, Dante Marrocco, Giovanni Mongelli, Luigi Pescatore, Francesco D'Ascoli, Donato Cosimato, Giuseppe Imperato, Gaetana Intorcia, Luigi Ammirati, Giuseppe Tescione, Beniamino Ascione, Luisa Banti. In un fascicolo del l971 era presente, tra gli altri, con un breve articolo (*Poesia delle mie Cinque terre*), uno dei più grandi, se non il più grande poeta italiano del Novecento: Eugenio Montale.

Franco Pezzella

Costumi afragolesi nelle testimonianze figurative del Settecento

Archivio Afragolese, a. IV, n. 7, giugno 2005, pp. 41-52

La pittura di costume ovvero «la rappresentazione dei modi e delle diverse fogge del vestire popolare» costituisce uno dei filoni più ricchi della produzione artistica napoletana dei secoli XVIII e XIX. Stanno a testimoniarlo la grande varietà di incisioni, disegni, litografie, *gouaches* e fogli a stampa, prodotti da artisti locali e, anche da artisti stranieri, in risposta alle numerose richieste di collezionisti e viaggiatori che in quegli anni raggiungevano il Regno di Napoli nel corso del *Grand Tour*.

A introdurre la stampa di costume nel Regno di Napoli era stato, nella seconda metà del Settecento, un'artista di probabile origine inglese, Pietro Fabris, autore, nel 1773, di una *Raccolta di varij Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli*, patrocinata da un nobile anch'egli inglese, sir William Hamilton, ambasciatore presso la Corte borbonica e noto geologo e raccoglitore d'antichità dell'epoca.

La *Raccolta* che il Fabris aveva realizzato trasponendo su rame le **«**amabili figurine**»** popolari dipinte in precedenza, era costituita, secondo le indicazioni del Colas, confermate poi alcuni decenni fa da un ritrovamento sul mercato antiquario napoletano di uno degli esemplari superstiti, da 35 tavole illustrate prevalentemente da rappresentazioni di brani di vita con figure colte per strada, nelle loro attività quotidiane.

La *Raccolta* diventerà ben presto un punto di riferimento imprescindibile per quanti, dal Della Gatta al D'Anna, dal Mörner al Lindström, dal Vianelli al Dura, saranno chiamati, più tardi, a realizzare illustrazioni di costume. Un successo provato, peraltro, oltre che dall'enorme numero di repliche cui furono sottoposte alcune scene, dalla rarità del volume tanto ricercato dai bibliofili «da essere oggi affatto introvabile financo nelle biblioteche pubbliche napoletane».

Tra le illustrazioni della *Raccolta* figura anche un *Uomo della Fraola di Napoli* (fig. 1). La tavola, fornita di scritta e bordura raffigura un contadino afragolese che si accompagna a un bambino nei campi. Le figure, eseguite con molta plasticità, hanno un impianto piuttosto robusto e massiccio; sullo sfondo si delinea la sagoma del Vesuvio, solo abbozzato. Fanno da quinta, ai lati, sulla sinistra, in primo piano un albero e più in fondo un cespuglio, a destra, una coppia di capre. A fronte di una notevole plasticità ottenuta con un fitto tratteggio e la proiezione delle ombre, la descrizione delle vesti non è dettagliata.

All'opera del Fabris guarderanno, più tardi, Alessandro D'Anna (Palermo, 1749-Napoli, 1810) e Antonio Berotti prima, e di nuovo quest'ultimo e Stefano Santucci poi, allorquando, nel 1782, saranno incaricati da Ferdinando IV, di documentare con una serie di *gouaches*, «le fogge del vestire in uso del suo regno».

Numerose sono, infatti, le analogie tra le incisioni del Fabris e le *gouaches* realizzate soprattutto dal D'Anna, come è dato vedere mettendo a confronto alcuni bozzetti del

primo (Napoli, Museo di San Martino) e le corrispondenti *gouaches* realizzate dal D'Anna nel 1785, attualmente conservate a Firenze nel Museo di Palazzo Pitti.

Fig. 1 - P. Fabris, *Uomo della Fraola di Napoli.*

Scopo della ricognizione ordinata dal sovrano, passato alla storia con il poco lusinghiero epiteto di *re lazzarone* per le sue inclinazioni popolari e che, tuttavia, al di là della propria scarsa cultura mostrò sempre e comunque un profondo interesse per le terre del proprio regno, era, nelle mire del Marchese Domenico Venuti, direttore della Real Fabbrica di Porcellane della città partenopea e vero ispiratore dell'impresa, la realizzazione di un vasto *corpus* di illustrazioni, una sorta di moderno *reportage* fotografico di carattere etnografico, 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, di cui uno poi effettivamente composto e noto come *1° Servizio delle Vestiture*.
In un primo momento, come si accennava, il compito fu affidato, dopo regolare concorso presieduto dallo stesso Ferdinando IV, ai pittori Alessandro D'Anna e Saverio Della Gatta, già esperti nella riproduzione dei costumi, poi sostituiti in seguito perché rinunciatari, da Stefano Santucci e da Antonio Berotti (quest'ultimo, cognato del D'Anna, partecipò praticamente, fin dall'inizio all'impresa, che durò ben quindici anni, per l'inspiegabile e pressoché immediata rinuncia del Della Gatta). La prima provincia a essere visitata, dal febbraio al giugno del 1783, fu, come testimoniano i numerosi dispacci reali conservati nell'Archivio di Stato di Napoli, quella di Terra di Lavoro.
Al termine della ricognizione, D'Anna e Berotti realizzarono un congruo numero di figure, ognuna incorniciata da un *passe-partout* dipinto, oggi variamente conservate a Firenze tra i depositi di Palazzo Pitti e Villa Petraia, di cui una raffigurante, costumi maschili e femminili "*Dell'Afragola*", come si legge nella didascalia in margine alla figura stessa (figg. 2 e 3). La coppia è raffigurata, con un abbigliamento festivo, su uno sfondo di un paesaggio campestre. La donna è vestita con molta cura: indossa un corpetto scuro decorato sulle maniche con strisce di seta dorate. La sottostante gonnella, ampia e bianca, è coperta da un grembiule anch'esso bianco. Altrettanto curato è l'abbigliamento del maschio che, sopra delle brache lunghe fino al ginocchio, indossa una giubba con ampi paramani.
La donna, oltre ad un copricapo trinato indossa un *manicotto*, una specie di borsa cilindrica, per lo più di pelliccia, imbottita e aperta ai due lati, in cui si infilavano le mani per ripararle dal freddo. Nell'evidenziare quanto questo complemento fosse abbastanza insolito in una comunità d'impronta prettamente contadina giusto qual era quella afragolese alla fine del XVIII secolo, va anche sottolineato che spesso i costumi popolari imitavano quelli signorili, ancorché in una versione rustica, vuoi per la grossolanità dei tessuti, vuoi per la rozzezza delle confezioni. Il maschio invece, insieme al consueto cappello a falde larghe, che è deposto ai suoi piedi, indossa una cuffia, che, utilizzata soprattutto durante il lavoro dei campi per asciugare il sudore, era pure indossata nelle ore di riposo con l'identico scopo di proteggere il copricapo da una più rapida consunzione. Per il resto entrambi i personaggi calzano delle scarpe di cuoio e il maschio regge un lungo bastone leggermente ricurvo.

Fig. 2 - Firenze, Museo di Palazzo Pitti, A D'Anna, *Uomo e Donna dell'Afragola*

Fig. 3 - Riproduzione della gouache di D'Anna in un'incisione di Antonio Zabelli.

Fig. 4 - Firenze, Museo di Palazzo Pitti,
F. Tagliolini, *Donna di Afragola.*

Quanto alle ragioni per cui le *gouaches*, compresa quella 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.

Insieme alle tempere i sovrani napoletani regalarono anche numerose porcellane, tra le quali una serie di diciotto *biscuit* raffiguranti *Donne della Provincia di Terra di Lavoro* (fig. 4). Questa raccolta è attualmente conservata nel Museo degli Argenti di

Palazzo Pitti, collocata su un sostegno piramidale anch'esso in *biscuit*. Le diciotto statuine, tra cui quella di *Donna di Afragola*, furono modellate da Filippo Tagliolini ed hanno un preciso riscontro con le figure femminili che troviamo, completate dall'uomo e spesso da bambini, nelle *gouaches* del D'Anna.
Alla *gouache* del D'Anna con l'immagine dei costumi afragolesi si ricollega anche l'analoga immagine che compare su un *rinfrescabicchieri* pubblicato negli anni '60 da Morazzoni e Levy, di cui s'ignora l'attuale ubicazione.

Fig. 5 - F. Catozzi, *Il Cappellaro di Afragola*

L'illustrazione è accompagnata da una didascalia, che recita:

Chisto è tropp'astritto, e no mme cape
te pigliete chisto ca va tant'oro quante pesa, te mesuratille.

Alla tradizionale attività della fabbricazione dei cappelli, molto diffusa ad Afragola nei secoli passati, è collegata, infine, l'ultima raffigurazione di costumi afragolesi che proponiamo in questo saggio: *Il Cappellaro di Afragola*. Si tratta di una tempera, realizzata da Francesco Catozzi in un non meglio precisato anno compreso tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo (fig. 5).
Il protagonista è raffigurato con in testa una pila di cinque cappelli mentre ne porge degli altri a un possibile acquirente che li sta provando. La scena si svolge in una strada delimitata da alcune case e lastricata con piccoli mattoni simili al tavolato di un palcoscenico. In primo piano, ad acuire l'effetto teatrale, un gruppo di rocce fa da ribalta alla scena, sul cui sfondo è una città che si affaccia su uno specchio di mare animato da poche barche. Il cappellaio che calza un bel paio di scarpe di cuoio con fibbia è vestito, per il resto, in modo molto semplice: indossa un pantalone e un *gilet* aperto sotto al quale è una camicia bianca con le maniche avvolte fino ai bicipiti.
Nel complesso l'esecuzione è modesta, il tratto ingenuo: siamo insomma di fronte ad una raffigurazione che alla pari di tutte le scene realizzate dal Catozzi si possono relegare, per dirla con la Causa Picone, nell'ambito delle «monotone calcomanie senza slancio» nella quale «la tipica originaria eleganza si va sperdendo nelle stornellate da osteria».

Franco Pezzella

L’oro di Fratta ad Aversa

Progetto Uomo, a. II, n. 11, luglio 2005, p. 13

Tra il 28 aprile e il 22 maggio scorso, in occasione del Congresso Eucaristico Diocesano celebrato ad Aversa dal 23 aprile al 1° maggio per iniziativa dell’arcivescovo Mario Milano, negli spazi dell’antico deambulatorio della Cattedrale, sono state esposte, nell’ambito della mostra “Ave Verum Tesori eucaristici nel territorio aversano”, numerose opere di grande valore storico - artistico provenienti oltre che dal Museo diocesano, dall’Archivio Storico diocesano, dal Museo d’Arte sacra San Sossio di Frattamaggiore, dal Tesoro del santuario di Sant’Antimo, dalla basilica di San Tammaro di Grumo Nevano, dalla collegiata di Santa Sofia di Giugliano e da altre chiese della diocesi.

Si tratta per lo più di suppellettile sacra legata al culto e all’adorazione del Santissimo Sacramento, piccoli capolavori di pietà eucaristica che ben testimoniano, come si legge nel *dépliant* illustrativo dell’esposizione, la «grande venerazione delle generazioni passate verso l’augustissimo Sacramento dell’Altare». Ben otto argenti e due paramenti sacri i pezzi provenienti dal Museo Sansossiano della nostra città, il più antico dei quali è costituito da un cartagloria, in forma di tabella, risalente alla fine del XVII secolo. Di poco successiva una coppia di candelieri, datata 1704, già di proprietà della disciolta congrega del SS. Rosario.

Dall’altra soppressa congrega di San Vincenzo proviene, invece, un turibolo, cesellato probabilmente dall’orafo napoletano Domenico Giordano nel 1750. Settecenteschi, ma di anonimi argentieri napoletani, anche un calice, dono di Giovanni Maria Niglio, che fu parroco di San Sossio dal 1760 al 1786, e una teca eucaristica. Risalgono, invece, al XIX secolo, una pisside, già di proprietà della Riunione delle Quarantore, una porticina di tabernacolo e una lampada votiva donata a San Sossio per aver protetto Frattamaggiore dall’epidemia di colera che colpì il Napoletano nel 1884. Per quanto riguarda i paramenti sacri il più notevole dei due pezzi “frattesi” è senza dubbio, per il suo intrinseco valore storico, la mitria vescovile di monsignor Nicola Capasso, che fu vescovo di Acerra nei difficili anni della II guerra mondiale.

Ci spiace osservare, però, che tra i tanti tesori d’arte eucaristica esposti, manchi l’ostensorio dell’altra chiesa cittadina dell’Annunziata e di Sant’Antonio da Padova, uno dei più significativi oggetti del genere conservati in diocesi. Pervenuto alla chiesa frattese quale dono di Arcangelo Costanzo, vice priore dell’attigua congrega di Sant’Antonio, il sontuosissimo ostensorio, che registra il considerevole peso di circa quattordici chilogrammi, fu realizzato agli inizi del secolo scorso, tutto indorato, parte a fuoco, parte a bagno, sotto l’attenta e gratuita direzione del professore napoletano Enrico Pedace e vi lavorarono, come c’informa un appunto annotato di suo pugno da Costanzo su un bollettario della congrega, alcuni importanti orefici napoletani del tempo: da Salvatore Cepparulo per l’ornato, all’Ingaldi per il modello delle figure, a Luigi Muscetti per l’argentatura.

L’ostensorio è del tipo raggiato a fusto figurato, molto diffuso tra la fine del Settecento e il primo Novecento, la cui tipologia rimanda all’identificazione simbolica dell’Eucaristia con il sole, prefigurata dal versetto biblico *in sole posuit tabemaculum suum* che si legge nei *Salmi* (XVIII, V).

Franco Pezzella

Ignoto argentiere napoletano del XVIII secolo, *Candeliere.*

Ignoto argentiere napoletano del XVIII secolo (D. Giordano?), *Turibolo.*

Ignoto argentiere del XIX secolo, *Sportello di tabernacolo.*

Torneremo allo stadio?

Progetto Uomo, a. I, n. 11, luglio 2005, pp. 8-9

La Frattese calcio nasce nel 1928 come Savoia Football Frattese per iniziativa dell'architetto Sirio Giametta e di alcuni suoi amici, tra cui Sossio Garofano, Peppino Pezzullo, Michele Puzio e Alberto Duncan, il figlio del direttore del canapificio "Carmine Pezzullo", uno scozzese che giocava nel ruolo di terzino sinistro anche nella nazionale del suo Paese.

Scudetto della Frattese.

Con la maglia a strisce verticali bianco-nere, simile a quella della Juventus, la società partecipò ai campionati provinciali organizzati dall'Unione Italiana Liberi Calciatori (U. I. L. C.). Le partite interne erano giocate su un campo improvvisato che sorgeva in luogo dell'attuale Consorzio Nazionale Produttori Canapa. Successivamente, nell'ottobre del 1935, si costituì la Virtus Frattese che partecipò con ottimi risultati, ai campionati di III divisione.

Lo stadio "P. Ianniello" oggi.

In questi anni fa la sua prima apparizione, la classica casacca nera con stella bianca che caratterizzerà i colori sociali fino agli anni più recenti. Cambia anche il campo di

gioco che era situato in via Francesco Antonio Giordano di fronte all'ex macello comunale.
Nel 1936-37, la Frattese fu promossa in II divisione e l'anno successivo in I divisione, dove militò fino al 1940 quando i campionati furono sospesi per le vicende belliche.
Intanto nel 1939 era costruito l'attuale campo sportivo "Pasquale Ianniello". Tra l'inverno e la primavera del 1945 nonostante i gravosi problemi che affliggevano la Campania nell'immediato dopoguerra si riuscì ad organizzare un campionato regionale misto a dieci squadre con formazioni di Serie B, C e di prima divisione, tra cui la Frattese che si classificò quarta dietro Stabia, Salernitana e Napoli.

Amichevole Frattese-Milan del 2 giugno 1948 terminata 4-1 per i nerostellati.

L'autunno dello stesso anno con la ripresa dei campionati nazionali la squadra fu ammessa a partecipare al campionato di serie C lega sud in cui militò fino al 1948 quando fu retrocessa nel campionato di promozione. Nei campionati successivi, partecipò con alterni risultati ai campionati dilettanti fino al campionato 1979-80, quando sotto la presidenza del dott. Raffaele Crispino approdò in serie C-2. In questa serie tenne il campo per ben quattro anni.
Il miglior risultato la squadra lo ottenne nel campionato 1982-83, vinto dal Messina, con il sesto posto, a pari merito con i cugini della Grumese. Poi con le tre successive retrocessioni che la portarono in prima categoria la società fu sciolta per liquidazione. Grazie però alla presenza dell'altra squadra cittadina dell'Interfrattese, che militava

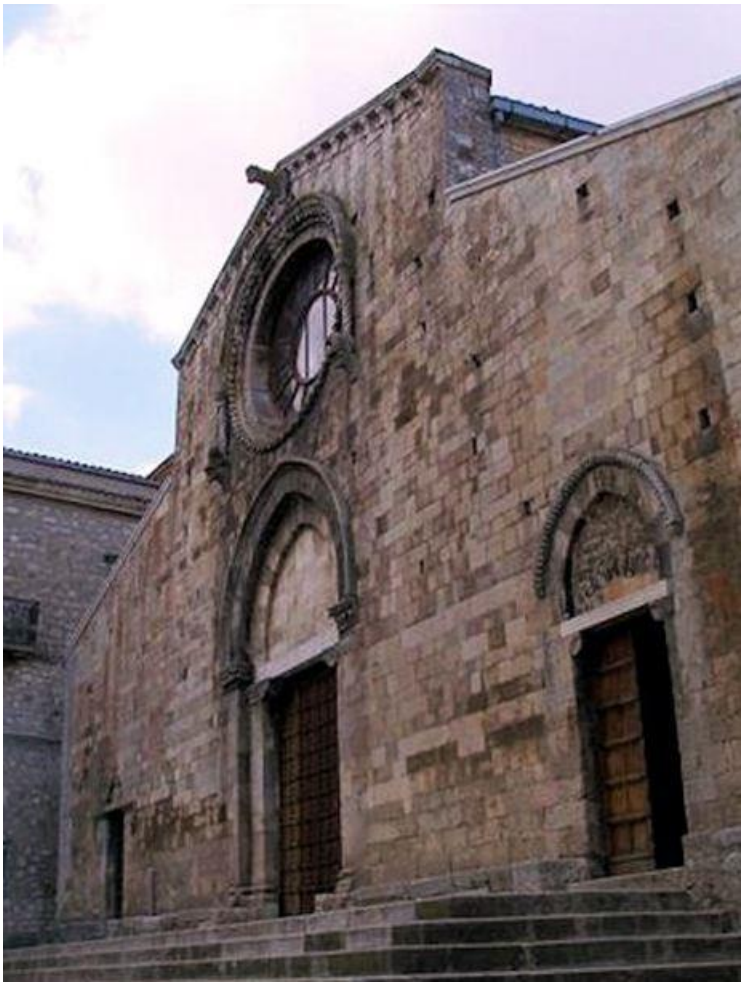
nella promozione, con la quale si fuse nell'anno 1986, la Frattese sopravvisse partecipando al campionato di questa categoria nell'anno 1986-87.
Con la riforma dei campionati dilettantistici la squadra fu ammessa alla serie cosiddetta di eccellenza, intermedia tra la promozione e la serie D. Qui stazionò, con alterne fortune, vincendo tra l'altro la finale regionale di Coppa Italia dilettanti, alcuni anni, fino a quel fatidico 8 marzo del 1992, quando per gli incidenti occorsi dentro e fuori del campo durante la partita esterna col Torrecuso la squadra fu espulsa dal campionato e retrocessa in terza categoria.
In seguito tra fusioni, acquisto di titolo e rifondazione ha partecipato con vari nomi ai campionati dilettanti fino al 2001 quando, arrivata terzultima nel girone campano d'eccellenza, ha ceduto il proprio titolo alla Boys Caivanese. «... la bella squadra che nell'immediato dopo guerra impegnò a fondo sul proprio campo la grande Juventus di Rava (campione del mondo nel 1938), Parola e di Piola, il Milan di Carapellese e di Annovazzi, il Napoli di Mario Pretto e di Pastore, che dettava legge sui campi della nostra regione, non esiste più» scrive lo storico Pasquale Pezzullo in un documentato dossier intitolato "70 anni di storia della Frattese calcio" cui il volume è dedicato.
E aggiunge: «È paradossale ma vero, Frattamaggiore, da sempre culla del calcio […] città natia di calciatori che hanno militato in serie A come il portiere Pezzullo, cresciuto nella Lazio e finito nella Salernitana, di Marco De Simone che ha giocato prima con il Cagliari e poi con il Napoli, di Lodi e di Costanzo che sono, il primo, attualmente in forza all'Empoli e il secondo, alla Sampdoria, di arbitri di serie A e internazionali come Generoso Dattilo, Gennaro Marchese e Arcangelo Pezzella, che per il suo glorioso passato era invitata a inaugurare i campi sportivi del Marcianise, dell'Isernia, del Cicciano, non ha più una squadra che la rappresenti».

Franco Pezzella

I tre anni di monsignor Iovinelli a Bovino

Progetto Uomo, a. I, n. 11, luglio 2005, p. 6

Per quanto governò poco più di tre anni, monsignor Francesco Iovinelli da Pomigliano d'Atella, lasciò un segno indelebile nella vita religiosa della diocesi di Bovino, il grosso centro in provincia di Foggia di cui fu vescovo dall'ottobre del 1833 al 1836, dopo essere stato lungamente Superiore della Casa delle Missioni di San Vincenzo de' Paoli di Napoli.



Duomo di Bovino.

L'8 dicembre del 1833, infatti, festa dell'Immacolata, dopo appena due mesi dal 29 ottobre, giorno in cui aveva preso possesso della diocesi, egli inaugurava solennemente il locale seminario, vero cuore della diocesi e fucina dei novelli leviti che egli, fin da quando s'era seduto sul trono vescovile, interpretando la volontà dei suoi predecessori, aveva fortemente voluto, facendo riadattare opportunamente un braccio dell'episcopio.

Nel frattempo, per assicurare all'istituto i necessari mezzi per operare aveva devoluto a favore dello stesso una rendita annua di ben 500 ducati, che dispose fosse prelevata dai beni dei monasteri soppressi.

Il seminario non fu la sola opera patrocinata dal vescovo: a questo si aggiunse ben presto la sistemazione dell'atrio e l'erezione della cappella di San Vincenzo de' Paoli nella cattedrale e la ricca suppellettile della quale fece dono alla stessa, tra cui un sontuoso ostensorio in argento di scuola napoletana, che ancora oggi si usa nelle processioni, e che fa il paio al prezioso e famoso ostensorio gotico del 1452, di mano dell'orafo ascolano Pietro Vannini. Iovinelli morì, improvvisamente, l'8 novembre del 1836, ricevendo sepoltura nella chiesa dei Vergini a Napoli.

Franco Pezzella

Archiviamo tutto

Progetto Uomo, a. II, n. 12, settembre 2005, p. 11

I recenti sviluppi degli studi di storia locale hanno evidenziato la sempre maggiore importanza delle fonti documentarie comunali per una migliore comprensione del ruolo esercitato dalle amministrazioni cittadine nella realtà storica e socioeconomica italiana. La noncuranza, l'inidoneità dei locali, l'assenza di addetti, quanto non anche la scarsa legislazione in materia, la mancanza di opportune norme che regolassero la tutela e la conservazione di tale importantissimo patrimonio documentario, cui in ambito locale, la Regione Campania cercò di mettere rimedio solo a metà degli anni '70 con la formulazione della Legge Regionale n. 58 del 9/11/74, ha fatto sì che, particolarmente periodo bellico e nell'immediato dopoguerra, archivi di storia comunale andassero distrutti.

L'archivio comunale di Frattamaggiore non è mai stato oggetto di interventi per il recupero, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio documentario cittadino. Non ha mai usufruito, dei benefici della suddetta legge né tanto meno dell'altra Legge Regionale emessa in materia, la n. 3 del 4/ 2/81, che rendeva operativo, all'indomani dal terremoto del 23 novembre del 1980, un piano predisposto dalla Sovrintendenza Archivistica della Campania per il recupero degli archivi danneggiati dal sisma.

Riordinare e catalogare quanto resta dei documenti dell'archivio comunale di Frattamaggiore affinché possa essere adeguatamente conservato e consultato dagli studiosi e dagli studenti per le loro ricerche è l'ultima iniziativa promossa dall'Istituto di Studi Atellani, l'unico ente culturale di interesse regionale dell'intero comprensorio a nord di Napoli.

L'iniziativa s'inquadra in un accordo intercorso, alcuni mesi fa tra il sodalizio e la nuova amministrazione comunale che, in cambio della collaborazione gratuita offerta,

ha concesso all'Istituto una sede nell'ex plesso scolastico di via Cumana, proprio accanto ai locali che accoglieranno il costituendo Archivio Storico Comunale.
A riordino avvenuto lo stesso Istituto provvederà con apposite iniziative a pubblicare l'inventario analitico dei fondi archivistici, i regesti, nonché le trascrizioni dei documenti. Obiettivo successivo, ma non secondario, sarà ricercare e recuperare in copia, attraverso microfilm, fotostatiche, anastatiche e tutto ciò che offrono le nuove tecnologie per la riproduzione, quanto del patrimonio documentario riguardante la storia cittadina e dei suoi uomini illustri si conserva negli altri archivi campani e più in generale negli archivi italiani e stranieri.
Basti ricordare, in proposito, i protocolli dei vari notai frattesi, oggi variamente conservati negli Archivi di Stato di Napoli e Caserta, le trascrizioni delle *Sante Visite* effettuate dai vescovi dalla fine del Cinquecento a oggi alle chiese cittadine che si trovano nell'Archivio diocesano di Aversa, gli incartamenti di alcune importante aziende canapicole frattesi degli inizi del secolo scorso, le composizioni di Francesco Durante sparse in tutti i più importanti conservatori del mondo, le pubblicazioni manoscritte e a stampa dei numerosi letterati, poeti e scienziati frattesi vissuti nei secoli passati.

Franco Pezzella

Federico Pezzullo. Un vescovo di Fratta

Progetto Uomo, a. II, n. 12, ottobre 2005, p. 13

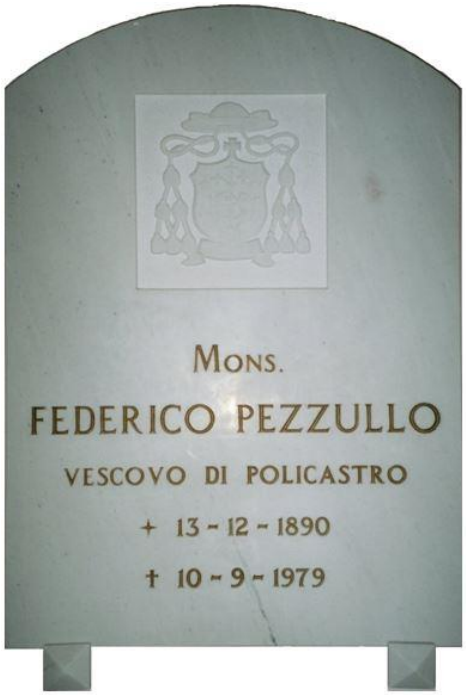
Il 13 e il 14 settembre scorso la diocesi di Teggiano - Policastro Bussentino, nel Salernitano, a conclusione del 25° anniversario della dipartita di S.E. monsignor Federico Pezzullo, l'illustre presule nato nella nostra città il 13 dicembre del 1890, a lungo vescovo, tra il 1937 e il 1970, dell'antica diocesi bussentina, si è radunata all'hotel cittadino "Torre Oliva" per celebrare il XVI Convegno diocesano.

Policastro Bussentino, Vescovado,
Stemma vescovile di Federico Pezzullo.

Le celebrazioni erano cominciate il 17 settembre dello scorso anno con un'omelia tenuta nella cattedrale di Policastro da monsignor Angelo Spinillo, attuale vescovo bussentino. Due le relazioni del convegno, preziose e appassionate, che hanno interessato la figura di monsignor Pezzullo: una prima sul tema «La Chiesa in Italia meridionale negli anni dell'episcopato di monsignor Federico Pezzullo» trattata dal professor Ulderico Parente, docente presso la Pontificia facoltà teologica per l'Italia meridionale di Napoli; una seconda tenuta da S. E. monsignor Antonio Cantisani, arcivescovo emerito della diocesi di Catanzaro - Squillace che ha tratteggiato, da par suo, l'opera e l'eccezionale esistenza dell'antistite frattese.

A conclusione del convegno, dopo la solenne concelebrazione eucaristica nella millenaria cattedrale di Policastro è stato scoperto un bassorilievo di bronzo in memoria del pastore. A corollario del convegno, negli ampi spazi del porto, le celebrazioni sono state accompagnate da un gioioso momento comunitario con una

kermesse, significativamente denominata «Nel segno della gioia raccontando monsignor Federico Pezzullo» che, accanto a foto, video e testimonianze della sua vita, ha proposto anche momenti di musica e coreografie.



Policastro Bussentino, Duomo,
Lastra tombale del vescovo Federico Pezzullo.

Federico Pezzullo nasce a Frattamaggiore il 13 dicembre del 1890 da Vincenzo e Maria Grazia Ferro. Appena undicenne entra nel seminario di Aversa ricevendo l'ordinazione sacerdotale il 3 agosto del 1913, qualche mese prima dell'età canonica. Partecipa alla Grande guerra prima da soldato e poi da cappellano presso un ospedale da campo. Alla cessazione del conflitto si laurea in lettere e dopo una rapida carriera scolastica nel 1923 è nominato preside della Scuola di Avviamento "B. Capasso". Negli anni successivi è rettore del santuario dell'Immacolata (1930) e del Seminario maggiore di Aversa (1935). Il 28 gennaio del 1937 papa Pio XI lo nomina vescovo di Policastro Bussentino, sede che occupa fino al 1970, quando lascia per raggiunti limiti di età. Sopravvive altri nove anni.
Il 10 settembre del 1979 muore, ricevendo sepoltura, in ossequio al suo specifico desiderio di restare in eterno vicino a quella che considerava ormai la sua gente, nella cripta della cattedrale di Policastro. Lascia una ricca produzione letteraria: *Studio critico su le Poesie Liriche di Aurelio Prudenzio Clemente, Poeta cristiano del IV secolo*, Grumo Nevano 1919 (la sua tesi di laurea in lettere); *Inno in onore di S. Tarcisio*, musicato da Francescopaolo Ruta, Napoli 1916; *Tavole di Storia Romana* (appunti per la scuola); *Lettere Pastorali (1938-70)*, Salerno 1973; *Discorsi vari*, in «Bollettino Ecclesiastico Ufficiale per la diocesi di Policastro».

Franco Pezzella

Allori francescani: padre Sosio Del Prete da Frattamaggiore

Progetto Uomo, a. II, n. 14, dicembre 2005, p. 13

Padre Sosio (al secolo Vincenzo) Del Prete nato a Frattamaggiore nel 1885 ed ivi morto nel 1952, è noto ai più per essere stato il fondatore dell'Istituto di suore "Piccole Ancelle di Cristo Re", una modesta istituzione sorta a scopi assistenziali che si è moltiplicata negli anni di case, personale ed opere.
Pochi sanno, invece, che egli era diplomato in composizione, direzione e canto orale. In questa veste padre Sosio produsse una gran mole di lavori (mottetti, messe, litanie, marce, brani di opere e musica sinfonica), la maggior parte dei quali inediti e che, quando saranno finalmente pubblicati, insieme alla produzione agiografica, apologetica, teologica e filosofica, parimenti consistente, contribuiranno a rendere più grandiosa la figura storica e spirituale di questo ancora misconosciuto francescano frattese.

Padre Sosio Del Prete.

Tra la musica pubblicata quando egli era viventesi ricordano: la *Canzoncina Mariana per tenore* composta nel 1924, il *Salutaris Hostia per tenore*, il *Tantum Ergo per tenore*, la *Ninna Nanna a Gesù Bambino per tenore, basso e coro di ragazzi dedicata al Provinciale padre Valentino Barile*, composta nel 1926, il *Panis Angelicus per baritono e contralto*, il *Si quaeris miracula Mottetto antoniano a 3 voci baritono,*

tenore, e contralto con accompagnamento di organo o harmonium, composto in occasione del 79º Centenario Antoniano nel 1931.
Tra le opere pubblicate postume si ricordano, invece la *Messa Mater Fons Amoris per coro a due voci uguali con accompagnamento di organo e harmonium*, l'oratorio in due parti e venti azioni *Assumptio Beatae Mariae Virginis* su parole di padre Pio Ciuti e una raccolta di musiche ed inni curata da padre Giacinto Ruggiero edita a Portici nel 1955 con il titolo di *Florilegio musicale*.
Quanto alla qualità di questi brani facendo nostre le parole di padre Gioacchino D'Andrea, storico dell'Ordine francescano, osserviamo che «padre Sosio Del Prete è un musicista dal temperamento impastato di profonda religiosità, indice d'un animo devoto e fervoroso».

Franco Pezzella

ANNO 2006

La donna dell'anno è …

Progetto Uomo - a. II, n. 15, gennaio 2006, p. 12

Martedì 7 dicembre 2005 in un'affollata cornice di pubblico, costituito soprattutto da donne, si è svolta nella sala consiliare del comune di Frattamaggiore, la cerimonia di premiazione dell'VIII edizione del *Premio Valore Donna*, ideato nel 1998 dalla prof.ssa Teresa Del Prete «con l'intento di premiare ogni anno una donna distintasi per una scelta o particolarità della sua vita, caratterizzata anche dalla dedizione ai fondamentali valori umani e sociali, e tale da potersi proporre come esempio di quegli eroismi quotidiani di cui sono capaci le donne».

Quest'anno il premio è stato finalmente assegnato, dopo che negli anni passati era toccato a scienziate, scrittici, giornaliste e donne impegnate nel sociale, a un'artista: la soprana Rosanna Savoia. Originaria della vicina Sant'Arpino, la giovane artista, che ha studiato canto al Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli, perfezionandosi in seguito con Romolo Gazzani, ha debuttato nel 1995 ne *L'Avaro* di Mayr al Teatro Donizetti di Bergamo.

Finalista in diversi concorsi nazionali ed internazionali, nel 1996 ha vinto il prestigioso concorso internazionale "Toti dal Monte" per il ruolo di Carolina ne *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. Nel 2005 ha iniziato una felice collaborazione con il Teatro alla Scala di Milano dove tornerà da protagonista principale nella *Lucia di Lammermoor*.

Franco Pezzella

Frattapiccola e Pomigliano in un antico dizionario corografico

Progetto Uomo, a. II, n. 15, gennaio 2006, p. 11

Tra la fine del Settecento e i primi due decenni del secolo successivo, lo storico napoletano Lorenzo Giustiniani compilò e diede alla stampa, in più volumi, il suo Dizionario geografico - ragionato del Regno di Napoli, una sorta di Guida Rossa del TCI attuale. Nei tomi IV e VII troviamo la descrizione dei due villaggi di Frattapiccola (173-375) e Pomigliano d'Atella (238), all'epoca casali della città di Aversa e non ancora uniti in un'entità comunale. Certi di fare cosa gradita ne diamo la descrizione così come l'abbiamo trascritta da un esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

Il palazzo ducale di *Frattapiccola.*

- **FRATTA - PICCOLA**, casale della città di Napoli dalla quale n'e lontana miglia 4, e da Napoli men di sei. Questo casale l'avremo certamente a credere surto dopo *Fratta-maggiore*: ma non potrei affatto assegnare l'epoca, poiché non mi sono imbattuto mai in qualche monumento, che me l'avesse indicato. Nella più antica carta citata dal nostro *Antonio Chiarito*, celebrata in Napoli a' 5 gennajo della III indizione nell'anno XXXVII dell'Impero di *Costantino Porfirogeneta*, e nel XXIV di *Romano,* e per conseguenza nel 942, vi si legge la permutazione di alcuni poderi seguita fra *il monistero de' SS. Sergio, e Bacco, Teodoro, Sebastiano con Formacanno,* e *Giovanni*, *commorantes in loco qui nominatur piczola Massa Atellana*; dal che il suddivisato Chiarito, ch'essendosi che dalla distruzione di Atella surti ne fossero soltanto i villaggi di *S. Elpidio*, corrottamente chiamati *S. Arpino*, e di *Pomigliano d' Atella*, doveasi aggiugnere anche surta dalla stessa distruzione *Fratta picciola*, come già rilevavasi dalla sua rarissima carta, e bene sta: ma non badò che dalla stessa carta si potrebbe rilevare, che *Fratta - piccola* ebbe a nascere dopo di *Fratta-maggiore*, perché nella detta carta si chiama *Fractula*, diminutivo di *Fratta*, e forse quando

incominciò a dirsi *Fratta-maggiore* l'antica, ebbe a sorgere la *Piccola* nell'agro *Atellano*, o ad acquistare almeno forma di paese. Mi si potrebbe soltanto rispondere, che nella suddivisata carta si chiama *Fractula piczola*, ond'e che *Fractula* indicar volesse lo stesso, che *Fracta*, altrimenti perché aggiungerci l'aggettivo di *piccola*: ma a chi non sono ben note le improprietà di lingua ne' tempi di mezzo? Questo casale vedessi in luogo piano, ove respirassi buon'aria, e tiene il territorio atto alla semina di ogni sorte di frumento, lino, canape: ma il vino è molto leggiero al pari degli altri dell'agro *Aversano*. Gli abitanti ascendono a circa mille addetti all'agricoltura, ed al commercio, vendendo ad altri le soprabbondanti loro produzioni. Nel 1648 la tassa de' fuochi fu di 117, e nel 1669 di 139. A *Pietro Materio* fu fatta l'investitura *villa rum Pini et Fracte piccole* (1: *Regest*. 1327. et 1328. A. fol. 23.). Si trova anche padrone di queste ville *Magister Petrus de Venusio* (2: *Fasc*.89 fol.61).
Nel 1507 a 7 giugno il Re *Cattolico* asserendo, che la Regina Giovanna sua sorella, la quale fu moglie di *Ferrante I* tenea assegnate per sua camera le città di *Mottola*, *Montepeloso*, *Bucchianic*o, *Atissa*, *Archi*, *Civita-Borrello*, *Rosello*, villa *S. Maria*, *Pesco-Costanzo*, *Guglionese*, *S. Martino*, *FRATTA-PICCOLA* ec. le diede in iscambio la città di *Castellammare di Stabia* (31 Quint. 9. fol.143.). Nel 1522 a' 20 dicembre ritrovo, che *Catarina da Bologna, Troyano, e Ludovico Bozzuti, venderono a Scipione de Antinoro la terra di Fratta-piccola* (42 *Quint.* 21. fol.191.). In oggi si possiede dalla famiglia *Carafa* de'conti di Policastro.

Il palazzo ducale di *Pomigliano d'Atella.*

- POMIGLIANO D'ATELLA, casale della città di Aversa, da cui n'e lontano miglia 3 incirca, di aria non insalubre. È così denominato per distinguerlo da *Pomigliano d'Arco* nell'agro *Nolano*, e per la vicinanza della famosa *Atella Campana*. Vedesi edificato in luogo piano di aria non insalubre. Le produzioni del

territorio consistono in frumento, vino, canapi, e gelsi per seta. Gli abitanti ascendono presso a 1150 addetti all'agricoltura. La tassa del 1648 fu di fuochi 90, e del 1669 di 128. Si possiede dalla famiglia *Caracciolo* de' principi di *Marano*. Nel 1799 fu apprezzato per ducati. 112981-18.

Franco Pezzella

Antichi mestieri. Ve lo ricordate *'o mannèse*?

Progetto Uomo, a. II, n. 16, febbraio 2006, p. 11

In una società a carattere prettamente agricolo e ancora non sufficientemente industrializzata, quale era quella italiana fino a cinquanta anni fa, il lavoro del *maldese* o *mannèse*, ovvero del carradore, il costruttore e riparatore di carri da traino, di birocci e, all'occorrenza, anche di attrezzi agricoli, era un'attività molto diffusa.
Sagomando con l'ascia e soprattutto con infinita pazienza il duro legno di faggio questi artigiani creavano i vari pezzi che componevano i carri, specialmente le ruote, le più soggette all'usura per le pessime condizioni delle strade.

Marco Mastriani, l'ultimo *mannese* di Frattamaggiore

Edoardo Nicolardi (Napoli 1878-1954), un giornalista che è ricordato soprattutto come poeta dialettale e per essere stato, tra l'altro, l'autore del celebre motivo *Voce e' notte*, musicato da Ernesto De Curtis, dedicò a questi valenti artigiani una colorita poesia (vedi riquadro).
Invero già nel Seicento, un altro poeta napoletano, il Del Tufo, aveva dedicato a questi lavoratori e alla strada in cui avevano bottega i primi versi di una poesia. La via in questione è l'attuale Largo Crocelle ai Mannesi, cosiddetto proprio per la presenza in passato di queste botteghe. Un'altra strada cittadina, nei pressi di via Duomo, via Carminiello, è accompagnata dall'espressione "ai Mannesi" per lo stesso motivo.

Napoli non è, tuttavia, l'unica città ad aver dedicato una strada ai *mannèsi*. Anche la città lucana di Matera conserva nella sua toponomastica un vicolo dedicato a questi artigiani. Pur in assenza di un toponimo che li ricorda anche Frattamaggiore, per via di una fiorente attività manifatturiera canapiera che faceva uso quasi esclusivamente di carri per il trasporto della materia prima e del prodotto finito, contava diversi artigiani dediti alla costruzione e alla riparazione di carri.
L'ultimo *mannèse* di Frattamaggiore è stato Marco Mastriani, scomparso circa venti anni fa, il quale aveva bottega in via Vittorio Emanuele III all'angolo con via Cavour.

Franco Pezzella

'O mannèse
A ttiempe perse, pè sbarià nu poco
io me ne vaco dint' add' 'o mannèse,
specie quann' è ca vatte 'o fierro 'e fuoco.
M'appiccio nu sicario, e llà me stongo:
ca me piace 'e sentere
chelli ttre note 'e musica
d'è tre maglie ca vatteno
'stu fierro ncopp' 'a 'ncùnia:
e ndongo, ndingo – ndongo, ndingo - ndongo.

Antichi mestieri. Prendiamo *'o cucchiere 'affitto*

Progetto Uomo, a. II, n. 17, marzo 2006, p. 11

Prima dell'avvento del treno e del tram, e per lungo tempo ancora dopo, il cocchiere è stato l'unico protagonista dei trasporti a Frattamaggiore. Due erano, in particolare, i posti in cui sostavano le vetture adibite al trasporto delle persone: lo spiazzo antistante alla ferrovia e lo slargo con cui incomincia l'attuale via Giacomo Matteotti (un tempo via Campania) ancora indicato nella parlata popolare con il toponimo '*o poste re' carrozzelle*.

Cocchieri davanti alla Stazione ferroviaria.

Il vetturino di piazza era detto *cucchiere 'affitto*, quello a servizio privato *cucchiere appatrunato*, una diversità che si evidenziava anche nell'abbigliamento: informale, ma mai disgiunto dall'uso della coppola, l'uno; più pretenzioso l'altro. Ancorché, per tradizione, i cocchieri fossero considerati, oltre che spericolati, linguacciuti, maleducati e soprattutto rissosi (l'aggressività di questi lavoratori è ancora oggi

testimoniata dal modo di dire “mò te piglio à cocchiere ’affitto”), quasi sempre riservavano l’ossequioso titolo di “eccellenza” ai propri clienti.
Di contro i loro comprovati difetti, nessuno ne ha mai disconosciuta, tuttavia, l’abilità. È proverbiale il ritornello «Eccellenza, basta ca nc’é trasuta à capa [del cavallo] ca nc’é trase tutta a carrozza» che essi erano soliti ripetere per mettere tranquilli i clienti entrati in apprensione a causa del difficoltoso ingresso della vettura in qualche vicolo stretto.
Scrive Francesco De Bourcard, autore nell’Ottocento de *Gli usi e costumi di Napoli*, un importante *reportage* sui mestieri dell’epoca, «che quando tuttodì vediamo venire stranieri di ogni sorta per qui stabilirsi ed aprir bottega di qualunque genere, non si è mai visto che sia giunto un cocchiere straniero e che abbia saputo vincere in merito, in perizia e destrezza il napolitano».
Già nel 1776 l’abate don Giuseppe Novi, per celebrare questo primato aveva pubblicato un libro intitolato *Vanto delli cocchieri napoletani, o sia dell’arte mobilissima che tengono essi in domare li cavalli e guidarli sotto le carrozze, sopra qualsiasi nazione*; *e consacrato al merito singolare del signor Gaetano Pizzella, cocchiere e maestro di stalla di S.E. il signor Principe di Francavilla.*

Franco Pezzella

Antichi mestieri. “Va girando come una *capera*!”

Progetto Uomo, a. II, n. 18, aprile 2006, p. 10

La *Capera* in un acquarello di Filippo Palizzi
(da De Bouchard, *Usi e costumi di Napoli*).

Con questo termine si indicava nel passato una donna, in genere una signora attempata ma talvolta anche una giovinetta popolana, nubile ed aggraziata, che, inoltrandosi per i vicoli e arrampicandosi per le scale, girava di casa in casa per ordinare le teste delle altre signore. Un lavoro a dispetto delle apparenze molto duro tant'è che un antico detto popolare recita «...che lo denaro de la capera è denaro che sa di fele».
Nel suo peregrinare la *capera* raccoglieva gli sfoghi e le indiscrezioni delle clienti, notizie che benché prometteva di non riferire ad alcuno, puntualmente diventavano di pubblico dominio. Da qui la ragione per la quale il termine è oggi utilizzato come sinonimo di donna pettegola.
A questa figura, Ferdinando Russo (Napoli 1868 - 1927), uno dei maggiori poeti dialettali napoletani, e Raffaele Viviani (Castellamare di Stabia 1888 - Napoli 1950), che Goffredo Foti (*La Grande recita*, ed. Colonnese) indica come il più grande autore - attore - regista - musicista - capocomico italiano della prima metà del Novecento, dedicarono, l'uno, una bella poesia, l'altro, una delle sue più famose macchiette, *Prezzetella 'a capera*, che diventerà in seguito anche uno dei personaggi del romanzo *Il Vicolo*.
Più recentemente, nel 1992, la Nuova Compagnia di Canto Popolare, ne ha descritto le caratteristiche salienti in una popolare canzone che riportiamo qui di seguito.

Nun me posso movere, ì 'sto sempe ccà,
saccio 'e jfatte 'e tutte quante
e te posso 'nguaja'...

Sorde co 'nteresse e senza onore
faccia tosta e senza core ...

Si putesse dicere, chello ca ce sta',
troppe so' 'e jastemme appriesso
e nun pozzo parla'...

Sorde spuorche e lacreme vennute,
uocchie trist' 'e chi è perduto...

So' capera oiné,
tengo ' e recchie dint' 'e mura,
so' capera oiné
nisciuno me fa' paura.

Tutti 'sti turmiente
I'm''e teng a mente ...

Veco ’a gente ridere,
sulo pe’pazzia’,

i’ ’e guardo e sento,
e me pozzo ’ngrassa’...

Storia ’e corna e de disperazione,
notti janche e senza ammore ...
Dint’ ’e case quand’é scuro, me piace
’nciucia’,
’e segrete ’e saccio,
si ’e sento ’e murmulia’...
Si me parle i ’ t’arap’ ’o core
ma so’ ’nfame e tradetora ...

So’capera oiné
So’capera oiné ...

Franco Pezzella

Antichi mestieri. *“Sta arrivando ’o franfellicco”*

Progetto Uomo, a. II, n. 20, giugno 2006, p. 11

Fino a pochi decenni fa, non era raro osservare, fra i numerosi venditori ambulanti che animavano le vie e le piazze dei nostri paesi, specialmente durante le feste patronali, la singolare figura del *franfelliccaro*. Con il suo carrettino carico di una pentola, di un fornello e di un tavolo con marmo avente da un lato infisso un palo culminante in un grosso chiodo d’ottone, si fermava di tanto in tanto e trasformava, attraverso un processo particolare, la melassa (liquido sciropposo derivato dalla lavorazione delle barbabietole), in due *chicche dolcissime,* profumate, color d’oro: il *franfellicco*.

’O franfellicaro in un’ acquarello ottocentesco.

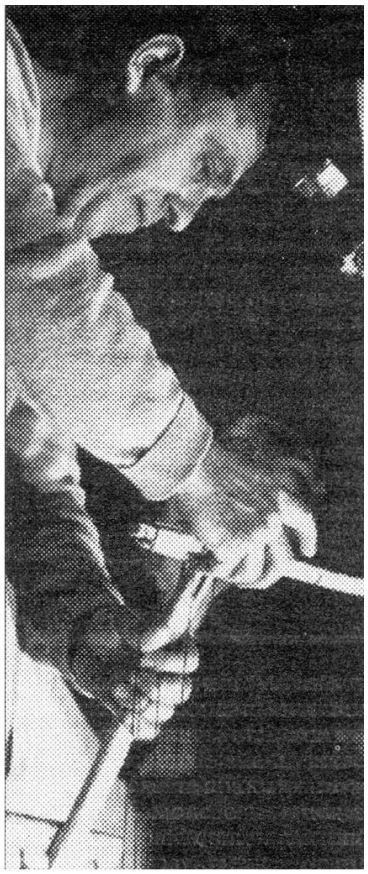
Ma seguiamo da vicino il *franfelliccaro* nella preparazione di questa leccornia: cotta la melassa nella pentola, la versava sul marmo e con una piccola radimadia, arnese metallico che serviva a raschiare la madia dopo l’impastatura del pane, la rimenava fino a farla raffreddare e a ridurla in una pasta malleabile. Dopo di che, fattone un lungo matterello, piegandolo al centro, l’appendeva al chiodo e tirandolo su e giù tante volte, gli dava una consistenza croccante e gli faceva assumere un bel colore d’oro.

Quindi ne spezzettava il ricavato in tante parti lunghe quasi un dito che al grido di *'e zucchero janche 'e mela!* (zucchero bianco di mela) vendeva soprattutto ai bambini, che ne erano particolarmente golosi. Esaurita la prima produzione ne apprestava una seconda, poi una terza, e così di seguito. Oggi, cessata quasi del tutto la produzione di questa leccornia, il termine *franfellicco*, che deriva dal francese "fanfreluche" con cui si indica lo stesso bastoncino zuccherato, è utilizzato come sinonimo di persona o cosa da utilizzare per i propri scopi e poi abbandonare (*Ih quant' 'é bella Napule pare 'nu franfellicco, ognuno vene, allecca, arronza e se ne và!* recita *Il Mattacino*, una nota canzone della Nuova Compagnia di Canto Popolare).

Franco Pezzella

Antichi mestieri:
Mo' accummincia l'opera dei pupi (*'O puparo*)
Progetto Uomo, a. II, n. 21, luglio 2006, p. 11

Il puparo era al tempo stesso il realizzatore, il manovratore, l'autore e il regista dell'opera dei pupi, un genere di spettacolo molto popolare, nei secoli scorsi, a Napoli e in Sicilia, realizzato con fantocci di legno riccamente decorati e cesellati, giusto appunto i pupi, che prestavano le loro sembianze, unitamente alla viva voce dei pupari, per rappresentare le gesta degli antichi protagonisti della *Chanson de Roland*, della *Gerusalemme Liberata*, dell'*Orlando Furioso* e, in tempi più recenti, anche a personaggi contemporanei legati alle vicende garibaldine o al mondo della camorra.



Ciro Perna.

Le origini delle rappresentazioni con fantocci sono controverse: secondo alcuni autori nacquero nell'antico Egitto; altri sostengono, invece, in Cina, altri ancora in Grecia, Quest'ultima ipotesi, per le testimonianze pervenuteci da Semafonte, da Platone e da Aristotele, sembra essere la più attendibile. Dalla Grecia queste rappresentazioni passarono a Roma, dove erano chiamate *pupae imculai animatae sigillae e homuncul* da cui pare sia stato poi estrapolato il termine *pupo*, ancora usato oggi come un vezzeggiativo per indicare i bambini. Nel Medioevo pupazzi erano utilizzati anche

nelle chiese per rappresentare storie sacre.
Tra i più grandi pupari italiani va annoverato anche un frattese, Ciro Perna, scomparso alcuni anni fa. Figlio e nipote d'arte (il padre Giuseppe aveva esercitato questo mestiere fin tutto la metà del '900, il nonno Ciro detto *o' scudiero* era stato a lungo attivo, a cavallo tra 1800 al 1900, con sede a Casoria) faceva muovere con sorprendente abilità i pupi, cui prestava la sua voce cupa e roca, fin quasi a dargli un'anima: per raccontare ora divertenti farse o drammi della gelosia, ora storie appassionanti di paladini o vicende sanguinarie di camorristi.

Salvatore De Crescenzo detto ***Tore 'e Crescienzo***,
in una stampa d'epoca.

Palcoscenici delle sue rappresentazioni erano stati dapprima improvvisati teatrini nei cortili di Frattamaggiore e dei paesi vicini, poi le piazze di tutt'Italia. Artefice d'innumerevoli rappresentazioni, Ciro Perna era stato l'autore, tra l'altro, di *Napoli 1860: storie di Tore 'e Crescienzo*, trasmesse alcuni anni fa, dalla seconda rete televisiva, in quattro puntate e ben ottocento scene, per la regia di Elena Porpora Medici, dopo che avevano destato notevole interesse, presso il pubblico e la critica, all'annuale Rassegna dell'Opera dei Pupi che si svolge a Palermo per conto dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari e del Museo Internazionale delle marionette.
Il copione, adattato da Ciro Verbale, un marionettista amico di guappi, e guappo egli stesso, che all'epoca contava già ottantasette anni, narra attraverso episodi di cronaca e storia vera, con l'aggiunta di credenze popolari, aneddoti e dicerie varie, le vicende, per lo più cruenti e sanguinarie, di Salvatore De Crescenzo, personaggio storico realmente esistito, capintesta riconosciuto per oltre trenta anni della *Bella Società*

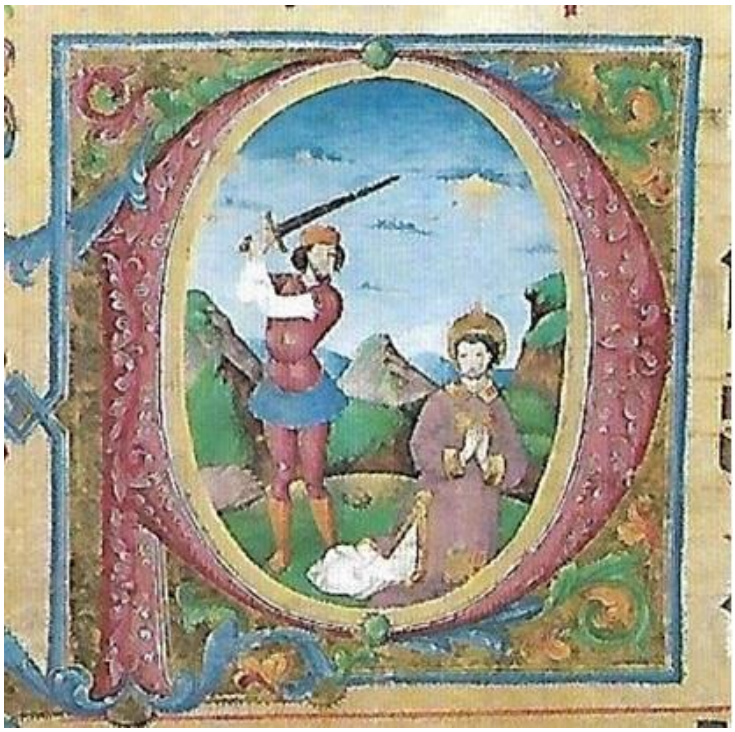
Riformata, ossia della *camorra*.
Il camorrista era stato tra l'altro incaricato da Garibaldi, alla vigilia della sua entrata in Napoli, di formare una guardia cittadina. Non a caso, la scena madre della rappresentazione si conclude giusto appunto con il provvidenziale arrivo, alla maniera dei vecchi *western* americani, dell'Eroe dei due Mondi mentre *Tore* sta per essere fucilato.
E alla pari dei *western*, nel ricordo di chi ha assistito dal vero a questa rappresentazione, quest'ultima scena si svolgeva tra il tripudio generale degli spettatori, tutti schierati dalla parte di Garibaldi e *Tore*. Va sottolineato in proposito, che l'opera dei pupi, in un radicale anacronismo di lettura con il mondo e le sue lotte, era diventata, agli occhi del popolino, abituale fruitore nel passato di questo genere teatrale, immagine stessa della realtà quotidiana: fatta di amici e nemici, lealtà e tradimento, giustizia e prevaricazione, riconoscenza e ingratitudine.
E nel manifestare o meno l'ammirazione per gli eroi e i giusti, nell'esprimere solidarietà o indifferenza per i più deboli, nel provare o non disprezzo per i traditori e gli assassini, odio o ammirazione per i prepotenti, lo spettatore esprimeva altresì il proprio grado di aderenza alle regole del vivere sociale.

Franco Pezzella

Il martirio di san Sossio di Giuseppe Simonelli nella chiesa omonima di Somma Vesuviana

Summana, a. XXIII, n. 66, settembre 2006, pp. 24–26

Il tema iconografico del Martirio di San Sossio, avvenuto per decapitazione durante le persecuzioni di Diocleziano nel 305, conta, a ragione della scarsa diffusione del culto del santo, circoscritto alla sola Campania centro-settentrionale e al basso Lazio, poche ma significative rappresentazioni[1].



Miniatore napoletano del XV secolo, Iniziale P con il Martirio di san Sossio, Montecassino (Frosinone), Biblioteca dell'Abbazia.

Se si escludono, infatti, le raffigurazioni che ne illustrano la decapitazione nel contesto del Martirio di San Gennaro e compagni, viceversa numerose[2], le uniche testimonianze iconografiche fin qui note si riconducono ad una rara miniatura del XV secolo contenuta all'interno di un corale conservato presso la Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino[3], ad una raffinata decorazione su vetro di un ancor anonimo pittore

[1] Il culto per il santo si pratica o si praticava nel passato oltre che a Miseno, dove era nato (presumibilmente nel 275), a Frattamaggiore dove se ne conservano le sacre spoglie, a Napoli, a Striano, Teverolaccio, Villa Literno, San Sossio in Baronia, Serino, Massalubrense, Falvaterra, Giuliano di Roma, Ceccano, Castro dei Volsci, Arpino, Carnello, Sezze Romano, Fondi e Somma Vesuviana.

[2] V. PACELLI, *L'iconografia di S. Gennaro dalle origini al Settecento*, in *Campania sacra*, 20 (1989), pp. 401- 475.

[3] A. PUTATURO - A. PERRICCIOLI (a cura di), *Miniature a Napoli dal '400 al '600 Libri di coro delle chiese napoletane*, Catalogo della Mostra di Napoli, Napoli 1991, pag. 67, ft. 36; pp.195-196.

napoletano della fine del XVII secolo che si conserva nel Museo della Certosa di San Martino a Napoli[4], ad un bozzetto del De Mura e un distrutto dipinto, già nella chiesa dedicata al santo in Frattamaggiore[5], alla vetrata di Raffaele Serafini nella stessa chiesa[6], all'affresco di Ernesto Ballerini nella chiesa del Ritiro dei Passionisti a Falvaterra, presso Frosinone[7], alla tela di Giuliano Giuggioli (1990) nella sala consiliare del comune di Frattamaggiore[8] e alla grande pala d'altare per la chiesa omonima di Somma Vesuviana, recentemente restituita al pittore napoletano Giuseppe Simonelli dopo che un accorto restauro ne ha rilevato la firma[9].

Giuseppe Simonelli, documentato a Napoli a far data dal 1649, è menzionato una prima volta, seppure brevemente, da Antonio Roviglione nelle *Aggiunte* all'Orlandi del 1733[10]. Tuttavia è il De Dominici a formulare un primo giudizio critico sulla sua produzione mettendone in evidenza la forte dipendenza dal Giordano: "… primo suo servitore di livrea, poi suo Discepolo […] imitò assai bene il colorito del maestro, e tanto, che i forestieri assai spesso s'ingannano nelle copie; e se al suo far di pennello, ed alla sua freschezza di colore avesse accoppiato la correzione de' contorni, e 'l componimento meraviglioso di Luca, e la di lui intelligenza maestra, sarebbe stato un altro Luca; laonde poco, anzi nulla valendo in far d'invenzione, e spezialmente opere grandi, ed eroici componimenti, suppliva con condurle colla guida de' pensieri, e de' sbozzetti del suo Maestro, de' quali in gran copia si era provveduto, giacché non aveva abilità di aggiunger nemmen felicemente qualche graziosa figura di propria invenzione; sicché conosciuto il suo debole, tutto all'opera di Luca si riportava"[11].

Una dipendenza diretta quella del Simonelli testimoniata oltre che da De Dominici dai numerosi documenti ritrovati nel frattempo[12] e che hanno contribuito non poco a

---

[4] L. MARTINO, Vetri dipinti - La decapitazione di S. Sossio, Scheda in Civiltà del Seicento. Catalogo della Mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984 - aprile 1985), Napoli 1984, II, pag. 429.

[5] F. PEZZELLA, *L'iconografia di San Sossio nel tempio*, in P. SAVIANO, *Ecclesia Sancti Sossii Storia Arte Documenti*, Frattamaggiore 2001, pp. 79-96, nota 12.

[6] *Ivi*, pp. 94-95.

[7] *Il Santuario di S. Sosio Martire Padri Passionisti a Falvaterra*, Nettuno s. d., p. n. n.

[8] F. PEZZELLA, *L'iconografia durantiana*, in Appendice al libro di S. CAPASSO, *Magnificat Vita e opera di Francesco Durante*, II edizione, Frattamaggiore 2005, pp. 153-170, pp. 168-170.

[9] Già ci eravamo occupati della pala in oggetto nelle pagine di questa stessa rivista in occasione di un articolo sulla chiesa di San Sossio. In quell'occasione, però, ingannati dalle pessime condizioni di conservazione, ne avevamo indicato l'artefice, errando, in un seguace del Solimena (cfr. F. PEZZELLA, *La chiesa di S. Sossio a Somma Vesuviana*, in *Summana*, Anno XI, n. 34, settembre 1995, Marigliano 1995, pp. 25-25, pag. 25).

[10] O. MORISANI, *L'edizione napoletana dell'Abecedario dell'Orlandi e L'Aggiunta di Antonio Roviglione*, in *Rassegna Storica Napoletana* (1941), pp. 19-56.

[11] B. DE DOMINICI, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti napoletani*, Napoli 1742–45, III, pag. 445.

[12] G. B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XLV, 1920, pag. 111; V. RIZZO, *Documenti su Cavallino, Corenzio, De Matteis, Giordano, Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zampieri ed altri, dal 1636 al 1715*, in AA. VV., *Seicento napoletano Arte Costume Ambiente*, a

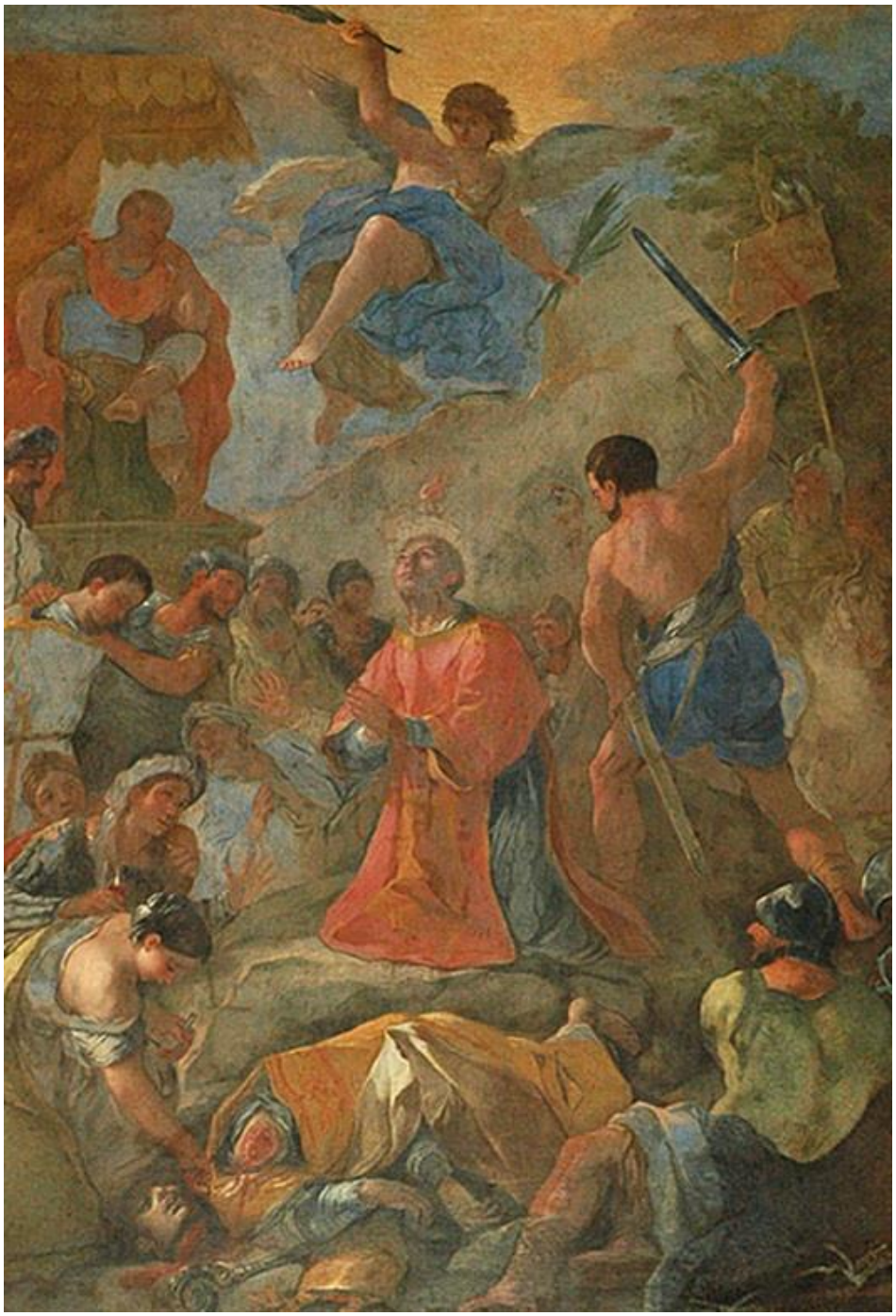
chiarire il suo percorso artistico; il quale, iniziato nel 1686 con una tela per una non meglio precisata chiesa di Trapani si snoda fino al 1710, quando affresca un ciclo con *Fatti della vita di Santa Francesca Romana* in Santa Anna dei Lombardi a Napoli.

Frattamaggiore (Napoli), Sala Consiliare, G. Giuggioli, Requiem per san Sossio.

---

cura di R. PANE, Milano1984, pp. 314-316; C. SAVARESE, *Un allievo e collaboratore di Luca Giordano: Giuseppe Simonelli (1649c.-1710)*, Tesi di laurea in Storia dell'arte Medievale e Moderna (relatore prof. G. PREVITALI) discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli, 1986; V. Rizzo, *I cinquantadue affreschi di Luca Giordano a S. Gregorio Armeno. Documenti su allievi noti ed ignoti*, in *Storia dell'Arte*, 70, 1990, pp. 364-390, pag. 380, nn. 47, 48; U. FIORE, Appendice documentaria in M. A. PAVONE, *Pittori napoletani del '700*, Napoli 1994, pp. 66-69.

Tre decenni circa di ininterrotta attività che lo vedono prevalentemente attivo a Napoli: in Santa Restituta, al Rosario delle Pigne (con due tele, l'una raffigurante *Santa Teresa*, l'altra una *Madonna della Purità*, 1692), ai Girolamini, nella cappella dell'Immacolata (1695), nei Santi Marcellino e Festo (*Fatti della Vita dei due Santi* lungo le pareti della navata centrale, 1697), in Santa Maria di Donnaromita (affresco della cupola con *Passaggio del Mar Rosso*, cominciato dal Giordano e replicato più tardi, nel 1700, nei Santi Marcellino e Festo insieme agli affreschi della tribuna, 1698, tutti purtroppo perduti), in Santa Caterina a Formiello (la *Predica* e il M*artirio di San Giacomo*, 1698), in San Gregorio Armeno (*Caduta della manna*, 1699), in San Giovanni Battista delle Monache (*Pala del Rosario*, da considerarsi il suo capolavoro, 1702).
Non mancò il Nostro, tuttavia, di operare fuori Napoli: prima ad Atripaldi, nel 1695 (in San Biagio), poi a Buonalbergo (documentata pala della *Madonna del Rosario*, 1698), a Sulmona, all'Annunziata, per la quale realizza una *Natività* ed una *Presentazione al tempio* (1698); ed ancora a Benevento, in San Bartolomeo (*Vergine con i santi Patroni della città*, 1700). Nel 1698 è indicato, unitamente allo scultore Giuseppe Troccola e ai pittori Domenico Viola e Giovanni Fattorusso, come supervisore di alcuni modelli in creta da utilizzarsi per la fusione di statue in argento, tra cui quella di *Sant'Antonio abate* tuttora conservata nell'omonima chiesa di Napoli e che servì, verosimilmente, da modello per la statua del santo realizzata per la Cappella del Tesoro nel Duomo di Napoli da argentieri della cerchia di Lorenzo Vaccaro.
Nel biennio 1702-03, subito dopo la pala d'altare per la chiesa di Santa Monica a Napoli, è invece attivo ad Aversa, dove per la chiesa dell'Annunziata dipinge un cospicuo gruppo di tele per le numerose cappelle laterali e il transetto (di un certo rilievo la *Strage degli Innocenti* e la *Veronica*). Nell'ultimo periodo della sua attività lo vediamo attivo tra Procida, dove realizza per la chiesa di San Michele Arcangelo alcune tele, e Napoli, dove oltre che al Rosario delle Pigne (tela con *San Carlo Borromeo*) è attivo in Santa Maria la Fede.
Altri lavori del Simonelli si ritrovano inoltre, sempre a Napoli in Santa Brigida (sacrestia), in Santa Maria di Montesanto (*Santa Cecilia*, *Eterno Benedicente*), in San Nicola da Tolentino (l'*Addolorata* e *San Giovanni Evangelista*), in Santa Maria della Speranza (*San Nicola da Tolentino in preghiera*), in Sant'Angelo a Segno (*Santa Rosa*), nel Seminario (*Calvario*, proveniente dalla chiesa di Gesù e Maria). Del Simonelli è inoltre l'intera decorazione dell'ex biblioteca dei Gesuiti, ora adibita a scuola, con *Gloria di Sant'Ignazio*, *I quattro Dottori della Chiesa*, *Fatti e Scene allegoriche delle Arti*. E forse fu proprio mentre affrescava questa biblioteca che gli fu commissionato anche il dipinto di Somma Vesuviana.



Somma Vesuviana (Napoli), Chiesa di San Sossio, G. Simonelli,
Il martirio di san Sossio.

ù All'epoca i Gesuiti possedevano, infatti, la masseria di San Sossio, nel cui ambito era compresa l'omonima chiesa con l'attiguo convento ora adibito ad istituto scolastico[13]. Il *Martirio di san Sossio* è narrato, congiuntamente a quello di san Gennaro, e dei santi Festo e Desiderio (rispettivamente diacono e lettore di

[13] G. REMONDINI, *Della Nolana Ecclesiastica Storia*, Napoli,1747, t. I, pag. 504; t. III, pag. 252; C. BELLI (a cura di), *Stato delle rendite e pesi degli aboliti Collegi della Capitale e Regno dell'espulsa Compagnia detta di Gesù*, Napoli, 1982, pp. 62-65, 66, 80-82.

Benevento) e dei santi Procolo, Eutichete e Acuzio (il primo diacono, i secondi laici di Pozzuoli), dalla *Passio sancti Ianuarii*.
La *Passio* è nota anche come *Atti Bolognesi* giacché il codice che la riporta, composto nel monastero celestino di Santo Stefano a Bologna il 15 novembre del 1180, ma presumibilmente copiato da più antichi documenti andati perduti, e conservato, contrassegnato dal numero 1473, nella Biblioteca Universitaria della stessa città[14].
Narrano dunque questi Atti che: "… pervenuti al luogo della decapitazione, cioè alla Solfatara, S. Gennaro, inginocchiandosi in preghiera diceva: «Signore Dio onnipotente, nelle tue mani raccomando il mio spirito». Alzatosi e preso il suo fazzoletto, si bendò gli occhi, poi inginocchiandosi, poggiò la mano sul collo e pregò il carnefice perché lo colpisse. Il carnefice con un gran colpo recise insieme al capo un dito della mano del santo martire Gennaro. Similmente gli altri santi furono decapitati ricevendo la divina aureola del martirio"[15].
Nel dipinto di Somma la decapitazione di San Gennaro è già avvenuta: se ne vedono a terra la testa, dolcemente adagiata, e il resto del corpo. In primo piano è una donna che, quasi presaga dell'importanza che quella reliquia avrà per Napoli e i suoi abitanti nel corso dei secoli successivi, sta meticolosamente raccogliendo il sangue del santo vescovo. Grazie, però, ad un sapiente gioco di diagonali, con la fuga aperta al centro, l'attenzione dell'osservatore e catturata dall'immagine di san Sossio, che, genuflesso è in atto di pregare, nell'attesa che una nerboruta figura di carnefice sferri il colpo di spada che gli troncherà la testa.
La sua figura è, infatti, catapultata con forza davanti agli occhi dell'osservatore da una luce sinistra e rossastra che acuisce e sottolinea il dramma del martirio, glorificato da una maestosa figura di angelo in alto. Circondano il Santo numerose figure di astanti - donne e soldati - che, scalando, diventano sempre più piccole e quasi monocrome, dando corpo così ad una prospettiva che ricorda molto da vicino le stampe di Jacques Callot, la fonte più usata dagli artisti napoletani dell'epoca nella stesura di composizioni affollate.

Franco Pezzella

[14] Gli *Acta Bononiensia*, infatti, secondo la maggior parte degli autori che se ne sono interessati, furono scritti probabilmente tra il VI e il VII secolo (per una panoramica su tale dibattito cfr. G. VERGARA, *Ancora una parola sugli atti del martirio di S. Gennaro e compagni*, in *Rivista di Letteratura e di Storia Ecclesiastica*, 2 (1970), pp. 106-114. Essi furono pubblicati la prima volta da A. S. MAZZOCCHI, in *Commentarii in Vetus marmoreum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae Kalendarium*, Neapoli 1744-55, I, pp. 269-279, di cui ne aveva reso nota l'esistenza Celestino Galiani. Il racconto è integrato da una *Passio* successiva, dei secoli VIII - IX, gli *Acta Vaticana*, così detti perché rinvenuti nella Biblioteca Vaticana.
[15] Da una traduzione alquanto letterale di L. PARASCANDOLO, *Memorie storiche, critiche, diplomatiche della Chiesa di Napoli*, Napoli1848, t. 1, pp. 222-234.

La statua di Domenico Cirillo

Progetto Uomo, a. III, n. 23, ottobre 2006, p. 10

Nel 1899, in occasione del 1° Centenario della morte di Domenico Cirillo, il comune di Grumo Nevano si fece promotore di una serie di manifestazioni, cui furono invitate eminenti personalità della Facoltà di Medicina dell'Università di Napoli, a conclusioni delle quali si sarebbe dovuta inaugurare una statua di bronzo a figura intera dell'illustre scienziato grumese già commissionata allo scultore napoletano Enrico Mossuti (Napoli, 1849 - 1920).

Grumo Nevano, E. Mossuti, *Statua di D. Cirillo*, part.

Ma il disordine della vita amministrativa, acuito dai contrasti che per circa un decennio avevano contrassegnato la conquista del comune, non permise di concretizzare appieno quanto già programmato. Sicché il monumento, di cui era stata già elevata la base per mano dell'ingegnere Francesco Cristiano, rimase privo della statua di bronzo, lasciata in custodia alla fonderia Chiurazzi di Napoli per oltre sei anni, fino cioè al 1906, quando il sindaco Tammaro Spena, la riscattò per ottomila

lire e la fece collocare sul piedistallo. Ancora oggi la statua poggia su quella base quadrilatera, di semplice e severa forma, tutta di porfido.
Lo scienziato è raffigurato in piedi, con le gambe appena divaricate e col capo lievemente rivolto verso il basso, mentre con la mano del braccio sinistro stringe dei fogli sciolti contro il petto e con la mano dell'altro braccio, in linea con il corpo, regge una penna d'oca.
Consueto è l'abbigliamento, costituito dal tradizionale abito tardo settecentesco coperto da un lungo mantello ricadente dalle spalle fin quasi ai piedi, protetti da stivaletti a mezza gamba. Attualmente la statua si presenta in cattive condizioni di conservazione e bisognevole di urgenti restauri a causa di diverse lacerazioni nella struttura bronzea.

Franco Pezzella

'O canestraro, dai *panari* all'arredamento

Progetto Uomo, a. III, n. 23, ottobre 2006, p. 11

Nell'età antica e nel Medio Evo giacché le ceste erano utilizzate, soprattutto dai contadini, nella raccolta e nella distribuzione dei prodotti della terra, l'arte di intrecciare alcune fibre vegetali per ottenere dei contenitori non era una vera e propria attività artigianale ma, piuttosto, un'abilità comune a molti contadini che l'apprendevano nell'adolescenza in ambito strettamente familiare e la esercitavano nei momenti di pausa e di riposo.

Al più vi si dedicavano anche i pastori che utilizzavano le ceste per far scolare il siero della ricotta o come sagome per i formaggi. Nella sola Grecia antica abbiamo testimonianza di un uso particolare della cesta nella cosiddetta *kista mistica*, che era un importante contenitore di oggetti sacri la cui vista era proibita ai profani. Solo più tardi, per le aumentate richieste connesse all'incremento delle attività produttive

agricole la produzione dei cesti assunse i caratteri di una vera e propria attività lavorativa e per alcuni secoli impegnò diverse persone dando da vivere a molte famiglie. L'attività era condotta a livello familiare, spesso si lavorava a casa senza una vera e propria bottega. Il legno occorrente alla lavorazione era raccolto dai tagliatori che lo raggruppavano in fasci per poi trasportarli nei paesi. Durante la lavorazione il cestaio, avvalendosi delle sole mani e di pochi necessari attrezzi (un coltello, un punteruolo e un falcetto) riusciva a dare alle canne e alle verghe la forma desiderata.

L'attività di cestaio richiedeva un notevole sforzo fisico e grande abilità: per fare i fondi, specialmente quelli di largo diametro, egli doveva stare, infatti, lunghi momenti con le ginocchia piegate e la schiena curva, ai movimenti delle mani doveva saper coordinare quelli del corpo, durante l'esecuzione del manufatto doveva avere gli occhi vigili per poter correggere ogni piccola imperfezione.

I manufatti più richiesti erano: *'o panaro*, tipico cesto rotondo con un manico grande e alto, utilizzato prevalentemente per la raccolta di piccole quantità di frutti e ortaggi; *'a sporta*, di forma rettangolare ed altezza variabile con un manico su entrambi i lati, utilizzata per il trasporto ma anche per esporre, insieme a ceste più basse, la frutta nei mercati, in modo particolare cachi, noci, mele e agrumi. Ceste più basse, senza manico, erano richieste anche per l'essicazione dei frutti. Il manufatto più richiesto prima dell'avvento delle cucine a gas era, però, 'o ventagl" usato per ravvivare il fuoco.

Oggi sono sempre meno coloro che costruiscono i cesti, vuoi perché la cesteria è, l'attività artigianale che si è meno evoluta dal punto vista della tecnica di lavorazione ancora imperniata, prevalentemente, sull' utilizzo delle mani; vuoi perché l'uso delle materie sintetiche ne ha messo in crisi la produzione. Quasi tutti i contadini utilizzano, infatti, per la raccolta cassette e contenitori di plastica al posto dei cesti.

Qualche segnale confortante arriva, tuttavia, dal mondo dell'arredamento dacché alcuni di questi manufatti sono diventati oggetti da collezione ed elementi decorativi nell'arredamento.

Franco Pezzella

Antichi mestieri. *'O scannapuorco, de cuius* del macellaio

Progetto Uomo, a. III, n. 25, dicembre 2006, p. 11

Un tempo era uso che quasi ogni famiglia contadina curasse, fra le altre cose, l'allevamento di uno o più maiali. Le bestie erano acquistate in tenera età, appena svezzate, nella stagione estiva, e fino ad ottobre erano alimentate con erba, rimasugli di cucina e poca farina gialla mista ad acqua. Ad autunno inoltrato il pastone di farina diventava più solido abbondante e l'erba era sostituita dal granturco intero da sgranocchiare e dalla zucca.

Uccisione del maiale in un palazzo frattese
alla fine degli anni Cinquanta.

L'abbondante alimentazione e la scarsità del movimento che era imposto alle bestie per non smaltire il grasso che andavano accumulando faceva sì che tra la fine di dicembre e gli inizi di gennaio esse si presentassero belle e pronte per essere macellate. Questa operazione assumeva i caratteri di un vero e proprio rito: qualche

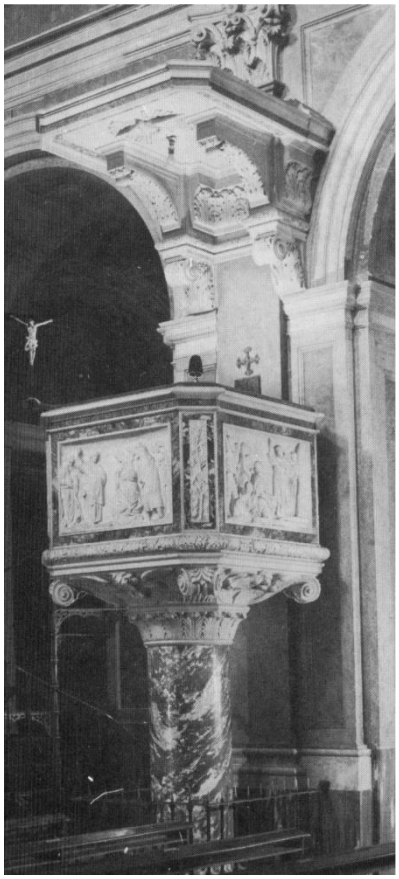
giorno prima della macellazione l'artefice dell'operazione, *'o scannapuorco*, faceva una prima sortita nel porcile durante la quale soppesava con lo sguardo la bestia da macellare e prescriveva, come un medico, le giuste quantità di spezie da acquistare per la conservazione degli insaccati, fissando nello stesso tempo il giorno esatto dell'esecuzione.
All'alba del sacrificio, l'uomo arrivava con una capiente borsa di paglia contenenti vari coltelli e punteruoli, si metteva in maniche di camicia, nonostante la temperatura, con stivali lunghi fino al ginocchio, aspettava che il proprietario del maiale, riproducendo lo stesso verso che era solito fare quando gli serviva il pasto, attirasse l'ignara bestia nel luogo deputato alla macellazione. In genere l'operazione si svolgeva nel fienile, dove in previsione si sospendeva una fune ad una trave per sollevare il maiale da terra dopo l'uccisione.
Facendo molta attenzione a non irritare l'animale che, se si fosse arrabbiato - così come sostenevano gli anziani - avrebbe alterato il buon gusto della carne, *'o scannapuorco*, coadiuvato dagli altri presenti, immobilizzava l'animale, lo sdraiava su un tavolaccio, gli avvolgeva una corda attorno al grugno per evitare che durante l'uccisione strillasse troppo rumorosamente, dopo di che gli sferrava con maestria un colpo di coltello alla gola recidendogli la carotide.
Il sangue, copioso, era fatto defluire direttamente in un recipiente sottostante ed era rigirato con un coltello per non farlo coagulare (sarebbe servito con l'aggiunta di cacao e zucchero per preparare il famoso sanguinaccio o anche, previo l'aggiunta di spezie, il cosiddetto *samurchiello*). Dopo l'uccisione, mani esperte pelavano, con l'abilità di un barbiere, il maiale che, una volta appeso, era tagliato a metà, liberato delle interiora e messo a riposare per ventiquattro ore. Il giorno dopo, sempre di buon mattino, *'o scannapuorco* iniziava a sezionare le varie parti del maiale che diventavano via via prosciutti, lonze, ventresche, capicolli, pancetta, salsicce, salami, zamponi e cotechini.
La maggior parte del lardo era invece trasformato, dopo una bollitura che durava alcune ore, in sugna, un grasso che ha lungamente sostituito l'olio nella cucina, prima di essere bandito per il suo alto contenuto di colesterolo. A sera, quando le operazioni erano ultimate, il proprietario del maiale era solito offrire allo *scannapuorco* e a quanti avevano collaborato con lui, una cena a base di salsicce, costolette, ciccioli o *cicoli* (residui della fusione della sugna), parti della testa e delle zampe del maiale (*pere e musso)*; il tutto rigorosamente innaffiato da abbondante vino rosso (giammai da acqua, sarebbe stato male augurante) e davanti ad uno scoppiettante camino.

Franco Pezzella

Il pulpito di Francesco Jerace nella chiesa di Sant'Antonio da Padova ad Afragola

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

Il robusto pulpito che spicca sulla sinistra del presbiterio della chiesa di Sant'Antonio da Padova ad Afragola è l'unico esempio di pergamo, tra quelli presenti nelle chiese del Napoletano, a non essere stato costruito in legno o pietra, bensì in marmo[1].



Il pulpito prima del restauro nell'originaria collocazione.

Artisticamente notevole per la ricchezza degli intagli e la finezza delle decorazioni, il pulpito, originariamente addossato, sovrastato da un baldacchino, ad un pilastro tra la quarta e la quinta arcata destra della navata centrale, da dove è stato spostato nel 1995 in occasione dei restauri per il centenario dell'anno antoniano, fu realizzato nella

[1] Il manufatto, benché notevole dal punto di vista qualitativo, non ha a tutt'oggi beneficiato, a quanto ci risulta, di un'approfondita analisi artistica. L'unico intervento in merito, che in vero, ampliava solo, dando qualche nota sulla vita e sulla produzione dell'artefice, le precedenti descrizioni di A. GIACCO, *Cenni storici e Guida della Chiesa Convento e Collegio di S. Antonio di Padova in Afragola*, Afragola 1939 e G. D'ANDREA, *Il Santuario di S. Antonio in Afragola Guida,* Afragola 1968, è ancora quello proposto dallo scrivente nel contesto di un più ampio articolo sui beni culturali della città apparso sulle pagine di un periodico qualche anno fa (cfr. F. PEZZELLA, *Appunti per una catalogazione del patrimonio artistico di Afragola,* in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXVIII, (n. s.), n. 110-111 (gennaio-aprile 2002), pp. 62-76, pp. 75-76.

seconda metà degli anni ’20 del secolo scorso, in occasione del VII Centenario della morte di San Francesco, dalla bottega napoletana dello scultore calabrese Francesco Jerace[2].
L’opera, che costò la considerevole cifra di centomila lire, fu inaugurata nello stesso anno con un forbito discorso del valente oratore sacro, padre Cirillo Caterino.
La cassa si sviluppa su un artistico capitello che nella stesura originaria era retto da una massiccia colonna di finissimo marmo, ora conservata nella navata destra, realizzata dai marmorari Salvatore Pedata e Antonio Fusco[3].

Il pulpito nella collocazione attuale.

Tre delle quattro facce laterali accolgono altrettante composizioni scultoree che rappresentano: *Gesù che manda gli Apostoli a predicare il Vangelo*, nel riquadro centrale; *Sant’Antonio che colla sua parola infuocata fa piegare le ginocchia al duro*

[2] A. GIACCO, *op. cit.* pag. 51. L’avvenimento è ricordato, altresì, da una lapide che recita: A / PERENNE RICORDO DEL VII CENTENARIO FRANCESCANO / QUESTO PULPITO CON OBLAZIONI DEI FEDELI / ERESSE / P. LUDOVICO DAMIANO GUARDIANO DEL CONVENTO / 1927 Marmisti / S. Pedata – A. Fusco / Napoli.

[3] Salvatore Pedata (Sant’Antimo 1896-1970) fu l’artefice di numerosi manufatti marmorei in Campania. Suoi lavori si osservano oltre che nel paese natale (Santuario di Sant’Antimo e chiesa di San Rocco), nelle chiese di Napoli (Gesù Nuovo, Santi Severino e Sossio, Carmine, Santa Maria della Stella), nei palazzi reali di Napoli e Caserta, nel Teatro San Carlo, a San Pietro a Paterno (Santuario) e ad Ischia (ch. di San Giuseppe) (cfr. Aa. Vv. ,*Marmorari, intagliatori, decoratori, stuccatori, cesellatori, ricamatrici. Le arti minori presenti negli edifici di culto a Sant’Antimo*, s.l. t., 2006, pag. 28).

e spietato Ezzelino III da Romano, nel riquadro destro; *San Francesco che esorta i suoi frati a spargersi per il mondo a predicare la penitenza*, in quello sinistro. Sulla base della cassa sono scolpiti i simboli dei quattro Evangelisti e cioè: una testa di bue (San Luca), un'aquila (San Giovanni), un leone (San Marco) e una testa d'angelo (San Matteo).
I tre rilievi svolgono, com'è ovvio che sia per manufatti realizzati con questa specifica funzione, il tema della Predicazione, che ebbe particolare pregnanza proprio presso i Francescani, costruttori della chiesa e dell'attiguo convento[4].
L'iconografia del primo riquadro s'ispira ai *Vangeli* di Matteo (*Mt 10,1-7*), di Marco (*Mc 6, 7-13*) e Luca *(Lc 9,1-6)* laddove si legge che Gesù chiamati a sé i dodici discepoli e conferito loro il potere di scacciare gli spiriti immondi e di guarire ogni sorta di malattie e d'infermità, dopo averli invitati ad abbandonare tutto quanto di materiale possedevano, li mandò ad annunziare il regno di Dio.
Il secondo episodio, relativo alla conversione di Ezzelino da Romano, è tratto, invece, dalla *Benignitas* (17,42-47), una delle più importanti fonti agiografiche antoniane, la prima in cui l'anonimo autore medievale, nel tracciare la vicenda agiografica del santo di Padova, ne introduce l'elemento taumaturgico ed enfatizza la lotta di Antonio contro l'eresia e la sua audacia nell'affrontare i potenti[5].

Gesù manda gli apostoli a predicare il Vangelo.

[4] Per una storia della chiesa e del convento cfr. C. CATERINO, *Storia della minoritica Provincia napoletana di S. Pietro ad Aram*, Napoli 1926-27, voll. I e III (documenti).
[5] *Vita del "Dialogus" e "Benignitas"* (a cura di VERGILIO GAMBOSO), Padova 1987.

Narra infatti questa fonte che il crudele Ezzelino da Romano, despota arrogante e perfido, nei primi tempi della sua tirannide, aveva perpetrato una sanguinosa strage a Verona[6]. Antonio, appena informato dell'accaduto, si recò dal tiranno e lo apostrofò con espressioni veementi lanciandogli contro una terribile invettiva: «*O nemico di Dio, tiranno spietato, cane rabbioso, fino a quando continuerai a versare sangue innocente di cristiani? Ecco, ti pende sopra il capo la sentenza del Signore, terribile e durissima!*». Le guardie del corpo stavano all'erta, aspettando che Ezzelino, com'era solito fare quand'era offeso, ordinasse di trucidarlo, quando ecco che il tiranno, colpito da quelle parole dell'uomo di Dio, depose ogni ferocia e diventò un agnello. Poi, appeso il cinturone al collo, gli si prostrò ai piedi e confessò umilmente i propri misfatti, dando assicurazione che avrebbe posto riparo al male compiuto. E, per spiegare il suo repentino pentimento, aggiunse: «*Commilitoni, non stupitevi di ciò. Vi dico in tutta verità, che ho visto emanare dal volto di questo padre una specie di fulgore divino, che mi ha atterrito al punto che, di fronte a una visione così spaventosa, avevo la sensazione di precipitare subito all'inferno*».

Sant'Antonio converte Ezzelino da Romano.

[6] Ezzelino III da Romano (Onara 1194-Soncino 1259) fu tra i principi italiani sostenitori dell'imperatore Federico II, di cui sposò la figlia Selvaggia e da cui fu più volte appoggiato nell'ampliamento dei propri domini. Dopo essersi impossessato di Verona e Bassano ottenne, infatti, dall'imperatore anche Vicenza e con il suo aiuto conquistò Padova e Treviso. Impostosi come capo ghibellino fu scomunicato da papa Innocenzo IV. Nello scontro con i guelfi ebbe la peggio nella battaglia di Cassano d'Adda, dove fu ferito e fatto prigioniero. Accusato di eresia ed efferatezza, nella tradizione letteraria è dipinto come un feroce tiranno da Dante Aligjhieri, *Il novelliere*, e da Albertino Mussato, *Ecernis*.

Da quel giorno Ezzelino ebbe sempre grandissima devozione al Santo e, finché questi visse, non si lasciò andare a nessuna altra atrocità. Il riquadro trovava un felice corrispettivo nell'analogo affresco realizzato dal pittore caiatino Vincenzo Severino alla fine del secondo decennio del '900 su una delle due pareti laterali del presbiterio fatte abbattere nel 1956 da padre Ludovico Damiano per ricavarne altrettanti vani[7].

San Francesco esorta i confratelli a predicare la penitenza.

L'altro affresco raffigurava *Sant' Antonio che predica davanti al Papa*. Allo stesso pittore e al fratello Raffaele spetta, peraltro, la gran parte del restante programma decorativo della chiesa, che si snoda tra la volta della navata centrale e le volte delle cappelle laterali[8].

[7] G. F. D'ANDREA, *Ad Jesum per Antonium. Il santuario «S. Antonio»*, Afragola 1995, pag. 23.

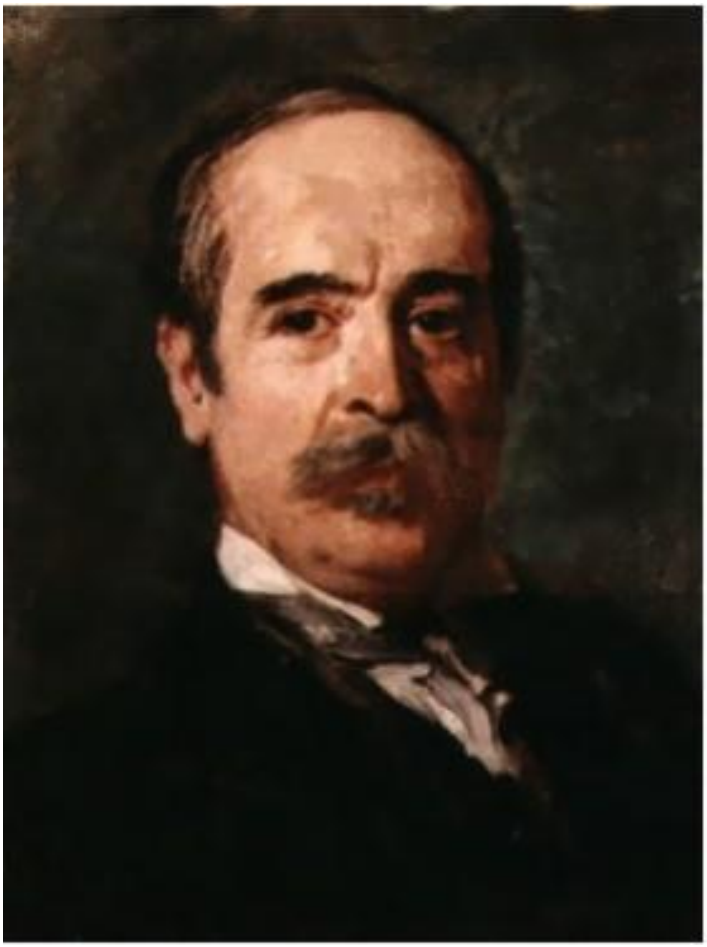
[8] Vincenzo Severino (Caiazzo 10/3/1859-Afragola 22/5/1926) studiò all'Istituto di Belle Arti di Napoli dove, negli ultimi anni, fu allievo di Domenico Morelli. All'attività di decoratore e pittore di soggetti religiosi affiancò una copiosa produzione di tele di genere e di paesaggi che presentò ininterrottamente alle mostre della Promotrice napoletana dal 1881 al 1888. Si segnalano in particolare all'esordio, nel 1881, *Un brindisi alla nostra salute,* nell'edizione dell'anno successivo uno *Studio di figura* e *I giocatori,* in quella del 1883 *Mi preparo all'Esposizione,* un grande *Paesaggio* e un *Ritratto* nell'edizione del 1888. Nel frattempo, partecipava anche ad esposizioni nazionali: a Milano nel 1882 con *Il mese di Maria al mio paese*, *Il mietitore Caiatino* e *Contadina Caiatina*), a Roma nel 1883 con *Gioia domenicale* ed *Effetto di notte*, a Palermo, nel 1891-92 con ben tre dipinti di soggetto storico, *Jole Ruffo imperatrice di Costantinopoli*, *Pietro Ruffo viceré di Sicilia e Testamento di Federico II,* eseguiti su commissione del Principe Ruffo-Scilla di Roma. In

Il terzo ed ultimo episodio rappresentato, *San Francesco che predica ai frati*, è tratto dalla *Vita prima* di Tommaso da Celano[9], il primo biografo del santo.
Questi racconta che un giorno, mentre nella chiesa della Beata Vergine Madre di Dio sita alla Porziuncola, presso Assisi «*si leggeva il brano del Vangelo relativo al mandato affidato agli Apostoli di predicare, il Santo, che ne aveva intuito solo il senso generale, dopo la Messa, pregò il sacerdote di spiegargli il passo. Il sacerdote glielo commentò punto per punto, e Francesco, udendo che i discepoli di Cristo non devono possedere né oro, né argento, né denaro, né portare bisaccia, né pane, né bastone per via, né avere calzari, né due tonache, ma soltanto predicare il Regno di Dio e la penitenza, subito, esultante di Spirito Santo, esclamò: "Questo voglio, questo chiedo, questo bramo di fare con tutto il cuore!"* (IX, 356).
Dopo di che, liberatosi dei calzari, del bastone e della tonaca, sostituita da una ruvidissima veste «*talmente povera e grossolana da rendere impossibile al mondo invidiargliela* […] *con grande fervore ed esultanza, egli cominciò a predicare la penitenza, edificando tutti con la semplicità della sua parola e la magnificenza del suo cuore. La sua parola era come fuoco bruciante, penetrava nell'intimo dei cuori, riempiendo tutti di ammirazione …*» (IX, 358).
Ad esserne colpiti furono soprattutto i discepoli che appena ebbero raggiunto il numero di otto furono radunati da Francesco, il quale «*dopo aver parlato loro a lungo del Regno di Dio, del disprezzo del mondo, del rinnegamento della propria volontà, del dominio che si deve esercitare sul proprio corpo, li divise in quattro gruppi, di due ciascuno e disse loro: "Andate, carissimi, a due a due per le varie parti del mondo e annunciate agli uomini la pace e la penitenza in remissione dei peccati; e siate pazienti nelle persecuzioni, sicuri che il Signore adempirà il suo disegno e manterrà le sue promesse. Rispondete con umiltà a chi vi interroga, benedite chi vi perseguita, ringraziate chi vi ingiuria e vi calunnia, perché in cambio ci viene preparato il regno eterno"… Ed essi, ricevendo con gaudio e letizia grande il precetto della santa obbedienza, si prostravano davanti al beato padre, che abbracciandoli con tenerezza e devozione diceva ad ognuno: "Riponi la tua fiducia nel Signore ed Egli avrà cura di te"*» (XII, 366-367).

---

questo periodo si affinò nelle tecniche ad affresco e a tempera e, con la collaborazione del fratello Raffaele, attese a diversi lavori di decorazione in chiese a dimore gentilizie, tra cui Palazzo Ruffo sulla via Nomentana a Roma, una villa sul lago di Alleche, la chiesa dell'Immacolata nel quartiere Chiaia, a Napoli. Fu molto operoso anche nelle province campane, con decorazioni nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Nocera Inferiore (*Figure dell'Ordine francescano, La Porziuncola, Lo spineto*), nel Duomo di Nola, per il quale dipinse ad affresco la *serie dei Vescovi,* i *Fatti della vita di san Paolino* nella cappella omonima ed alcune pale d'altare, e nel soffitto della chiesa del Carmine a Gragnano (*Patriarchi*). In quest'ultima chiesa realizzò anche una tela, la *Madonna del Carmine con i frati dell'Ordine*). Da solo affrescò la chiesa di San Mauro a Pontecorvo, la chiesa di San Francesco da Paola a Milazzo, per il cui presbiterio dipinse anche una grande tela raffigurante *La moltiplicazione dei pani*.
[9] TOMMASO DA CELANO, *Le due vite e il Trattato dei Miracoli di San Francesco d'Assisi*, Roma 1954, traduzione a cura di L. MACALI.

Nato a Polistena, in provincia di Reggio Calabria, nel 1854 Francesco Jerace studiò a Napoli prima con Tito Angelino e Stanislao Lista all'Accademia di Belle Arti, specializzandosi poi nella scultura cosiddetta "storica". Massima espressione di questa sua vocazione fu il frontone che tuttora sovrasta la facciata dell'Università di Napoli, sul quale egli rappresentò *Federico II di Svevia che fa leggere a Pier della Vigna il documento di fondazione dello"studio"*.
Nel 1888 scolpì in marmo la statua di *Vittorio Emanuele II* per la nota serie dei capostipiti di dinastie che ornano la facciata del Palazzo Reale di Napoli. Sua è anche la statua di *Nicola Amore*, già nella piazza omonima e attualmente in piazza Vittoria dopo che vi era stata spostata per permettere un più agevole passaggio del corteo che accompagnò Hitler in una visita a Napoli. Qui affianca l'altra sua statua di bronzo dedicata a *Giovanni Nicotera*.



Francesco Jerace, *Autoritratto.*

Nel museo Filangieri si trovano invece i due busti femminili della *Victa* e della *Fiorita*, molto apprezzati dai contemporanei.
Alla produzione profana rappresentata anche da alcuni notevoli monumenti celebrativi realizzati per le piazze italiane (il più noto è quello dedicato a *Donizetti* a Bergamo) affiancò una discreta produzione chiesastica che annovera, tra l'altro, due

gruppi marmorei per la chiesa di Santa Maria a Varsavia e un *Angelo della Fede* per il Duomo di Castellammare di Stabia.
Jerace fu anche un ricercato decoratore di ville e palazzi notevoli come Villa De Sanna a Posillipo e Palazzo Sirignano, per il quale realizzò con il fratello Vincenzo una spettacolare scalinata in marmo per accedere al piano di rappresentanza. Morì a Napoli nel 1937[10].

Franco Pezzella

[10] E. CORACE, *Francesco Jerace scultore 1853-1937*, Roma 2002.

ANNO 2007

Antichi mestieri. Per fare le scarpe nuove si va dal *pulizzascarpe*

Progetto Uomo, a. III, n. 26, gennaio 2007, p. 11

Il primo *pulizzascarpe* di Napoli fu un facchino che per aver lustrato, quale segno di ossequio, nel 1806, gli stivali di un generale francese ne ricevette in compenso una moneta d'oro. Nei primi tempi, questi umili lavoratori, muniti degli attrezzi conservati in una cassetta sulla quale erano disegnate una o due sagome che indicavano dove poggiare i piedi, giravano per la città in cerca di occasionali clienti; col tempo i più impiantarono una specie di "bottega" munita di sedia, sgabello e della tradizionale cassetta, agli angoli delle strade e delle piazze, quantunque non mancasse chi aveva trasformato in un improvvisato "salone" un basso o addirittura un angolo della propria abitazione.

'O pulizzascarpa in Piazza Umberto Iº a Frattamaggiore

In questi casi un'attenzione particolare era rivolta alla sedia del cliente, che, in quanto rappresentava un po' il biglietto da visita e l'orgoglio del proprietario impegnava tutte le sue maggiori risorse economiche, artistiche e di fantasia. Talvolta, infatti, queste sedie erano delle enormi, autentiche poltrone, rivestite di sgargiante velluto rosso e di solito poggiavano, come una sorta di trono regale, su un basamento bandato da modanature e fregi di bronzo nel quale era inserita la cassetta con i ferri del mestiere e un abbondante numero di stracci, le cosiddette *mappine*.

O' pulizzascarpe arrivava sul posto di lavoro, a piedi o in bicicletta, di mattina presto, sistemava la cassetta, ne apriva il sottostante ripostiglio, tirava fuori spazzole, lucido, anilina e i portentosi unguenti (dalle formule rigorosamente segrete) capaci di trasformare in scarpa anche una scalcagnata ciabatta e aspettava, leggendo il giornale, l'arrivo dei clienti.
Via via che questi arrivavano, porgeva loro il giornale (e, per qualche cliente più assiduo, anche un caffè espresso caldo e fumante appositamente ordinato alla più vicina caffetteria) e passava al primo trattamento: dopo avergli alzato la piega delle gambe del pantalone e dopo aver sistemato il piede o entrambi i piedi sulle sagome, infilava da un lato e dall'altro della scarpa i cosiddetti *paraquasetti,* ossia due pezzi di cartone larghi quanto il palmo di una mano che erano sistemati vicino alle caviglie in modo da evitare che l'anilina adoperata potesse, in caso d'imperizia, insudiciare le calze del cliente.
Dopo di che, segnalando al cliente, laddove la sagoma era unica, l'alternanza delle due scarpe con un colpo di spazzola sulla cassetta, asportava il fango e la polvere, passava le vernici, spazzolava e strofinava. Quest'ultima operazione, effettuata con un panno di velluto a striscia lunga tirato da una mano all'altra con maestria e sveltezza da punta a tacco, era il più delle volte compiuta con tanto malcelato orgoglio da apparire come una sorta di firma che l'artista pone sotto uno splendido capolavoro d'arte.
Al termine della seconda guerra mondiale il mestiere era esercitato anche da numerosi ragazzini napoletani che gli alleati angloamericani chiamavano *sciuscià* (termine derivato da "shoe-shine" che sta per "lustrare scarpe"). Alla figura di questi ragazzi, che seguivano le truppe americane come cagnolini mendicando qualche *Am-lira*, un biscotto o un tozzo di pane, è legato, peraltro, uno dei film più belli e conosciuti del neorealismo italiano, *Sciuscià* appunto, dl Vittorio De Sica, premiato con l'Oscar speciale nel l947. Ora questo mestiere è via d'estinzione. Uno degli ultimi *pulizzascarpe* superstiti, che ha il suo "trono" in una bottega al Corso Durante, sopravvive proprio nella nostra città. E, come una piazza, il suo negozio continua a essere ancora un punto d'incontro.

Franco Pezzella

Il ristorante ambulante: *'o maruzzaro*

Progetto Uomo, a. III, n. 27, febbraio 2007, p. 11

'O maruzzaro era il titolare di una sorta di piccolo ristorante ambulante, costituito da un pittoresco carretto tutto ornato di vedute e scene marinaresche, spinto a mano o talvolta da un cavallo o da un asino, e che all'occorrenza, specie nelle feste patronali si trasformava in una vera e propria cucina che permetteva di sfornare, indifferentemente, zuppe di *maruzze* (lumache) da cui il nome, pepatissimi *sauté* di vongole e cozze, ostriche e cozze al limone, o, ancora, bollentissime e piccanti tazze di brodo di polpo, che accompagnate dalle *cianfe* (piccoli frammenti di tentacolo di mollusco) procuravano nelle fredde e umide sere d'inverno un gradevole effetto ristoratore.

Frattamaggiore, *maruzzaro* all'angolo tra Piazza Riscatto
e via canonico F. A. Giordano.

Il carretto era fornito di più marmitte di rame per preparare le varie pietanze, sotto le quali ardevano altrettanti fornelli a gas. Al centro una capace cesta di vimini conteneva il pane affettato e le cosiddette *freselle*, ciambelle di pane croccante da bagnare con i vari brodi per ottenere delle gustosissime zuppe. La cesta era generalmente sormontata da un arco o da più archi formati da verghe d'ottone inghirlandate alle quali erano attaccate e sospese medaglie, immagini di santi, cornetti e catenelle.

Gli archi erano sormontati a loro volta da uno o più lampioni accessi che, ondeggiando secondo le movenze di chi, uomo o animale che fosse, spingeva il carretto, creavano sui muri delle case magici giochi di luci e ombre cui facevano da sottofondo, il più delle volte, i melodiosi richiami vocali del *maruzzaro*.
Quando non era impegnato per le feste patronali o non era in giro per il paese, che percorreva infaticabilmente tutte le sere in ogni suo verso, il *maruzzaro* si piazzava con il suo carretto davanti ad un'osteria e con il tacito accordo dell'oste serviva agli avventori che le chiedevano, le sue pietanze ancora più pepate, affinché per spegnere i conseguenti ardori alla gola, gli inconsapevoli clienti fossero costretti a innaffiare il pasto con numerosi boccali di fresco vino bianco. A Frattamaggiore operavano diversi *maruzzari*: gli ultimi a esercitare questo lavoro furono i coniugi Di Marzo, che cessarono la loro attività negli anni '50 del secolo scorso.

Franco Pezzella

Antichi mestieri. In caso di parto si corre *da vammana*

Progetto Uomo, a. III, n. 28, marzo 2007, p. 11

Nun c'é n'ora, no mumento
Che può schitto resciatà,
Neve,tronola, acqua e bbiento,
Non c'é maje pe mme piatà,
Curre, arranca, afferra, acchiappa,
Suse, lassa, piglia, scappa:
Quanno po vaco nseggetta
Mpupazzata a vatteié
Ncé la folla che m'appretta,
E se mette ad allucà
«La Vammana, la figliata»
E po siente na sescata!

Cosi è celebrata la *vammana*, l'ostetrica, in una poesia popolare di un anonimo poeta dialettale napoletano dell'Ottocento. Compito precipuo della *vammana* era quello di assistere la gravida al momento del parto, avendo cura, appena il neonato veniva al mondo, di tagliarli il cordone ombelicale, di spezzargli il frenulo linguale per evitargli la balbuzie, di lavarlo, asciugarlo e, una volta assicuratasi del suo stato di salute, di fasciarlo.

Nell'operazione era assistita generalmente da un'ostetrica più giovane, '*a vammanella*, e dalla madre e dalla suocera della partoriente, impegnate soprattutto a preparare panni e acqua calda.

In realtà, molto più compiutamente, assisteva la partoriente (talvolta anche più di una contemporaneamente barcamenandosi tra una casa e l'altra) prima, durante e dopo il parto, prestandosi, sovente, di portare in braccio, al posto della mamma, i neonati in chiesa per il Battesimo.

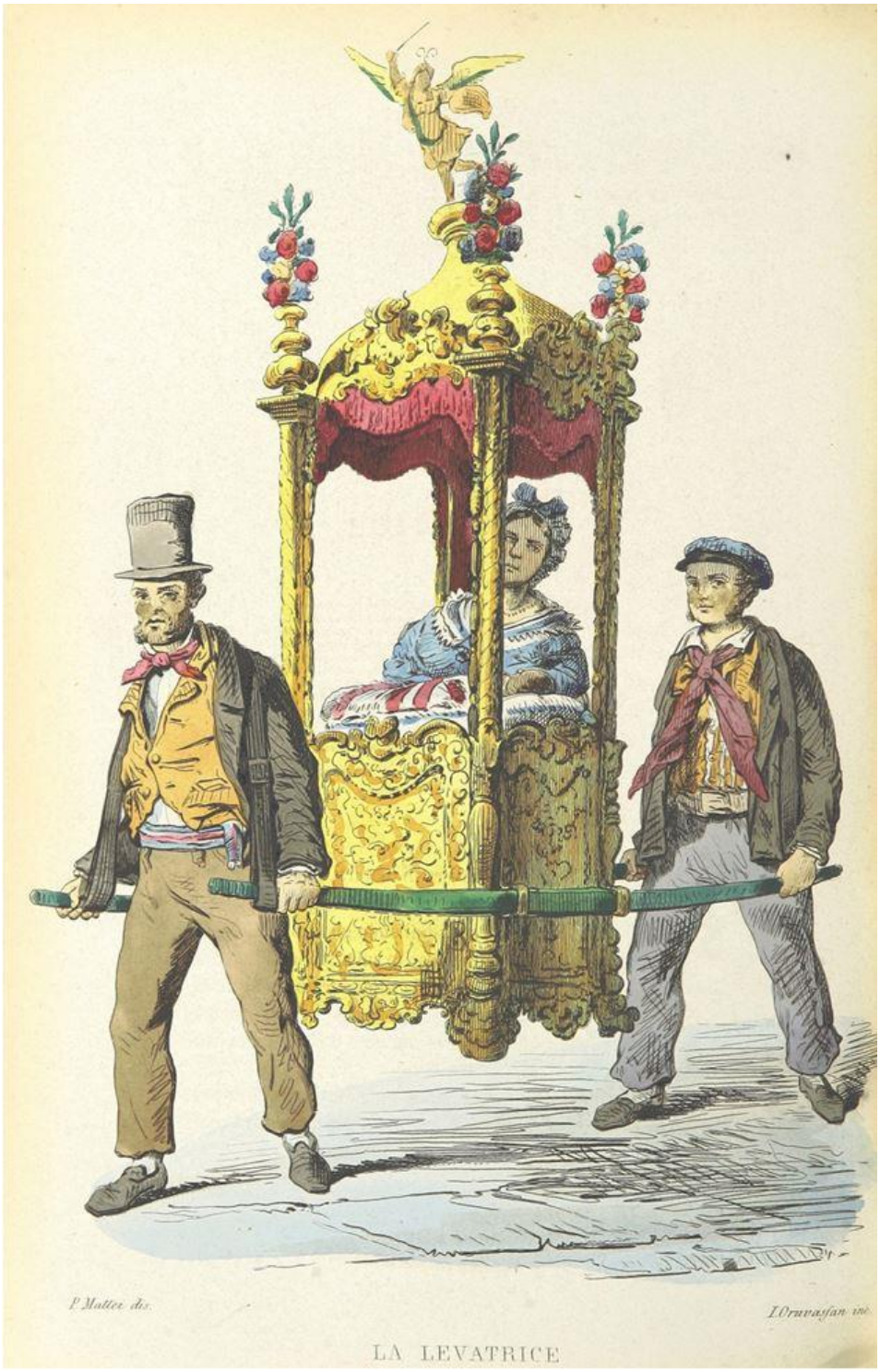
Non poche volte faceva anche da madrina. In questa evenienza, specie nei secoli addietro, arrivava, come ricorda la succitata poesia, a casa della puerpera e del neonato a bordo di una portantina, trasportata da due facchini, chiamata dal popolo *seggetta*, una sorta di trono adorno all'esterno di fregi, intagli e bassorilievi simbolici, il cui abitacolo era arredato con sete e stoffe preziose.

Prelevato la creaturina dalle mani della mamma risaliva sulla *seggetta* e raggiungeva la chiesa accompagnata per le strade da sonori fischi e urli della folla in segno di giubilo. Alla cerimonia liturgica seguiva la festa del Battesimo che si svolgeva in casa. Solo a festa conclusa *'a vammana* riceveva il compenso, che, il più delle volte, anziché con denaro, le era pagato in beni o in servizi.

Niente la compensava, in ogni caso, della sua grande professionalità, bene interpretata dal detto popolare che recita: «*Lassa fuoco ardente e curre 'a*

partoriente» a indicare che, quando una donna era in travaglio, sempre, lei lasciava ogni cosa e correva ad assisterla.

Franco Pezzella

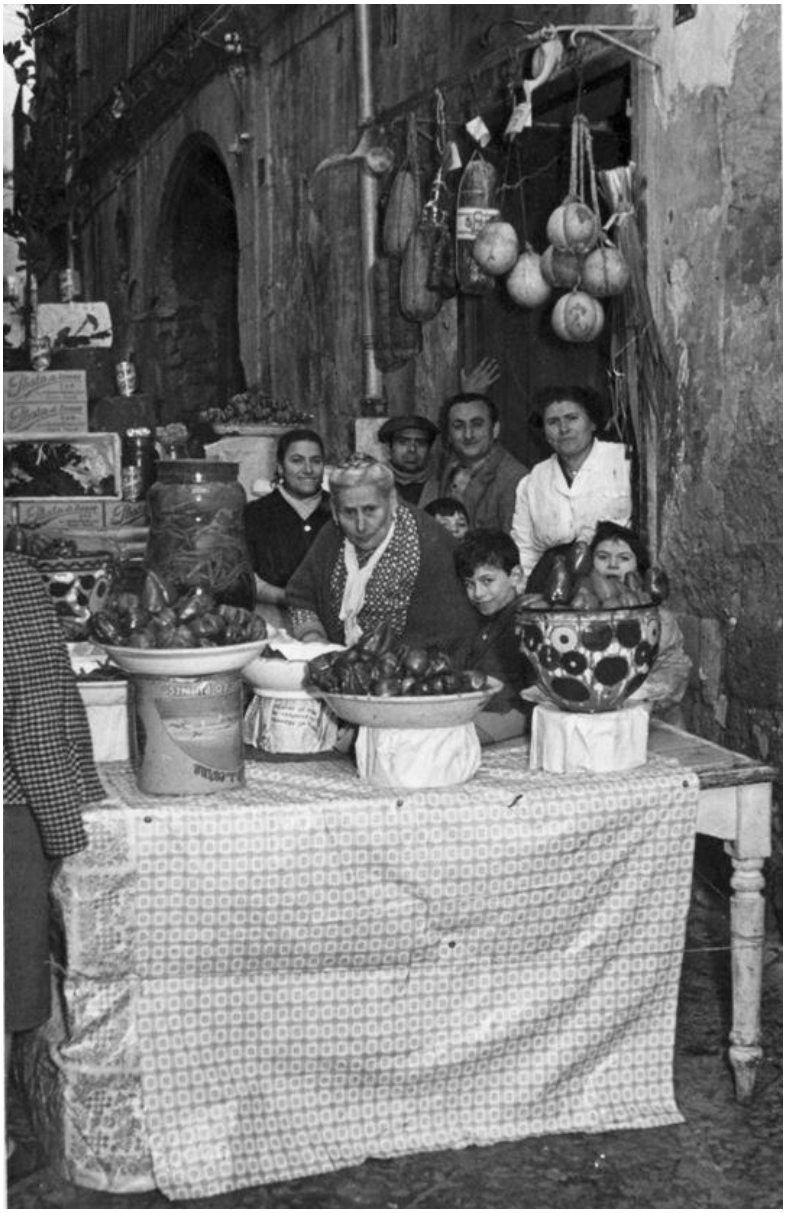


La *vammana* in un' acquaforte di I. Oruvasfen su disegno di P. Mattej tratta dall'opera "Usi e costumi di Napoli e contorni disegnati e dipinti" di F. De Bourcard edita a Napoli nel 1853.

Antichi mestieri. Quando la spesa si faceva dal *casadduoglio*

Progetto Uomo, a. III, n. 29, aprile 2007, p. 11

La bottega del *casadduoglio*, contrazione dei sostantivi dialettali *caso* = formaggio e *uoglio* = olio, era un misto di salumeria, cantina, merceria e spaccio di prodotti da coloniale, una sorta di *market ante litteram* a gestione familiare, condotto indifferentemente dal marito o dalla moglie, che non ha nulla a che vedere, però, con quelli attuali, dove la mercanzia è esposta in scintillanti vetrine e su asettiche scansie, i salumi sono serviti in contenitori degni di preziosi e gioielli da commessi in camici estrosi e variopinti che ti appellano con un fare esotico e untuoso, le bottiglie di vino sono esposte come delle vere e proprio opere d'arte.



'O casadduoglio esponeva, infatti, le sue merci in capienti sacchi di iuta poggiati per terra, con il contenuto esposto alla portata di tutti: c'era il sacco dei ceci, dei fagioli cannellini e quello delle castagne spezzate, c'erano le lenticchie e le cosiddette *chichierchie*, dei legumi a metà tra i fagioli e le lenticchie. Su un banco erano, invece, sistemate delle pompe munite di manovella dalle quali si attingeva il vino sciolto: vini dai nomi strani, come *asprino 'e Pantano*, *per' 'e palummo*, *sulupaca*, *fraulillo*, reclamizzati da cartoncini, dipinti a mano, attaccati al banco o alle pareti e che il proprietario, per non far torto ai fedeli avventori, era solito saggiare al loro arrivo di primo mattino.
Abbastanza frequentemente poi, durante il giorno, per dimostrare agli avventori la bontà del prodotto, capitava che trincasse allegramente riducendosi spesso brillo. Anche l'olio era venduto sciolto ed era misurato con degli appositi misurini già calibrati. A ora di pranzo, o all'occorrenza, *'o casadduoglio* preparava delle gustose e pantagrueliche colazioni agli operai del quartiere o allestiva una sorta di tavola calda con pochi tavoli di legno grezzo.
I piatti serviti erano di solito la zuppa di fagioli con le cotiche o la zuppa di soffritto. Talvolta era preparato il famoso *casatiello*, confezionato con i rimasugli di bancone, cioè la porzione finale, non commerciabile, di prosciutti, salami, mortadelle, formaggi e latticini. Oltre che per gli acquisti, spesso, nella bottega *('a puteca*) del *casadduoglio* i clienti abituali vi si recavano solo per parlare del più e del meno e per scambiare qualche pettegolezzo. A Frattamaggiore poi, era uso, che alla vigilia di Natale e l'ultimo dell'anno, *'o casadduoglio* allestisse un proprio banco di vendita direttamente sulla strada.

Franco Pezzella

Acquaiuò, comm'è l'acqua?"

Progetto Uomo, a. III, n. 30, maggio 2007, p. 11

Figura classica, e mai completamente scomparsa l'acquaiuolo o meglio l'*acquafrescaio*, la versione "stanziale" dell'acquaiuolo, esercitava la sua attività all'interno della cosiddetta *banche'e ll'acqua*, una specie di baldacchino dalla pianta il più delle volte esagonale, che si apriva all'esterno con i banchi di marmo simili alle mense di un altare, sui quali, tra limoni e arance fresche pronte per la spremuta, si stagliavano, affastellate ordinatamente, numerosissime bottiglie di acqua minerale e bibite varie.

Chiosco dell'*acquafrescaio* all'incrocio tra corso Durante e via Vittoria a Frattamaggiore.

Come un altare, l'interno del chiosco - baldacchino era sovrastato da immagini sacre, e non vi mancava mai la vasca con i pesciolini, simbologia della vita che nasce nell'acqua. Tra le acque minerali "sfuse" che l'*acquafrescaio* serviva, opportunamente raffreddate con un sistema che prevedeva la loro conservazione all'interno di un vaso metallico, dal collo lungo e dalla base larga, posto entro una botte foderata di sughero e catrame riempita di ghiaccio, le cosiddette acque

annevate, primeggiava quella *zuffrégna* (classificata come acqua minerale naturale, microbiologicamente pura e ricca di sali minerali), che sgorgava da una sorgente ubicata in via Chiatamone, ora inglobata nelle fondamenta di un noto hotel del lungomare di Napoli, e quella sulfurea, assai gradevole al palato e rinfrescante.
L'acqua *zuffrégna* era venduta e consumata bevendola direttamente da appositi recipienti a forma di anfora detti *mummare*.
Un'acqua molto richiesta per le sue proprietà terapeutiche, ma poco apprezzata dai palati più delicati, era, altresì, l'acqua di Telese, che aveva l'odore e il sapore delle uova marce. In passato, specie durante l'estate, era possibile incontrare l'*acquafrescaio*, ovvero, in questo caso l'acquaiuolo, anche per strada, mentre, a torso nudo, vestito dei soli logori pantaloni, con un cappello di paglia in testa e alla guida di un carro di grosse dimensioni del tutto simile se non identico al tram trainato da cavalli in uso a Napoli tra Ottocento e Novecento, distribuiva l'acqua potabile alle abitazioni non ancora servite dalle moderne reti idriche, all'epoca appena agli albori.
Da qui il popolare modo di dire *'e pigliat 'o tram p'a banca e ll'acqua*», successivamente tradotto in una locuzione più volgare (che vi risparmiamo e che ha annullato, peraltro, il valore autentico del detto), a indicare una situazione paradossale generata da un equivoco. Era, infatti, abbastanza consueto che delle persone salissero distrattamente a bordo del carretto credendo di montare in tram, suscitando grande ilarità tra i presenti. Collegata alla figura dell'acquaiuolo è anche l'altra locuzione popolare che recita: *Acquaiuò, comm'é l'acqua? Manco 'a neve ...* utilizzata, spesso, per sottolineare la retoricità di una domanda.

Franco Pezzella

Antichi mestieri. Il veleno per mestiere: *'o serparo*

Progetto Uomo, a. III, n. 31, giugno 2007, p. 11

Quando, fino a non molti decenni fa, la nostra era una società ancora fortemente connotata dalla presenza contadina, nei periodi estivi, faceva la sua comparsa nelle campagne il cosiddetto *serparo*, una singolare figura di lavoratore, a metà tra la fattucchiera e il santone, che andava nelle campagne in cerca di vipere scovandole tra gli sterpi, e che catturava stringendole al collo con una verga terminante con una forcella. Il rettile, bloccato, si dimenava convulso, spalancando la bocca: e a quel punto che il *serparo* gli infilava in bocca una spessa pezza di lana che, quando la vipera l'aveva fortemente addentata, era violentemente strappata fino a estrarle anche il dente cavato che iniettava il veleno. Resa così innocua, la bestia era ghermita e scaraventata in un apposito scatolone bucherellato che il *serparo* portava sempre con sé. Dopo di che, con il prezioso carico, l'uomo incominciava a girovagare per le campagne, invitando i contadini che incontrava a *ngiarmarsi*, cioè ad immunizzarsi.

Aversa, cattedrale, C. Guerra, *San Paolo morso da una vipera.*

L'operazione consisteva nel farsi mordere un dito dalla bestiola e nel trattare la lieve incisione che ne derivava con una pietruzza nera, simile alla liquirizia, accompagnandola con la pronuncia, a fior di labbra, di una formula magica che pressappoco recitava: «San Paulo potente, comme tu te salvaste a Malta, che sta gente salva pur anche mo».

Quello del *serparo* era, infatti, un mestiere originato dal ricordo e dalla fede del noto miracolo di san Paolo a Malta, che, come narrano gli Atti degli Apostoli (28, 1- 6), mentre era condotto a Roma, con altri prigionieri, per essere sottoposto a processo,

naufragò sull'isola mediterranea. Gli isolani accolsero i naufragi benevolmente approntando subito un grande fuoco. Mentre raccoglieva della legna secca, san Paolo fu morso da una vipera, che scagliò nel fuoco, ma, contrariamente alle aspettative dei presenti, rimase illeso.
Da quel momento si diffuse la credenza che per essere invulnerabili al veleno del rettile bisognasse immunizzarsi invocando l'aiuto di san Paolo. Alla categoria dei *serpari* appartenevano anche quelli che erano nati nella notte tra il 28 e il 29 giugno, festa dei santi Pietro e Paolo. Una credenza di origini siciliane attribuiva a queste persone la capacità di guarire dai morsi delle vipere le persone colpite passando la lingua sulla ferita.
In ogni caso, per la sua prestazione - grazie alla quale il contadino *ngiarmato*, convinto ormai di essere immunizzato (almeno fino a quando non incappava in un morso di vipera rimettendoci la vita) non aveva più paura di esse - il *serparo* riscuoteva mezza lira o l'equivalente in prodotti della campagna. Un retaggio di quest'antico mestiere è rappresentato dalla processione dei *serpari* che si tiene ogni anno a Cocullo, in Abruzzo.

Franco Pezzella

Antichi mestieri.
L’ombrello rotto si porta *ro’ conciambrelle*

Progetto Uomo, a. IV, n. 34, ottobre 2007, p. 11

Da qualche tempo, nelle prime ore della domenica mattina, è tornata a riecheggiare per le strade di Frattamaggiore, mesta e malinconica, la voce di un artigiano d’altri tempi: ’*o conciambrelle*. Come in un vecchio film del neorealismo italiano degli anni Cinquanta (*Ombrellai*, di Francesco Maselli, 1952), la figura lenta e barcollante di un vecchietto, gli abiti dismessi, una bisaccia a tracollo, un fascio di vecchi ombrelli sottobraccio, attraversa la città alla ricerca di improbabili clienti.

Il *conciambrelle* in un disegno di Vito Giovannelli.

Laddove ne trova qualcuno, si siede a terra, tira fuori dalla bisaccia la propria attrezzatura, costituita da pinze, fil di ferro, stecche di ricambi, pezzi di stoffe, aghi, spaghi di vario genere e si mette all’opera. Con pazienza e bravura, ora riparando o sostituendo del tutto la tela, ora agendo con la pinza sui pezzi metallici o sul manico, all’altezza dell’anello di scorrimento laddove è più solito incepparsi, armeggia a lungo intorno all’ombrello finché questo non torna a funzionare come prima.

Quasi ovunque, questa singolare figura, ancora molto presente nell'immediato dopoguerra, quando le pessime condizioni economiche permettevano l'acquisto di un solo ombrello per tutta la famiglia, e oggi nota solo attraverso foto d'epoca. Non mancano del resto, in tutt'Italia, musei etnografici che ne tramandano, mediante anche l'esposizione di attrezzi, la tradizione. Gignese, nel Verbanese, che vanta un'antica consuetudine in questo campo, ha dedicato all'ombrellaio addirittura un intero museo, mentre Massimo Visconti, una frazione del comune di Lesa, presso Novara, gli ha dedicato un monumento.
A Roma, invece, è un'importante strada del centro storico a portare la denominazione di *Via degli ombrellari*. Per finire, una curiosità: il protettore della categoria è san Medardo, un santo francese vissuto nel VI secolo, il cui nome è stato associato alla pioggia giacché un detto popolare recita, sulla falsariga dell'altro detto ancora più noto riferito però al 4 aprile, che se piove nel giorno dedicato al santo (che cade, invece, l'8 giugno) pioverà per quaranta giorni.

Franco Pezzella

Antichi mestieri. Le merci si spedivano con i *vaticali*

Progetto Uomo, a. IV, n. 35, novembre 2007, p. 11

Prima dell'avvento dei Tir e dei *containers* il trasporto delle merci e dei viveri era praticato, mediante carri trainati da giumente o cavalli, soprattutto dai cosiddetti *vaticali* (da via = *viaticum*), gli addetti al trasporto per così dire "accelerato", che affiancavano i carresi, i quali, in quanto dediti prevalentemente al trasporto dei materiali non deperibili utilizzavano, invece, carri trainati dai buoi.
Un'altra categoria di trasportatori era costituita dai corrieri o *magnifici* che, grazie all'impiego di carrozze e cavalli veloci, erano utilizzati soprattutto per il recapito di plichi urgenti.

Vaticale attraversa Piazza Umberto I a Frattamaggiore
(foto inizi del XX secolo).

Per quanto fossero dei carrettieri alla giornata, i *vaticali* azzardavano, talvolta, anche la compravendita più o meno all'ingrosso dei prodotti, soprattutto del vino. In questo caso operavano in proprio, anche se non è del tutto escluso che facessero commissioni per conto terzi, in particolare di massari e bottegai.
Laddove i *vaticali* erano molto apprezzati per l'efficienza del servizio, era, però, nel trasporto dei materiali da costruzione, in particolare dei blocchi di pietra tufacea provenienti dalle cave di Quarto e Qualiano. Non poche volte, come documentano le

antiche cronache, quando si trattava di dare una mano nella costruzione di chiese, essi offrivano questo servizio senza percepire il relativo compenso.
Molto del loro tempo i *vaticali* lo dedicavano poi alla cura del cavallo: al ritorno a casa bisognava, infatti, strigliarlo con la spazzola, asciugarlo, e controllare che gli zoccoli fossero a posto. Il mestiere non era privo di rischi.
Come capita ai moderni conduttori di Tir con le bande di taglieggiatori dedite al furto in autostrada, non era, infatti, del tutto insolito, mentre percorrevano polverosi viottoli o strade di campagna, che cadessero nelle grinfie dei briganti, con il conseguente alleggerimento del carico trasportato. E proprio perché non privo di rischi che questo lavoro era particolarmente remunerativo. Come testimoniano i catasti onciari dell'epoca la maggior parte degli addetti, infatti, era tra i pochi lavoratori a possedere una casa propria.

Franco Pezzella

Antichi mestieri. I venditori del Natale.
Dal *baccalajuolo* al *nucellaro*

Progetto Uomo, a. IV, n. 36, dicembre 2007, p. 11

Ogni anno, ancora oggi (sia pure in misura minore rispetto al passato), come per incanto, la vigilia di Natale e ii giorno di San Silvestro, le due piazze principali della nostra città ed il Corso si riempiono di bancarelle presso le quali è possibile acquistare ogni sorta di ben di Dio. Centinaia di capponi, legati per le zampe, pendono dai banchetti dei pollai, bancarelle colme di dolci e torroni ingombrano ogni angolo libero dei marciapiedi e della strada.
Le baracche dei venditori di fuochi artificiali (un tempo chiamati *truonari*), stracolme di botti d'ogni dimensione e potenza battezzati coni nomi più strani, si affollano di acquirenti ansiosi di cominciare di lì a qualche ora "*il botta e risposta*".

Frattamaggiore, Venditori di capitoni.

E ancora, i venditori di frutta allestiscono la cosiddetta *paranza* ovvero una sorta di fantasmagorico edificio costruito con frutta fresca e secca all'interno e all'esterno dei quali piramidi di agrumi e altra frutta fresca si alternano a trofei di uva, arche di uva passa, stele di fichi secchi, baldacchini di noci e artiglierie di pigne.

Accanto a queste ricche composizioni si spiegano le vasche dei pescivendoli, dentro le quali, assieme alla cernia, al calamaretto, al cefalo e all'aragosta, si vede guizzare il principe dei pesci di Natale: il capitone. E poi, mischiati tra migliaia di persone che si urtano e s'incrociano, in un trambusto generale dove a stento si ode la voce dei pescivendoli che declamano la bontà del proprio capitone col classico richiamo *è vive e gruosse*, s'incontrano altre figure di venditori come *'o baccalajuolo* con le sue candide *scelle 'e baccalà*; *'o semmentaro* o *nucellaro* con le ceste colme di noci, *cicere*, *semmente 'e cucozza* e *nucelline* americane; l'*aulivaro*, con le sue brocche strapiene di olive bianche e nere, e, ancora, *'o castagnaro* e *'o panzaruttaro* che offrono in un *cuoppo* di carta, per un rapido e gustoso spuntino l'uno, le castagne arrostite, l'altro, bollenti panzarotti e dorate zeppole fritte.
Non manca mai, infine, ancorché la legge lo proibisca, qualche biscazziere, accompagnato dai relativi *compari*, ancora dedito al cosiddetto *juoco d'e tre carte* (gioco delle tre carte), il famigerato gioco d'azzardo con il quale, attraverso una serie di imbrogli studiati ad arte, i creduloni vengono alleggeriti di piccole somme di denaro.

Franco Pezzella

ANNO 2008

Antichi mestieri. Quando tutto manca, ti mando a fare *'o muzzunaro*!

Progetto Uomo, a. IV, n. 37, gennaio 2008, p. 11

L'attività di *muzzunaro*, praticata per lo più da anziani o scugnizzi essenzialmente per sopravvivere alla miseria più nera (tant'é che il termine era ed è tuttora utilizzato come sinonimo di pezzente, morto di fame), consisteva nel recuperare il tabacco dalle cicche di sigarette per poi rivenderlo a basso costo.

'O muzzunaro in un acquarello di Filippo Palizzi
(da F. De Bouchard, *Usi e costumi di Napoli*, Napoli 1857.

Il recupero dei mozziconi poteva essere svolto a "mano" (in questa evenienza il povero derelitto era costretto a chinarsi continuamente) oppure, molto più agevolmente, facendo ricorso a un bastone munito di una punta acuminata. In ogni caso i mozziconi raccolti nelle strade, nelle piazze e nei punti di ritrovo, dai caffè alle

cantine, dai cinema ai circoli ricreativi, erano accumulati in un apposito barattolo di latte o in una cesta che ’*o muzzunaro* portava appesa ad un braccio.
A fine giornata egli scartocciava i mozziconi e selezionava con cura, separandolo, il tabacco bruciacchiato da quello ancora integro. II tabacco così raccolto era portato in genere nei mercatini e riciclato per pochi centesimi a chi non poteva permettersi le sigarette del monopolio di Stato o nemmeno le più economiche sigarette di contrabbando.
Gli acquirenti provvedevano poi, con l’ausilio di apposite cartine, a confezionarsi *’o spenielle*, termine oggi impropriamente passato ad indicare un’altra specie di sigaretta, purtroppo molto più deleteria per la salute, delle normali sigarette. A questo tipo di attività, Luciano Somma ha dedicato un testo (*Nu muzzunaro*) da cui abbiamo tratto alcune strofe che qui pubblichiamo:

Addenucchiato
’nterra ’o imarciappiede, a faccia stanca,
ll’uocchie russe e freva,
ll’affanno ’mpietto,arronza nu muzzone
se gira attuorno e po’
se fa cchiù llà

Franco Pezzella

Le lavatrici di un tempo erano *'e lavannare*

Progetto Uomo, a. IV, n. 38, febbraio 2008, p. 11

Prima dell'avvento delle lavatrici, il faticoso compito di lavare e stirare i panni, era affidato, soprattutto dalle famiglie più facoltose, ma talvolta anche dalle famiglie memo abbienti quando per qualche motivo il compito non poteva essere svolto in casa, alle *lavannare*, una categoria di lavoratrici costituite per lo più da vedove o donne sole bisognose di guadagnare qualche soldo per sbarcare il lunario. Non poche volte il mestiere era praticato, però, anche dalle mogli dei contadini e degli artigiani per integrare il magro reddito dei mariti.

G. Dura - G. B. Gatti, *Lavandaia napoletana.*

Alcune *lavannare* lavoravano per una *maesta* che le riuniva in una specie di cooperativa. In ogni caso le *lavannare*, munite di un'ampia sporta andavamo a raccogliere i panni sporchi da lavare (*'a mappata*) casa per casa, non prima che i committenti, a evitare confusione con i panni altrui contrassegnassero i propri con fili di cotone di vario colore. Una volta raggiunto il posto di lavoro - la strada davanti e accanto alla porta di casa, in estate, un angolo della propria abitazione in inverno - la

lavandaia operava stando curva su una tinozza di legno o una vasca di pietra sopraelevata dal pavimento (’*u lavature*), strofinando gli indumenti su una tavola di legno dalle scanalature strette e dai profili aguzzi.
Spesso, però, era necessario far bollire la biancheria sporca e a questo proposito erano preparate *’e caurare* dove erano bolliti i capi più grandi e resistenti come le lenzuola e le tovaglie: in questo modo si otteneva anche la sterilizzazione del bucato con l’eliminazione di tutti quei parassiti (acari, cimici e pulci) un tempo molto presenti nelle abitazioni e sugli abiti delle persone. Oltre naturalmente all’acqua, i ferri del mestiere erano la cenere del camino (*’a liscivia*), e soprattutto tanto “olio di gomito” per strofinare e strizzare i panni. Lavati e strizzati, i panni erano poi messi ad asciugare appendendoli alle corde.
L’opera era infine completata dalle stiratrici. Dopo di che la biancheria, candida e profumata, era restituita ai proprietari. Ancorché fosse un mestiere faticosissimo, nell’immaginario collettivo la lavandaia era una persona felice che cantava, sola o in coro con le compagne di sventura, allegre filastrocche e canzoni mentre attendeva al suo lavoro. Indicativa in proposito la strofa della celebre canzone napoletana “’*O sole mio*” laddove recita: «*Lùcene ’e llastre d’’a fenesta toia; ’na lavannara canta e se ne vanta e pe’ tramente torce, spanne e canta lùcene ’e llastre d’a fenesta toia*».

Franco Pezzella

Antichi mestieri. Una gara per veri uomini: l'*azzeppata* con i fichi d'India

Progetto Uomo, a. IV, n. 39, marzo 2008, p. 11

I fichidindia, ossia quei gustosissimi frutti dalla polpa gialla popolarmente denominati *'e figurine* in dialetto napoletano, ancorché banditi dalle tavole perché ricchi di semi e quindi deleteri per la cistifellea e l'intestino, ancora oggi è possibile trovarli in vendita nei grandi supermercati, dove, scrupolosamente puliti e sbucciati, fanno mostra di sé, confezionati all'interno di anonime vaschette in polistirolo che se, é vero, ne salvano l'igienicità, li privano, però, del loro accattivante aspetto esotico e di quei vividi colori che unitamente al sapore deliziano gli occhi oltre che il palato.

Venditore di fichidindia.

Eppure, in un passato neanche troppo remoto, questo frutto tanto ostico da maneggiare per via delle spine sottili che se si infilano nel derma lo tormentano per giorni e giorni, aveva dato origine a una geniale attività: il venditore di fichidindia, un mestiere che non si limitava al semplice smercio del prodotto ma che, il più delle volte, sfruttava, a un tempo, il desiderio di gustare il frutto e il fascino della competizione sportiva.

Accadeva, infatti, che i venditori, per moltiplicare gli incassi, proponessero la cosiddetta scommessa dell'*azzeppata*. Il gioco funzionava pressappoco così: il giocatore, in cambio di una certa cifra che gli dava diritto a compiere un predeterminato numero di lanci era fornito di un coltellino che facendo cadere da un'altezza precedentemente fissata doveva *appizzare* i fichidindia ammucchiati alla rinfusa in una capace cesta sottostante e sollevarli fino a un piatto.
Spesso, però, vuoi perché il coltellino aveva il manico molto pesante e la lama cortissima, vuoi perché bisognava mantenere rigorosamente verticale i fichidindia *appizzati* durante il percorso dalla cesta al piatto, questi si sganciavano dalla lama cadendo nella cesta. Sia pure meno frequentemente, accadeva che il giocatore, grazie a sapienti movimenti del polso e, soprattutto, a una buona dose di fortuna, riuscisse a portare a compimento l'impresa.
In entrambe le evenienze, inevitabilmente, scoppiavano le polemiche tra lo scommettitore, che accusava il venditore di aver appesantito oltremodo il manico del coltello e ridotto ai minimi termini la lama per sbilanciarlo e quest'ultimo che accusava, invece, il cliente, di aver spostato il coltellino dalla sua posizione verticale per evitare la perdita della sua preda. Arbitra della situazione diventava a questo punto la piccola folla che, puntualmente fungeva da spettatrice attenta e competente in questa popolare forma di competizione quasi agonistica.

Franco Pezzella

Antichi mestieri. D'estate o d'inverno le delizie *r'o purpaiuolo*

Progetto Uomo, a. IV, n. 41, maggio 2008, p. 11

'O purpaiuolo in una strada di Frattamaggiore.

Vendere pesce già cotto per le strade è sempre stata un'attività molto praticata nelle città e nei paesi di mare di tutto il mondo. A Napoli e nel Napoletano la vendita ha sempre riguardato, in particolare, i polipi, vuoi perché sono facilmente catturabili fra gli scogli, anche d'inverno, vuoi perché si possono consumare dopo una semplice bollitura in acqua insaporita con pepe nero, producendo in questo caso anche una gustosa bevanda, dal colore rossastro, il cosiddetto *brore 'e purpe vrace*, particolarmente gradita nelle gelide sere invernali e talvolta utilizzata addirittura come una sorta di presidio terapeutico contro il raffreddore.

Trovando spazio tra un banco e l'altro nei mercati o girando per le strade trascinandosi appresso un carrettino fornito di fornellini, al grido di *te faccio vevere 'o brore d''e purpetielie vrace 'e chine 'e pepe*, il venditore ambulante distribuiva la corroborante bevanda (il commercio ambulante è ora proibito dalla legge per motivi igienici), in capienti tazze accompagnandole con la cosiddetta *ranfa*, termine con cui s'indica il tentacolo di polipo. In estate, invece, smerciava veloci piatti di polipi conditi di solo sale e olio.

Il procedimento per ottenere entrambe le vivande è unico e semplicissimo. Portata ad ebollizione un'adeguata quantità d'acqua abbondantemente salata, il polipo vi deve

essere immerso ed estratto ripetutamente fin quando i tentacoli non si saranno arricciati.
Dopo di che va calato completamente nell'acqua e lasciato cuocere fino a che (circa mezz'ora) punzecchiandolo con una forchetta risulta morbido e non rilascia più liquido dai buchi prodotti dai rebbi.
Non poche volte il mestiere era praticato anche da donne, tra cui una certa Brigida immortalata dal grande poeta dialettale napoletano Salvatore Di Giacomo in una famosa poesia che recita: *Se chiamma Briggeta, na purpaiola ca vene a vénnere purpe, ll'esta …*

Franco Pezzella

Il ciclo d'affreschi di Angelo Mozzillo ispirato alla *Gerusalemme Liberata*

Archivio Afragolese, a. XII, n. 13, giugno 2008, pp. 11-34

Benché la sua città natale gli abbia dedicato una via e una scuola e il suo nome sia contemplato, oltre che nelle antiche fonti, nei più aggiornati repertori di storia dell'arte[1], Angelo Mozzillo, nato ad Afragola il 24 ottobre del 1736, è figura di pittore settecentesco ancora ignorato dalla maggior parte dei suoi conterranei: vuoi per l'oblio che ha lungamente circondato, in ambito cittadino, la sua figura nei decenni passati, vuoi, soprattutto, per l'assenza, pressoché totale, fatto salvo qualche rapido cenno in contesti più generali, di una pubblicazione di storia locale che ne illustrasse, più compiutamente, la vita e le opere[2].

Con la viva speranza che a quest'ultimo inconveniente venga a breve posto rimedio con la pubblicazione di una ricerca che vado conducendo da qualche tempo, in questa sede mi limiterò a illustrare, non prima tuttavia di averne tracciato un sia pur breve profilo biografico e artistico per meglio inquadrarne la valenza nei sette decenni e più in cui visse e operò[3], l'opera sua più famosa: il ciclo di affreschi con *Storie della Gerusalemme Liberata* realizzato nel 1787 per il Pio Luogo di Sant'Eligio in Napoli[4].

---

[1] C. T. DALBONO, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Napoli 1860, p. 156; U. THIEME - F. BECKER, *Allgeimeines Lexikon der Bilden Kunstler*, Lipsia, 1931, vol. XXV, p. 208; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo*, Torino, 1972-76, vol. VIII, *ad vocem*; N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento II) Dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1993, pp. 61, 445.

[2] G. CAPASSO, *Afragola Dieci secoli di storia comunale Aspetti e problemi*, Napoli s.d., pp. 45-46; IDEM, *Il paese delle fragole Storia, tradizioni e immagini*, Napoli 1987, pp. 80-81; G. CAPUTO, *Angelo Mozzillo Pittore afrag*olese, Afragola 1988. Diversi, invece, i saggi aventi per oggetto il pittore e le sue opere prodotti fuori dell'ambito strettamente afragolese. Tra essi vanno ricordati almeno, oltre a quelli citati nelle note che seguono, i saggi di U. CHIANESE, *L'Annunciazione di Angelo Mozzillo restaurata - Chiesa dell'Annunziata Sparanise*, Curti 1992 e di R. PINTO, *Angelo Mozzillo Pittore napoletano del '700,* in *SENZA LICENZA de' superiori*, n. 15, 1991.

[3] Colgo l'occasione per puntualizzare, sulla scorta di quanto si legge nell'elogio funebre redatto a più mani in occasione della scomparsa del pirotecnico veneziano Pietro Monti, morto nel maggio del 1810 (*Elogio funebre e componimenti poetici in morte di Pietro Monti veneziano professore di pirotecnia nella città di Napoli*, ms., Biblioteca Nazionale di Napoli, XIX, 15, cartella 19), che Angelo Mozzillo morì tra la fine di aprile e i primi giorni di maggio di quell'anno. Nel suddetto *Elogio*, infatti, negli endecasillabi che lo scenografo napoletano Mariano Farina dedica al Monti, si parla pure del pittore afragolese come di un comune amico scomparso di recente. Anzi una nota posta in calce recita: «Angelo Mozzillo valente pittore napoletano, specialmente a fresco, morì pochi giorni prima di Pietro Monti e tal perdita fu compianta da tutti gli amatori delle belle arti».

[4] Il ciclo fu ricordato una prima volta, con sorprendente sollecitudine, nel 1788, l'anno cioè appena successivo alla sua realizzazione, da G. SIGISMONDO, *Descrizione di Napoli e i suoi borghi*, Napoli 1788, I, p. 203, indi nei decenni seguenti prima da G. A. GALANTE, *Guida a Napoli sacra*, Napoli 1872, p. 189 e poi da S. DI GIACOMO, *S. Eligio al Mercato*, in *Napoli Nobilissima*, v. I, 1892, pp. 151-154, p.152, dove, peraltro, è erroneamente riportata la data 1757 come anno di

Il ciclo s'inquadra in una serie di massicci interventi che, a far data dal 1778, i governatori di questa benemerita istituzione, che sorge sul lato occidentale della storica piazza del Mercato, promossero allo scopo di riparare e adattare alle nuove esigenze assistenziali l'antico complesso, originariamente fondato come ospedale nel 1270 e successivamente ampliato e trasformato, nel 1546, dal viceré don Pietro di Toledo, in un conservatorio per donne nubili[5].

Napoli, Piazza Mercato, ex Educandato di S. Eligio, prospetto.

In quell'occasione i governatori maturarono l'idea, anche con lo scopo di poter ricevere più degnamente i sovrani borbonici allorché vi si recavano per assistere agli spettacoli che si tenevano nella sottostante piazza (in modo particolare durante la

realizzazione. Ciononostante, però, fu studiato più ampiamente, solamente un secolo dopo, da F. BONAZZI, *Le pitture del Mozzillo nella Sala di S. Eligio*, in *Napoli Nobilissima*, v. IV, fasc. VII, 1895, pp. 97-99.

[5] Prima degli interventi settecenteschi, subito dopo la prima trasformazione della metà del XVI secolo il complesso aveva subito degli altri ampliamenti: una prima volta, nel 1573 e poi nel 1591, quando, per aumentare le risorse finanziare vi fu aggiunto un Banco rimasto attivo per oltre due secoli, fino al 1806 anno in cui fu sciolto. Per una più puntuale ricostruzione delle vicende ricostruttive del Pio Istituto cfr. M. R. D'AMBROSI, *Il complesso di S. Eligio al Mercato tra Vanvitelli e Fuga*, in *Napoli Nobilissima*, vol. XXXVI, fasc. I -VI, gennaio - dicembre 1997, pp. 103-110.

festa della Madonna del Carmine), di far decorare artisticamente, insieme con alcuni ambienti del restaurato complesso, anche la Sala delle Udienze dalla quale si accedeva all'ampio e lungo balcone che dominava e domina tuttora la piazza. Fu così che pensarono bene, di affidare le decorazioni del rinnovato spazio di rappresentanza, corrispondendogli la non modica cifra di «duemilatrecento ducati e grana quaranta» come si evince dagli antichi libri contabili, ancora una volta ad Angelo Mozzillo, già artefice, alcuni anni prima, di altre decorazioni nello stesso complesso, e considerato all'epoca uno dei più valenti realizzatori di affreschi di Napoli[6].
Dopo un iniziale periodo di apprendistato presso la bottega di Giuseppe Bonito, il prolifico pittore di Castellamare di Stabia tenuto in gran conto dai regnanti borbonici per i suoi pregiati ritratti, Angelo Mozzillo si era, infatti, ben presto messo a capo di una fiorente bottega di pittori e decoratori fissando la sua sede operativa a Nola dove aveva nel frattempo contratto matrimonio con una giovane del posto.

Ottaviano (Napoli), Palazzo Medici, particolare delle decorazioni.

[6] In particolare, come evidenziano alcuni documenti pubblicati da M. R. D'AMBROSI, *op. cit.*, p. 110, docc. II, V e VI, qui riportati in Appendice, le decorazioni eseguite dalla bottega di Mozzillo tra il 1785 e il 1786, riguardarono le lamie dei locali occupati dal Banco e quelle dei corridoi e delle stanze adibite ad alloggio delle monache. Di tali interventi, però, attualmente non esistono più tracce.

Qui e negli immediati dintorni egli, prima di essere chiamato a Napoli, aveva realizzato numerose opere: la tela con l'*Immacolata* nell'omonima congrega di San Vitaliano (1761); la *Madonna del Rosario* per l'omonima chiesa di Taurano (1763); il soffitto della chiesa della Pietà a Lauro (1766); il *San Raffaele* per la chiesa dell'Epifania a San Paolo Belsito (1768); gli affreschi con la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* nel coro della chiesa della Trinità dei Padri Cappuccini di Nola e l'affresco con i *Santi Francesco e Pietro che intercedono per le anime purganti* nel succorpo della medesima chiesa (1769); l'affresco con l'*Arcangelo Michele* per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Cicciano (1770); le decorazioni del Palazzo dei Medici a Ottaviano (1771); la tela raffigurante i *Santi Giuseppe e Michele*, già nella parrocchiale di Pago del Vallo di Lauro da dove è stata trafugata nel 1986 (1772); il soffitto della chiesa della Trinità a Lauro (1774); l'affresco della *Pietà* nel Convento di Sant'Angelo del Palco a Nola (1774); la grande tela del soffitto dell'ex Parlatorio del monastero di Santa Chiara a Nola e quella della *Madonna e Santi* nell'attigua chiesa (1775); la tela del soffitto della chiesa del Carmine a Ottaviano con la *Madonna che appare a San Simone* e le tele del soffitto della chiesa di San Lorenzo a Ottaviano (1777); la tela con *San Francesco che riceve il Crocefisso da Cristo* per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Cimitile (1778); la *Presentazione al tempio* per la chiesa dell'Immacolata a Nola (1779), nella quale, peraltro, si autoritrasse nelle vesti di un personaggio; la tela raffigurante il *Perdono di Assisi*, già al centro del soffitto della chiesa di San Francesco a Nola prima di rovinare sul pavimento in seguito al sisma del 1980 (1779); l'*Annunciazione* nella chiesa del Rosario a Taurano (1781); la *Madonna col Bambino e santi francescani* e la *Madonna del Rosario* per la chiesa di Santa Chiara a Nola (1781); il *San Giuseppe* per il santuario omonimo di San Giuseppe Vesuviano (1784); il soffitto con la *Pentecoste* nella chiesa della Pietà a Marigliano (1784) e l'*Annunciazione* per la chiesa omonima di Ottaviano (1785)[7].
Dopo il ciclo di Sant'Eligio, Angelo Mozzillo, assurto a maggior fama, incominciò a ricevere commesse da tutta la Campania benché precedentemente avesse, in ogni caso, già operato a Cerreto Sannita (chiesa del Monte dei morti, *Natività della Vergine, Visitazione di sant'Elisabetta*, 1761) ad Acerra (chiesa del Suffragio, *Virtù, Angeli e Santi*, 1764), a Campora, una frazione di Agerola (chiesa di santa Maria di Loreto, *Gloria della Vergine e santi*, in collaborazione con Giovanni Panariello,

[7] Per una più puntuale conoscenza dell'attività di Angelo Mozzillo nel territorio nolano cfr. R. PINTO - D. NATALE, *Pittura settecentesca a Somma. Il caso di Angelo Mozzillo*, in *Summana*, 24, 1992, pp. 20-24; D. NATALE, *Angelo Mozzillo e i suoi rapporti con Nola*, in *Impegno e Dialogo*, 10, Napoli - Roma 1995, pp. 369-383; R. PINTO, *D. A. Vaccaro e A. Mozzillo nella pittura nolana del '700*, in T. R. TOSCANO, *Nola e il suo territorio dal secolo XVIII al secolo XIX. Momenti di storia culturale ed artistica*, Napoli 1998, pp. 133-150; D. NATALE, *Dipinti di Angelo Mozzillo in Territorio nolano - vesuviano: committenza e cronologia*, in T. R. TOSCANO, *Nola …, op. cit.,* pp. 157-165; G. RAGO, *Angelo Mozzillo e i cantieri pittorici tra l'agro nolano e Napoli nel Settecento*, in *Napoli Nobilissima*, vol. XXXVIII, fasc. I-IV, gennaio-dicembre 1999, pp. 217-220.

1768), nel suo paese natale (chiesa di san Giorgio, *Il Santo che abbatte il Tempio di Apollo*, 1768), a Castellamare di Stabia (chiesa del Gesù, *Angeli con i simboli delle virtù mariane*, 1768), a Calvi Risorta (Cattedrale, *Ritratti dei vescovi di Cales*, 1780), a Sparanise (chiesa dell'Annunziata, *Annunciazione*, 1781).
Già nello stesso anno del ciclo tassesco fu chiamato, infatti, a realizzare: *Il martirio di San Lorenzo* per la lunetta sul portale dell'omonima chiesa napoletana; l'*Immacolata e Santi* per la chiesa di Santa Maria delle Vergini a Scafati; la *Crocifissione e Santi* per la chiesa di Santa Maria d'Ajello del suo paese natale; l'*Annunciazione* per la chiesa dell'AGP di Ottaviano; la *Madonna del Carmine* per la cappella omonima di Poggiomarino e poi in un crescendo d'impegni, la *Madonna delle Grazie tra i santi Nicola e Andrea* per la chiesa di san Nicola a Domicella (1789); l'affresco con l*'Eterno Padre tra i santi Pasquale e Chiara e l'Ultima Cena* per la congrega del Sacramento a Caivano (1791); le tele con la *Vergine con i santi Monica e Agostino* e *San Tommaso che distribuisce l'elemosina ai poveri* rispettivamente del 1792 e 1794 per la chiesa di Sant'Agostino a Gragnano; gli affreschi per l'eremo dei Camaldoli a Napoli (1792); l'*Apoteosi di san Romualdo* per l'altro eremo dei Camaldoli a Nola (1792); la *Madonna con il Bambino e Anime purganti* del duomo di Castellamare di Stabia (1793); gli affreschi della cupola del transetto destro della chiesa napoletana del Gesù Nuovo (1793); l'affresco con la *Trinità* per la chiesa di Sant'Antonio a Portici (1793); *Gesù nell'orto dei Getsemani* per la chiesa di Sant'Onofrio dei Vecchi di Napoli (1794); l'*Immacolata Concezione* per l'omonima confraternita di Moschiano (1794); i dipinti per la chiesa napoletana di Santa Caterina a Formello (1797); gli affreschi con *Fatti della vita della Vergine* per la congrega del Santissimo Rosario a Caivano (1797); gli affreschi nella volta della Cattedrale di Cava e le tele con la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* nell'attigua confraternita del Rosario nello stesso anno; la *Pentecoste* per la cappella D'Onofrio di Solopaca (1799); gli affreschi del convento di Santa Maria degli Angeli a Marano (in un non meglio precisabile anno della fine del secolo); la *Maria Regina del Purgatorio* per la chiesa di San Gavino a Camposano (1800); il *San Pietro che riceve le chiavi del Paradiso* per la chiesa dei Santi apostoli Pietro e Paolo di Montecorvino Rovella (1803); le due tele con *La Madonna e Santi* e *San Michele Arcangelo* per la chiesa omonima di Palma Campania; i *Santi Gioacchino e Anna che offrono la Vergine all'Eterno Padre* per la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli (1804); l'affresco con S*an Mauro che benedice Casoria*, la pala con il *San Raffaele Arcangelo* e i due rametti con *San Giuseppe* e l'*Addolorata* per la chiesa di san Mauro a Casoria (1805); la *Natività di Maria* per la chiesa di san Nicola dei Latini di Polla (1805); il *Sant'Agostino* per la chiesa napoletana di Santa Maria della Verità (1806); il *San Pietro* per la chiesa omonima di Monticchio, frazione di Massalubrense (1807).
Tornando al ciclo della *Gerusalemme Liberata* va subito precisato che esso costituisce, per il numero di episodi illustrati, e dopo la seicentesca serie di dieci dipinti illustranti altrettanti episodi del poema tassesco realizzata tra il 1635 e il 1643 da Domenico Paolo Finoglia (Orta di Atella 1590 - Conversano di Puglia 1645) per

decorare i saloni del castello comitale degli Acquaviva a Conversano, presso Bari, il maggior documento degli interessi maturati a Napoli e nell'Italia meridionale tra la prima metà del Seicento e la seconda metà del secolo successivo per la trascrizione in pittura di diversi brani della *Gerusalemme Liberata*, che, come noto, è un poema epico in venti canti in ottave composto nel 1575 da Torquato Tasso (Sorrento 1544 - Roma 1595), in cui alle vicende storiche incentrate sugli ultimi momenti della Prima Crociata conclusasi con la conquista di Gerusalemme nel 1099 e l'instaurarsi di un regno cristiano, s'intrecciano numerosi episodi minori come l'amore di Erminia e Clorinda per Tancredi, quello della maga Armida per Rinaldo, l'episodio di Erminia tra i pastori, la vicenda di Olindo e Sofronia[8].

Nola, Chiesa dell'Immacolata, *Presentazione al Tempio*,
particolare con il presunto autoritratto.

E' ipotizzabile che, nella scelta, da parte dei governatori, di eternare in affresco alcuni canti della *Gerusalemme Liberata*, un ruolo di primo piano sia stato giocato dall'interesse nato intorno alla riedizione, apparsa appena un anno prima per i tipi di Giuseppe Maria Porcelli, della celebre versione in napoletano del poema tassesco, *La*

[8] Per questo ciclo cfr. P.L. DE CASTRIS (a cura di), *Paolo Finoglia*, catalogo della mostra di Conversano di Puglia, Castello, 6 settembre -15 novembre 1985, Bologna 1985.

Giurusalemme libberata de lo sio Torquato Tasso votata a llengua napoletana, realizzata da Gabriele Fasano del 1689[9].

Afragola (Napoli), Chiesa di S. Giorgio,
Il Santo abbatte il tempio di Apollo.

La scelta dei singoli episodi s'indirizzò, alla pari degli analoghi cicli del secolo precedente verso tutte le componenti: ora verso quella di tono idillico pastorale, ora verso quella di tono eroico - guerresca, ora, ancora, verso la componente di chiara intonazione sentimentale, tra il passionale e il sensuale, come ad esempio, nei brani che riguardano la vicenda amorosa tra Rinaldo e Armida[10].
Quanto alle motivazioni che indussero i governatori del Pio Luogo a scegliere il Mozzillo quale esecutore del ciclo, lo studioso napoletano Gennaro Borrelli ha recentemente avanzato l'ipotesi che, in realtà, rivolgendosi al pittore afragolese, portatore di una «pittura ancora intrisa di elementi giordaneschi, animata da una sensibile vena cromatica alla De Matteis, con qualche libertà alla Bonito», essi si

[9] Il titolo della prima versione è *Lo Tasso napoletano: zoè la Gierusalemme libberata de lo sio' Torquato Tasso votata a llengua nostra da Gabriele Fasano de sta cetate, e dda lo stisso rappresentata a la llostrissema nobiltà napoletana*, Napoli 1689. La *Giurusalemme libberata* del Fasano ha avuto, nel corso dei secoli, più riedizioni. Una prima volta, già nel 1706, per i tipi di Michele Loise Muzio dedicata alla duchessa di Laurenzano, D. Aurora Sanseverino; una seconda volta nel 1720, per i tipi di Francesco Ricciardo, dedicata a D. Ignazio Barretta, Duca di Casalichio, arricchita da numerose incisioni di Bernardo Castello e più recentemente, nel 1986, a cura di Aniello Fratta.

[10] Per un approfondimento delle tematiche del poema tassesco non solo nella pittura ma anche nelle altre arti cfr. A. BUZZONI (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, catalogo della mostra di Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, 6 settembre -15 novembre 1985, Bologna 1985.

siano voluti mettere al riparo «dai rischi delle *avance* delle nuove istanze neoclassiche chiariste» che si andavano affermando a Napoli in quella contingenza ma che non erano ancora viste di buon occhio dalla committenza[11]. Come non è del tutto improbabile, del resto, che per le illustrazioni del poema tassesco il pittore si sia ispirato a stampe o incisioni anche straniere allora circolanti a Napoli, ma delle quali non è stato possibile a tuttora l'identificazione[12].

In ogni caso il pittore intervenne sia nella soffittatura sia sulle pareti della Sala delle Udienze, la quale è costituita da un ambiente rettangolare lungo undici metri e mezzo circa e largo otto, realizzando nel primo caso un'ampia tela, nel secondo una serie di ben sedici riquadri ad affresco.

Nella tela, andata purtroppo perduta per i danni provocati dalle incursioni aeree nemiche dell'ultimo conflitto mondiale, ma per fortuna puntualmente descrittaci dal Bonazzi nel lontano 1894, dipinse, «con grandiosità di composizione e fedeltà di mito», *Giove nell'Olimpo attorniato dagli Dei e dalle Muse*, raffigurando nel riquadro centrale il capo degli dei, seduto su un giaciglio, affiancato dalla moglie Giunone e dal figlio Mercurio e negli inserti angolari e laterali figure di Dei e Muse.

[11] G. BORRELLI, *La sala del Governatorato*, in *Dossier Sant'Eligio Significati, proposte e strumenti di un progetto di recupero*, Napoli 1997, pp. 59-64, pag. 59.
[12] N. SPINOSA, *op. cit.*, p. 144.

Napoli, ex Educandato di S. Eligio, Sala delle Udienze.

Accanto a Giove pose l'aquila con un fulmine tra gli artigli, mentre alla muliebre figura di Giunone, raffigurata con una fascia colorata sotto il seno, la cosiddetta «magica cintura di Venere» che rendeva seducente chi la indossava e che Giunone aveva chiesto in prestito alla dea della bellezza, affiancò il pavone.
Mercurio, invece, fu rappresentato, al solito, con i calzari alati, il petaso, il caratteristico copricapo basso e rotondo con le falde appuntite sulla fronte e due ali sui lati, e l'immancabile caduceo, la verga magica recante due serpenti intrecciati sormontati da un paio di piccole ali, che si diceva, avesse il potere di provocare il sonno.
Ai piedi delle tre divinità pose altrettante figure allegoriche e tutt'intorno dodici bellissimi putti disposti e aggruppati in modo da separare il quadro centrale dalle rimanenti parti della composizione, agli estremi della quale raffigurò, a partire dall'angolo posto fra il muro della facciata e la parete di fronte a quello che un tempo era l'ingresso principale, *Nettuno a cavalcione di un delfino* accompagnato da un corteo di tritoni, e poi proseguendo verso destra, nell'ordine: *Eolo affiancato da Zeffiro*, il vento primaverile portatore di fiori, mentre dall'alto di un nugolo di torbide nubi liberava gli altri sei venti rappresentati da altrettanti putti a mezza figura sbuffanti venti e gragnole; *Pan*, la divinità greca dei boschi e dei prati, che in forma di satiro, con il volto caprino, le orecchie a punta e le corna, era corteggiato da altri satiri, alcuni dei quali intenti a gozzovigliare su un terriccio sparso di frutta in compagnia di altri animali e, infine, *Vulcano*, il fabbro degli dei e degli eroi, ripreso

nella sua fucina, mentre, davanti all'incudine con il martello in mano, era intento al suo faticoso lavoro aiutato dai ciclopi, i mitici giganti monocoli.
Dipinse quindi, negli spazi intermedi, altri quattro gruppi di figure e cioè la dea *Cibele* circondata da putti, una stele sormontata da un mezzobusto di *Giano adorno di trofei militari con ai lati Marte e Bellona*, *Venere e Amore* seduti sopra un gruppo di nuvole circondati da puttini e, infine, una sorta di monumento sormontato da una *Civetta con ai lati Cerere e Proserpina* sedute, l'una con la corona di spighe intorno al capo e l'altra con una forcina fra le mani.
Il ciclo della *Gerusalemme Liberata*, conservatosi nel complesso abbastanza bene nonostante le frequenti scosse telluriche succedutesi nel tempo e i numerosi bombardamenti aerei dell'ultima guerra, si svolge su tutte e quattro le pareti della sala ed è suddiviso, per la presenza di tre grandi vani luce sulla parete che affaccia su piazza Mercato, delle tre porte di rincontro sulla parete opposta e di due altre porte sulle due restanti pareti, in otto quadri grandi e cinque piccoli.
I primi occupano, tranne un breve zoccolo, un tempo anch'esso decorato con trionfi militari, l'intera altezza della sala, i quadri più piccoli fungono, invece, da sovrapporta. Due quadri ancora più piccoli che si svolgono lungo le pareti laterali e raffigurano a chiaroscuro scene di paesaggi con capanne, completano, unitamente alla fascia disegnata a greca e dorata a mordente che perimetra i vari riquadri, la decorazione. Del ciclo si conoscono fortunatamente anche sette bozzetti realizzati a olio su tela.
Conservati nella raccolta del Banco di Napoli al Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, erano ipoteticamente a tradizionalmente attribuiti prima che Spinosa ne collegasse definitivamente la paternità a Mozzillo[13] al pittore parmense Ilario Spolverini[14].
I primi due episodi affrescati sulla parete di rincontro a quello che un tempo era l'ingresso, raffigurano l'*Arcangelo Gabriele inviato da Dio a Goffredo* e l'*Elezione di Goffredo a capitano supremo delle armi cristiane*. Riportati rispettivamente alle ottave 7-17 e 20-34 del I canto del poema, i due episodi narrano che, mentre l'esercito cristiano svernava a Tortosa, Dio mandò l'arcangelo Gabriele da Goffredo per indurlo ad adunare i principi e farsi eleggere capitano e poter affrettare così la liberazione di Gerusalemme.
Tra le due scene, sulla sovrapporta, si sviluppa il romantico episodio della *Liberazione del rogo di Olindo e Sofronia ottenuta da Clorinda al suo rientro a Gerusalemme* lungamente narrato nel II canto del poema alle ottave 14-53. In esso si racconta che Sofronia, la quale era cristiana, fu condannata al rogo dal re saraceno poiché si era accusata, senza che fosse vero, di aver partecipato al furto di una sacra immagine. Olindo, il suo amante, decise di morire con lei. All'ultimo momento

[13] *Ibidem.*
[14] N. SPINOSA (coordinamento di), *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli Catalogo delle opere*, Napoli 1984, pp. 451-455, figg. 121-127.

Clorinda, la guerriera di parte saracena, ebbe, però, pietà dei due giovani e pur di ottenere la loro salvezza offrì i propri servigi al re per la prossima guerra contro i crociati.

Napoli, ex Educandato S. Eligio,
L'arcangelo Gabriele inviato da Dio a Goffredo.

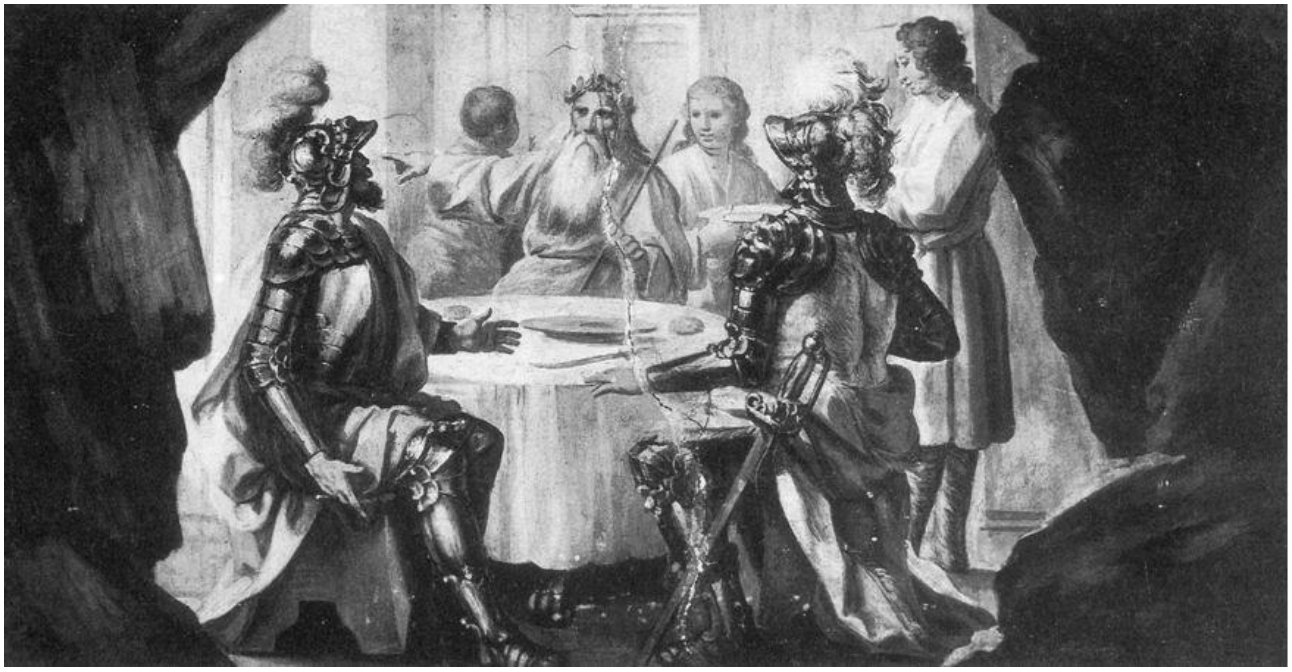
Nell'affresco, alquanto lacunoso per la perdita della superficie pittorica, è raffigurato il momento in cui i due amanti sono legati al palo mentre i giustizieri portano le fasce da ardere; Clorinda a cavallo e in armatura sta chiedendo clemenza al re saraceno che assiste alla scena.
Seguendo il giro delle pareti, sulla destra, nei due riquadri maggiori ammiriamo gli episodi di *Erminia alla capanna del pastore* e di *Goffredo che si lascia medicare la ferita*.
Il soggetto del primo dipinto si riferisce alle ottave 8-13 del VII canto, in cui si narra del colloquio fra Erminia e il pastore che, indicandole i figli intenti a rustiche faccende, le decanta le gioie della sua esistenza pacifica e appartata, mentre non lungi da lì infuria la guerra. L'episodio s'inquadra nell'ambito della più vasta vicenda amorosa tra Erminia, figlia di un re saraceno, e Tancredi, un cavaliere cristiano;

credendolo ferito, la donna si pose alla sua ricerca, travestita con l'armatura della guerriera Clorinda, sua rivale in amore: sul suo cammino incontrò, però, il vecchio pastore che intrecciava canestri accompagnato dal canto di tre fanciulli, mentre il suo gregge pascolava poco distante. La scena è ambientata in una radura; Erminia in armatura scende da cavallo; tutt'attorno si vedono canestri e fasci di vimini, e sullo sfondo pascolano mandrie e greggi.

Napoli, ex Educandato S. Eligio,
Erminia alla capanna del pastore.

Il secondo affresco raffigura, invece, l'episodio principale dell'XI canto, quello che narrato dalle ottave 68-76, racconta dell'intervento operato da Erotimo con l'aiuto di un Angelo mandato da Dio, sulle ferite riportate dal comandante Goffredo di Buglione, da parte forse di Clorinda, negli scontri fra pagani e cristiani sotto le mura di Gerusalemme. I soggetti delle tre sovrapporta relativi a questa parete rappresentano nell'ordine: *I funerali di Dudone*, *Il Mago di Ascalona che insegna*

Carlo e Ubaldo a non rimanere vittima degli incanti di Armida e *Carlo e Ubaldo che combattono i mostri del giardino incantato*.



Napoli, ex Educandato S. Eligio, *Il mago di Ascalona insegna Carlo e Ubaldo a non rimanere vittima degli incanti di Armida.*

Il primo soggetto, tratto dalle ottave 66-73 del canto III, raffigura il momento in cui Goffredo al cospetto della salma di Dudone, caduto valorosamente in duello con Argante, ne tesse, commosso, le lodi di guerriero leale e coraggioso.
Gli altri due episodi, narrati entrambi al canto XV, rispettivamente alle ottave 6-11 e 47-52, sono concatenati tra loro dal tema della magia. Questo tema, nel poema, si sviluppa prevalentemente intorno alla figura di Armida, una bellissima maga musulmana a conoscenza delle più raffinate arti magiche che fu inviata nel campo cristiano dallo zio Idaote, mago e re di Damasco, per sedurre i guerrieri più valorosi con la scusa di essere stata usurpata del trono dallo stesso zio. Grazie alla sua bellezza e alle sue magie riuscì, infatti, a convincere dieci guerrieri cristiani a seguirla e a condurli nel suo castello sul mar Morto, da dove, dopo averli fatti catturare, li mandò al re d'Egitto. Il suo piano fu però sventato da Rinaldo che riuscì a liberare i compagni.
Armida, infuriata, giurò odio eterno al valoroso cavaliere e decisa a ucciderlo nel sonno lo attirò con un inganno su un'isola incantata: mentre dormiva, però, se ne innamorò, subito contraccambiata dal prode Rinaldo al suo risveglio. La storia dopo una serie di vicissitudini si concluse poi felicemente con Armida che, decisa a seguire il destino del suo amato, si convertì al Cristianesimo.

Napoli, ex Educandato S. Eligio, *Carlo e Ubaldo combattono i mostri del giardino incantato.*

Nel primo dei due succitati episodi connessi alle vicende di Rinaldo e Armida si narra dell'incontro nella città di Gaza, di Carlo e Ubaldo, i due valorosi guerrieri che si erano offerti di ritrovare e riportare a casa Rinaldo rimasto vittima degli incantesimi di Armida, con il mago di Ascalona, da cui ricevono i talismani per sottrarsi agli incanti della maga. Nel secondo episodio, invece, si osservano i due guerrieri, che giunti all'isola Fortunata, nel mezzo dell'Oceano, dove era ubicato il palazzo di Armida che ospitava il giovane principe rapito, combattono contro i mostri posti a difesa del giardino incantato.

La parete successiva, quella in cui si apre l'antico ingresso, accoglie nei due riquadri principali l'episodio di *Goffredo che riceve Argante e Alete*, dove compaiono, peraltro, la firma dell'artista e la data di esecuzione del ciclo (ANG. MOZZILLO F. 1787), e quello di *Rinaldo nella selva incantata*, mentre la sovrapporta raffigura *Argante, Clorinda e Ismeno inseguiti dai Cristiani*.

La narrazione del primo episodio abbraccia le ottave 57-94 del II canto laddove Alete e Argante, ambasciatori del re d'Egitto, si sforzano di dimostrare, invano, la convenienza per Goffredo di accettare le profferte di amicizia del loro sovrano.

Il secondo episodio, narrato nel XVIII canto alle ottave 17-38, è uno dei più celebrati dagli illustratori e dai pittori: raffigura Rinaldo nel momento in cui, dopo essere stato richiamato alla realtà dai compagni d'armi, levata la spada per troncare gli alberi della selva incantata e uccidere i serpenti che ne infestano le cime, è affrontato da Armida e dalle sue compagne in un ultimo disperato tentativo di seduzione.

L'episodio che raffigura *Argante Clorinda e Ismeno inseguiti dai Cristiani* dopo che i tre, usciti dalla città, incendiano la torre di legno con cui Goffredo tentò di espugnare le mura di Gerusalemme, è narrato alle ottave 43-48 del XII canto. Il riquadro, tuttavia, si presenta notevolmente rovinato per la perdita di alcune porzioni di affresco.

Napoli, ex Educandato S. Eligio, *Goffredo riceve Argante e Alete*; *Rinaldo nella selva incantata.*

I due ultimi episodi raffigurati, quelli che si svolgono sulla parete che dà su piazza Mercato sono tra i più noti e rappresentati in assoluto del poema tassesco, e hanno per protagoniste Tancredi e le due maggiori eroine del racconto, Clorinda ed Erminia, entrambe innamorate dell'eroe.

Nel primo è, infatti, raffigurato *Il Battesimo di Clorinda moribonda* narrato alle ottave 64-69 del XII canto. Questo episodio è strettamente connesso alla fuga di Clorinda, Argante e Ismeno, durante la quale, Clorinda, essendosi attardata, fu costretta a mischiarsi ai soldati cristiani. Riconosciuta come soldato nemico dall'amato Tancredi, fu da questi sfidata a duello.

Colpita a morte, prima di spirare chiese di essere battezzata. Solo allora Tancredi nello scoprire il viso del misterioso guerriero riconobbe l'amata Clorinda, restando annichilito dal dolore. Nell'affresco è raffigurato il momento in cui Tancredi, ancora armato da capo a piedi, inginocchiato, versa dall'elmo l'acqua lustrale sul capo della donna che giace riversa a terra, parzialmente spogliata dell'armatura, con le armi accanto.

Il secondo episodio che raffigura *Erminia mentre soccorre Tancredi* è narrato alle ottave 103-113 del XIX canto dove si riporta che Tancredi durante l'assalto a Gerusalemme, affrontò in duello Argante, l'ambasciatore egiziano in quella città. Argante rimase ucciso e Tancredi gravemente ferito. Erminia, figlia dell'ex re di

Antiochia e innamorata di Tancredi, accorse sul luogo dopo essere stata avvertita da Varino, scudiero del cavaliere cristiano. Profondamente afflitta rimosse, con l'aiuto di quest'ultimo, l'armatura di Tancredi e medicò le sue ferite tagliandosi lunghe ciocche di capelli per fasciargliele.
Nell'affresco Tancredi è raffigurato riverso a terra ancora munito dell'armatura, sorretto dallo scudiero; al suo fianco è inginocchiata Erminia in atto di confortarlo; sullo sfondo si scorge Gerusalemme.

Franco Pezzella

Napoli, ex Educandato S. Eligio, *Il Battesimo di Clorinda.*

APPENDICE DOCUMENTARIA

A. S. B. N., Banco di S. Eligio, Giornali di cassa, 24/12/1784, matr. 1873, f. 723.
"*Alli ditti ducati cento notati a 22 dicembre pagate al maestro Angelo Mozzillo pittore ornamentista ducati cento a compimento di ducati trecento, atteso li mancanti duecento se gli sono pagati con altra nostra poliza precedentemente e tutti detti trecento sono acconto di tutte le dipinture dal medesimo fatto e faciende nelle lamie delle stanze del nostro Banco compresavi in detta summa anche il prezzo della tela da lui comprata.*
Qual pagamento siegue in vista del dietro scritto ordine del Sig. Avv.to Don Antonio Maria Crisafulli (…)".

A. S. B. N., Banco di S. Eligio, Giornale di cassa, 23 agosto 1785, matr. 1908, f. 764.
"*Alli ditti ducati cento notata a 17 agosto 1785 pagate ad Angelo Mozzillo pittore ornamentista che sono in conto delle pitture fatte nelle tele delle lamie finte su le nuove stanze delle monache seguendo tal pagamento giusta l'ordinato dell'Avvocato signor Don Antonio Maria Crisafulli nostro collega in piè del retroscritto certificato del regio Ingegnere Don Ignazio di Nardo Napoli 17 agosto 1785 (…)*".

A. S. B. N., Banco di S. Eligio, Giornale di cassa, 26 novembre 1785, matr. 1911, f. 766.
"*A nostri di Banco conto corrente nuovo, ducati centottanta, 2.14, nota 24 novembre 1785, pagate al maestro Angiolo Mozzillo pittore ornamentista ducati 180-2.14 che sono a compimento di ducati 280-2.14, avendo gli altri cento ducati ricevuti antecedentemente con altra nostra poliza sotto il 17 agosto 1785 e tutti li ducati 280 sono in soddisfazione ed intiero pagamento di tutti li lavori di dipintura fatti nommeno nelle soffitte delle nuove stanze e corridori di nostro conservatorio che nell'appartamento nuovamente costruito al cassiere maggiore del nostro Banco come partitamente rilevasi dalla dietro scritta sua nota valutata dall'Ingegner Don Pietro Finati ed ordinata dall'Avv. Don Antonio Maria Crisafulli per farseli lo pagamento con cui rimane interamente soddisfatto, Napoli 22/11/1785*.

ANNO 2009

Atella sotto terra

Progetto Uomo, a. V, n. 48, marzo 2009, p. 8

Nell'attesa che una campagna di scavo, già peraltro programmata da qualche tempo, ne riporti alla luce le strutture più significative tra cui il documentato anfiteatro, dell'antica Atella, florida città campana sita con il suo fertile *ager* al centro della breve pianura che si svolge tra il litorale domizio e le prime propaggini dell'Appenino meridionale, ci restano oggi diverse e importanti testimonianze, la maggior parte delle quali raccolte e visibili nel Museo dell'Agro Atellano di Succivo. Accanto ai corredi funerari, al vasellame e agli oggetti di uso quotidiano qui raccolti vanno annoverati anche alcuni reperti variamente utilizzati come materiale di reimpiego nelle fabbriche dei paesi gemmatesi intorno ad Atella dopo la sua progressiva scomparsa, iniziata con l'invasione vandalica del 456 e proseguita poi, nei secoli successivi, soprattutto in conseguenza delle lunghe lotte tra i bizantini di Napoli e i longobardi di Benevento per la conquista del territorio.

Frattamaggiore, via Trento, frammento di colonna.

Frattamaggiore, muro perimetrale della basilica di San Sossio, frammento di colonna.

Parecchi di questi materiali, specialmente le colonne ancora integre e i capitelli dei templi, furono utilizzati tra il Duecento e il Trecento ad Aversa dai Normanni per edificare e abbellire chiese e palazzi; i frammenti di colonne, meno preziosi, furono invece utilizzati soprattutto come paracarri sulle case più modeste, in quasi tutti i paesi dell'agro atellano.

Quella di fungere da paracarro è, ancora, la funzione affidata anche ai frammenti di colonna visibili nella nostra città, ubicati rispettivamente in via Trento (all'angolo con il vicolo omonimo laddove la strada prende a slargarsi), in via Atellana (appoggiato sul muro perimetrale dello stabile contrassegnato dal numero civico 53) e al corso Durante (nella porzione inferiore della facciata laterale della chiesa di San Sossio). I frammenti in oggetto sono, però, poco più che monconi di marmo bianco. Ben più consistenti le due colonne (di cui una infranta molto recentemente) che, con analoga funzione di paracarri, si osservano, sempre al corso Durante, nell'androne del palazzo occupato dalla tipografia Cirillo. Di altezza superiore al metro e dal diametro di circa trenta centimetri, sono senza base e senza capitello, monolitiche, leggermente rastremate verso l'alto.

Frattamaggiore, Corso Durante, Palazzo Tip. Cirillo, frammenti di colonne.

Non si hanno documentazioni circa la loro presenza e neppure è molto facile attribuirne l'epoca; si ha solo la generica notizia orale della loro esistenza sul posto fin dai primi decenni di questo secolo. E, ancora, alla fine della succitata via Atellana, laddove questa s'incrocia con via Regina Margherita, incassato nel muro perimetrale di palazzo Palmieri, si osserva, un grosso lastrone di marmo bianco avente una chiara funzione di sostegno al muro perimetrale dello stabile. Resta, invece, ancora tutta da verificare, la natura di un'antica muratura in apparente «opus latericium» che s'intravede nel buio di un ridotto della chiesa dell'Annunziata.

Questa chiesa, infatti, fu eretta nel 1657 sui ruderi di un antico edificio identificato dalla tradizione erudita locale, sulla scorta di una relazione di un architetto del Settecento, Pierantonio Lettieri, con i resti del ramo dell'acquedotto augusteo di Sebazia che portava le acque di Serino dall'Arcopinto di Afragola ad Atella. La vetustà del luogo trova un'indiretta conferma nella testimonianza del proprietario dello stabile attiguo allo storico palazzo della Gran Vicaria sito in via del Riscatto, il quale in una comunicazione rilasciata all'architetto Luciano Della Volpe testimonia che sotto questo palazzo «Fino al 1930 esisteva un cunicolo pavimentato con acciottolato, tale da identificarsi come un'antica strada di fuga sotterranea». Nulla di più improbabile che si trattasse di un tratto di una precedente strada, romana prima e medievale poi, della quale furono individuate alcune tracce, con le attigue necropoli, alcuni decenni fa alla periferia nord della città.
Probabile diverticolo dell'antica via Atellana è altrettanto probabile che dall'antica *Fracta* questa strada conducesse attraverso *Artianium* all'importante arteria, incrociandola poco dopo *Grumum*, e da qui, passando per il versante di Miano, a *Neapolis*, nei pressi dell'attuale Porta San Gennaro (Jowannoski).

Frattamaggiore, Basilica di S. Sossio, Fonte battesimale.

Il più importante reperto di probabile origine atellana presente a Frattamaggiore resta, tuttavia, il catino che funge da vasca battesimale nella basilica di San Sossio. Benché datato 1479 e percorso da una scritta e da rappresentazioni cruciformi che ne specificano l'attuale funzione liturgica, il manufatto tradisce, nell'impostazione, un'origine classica.
Esclusa, per le ridotte dimensioni, l'ipotesi di un primo utilizzo come vasca da battesimo del tipo a immersione impropriamente avanzata da alcuni studiosi locali, il catino costituiva, infatti, molto più verosimilmente, la conca di una fontana da giardino di qualche villa atellana, opportunamente rielaborata per adattarla alla nuova

funzione. Sembrano appartenere verosimilmente al periodo cinquecentesco, invece, almeno fino a quando un apposito restauro non le libererà dallo spesso strato di vernice che le copre, le due sfingi che fungono da reggi mense dell'altare della cappella San Giovanni Battista, sempre a Frattamaggiore, che si potrebbero altrimenti prefigurare come i piedi di un *tablinium* da giardino di una villa atellana.

Franco Pezzella

ANNO 2011

Luigi Pastore, pittore «aversano»

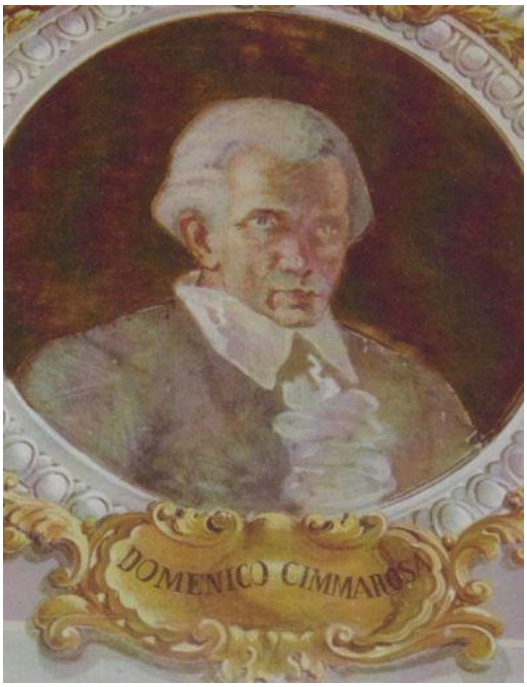
Aversa Città d'arte Tradizioni Costumi Sapori Storia, Aversa 2011, pp. 45-49

Il 24 maggio del 1834 Aversa dava i natali a Luigi Pastore destinato a diventare uno dei migliori pittori italiani tra Ottocento e Novecento. Figlio di un modesto operaio, Pastore, cui la città ha dedicato una via nella zona sud, studiò all'Istituto di Belle Arti di Napoli dove rivelò ben presto il suo ingegno con dei pregevoli acquerelli imitanti affreschi di età romana. L'aneddotica riporta che uno dei suoi acquarelli raffigurante Pompei, attualmente nelle collezioni del Louvre, suscitò l'attenzione niente di meno che dell'imperatore Napoleone III, il quale, ispirato dalla sua bellezza, pare partorisse, in quell'occasione, l'idea di allestire con altri disegni di Pastore e la collaborazione di ingegneri italiani, un'altra Pompei a Parigi.
Ancora giovanissimo realizzò un quadro ad olio per una delle cappelle laterali della chiesa di S. Lucia a mare di Napoli, andato purtroppo distrutto in uno dei bombardamenti subiti dalla città nell'ultimo conflitto mondiale. Dipinse prevalentemente paesaggi e soggetti ispirati ai temi letterari o religiosi, in cui è evidente l'affinità stilistica con molte opere di Morelli, ritenuto il suo maestro, benché questo presunto discepolato non sia documentato.

Aversa, Cappella cimiteriale, L. Pastore, *Le tre Marie al sepolcro.*

Nel 1855 esordì alla Mostra borbonica con *La figlia di Tiziano*, mentre nell'edizione del 1859 inviò il *Sant'Antonio abate piangente sulle spoglie di san Paolo prima eremita*, molto lodato dalla critica per il realismo della luce. Negli anni successivi partecipò alle Promotrici partenopee del 1866 (*Imitazione di un affresco pompeiano*), del 1874 (*Il cadavere di Cologny*), del 1879 (*La piccola operaia*) e del 1883 (*Il canale di Vena*). Nella chiesa frattese di San Sossio, Pastore realizzò una pala d'altare raffigurante *Santa Giuliana*, andata dispersa nel tempo.

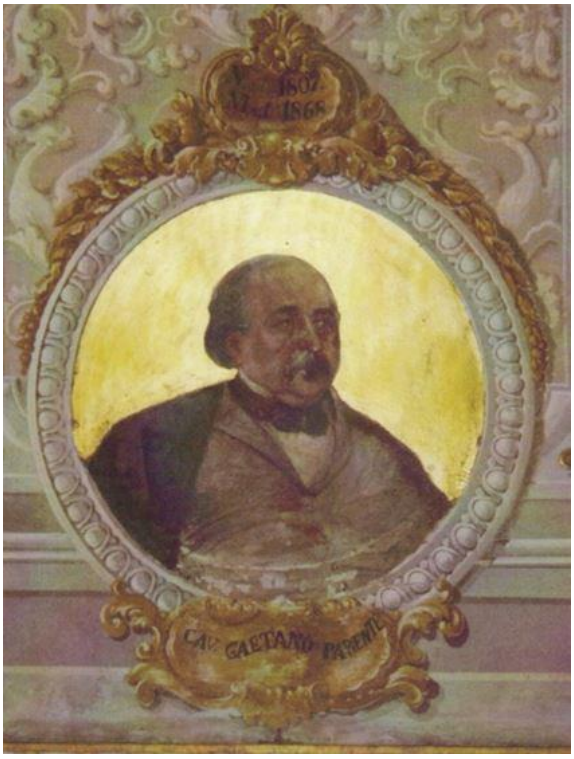
All’attività espositiva affiancò una vasta produzione di dipinti con soggetti storici o religiosi per privati. Tra i dipinti di soggetto storico si ricordano *Il pentimento di Fanfulla di Lodi*, oggi nella collezione del nipote, l’avv. Giovanni Pastore, ad Aversa e *La congiura di Marin Faliero*, già presso i Roccatagliata di Napoli, andato anch’esso perduto durante i bombardamenti dell’ultima guerra. Identica sorte, ma per restauri e rifacimenti, subirono i due dipinti che occupavano le pareti laterali della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Aversa e un affresco in uno degli ambienti dell’antico Palazzo municipale del comune di Frattamaggiore.
I dipinti aversani, realizzati nel 1879, rappresentavano *San Luca che ritrae la Vergine* e *Il cardinale Fabrizio Ruffo libera Aversa dai francesi*. Si sono, invece, salvati i medaglioni con *Uomini illustri di Aversa* che adornano la volta del soffitto dell’antica Sala consiliare nell’ex Palazzo municipale della sua città natale. Restano fortunatamente in loco, dopo un tentativo di furto, anche i due dipinti che adornano la Cappella Madre del Cimitero di Aversa, *Le Marie al sepolcro di Gesù* ed *Eliseo risuscita il figlio della donna di Sunam*, del 1865, che ancora una volta denotano l’adesione del pittore aversano allo stile e alle tematiche della pittura morelliana.
Per la cappella Andreozzi nello stesso cimitero di Aversa realizzò un *Cristo morto*, mentre in quella della famiglia Carotenuto si trova un interessante bozzetto su lastra d’ardesia dal titolo *La morte improvvisa*.



Aversa, ex Palazzo municipale,
L. Pastore, *D. Cimarosa.*

Restaurò, ma in realtà rifece quasi del tutto, gli affreschi realizzati da Belisario Corenzio nelle volte, nella crociera e nei peducci della chiesa napoletana di Santa Maria la Nova raffiguranti *Angeli*, *Arcangeli* e *Cherubini*, i *Santi fondatori degli*

ordini religiosi, *Profeti* e *Figure simboliche*. Nella cappella della Croce della stessa chiesa restaurò l'affresco, oggi male conservato, raffigurante la *Cena in Emmaus*, attribuito a Simone Papa junior, che adorna la scodella della volta.
Negli stessi anni egli andava realizzando il suo capolavoro, *Il Tasso alla Corte di Ferrara*, un enorme quadro ad olio, commissionatogli dalla famiglia Peccerillo di Casapulla, presso di cui è dato tuttora vederlo, che gli costò ben sei anni di studio e paziente lavoro. L'opera, completata nel 1876, misura ben sette metri per due metri e mezzo. A lavoro ultimato (Pastore lo realizzò nella sua casa paterna di Aversa), per poter fare uscire il grande quadro, bisognò praticare una grossa apertura nella parete del salone dove il maestro aveva lavorato. Il prezzo pattuito per l'opera fu di cinquantamila lire.



Aversa, ex Palazzo municipale,
L. Pastore, *D. Parente.*

Dopo aver riscosso un anticipo, il Pastore fu pagato con moltissime rate di lire dieci ciascuna che andava a riscuotere periodicamente a Casapulla con il suo calesse. La scena del quadro è maestosa: su un'ampia terrazza che domina i giardini della villa estense a Belriguardo, Pastore dipinge figure storiche al «naturale». C'è il Tasso con al fianco Eleonora D'Este. Di fronte a loro ci sono la Duchessa di Urbino, Lucrezia, sorella del Duca Alfonso II, e la Contessa di Scandiano.
Quello che colpisce di quest'opera, oltre alle grandi dimensioni, è la bravura dell'artista aversano nel fondere insieme prospettiva lineare aerea, paesaggio storico e pittura di «genere», in una perfetta armonia naturale di colori. Per i critici fu un'opera

geniale perché «si ispira alla leggenda degli amori del più geniale poeta d'Italia del Cinquecento per Eleonora d'Este ed è opera coscienziosa, di storico accorto, di artista che la leggenda l'ha intravista nei libri, l'ha studiata, l'ha vagliata e rappresentata non come la fantasia per caso concepisce, ma come la storia richiede.
E se il Pastore non fosse un potente Maestro del Colore, se non fosse dotto disegnatore, se non curasse come egli cura ritrarre nelle sue figure viventi tutto il loro mondo intimo degli affetti e delle sensazioni, basterebbe la cura scrupolosa che mette nell'osservanza storica dell'ambiente per chiamarlo Artista». Il dipinto riscosse un buon successo presso i critici e i pittori del tempo fra cui Vincenzo Marinelli, Achille Carrelli, Gabriele Smargiassi, Federico Maldarelli, Raffaele Postiglione, Tommaso Solari e Domenico Morelli che, portatisi a osservare il quadro, esposto per qualche giorno in un locale situato nella Villa Nazionale (l'attuale Villa Comunale) rilasciarono all'autore un attestato della loro ammirazione.

Casapulla, Palazzo Peccerillo, L. Pastore, *Il Tasso alla corte di Ferrara.*

Negli ultimi decenni della sua vita, Pastore si dedicò soprattutto all'insegnamento, prima presso la scuola serale della Società operaia di Aversa e poi all'Istituto d'Arte di San Lorenzo, tralasciando quasi del tutto l'attività espositiva. Le cronache registrano, tuttavia, una sua partecipazione all'Esposizione Nazionale di Roma del 1893 con un'opera da cavalletto, *Concerto musicale*, ispirata a un'antica pittura murale di Ercolano.
Il grande pittore aversano morì il 19 gennaio del 1913, all'età di 79 anni. Pianto dalla sua città, dopo una vita condotta con grande umiltà, Aversa proclamò quel giorno il lutto cittadino. Una grande folla di amici e di estimatori lo accompagnò nel suo ultimo viaggio al cimitero cittadino. Il carro funebre fu seguito dalla banda musicale dei suoi giovani allievi del S. Lorenzo.

Franco Pezzella

ANNO 2012

Brevi note sul primo teatro cittadino
“… lo Nuovo Treato de la regia cetà d’Aversa”

Nero su bianco, a. XV, n. 3, 19 febbraio 2012, p. 48

Nella tornata del Consiglio comunale di Aversa del 21 maggio 1862, il sindaco dell’epoca, Gaetano Parente, dando seguito ad una proposta già sinteticamente illustrata nella illustrata nella precedente seduta del mese di aprile circa la costruzione di un teatro per arricchire l’offerta dei servizi alla cittadinanza dopo la recente Unità d’Italia, nell’evidenziare come le vicine e nobili città di Santa Maria Capua Vetere, Capua e Caserta ne avessero già da tempo uno concludeva il suo intervento affermando con una malcelata punta di sana invidia, che «è meglio che l’abbia anche la nostra città».

G. Bonito, *Mascherata*, Napoli, Museo di Capodimonte.

Il buon sindaco ignorava, evidentemente, come tuttora lo ignorano la maggior parte degli aversani, che la città, in passato, fin dagli inizi del Settecento, era già stata sede di un teatro, il cosiddetto *Teatro Nuovo*. La mancata conoscenza di questo impianto da parte del Parente, eccelso amministratore ma anche fine storico locale, autore di un’ancora consultatissima storia di Aversa, ci sorprende non poco dal momento che il teatro in oggetto era probabilmente quello stesso registrato nei due censimenti delle

sedi teatrali italiane promossi dal Ministero dell'Interno nel 1865 e nel 1868 di proprietà di tale Antonio De Marinis.
L'esistenza del *Teatro Nuovo* è documentata la prima volta da un rarissimo libretto della commedia dialettale napoletana *Lo Petracchio scremmetore* edito a Venezia nel 1711, il cui unico esemplare a tutt'oggi noto si conserva presso la Biblioteca Universitaria di Bologna con la signatura *Aula V Tab. I F.III vol. 45.3*. Nel sottotitolo leggiamo, infatti *Commedia d'Antonio Capis che s'hà da fare ne lo Nuovo Treato de la regia cetà d'Aversa nchist'anno 1711. Posta'n museca da lo segnore Francisco Scarlato. Dedicata a S. Fabrizio De Silva*.
Le scarni fonti storiche dell'epoca non ci illuminano purtroppo circa l'ubicazione di questa sala che ipotizziamo dovesse essere abbastanza grande e atta ad accogliere i sovrani, dal momento che essi erano abbastanza soliti spostarsi ad Aversa. In ogni caso dovette essere un teatro di prestigio. Il maestro *Scarlato Francisco* che musicò la commedia in questione era, infatti, Francesco Antonio Nicola Scarlatti (Palermo 1666 – Dublino 1741 ca.), fratello minore del celebre Alessandro e zio dell'altrettanto famoso Domenico, il quale benché visse sempre all'ombra dei parenti più noti, fu un abile musicista e ricevette parecchie nomine tra cui quella di maestro di cappella a Palermo. Secondo alcuni musicologi a musicare tutte o alcune delle quindici arie non dialettali della commedia (quelle cantate dai protagonisti romani, Claudia e Silvio) concorse lo stesso Alessandro. Di certo due arie risultano trasportate di peso dagli *Inganni Felici* di quest'ultimo: una è l'aria *Bramo pace e non m'ascolta* di Alceste (atto III, scena 1) messa in bocca a Claudia con qualche variante nel *Petracchio* (atto III, scena 8); l'altra è un *duetto tra Armidoro e Agarista* (atto II, scena 2) mantenuto integralmente da Silvio. Relativamente a questa commedia un'altra annotazione interessante riguarda il debutto in palcoscenico, nelle vesti dell'anziana *Popa*, del tenore Simone de Falco il più grande attore – cantante dell'opera buffa napoletana del Settecento, beniamino incontrastato del pubblico del Teatro dei Fiorentini di Napoli, specializzato in ruoli di «vecchia trammèra» (donna furba e ingannatrice).
Ad Aversa la commedia buffa dovette godere una buona fortuna se è vero che più tardi, nel 1732, un altro libretto registra l'esecuzione della commedia, musicata da un non meglio conosciuto Peppe Ventura e dedicata al Governatore della città, il conte Francesco Antonio Volturale, *Prizeta correvata. Commedja acconciata e fenuta da Pietro Trinchera. Da rappresentarese a lo Teatro nuovo de la Cetà d'Aversa. Addeddecata a lo illustrissimo segnore lo segnore Conte D. Franciesco Antonio Volturale, Patrizio Reggetano, Covernatore de la stessa Cetà d'Averza, e tenemiente suoje*, (Napoli, Società di Storia Patria, Fondo Bartolommeo Capasso). Del resto non va dimenticato che Aversa, alla pari di tutti o quasi tutti i paesi della zona circostante rappresenta, sul piano storico, la continuazione dell'antica città di Atella, patria delle famose *fabulae* satiriche.
Un terzo ed ultimo libretto noto relativo alla rappresentazione dell'opera L'inganno amoroso, musicata da Pietro Gugliemi (Roma, Biblioteca Angelica), documenta che

il teatro era ancora attivo nel 1789. Dopo di che le fonti storiche tacciono. Riguardo il tentativo di Parente sappiamo, invece, ahimè, come andarono a finire le cose. Bisogna aspettare il 1889 perché Aversa, patria di Jommelli, Cimarosa e Andreozzi, riabbia con un primo rudimentale teatro in legno, il Cimarosa (riedificato poi, nel 1924, in tufo e cemento), il suo teatro.

Franco Pezzella

Un’inedita illustrazione di Jommelli

Nero su bianco, a. XV, n. 6, 1° aprile 2012, p. 48

Nell’anno 1789 viene edito a Venezia dalla Stamperia di Antonio Curti, tradotto per la prima volta in italiano da Antonio Garzia dall’originaria edizione in lingua castigliana, il famoso poema didascalico *La música* dello scrittore e drammaturgo spagnolo Tomás de Iriarte (Orotava, Tenerife, 1750 - Madrid 1791). Trattato di carattere essenzialmente tecnico per l’arte del violino, l’opera, preceduta da un prologo e una prefazione con seguito di dotte annotazioni, è suddivisa in cinque canti: *Elementi della musica*, *Espressione musicale*, *Dignità ed usi vari della musica, segnatamente nel tempio*; *Uso della musica in Teatro*; *Uso della musica nella società privata e nella solitudine*.

L’edizione è arricchita da sei incisioni fuori testo (una sull’antiporta, le altre all’inizio di ciascun canto) raffiguranti per lo più scene bucoliche di fanciulli, satire e putti con vari strumenti musicali, realizzate da Manuel Salvador Carmona, J. Ballestrier, F. Sebina su disegni di Gregorio Ferro.

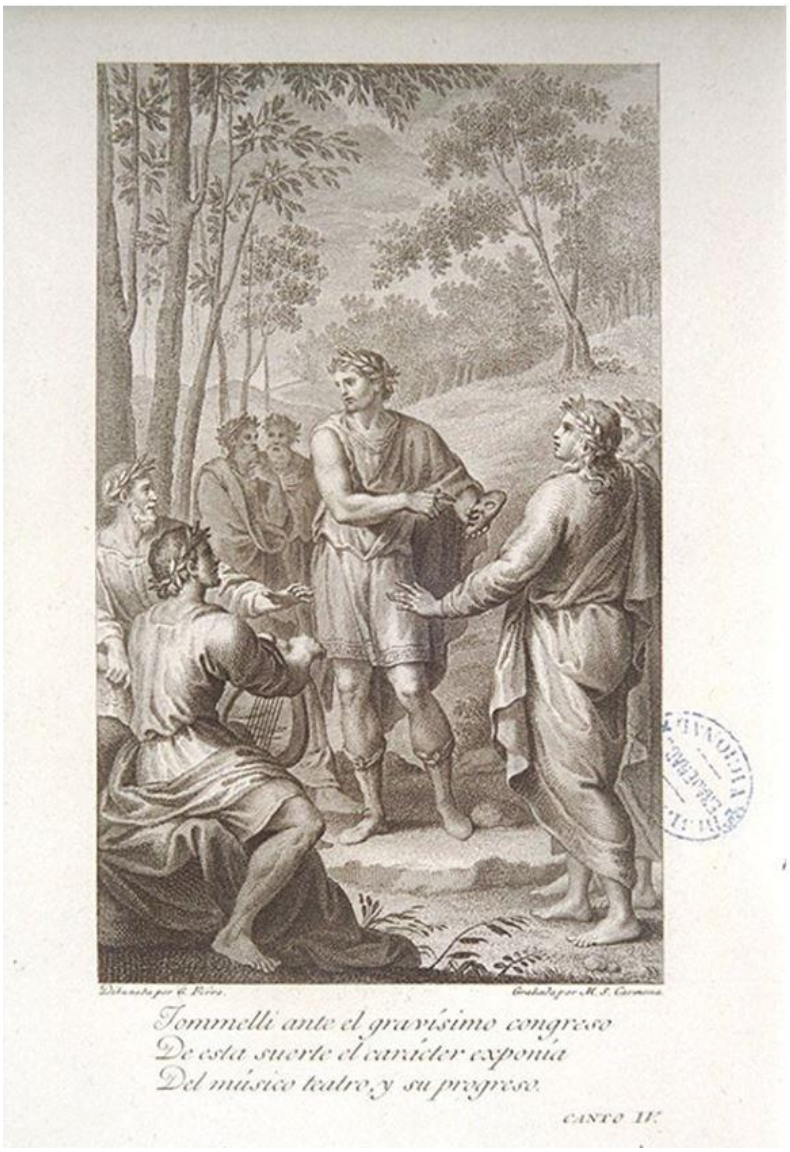
D’interesse particolare è il canto IV, dove la definizione e la difesa del melodramma sono affidate a Niccolò Jommelli, il quale, dopo aver elencato “i musicos divinos” che avevano illustrato il genere (nella maggioranza, italiani), tesse un elogio di Gluck. Non meno interessante è l’illustrazione, di mm. 232 x 155, che precede il testo dove, Jommelli, con una maschera nella mano sinistra, circondato da altri musicisti, tutti abbigliati nella maniera classica, è raffigurato mentre espone il carattere del teatro musicale e il suo progresso; sullo sfondo è un paesaggio boschivo. Immediatamente sotto l’immagine alcune scritte esplicative ci informano sui nomi degli autori dell’incisione «Dibuxada por G. Ferro» «Grabada por M. S. Carmona» (Disegnata da G. Ferro – Incisa da M. S. Carmona) e più sotto, una didascalia che recita il versetto: «Jommelli ante el gravissimo congresso / De esta suerte el carattere exponia / Del musico teatro y su progresso» (Jommelli di fronte a un consiglio solenne espone il carattere del teatro musicale e il suo progresso) introduce il tema trattato.

Esemplari del poema si conservano presso il British Museum di Londra, presso la Biblioteca Universitaria di Barcellona e in alcune biblioteche private.

Convinto classicista, Tomás de Iriarte, dopo un’iniziale attività letteraria che lo vide impegnato come traduttore dell’*Arte poetica* di Orazio (1777) e di alcune opere del teatro francese scrisse alcune commedie ma la sua fama resta ancora oggi affidata principalmente alle *Fábulas literarias* (1782), nelle quali, superando la freddezza delle altre sue composizioni, dà originalità di combinazioni metriche e novità d’impostazione all’apologo, che cela allusioni all’ambiente letterario contemporaneo.

Manuel Salvador Carmona (Nava del Rey 1734 - Madrid 1820) fu avviato, giovanissimo, allo studio del ritratto e dell’incisione con Nicolais Dupuis a Parigi. Nel 1778 si stabilì a Roma per qualche tempo.

Insegnò nella Real Accademia di Belle Arti di San Fernando nel decennio 1780-1790. Tra le sue incisioni più note vanno ricordate: *L'Allegoria in onore di Carlo III di Spagna*, di Francesco Solimena; *Bacco incorona i suoi seguaci*, di Diego Velásquez; *Una Madonna seduta su nuvole*, di Murillo; *Una Madonna*, di Van Dyck; *un Angelo che appare a Maria Maddalena* del Guercino; il *Ritratto di Carlo III* di Anton Raphael Mengs.



G. Ferro - M. S. Carmona, *Jommelli espone*
il carattere del teatro musicale e il suo progresso
(da T.de Iriarte, *La mùsica*).

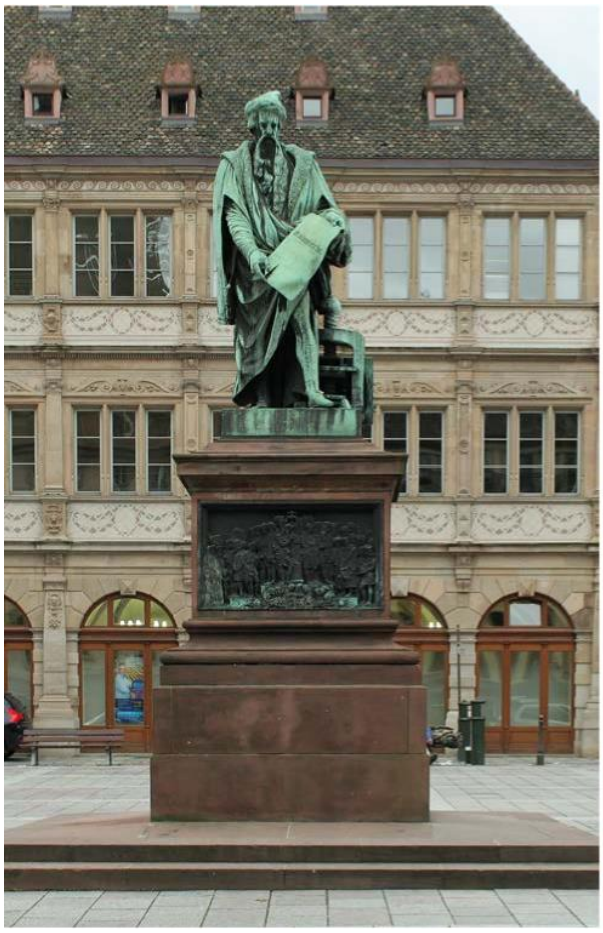
Pittore e incisore, Gregorio Ferro, noto anche come Gregorio Ferro Requeijo, dopo gli esordi nel monastero benedettino di Santiago de Compostela si trasferì a Madrid, dove vinse diversi premi alla Real Academia delle Belle Arti di San Fernando. Nel 1780 contribuì ad illustrare l'edizione spagnola del Don Chisciotte.

Dal 1783 cominciò a lavorare per la corte spagnola. La sua produzione, caratterizzata da grandi composizioni, annovera la pala della *Sacra Famiglia*, dipinta per la chiesa di San Francesco di Madrid, il *Sant'Agostino e il Bambino* per la chiesa del monastero di La Encarnaci nella stessa città, le tele per il convento di San Rosendo in Celanova e per la cattedrale di Santiago de Compostela, nonché ritratti e scene storiche.

Franco Pezzella

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



La piazza principale di Strasburgo, la medievale piazza del Mercato delle Erbe, è intitolata a Johannes Gensfleisch detto Gutenberg, il geniale tipografo tedesco inventore della stampa a caratteri mobili moderna, che nella città francese abitò lungamente, dal 1434 al 1448, prima di far ritorno a Magonza, la città dov'era nato nell'anno 1394 circa e dalla quale si era dovuto allontanare per motivi politici.

La piazza porta questo titolo fin dal 1840 quando al centro di essa vi fu posta una statua a figura intera del grande inventore tedesco che, proprio a Strasburgo, pare avesse incominciato a sperimentare la sua invenzione come dimostrano alcuni fogli a stampa frammentari, il più antico dei quali è databile tra il 1445 e il 1446, attualmente conservati presso il Museo Gutenberg di Magonza.

La statua, alta poco più di tre metri è poggiata su un piedistallo di granito rosso sulle cui quattro facce si distribuiscono altrettanti bassorilievi di bronzo che illustrano i benefici apportati dall'invenzione della stampa all'attività di alcuni dei più grandi uomini dei quattro antichi continenti e quindi all'intera umanità. In particolare sul

bassorilievo che rappresenta l'Europa vi è raffigurato, tra gli altri, unico tra i musicisti, il nostro Domenico Cimarosa.

Pannello con il particolare dei grandi europei.

Strasburgo, Monumento a Gutenberg.

Gli fanno compagnia, giusto per citare i più conosciuti, personaggi del calibro di Descartes, Bacon, Shakespeare, Corneille, Molière, Voltaire, Dürer, Poussin, Lutero, Kant, Copernico, Goethe, Rousseau, Newton, Watt e, tra gli italiani, Volta, Galilei e Raffaello. Cimarosa è raffigurato in alto a sinistra di chi guarda, con la sola testa, volto di profilo verso destra, con il consueto parrucchino settecentesco e con una fisionomia assai prossima a quella tramandataci dalle numerose incisioni dei primi decenni dell'Ottocento.

L'opera fu disegnata dallo scultore francese Pierre Jean David, detto David d'Angers (Angers 1788 - Parigi 1856), noto per essere l'autore del famoso frontone del Pantheon a Parigi e di una vasta serie di ritratti, busti, medaglioni e tombe di personaggi contemporanei, mentre la fusione fu eseguita dalla fonderia parigina Soyé e Inger.

Franco Pezzella

Cimarosa e Jommelli al “San Carlo” di Napoli

Nero su bianco, a. XV, n. 19, 9 dicembre 2012, pp. 44-45

La più interessante delle rare immagini che ritraggono Niccolò Jommelli e Domenico Cimarosa insieme è senza dubbio quella che vede i due musicisti aversani schierati tra gli ottanta poeti, artisti e musicisti italiani che affollano il sipario del Teatro San Carlo di Napoli, il cosiddetto *Parnaso ovvero Omero e le muse tra i poeti, una gigantesca scenografia su stoffa realizzata nel 1854 da* Giuseppe Mancinelli giusto appunto per il Massimo napoletano.

G. Mancinelli, *Il Parnaso,* Napoli, Teatro San Carlo.

Il soggetto raffigura una concettosa commistione del classico soggetto, tratto dalla mitologia greca (il Parnaso è, come si ricorderà, una montagna del centro della Grecia, che domina la città di Delfi, particolarmente venerata nell’antichità per essere consacrata al culto congiunto di Apollo e delle nove Muse, delle quali era una delle due residenze) con il tema romantico, molto caro all’arte ottocentesca, dell'esaltazione delle “glorie patrie”.
Il dio greco è al centro della composizione, Omero e Saffo gli sono accanto. Seguono le figure di Erodoto, Socrate, Eschilo e Aristofane, simboleggianti rispettivamente la storia, la filosofia, la tragedia e la commedia. Sull’altro lato si scorgono Fidia, Apelle

e Pitagora con i primi due chiamati a rappresentare il progresso delle arti, l'altro quello delle scienze.
Alle spalle dei sommi dell'antichità, seduto sull'orlo inferiore di un poggio, siede Virgilio in rappresentanza della letteratura latina; gli porge la mano Dante chiamato a rappresentare l'italianità nei suoi aspetti linguistici e patriottici. Variamente schierati intorno a queste figure, si muovono i grandi intellettuali, gli artisti, i filosofi, gli uomini politici e i musicisti più celebri da Rinascimento al pieno Settecento e tra questi ultimi si riconoscono sia Niccolò Jommelli sia Domenico Cimarosa, riconoscibili in basso a sinistra, imparruccati e impaludati entro ampi mantelli pieghettati.

G. Mancinelli, *Il Parnaso*, part., Napoli, Teatro S. Carlo.

Del sipario si conosce anche il bozzetto, esposto alla mostra Borbonica del 1855 e attualmente conservato presso il Museo di San Martino, che, però, esibisce una minore complessità di impianto rispetto all'elaborato risultato finale. Dopo aver frequentato i corsi del pittore Costanzo Angelini presso il Reale Istituto di Belle Arti Di Napoli, Giuseppe Mancinelli (Napoli 1813-Palazzolo di Castrocielo Frosinone, 1875), esordì, ancora diciassettenne, alle *Esposizioni borboniche*, dove ebbe modo di

mettersi in luce con i suoi dipinti di soggetto storico. Nel 1835 in quanto vincitore del Pensionato artistico soggiornò a Roma, dove ebbe come maestro Vincenzo Camicini ed entrò in contatto con i movimenti, allora all'avanguardia, dei puristi e dei nazareni. Tornato a Napoli nel 1851, vinse il concorso per la cattedra di disegno presso il Reale Istituto di Belle Arti. Dopo un decennio passò alla cattedra di pittura. La sua produzione si caratterizza per i soggetti religiosi e devozionali.

Franco Pezzella

ANNO 2013

Cimarosa nelle Marche

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

Le Marche, com'e noto, è la regione che ha dato i natali a Giovan Battista Pergolesi, Gaspare Spontini e Gioacchino Rossini, tre dei più grandi musicisti italiani di tutti i tempi. Pertanto deve essere motivo di grande orgoglio per gli aversani constatare che in due località della regione, a Mozzano, presso Ascoli Piceno e a Teia, nel Maceratese, Domenico Cimarosa è celebrato, sia pure con altri illustri italiani, in due manufatti artistici.

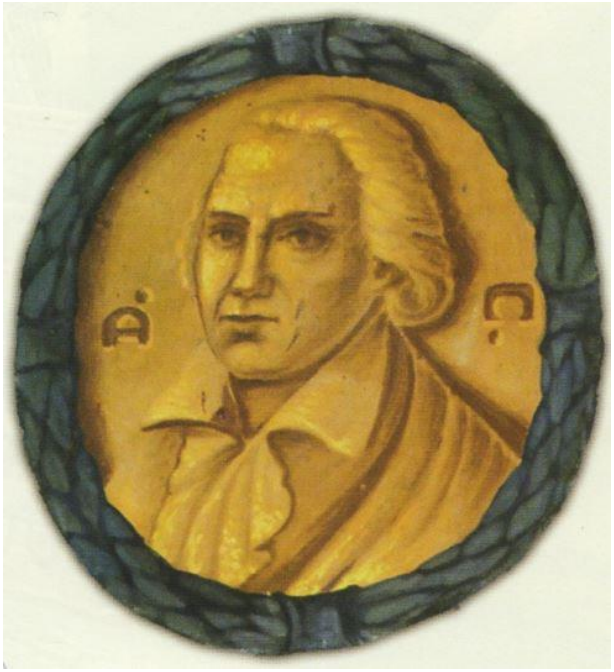
Mozzano (AP), Villa Cavaceppo.

Nel primo caso l'immagine del grande aversano si ritrova nel *Monumento a quattro grandi dell'Ottocento*, realizzato in pietra e marmo nel 1828 dall'architetto Ignazio Carboni (Ascoli Piceno 1796-1855) all'interno del parco di villa Cavaceppo. Si tratta di una piramide in pietra in forma di cenotafio alla cui base sono apposte l'effigie marmoree oltre che di Cimarosa, di Antonio Canova, Giulio Perticari e Vittorio Alfieri.

Nel monumento che si erge in uno dei viali del parco, trasformato in una sorta d'orto botanico dal proprietario, il conte Giuseppe Rosati Sacconi, grande appassionato di botanica, Cimarosa è raffigurato secondo la consueta iconografia che si rifà al classicheggiante busto del musicista realizzato dal grande Antonio Canova per il cardinale Ercole Consalvi, oggi conservato nei Musei Capitolini di Roma.

Circa l'autore, è da evidenziare che realizzò nella sua città, alternando stilemi gotico-rinascimentali al lessico classicista, sia alcune importanti fabbriche religiose come la

chiesa di San Francesco da Paola, sia il Teatro dei Filarmonici. All' incisione di Carlo Biondi che precede «l'elogio» del Cimarosa dettato in otto pagine da Domenico Martuscelli per le *Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli ornate de loro rispettivi ritratti*, edito a Napoli nel 1812, sembra invece riferirsi il busto del musicista, dipinto a tempera, inserito all'interno di una ghirlanda, che decora, insieme con altri nove busti d'illustri italiani, i due lati di una volta a lunetta un ambiente del bar "Vecchia Treia" nell'omonima località presso Macerata.
In questo caso i personaggi raffigurati, contrassegnati dalle iniziali, sono oltre al Nostro, la poetessa Gaspara Stampa, Raffaello Sanzio, Marco Polo, Alessandro Manzoni, Giuseppe Mazzini, Pietro Micca, Giuseppe Valadier, Benedetto Cairoli e Vincenzo Bellini. Le tempere si ascrivono a un ignoto decoratore marchigiano del XIX secolo.



Treia (Mc), Ignoto decoratore marchigiano, *D. Cimarosa.*

Quanto alla destinazione originaria del locale, confinante con il vecchio ospedale di Treia, uno studioso del posto, l'architetto Gabor Bonifazi. ha formulato l'ipotesi, anche per la presenza sul soffitto di un dipinto di grandi dimensioni da identificarsi, forse, con una scena mitologica, che, verosimilmente, accogliesse un tempo, la bottega di uno di uno speziale.

Franco Pezzella

Costumi popolari afragolesi dell'Ottocento*

Archivio Afragolese, a. XII, n. 23, giugno 2013, pp. 43-52

Nel 1830, scrivendo del proprio paese, l'insigne giurista e umanista di Afragola, Giuseppe Castaldi, notava che «il territorio di questo Comune, ch'è molto esteso, è generalmente arbustato, ed è atto a tutte le produzioni necessarie a sostenere la vita. I canapi ed i lini vi riescono di ottima qualità … Il frumento, il granone, e la frutta di ogni specie vi allignano anche assai bene … Il vino generalmente è molto debole … siccome in ogni casa v'è una grande, e profonda grotta … si conserva assai bene, e forma perciò un capo d'industria molto profittevole a quegli abitanti, che ne immettono in tutt'i tempi gran quantità nella capitale … Negli anni scorsi si coltivava, e si manifattura mediocremente una molta quantità di tabacco, che recava grandissimo utile a tutti gli abitanti di quel comune»[1].

Questo prezioso riferimento di Castaldi ci informa, dunque, che nella prima metà dell'Ottocento, Afragola era ancora un paese prevalentemente agricolo e, tuttavia, con la maggior parte delle famiglie - nonostante la situazione d'immensa povertà in cui viveva la maggior parte della popolazione rurale nel meridione d'Italia - ancora «ben provvedute di beni di fortuna»; come aveva d'altronde già rilevato Lorenzo Giustiniani, l'erudito giureconsulto napoletano che alcuni decenni prima aveva attraversato tutte le "terre" del regno studiandone la geografia e la storia[2].

Tale è, peraltro, l'impressione che se ne ricava ammirando l'incisione raffigurante *Uomo e Donna dell'Afragola della Provincia di Terra di Lavoro nel Regno di Napoli* (fig.1), realizzata nel 1814 dall'incisore romano Bartolomeo Pinelli chiamato dall'editore Lorenzo Lazzari a illustrare con una raccolta di cinquanta costumi le fogge dei vestiti più interessanti del Regno di Napoli durante il periodo ferdinandeo[3].

(*) Quest'articolo costituisce il seguito di un mio saggio sui costumi popolari afragolesi, la cui prima parte è apparsa tra le pagine di questa stessa rivista qualche anno fa (*Costumi afragolesi nelle testimonianze figurative del Settecento*, in «Archivio Afragolese», a. IV n.7, giugno 2005, pp. 41-52).

[1] G. CASTALDI, *Memorie storiche del Comune di Afragola*, Napoli 1830, pp. 54 - 56. Sulla vita e l'attività di questo erudito afragolese cfr. C. CERBONE, *Giuseppe Castaldi tra Giacobinismo e Restaurazione. Un togato con la passione per le anticaglie*, Afragola 2008.

[2] L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli 1793-1805, v. I, pp. 64 -72.

[3] Stampatore, pittore, scultore e disegnatore molto prolifico, Bartolomeo Pinelli (Roma 1781- 1835) dopo aver appreso i rudimenti della scultura dal padre, artigiano di piccole statuette religiose di scarso valore, frequentò, sostenuto economicamente dal conte Lambertini, l'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove la famiglia si era trasferita nel 1792, e poi l'Accademia di san Luca a Roma, dove era tornato nel 1799. Nello stesso anno cominciò la collaborazione con Franz Kaisermann, per il quale dipinse le figure delle sue vedute all'acquarello alterando quest'attività con lo studio dei costumi popolari, sbocciati poi nell'*Album di trentasei acquerelli di Scene e Costumi di Roma e del Lazio* (1807), nella *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acquaforte* (1809), nella *Raccolta di 15 costumi li più interessanti della Svizzera* (1813) e nella *Raccolta di 50 costumi li più*

Fig.1 - B. Pinelli*, Uomo e Donna dell'Afragola della Provincia di Terra di Lavoro nel Regno di Napoli*, 1814.

interessanti delle città, terre e paesi in provincie diverse del Regno di Napoli (1814) dalla quale è tratta l'incisione in oggetto.

Oltre al repertorio d'immagini dedicate ai costumi, illustrò numerosi libri, realizzando cicli ispirati alla storia romana e greca antica (*La Storia Romana*, 1816; *Istoria Greca*, 1821), all'*Iliade*, all'*Odissea*, all'*Eneide* e ai grandi capolavori della letteratura italiana (*La Divina Commedia*, *La Gerusalemme Liberata*, *l'Orlando furioso*). Morì povero il 1° aprile del 1835, lasciando incompleta l'illustrazione del *Maggio romanesco* di Giovanni Camillo Peresio.

È evidente, infatti, in questa incisione, che misura mm. 170 x 195 e s'ispira molto all'analoga precedente *gouache* di Alessandro D'Anna, come i costumi rappresentati siano proprio di persone baciate dal benessere[4].
La donna indossa su un'ampia e arricciata gonna di velluto coperta da un grembiule, una giacca a falda corta della stessa stoffa, con le maniche lunghe sagomate e alti paramani di pelliccia ornati da frange. Sotto la giacca appena s'intravede, coperto com'è da un fazzoletto trinato e ripiegato a triangolo sulle spalle fermato in vita sul davanti da un nodo, il lembo di un corpetto. Per il resto la donna calza delle pantofole prive di ornati e sul capo, ha una cuffia bordata da un nastro che si trasforma in un fiocco sulla nuca; il collo è ingentilito da una collana con pendente e crocefisso. L'uomo, invece, indossa sui calzoni di velluto, stretti al ginocchio e bordati alle cuciture da passamani, una giacca di sarica, un forte tessuto di lana spinato utilizzato soprattutto per confezionare uniformi militari, dalla quale fuoriesce una cravatta.

[4] Le *gouache* di Alessandro D'Anna erano all'epoca molto note essendo state incise in rame, su disegno dello stesso pittore ma con qualche differenza rispetto al prototipo, da Secondo Bianchi e Guglielmo Morghen per la *Raccolta di varie vestiture che costumano nelle città terre, e paesi in provincie diverse del Regno di Napoli*, edita a Napoli nel 1791-92 da Nicola Gervasi e Vincenzo Talani.

Fig. 2 - G. Forino (dis.) – E. Rouargue (inc.), *Donna di Aversa Uomo di Afragola in Provincia di Terra di Lavoro*, 1824.

La foggia quasi militare della giacca è alleggerita dalla presenza di asole profilate da cordoncini sui paramani delle maniche e dai bottoncini alle tasche. Sul capo, l'uomo, che si poggia a un lungo bastone, ha un berrettino stretto al cocuzzolo da un nastrino, su cui andava calzato il cappello a tesa larga che s'intravede ai piedi della roccia sulla quale è seduto. Le scarpe, prive di pretesa, e le calze completano il suo abbigliamento. La qualità dell'incisione, non solo di questa ma di tutta le incisioni, non è delle migliori.

Scrive in proposito Lucio Fino: «Si tratta di scene con un'impaginatura solitamente distesa e spaziata, dove i personaggi - pur nelle caratterizzazioni tutte individuali – in genere si ergono su sfondi anonimi o convenzionali e disabitati, e disegnati sempre senza alcun rispetto per le regole della prospettiva o, comunque, delle proporzioni: facilmente, insomma, vi si può riconoscere come l'abilità grafica di Pinelli non fosse quasi mai sorretta da una sicura ispirazione fantastica, e come la sua immediatezza popolaresca si raggelasse quasi sempre in una retorica plasticità dei gesti, con le diverse figure sempre svuotate di ogni umanità perché idealizzate secondo stanchi

schemi neoclassici»[5]. Nonostante ciò la *Raccolta* ebbe una discreta fortuna giacché una seconda edizione apparve nel 1817 presso l'editore Giovanni Scudellari in Roma e una terza nel 1827.
L'immagine dell'uomo afragolese ritorna, in compagnia di un bambino, forse il figlio, e di una donna di Aversa in costumi tipici di questa città, nell'incisione in rame *Donna di Aversa Uomo di Afragola In Provincia di Terra di Lavoro* (fig. 2) disegnata da Gioacchino Forino[6] e incisa dall'artista francese Émile Rouargue [7] nel 1824 per la Litografia militare dell'Officio topografico del Regno delle Due Sicilie.
Il disegno è quasi certamente una delle prime opere realizzate dal Forino e s'inquadra verosimilmente in una serie d'incisioni prodotte nel periodo in cui egli fu assunto come apprendista presso la Litografia, fondata nei primi mesi del 1823.
Un documento c'informa, infatti, che il 19 dicembre di quell'anno gli furono pagati sei ducati per un costume del Regno, «eseguito litograficamente a pastello»[8].
In ogni caso, qui, come altrove, l'artista dimostra che «il *medium* litografico gli era particolarmente congeniale per il felice uso che sapeva fare della matita e del carboncino, e per l'immediatezza della trasposizione grafica»[9].
L'ultima raffigurazione di cui tratterò è un dipinto del pittore pugliese Giuseppe Gabbiani che rappresenta *Una contadina di Afragola*[10].

---

[5] L. FINO, *Scene e costumi popolari a Napoli tra '700 e '800 stampe acquarelli e gouache da Fabris a De Bouchard, Napoli* 2004, pp. 212 - 213.
[6] Dopo un breve apprendistato presso la Litografia militare dell'Officio topografico del Regno delle Due Sicilie, Gioacchino Forino (Napoli 1797 - 1858), subito si affermò nel mondo artistico napoletano eseguendo trentacinque dei sessanta ritratti di personaggi illustri del Regno pubblicati in litografia da Lorenzo Bianchi e Domenico Cuciniello. La collaborazione con questi due editori proseguì con il *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie* (Napoli 1829), per il quale realizzò ventisette dei 180 disegni. L'opera, insieme con una serie di scene popolari, di costumi e di feste, realizzate negli stessi anni, valse al Forino una grande notorietà. Nel 1837 vinse il concorso a litografo di seconda classe presso la Litografia militare. Tra i primi incarichi egli ebbe quello di ritrarre *Ferdinando II di Borbone*. Fu impiegato prevalentemente in lavori di carattere figurativo commissionati dai vari enti e amministrazioni dello Stato (tavole per la Marina, l'immagine di una *Vergine Addolorata* per la parrocchia di S. Maria dei Sette Dolori). Un'altra significativa collaborazione fu quella per la guida *Napoli e luoghi celebri delle sue vicinanze* edita da Gaetano Nobile nel 1845 in occasione della VII Riunione degli scienziati italiani, per la quale realizzò il *Sepolcro di Caterina d'Austria* e l'*Arco di trionfo di Alfonso in Castelnuovo*. Nel 1851, Forino fu promosso alla prima classe. Tra le sue ultime realizzazioni si ricordano alcune vedute a pastello di porti e rade dell'America meridionale, disegnate per la *Guida generale della navigazione* di E. Rodriguez (Napoli 1857) (cfr. V. VALERIO, *Forino Gioacchino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 49, Roma 1997 (con bibliografia precedente).
[7] L'artista francese (1795? - 1865) è noto per aver realizzato con il fratello Adolphe i rami per i due volumi del *Voyage pittoresque en Italie,* di Paul Edme de Musset e in parte di Antoine Aubert editi a Parigi nel 1855 e nel 1865.
[8] Archivio di Stato di Napoli, *Ufficio topografico*, II, fasc. 2.
[9] V. VALERIO, *op. cit*.

Il dipinto (fig. 3), come c'informa un'iscrizione a matita sul retro, fu realizzato a Napoli nello studio del pittore sito al Largo Olivella ma si trova ora conservato presso la Pinacoteca Comunale di Barletta [11]. Nella tela, che misura cm 48 x 31, la donna è raffigurata frontalmente, a mezzobusto. Ha il volto ovale e lungo, lo sguardo, diritto, mostra un leggero strabismo dell'occhio sinistro, il naso è sottile, come le labbra appena dischiuse. Ha il capo cinto in alto da un fazzoletto rosso annodato dietro la nuca dal quale sporgono i capelli disordinati; un lembo del fazzoletto le cade anteriore mente sulla camicia bianca dall'ampio collo sciallato. Il dipinto fu realizzato probabilmente nel 1898, anno di esecuzione di *Sonno felice*, una sua opera datata appunto con quel millesimo, in cui è facile riconoscere la medesima modella e lo stesso abbigliamento della nostra contadina. Il dipinto fu inviato all'Esposizione italiana di Londra del 1904 (*Italian Exhibition Earl's Court*) che si tenne tra i mesi di maggio e ottobre di quell'anno. L'opera, particolarmente encomiata, faceva *pendant* con un *Contadino di Afragola*, della quale si è persa traccia, illustrata insieme al nostro dipinto alcuni decenni dopo in "Echi e Commenti", una nota rivista dell'epoca.

Franco Pezzella

---

[10] Nacque a Barletta il 6 gennaio del 1862, da Maria Giuseppe De Bitonto, e dal commerciante Giambattista, discendente di un'antica famiglia originaria di Garessio. Iniziò il suo apprendistato presso il pittore Giovan Battista Calò, primo maestro di Giuseppe De Nittis, e di tutta una schiera di artisti barlettani, quali Vincenzo De Stefano e Raffaele Girondi. Il giovane Giuseppe mostrò da subito una raffinata e innata qualità nella pittura: espose a Torino alla "Nazionale" del 1884 tre marine: *Margherita di Savoia, già Saline di Barletta*, *Dopo il tramonto*, *Sulla rada di Barletta*; mentre nel '85 partecipò all'Esposizione di Belle Arti di Roma con le nature morte *Caccia di Maggio* e *Un'aranciata*. Grande successo riscosse all'Esposizione di Belle Arti di Roma dell'anno successivo, guadagnandosi gli elogi di re Umberto per *il Ritratto di Vittorio Emanuele II* e l'olio *Margherita di Savoia*, che il re volle a Roma nella Villa Margherita, dimora della regina Madre. A questa prima scalata artistica, seguì, purtroppo, un periodo buio che lo segnò profondamente nell'animo e nella salute. Un anno dopo aver sposato Maria Parrilli, la perse insieme al primogenito; dopo pochi anni (1890) morì anche l'amato padre e quest'ultimo lutto lo indusse a lasciare Barletta per trasferirsi a Napoli con la madre. Qui si dedicò esclusivamente all'arte, traendo ispirazione dallo stile del Postiglione e del Tallarico. Questa nuova fase artistica ebbe risalto nell'Esposizione di Belle Arti di Rimini del 1909, dove con il pastello *Studio dal vero* (*Ritratto di ragazza napoletana*, n. d. r.) ottenne la medaglia di bronzo del Ministero della Pubblica Istruzione. Partecipò anche alla Prima Mostra Nazionale d'Arte Pura e Applicata promossa da Bernardo Celentano nel 1910 a Napoli. Giuseppe Gabbiani morì nel 1939, dopo aver fatto dono, in due momenti successivi (nel gennaio 1928 e nell'aprile 1932) della sua collezione al Museo Civico di Barletta, collezione costituita da un numero rilevante di dipinti e disegni ottocenteschi di scuola napoletana e meridionale, da varie opere autografe, ma anche da dipinti di Francesco De Mura, Francesco Solimena, Andrea Vaccaro, Luca Giordano, Cesare Fracanzano, Andrea Belvedere, Giuseppe Recco, Giambattista Tiepolo, Mattia Preti, Anton Raphael Mengs, Giacinto Diano e Paolo De Matteis.

[11] La firma del pittore appare, invece, resa in corsivo a pennello, nell'angolo inferiore sinistro del dipinto, mentre nell'angolo opposto ricompare, sempre in corsivo a pennello, la dizione *Napoli*.

Fig. 3 - G. Gabbiani, Contadina di Afragola, Barletta, Museo Civico.

ANNO 2014

Jommelli, il ritratto della Therbusch datato 1764

Nero su bianco, a. XVII, n. 4, 2 marzo 2014, pp. 58-59

Quando qualche anno fa, in prossimità del terzo centenario della nascita di Niccolò Jommelli, che cade il prossimo 10 settembre, progettai di iniziare una ricerca iconografica sul musicista aversano che potesse poi servire a redigere un catalogo da pubblicare per l'occasione, la mia prima preoccupazione fu di recuperare notizie su quel *Ritratto di Jommelli* di cui, nel 1869, faceva menzione nei suoi *Cenni* storici *sulla scuola musicale di Napoli*, l'allora «archivista del Real Collegio di Musica in S. Pietro a Majella, il cavaliere Francesco Florimo».

Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum,
A. D. Therbusch, *Ritratto di Jommelli.*

Scrive, dunque, il Florimo, in una delle venti pagine dedicate a Jommelli, che «Per tenere sempre viva la memoria di lui, la sua patria, Aversa, ha decretato il 4 aprile 1866, che alla via ove trovasi una casa di Jommelli … si cangiasse l'antico nome di

via S. Rocco in quello di via Jommelli». In nota Florimo riferisce di dovere la notizia a un non meglio precisato gentiluomo di Aversa (credo si tratti di Gaetano Parente), il quale gli ha «fatto anche conoscere che in quella casa si conservano ancora dei ritratti di Jommelli: uno ad olio portante dietro l'iscrizione *Peint par Anne Dorothea Therbouch née de Lisiewska 1764*, ed un altro piccolo in miniatura».
Sicché nel luglio del 2011 presi contatto con il signor Chris Gebel, un archivista del Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, presso il quale avevo ragione di ritenere fosse stato realizzato il suddetto ritratto a olio di Jommelli a ragione del fatto che l'autrice, la pittrice di origini polacche Anna Dorothea Therbusch, negli anni in cui il musicista aversano era al servizio del duca Carlo Eugenio presso la corte di Stoccarda, realizzò ben diciotto dipinti per la galleria del castello. E grande fu la sorpresa quando il signor Gebel, che qui ringrazio pubblicamente anche per avermi fornito una foto del dipinto, mi comunicò che il ritratto in oggetto era conservato presso il museo del castello dove molto verosimilmente era stato dipinto su commissione dello stesso Jommelli, nel 1764, come recita l'iscrizione a tergo, e cioè un anno prima che la ritrattista lasciasse Stoccarda per Parigi.
Altrettanto verosimilmente Jommelli portò con sé il ritratto quando fece definitivamente ritorno ad Aversa per accudire la moglie malata e qui il dipinto sarà rimasto presumibilmente fino agli anni '40 del secolo scorso quando, non sappiamo bene come, forse per un acquisto, ritornò a Stoccarda entrando a far parte delle collezioni del museo tedesco, come sembrerebbe confermare, peraltro, il numero d'inventario WLM 1941- 4 che lo contrassegna.
A ogni buon conto, il ritratto, che misura cm. 47,2 x 38,3, ci tramanda, come, d'altronde riportano le fonti e gli altri pochi ritratti e le molteplici incisioni che ci sono pervenute - dai due dipinti di Giuseppe Bonito ai rami di Bramati, Bonini, Bianchi, Dolfino etc. - un'immagine di Jommelli con il cranio grosso e il collo taurino e con l'espressione affabile e mite. Dedito oltremodo ai piaceri della tavola tutti i biografi lo descrivono, infatti, dal Metastasio in poi, «di figura quasi sferica», molto lento nel camminare, a causa dell'obesità, e tuttavia «di temperamento pacifico, ricco di cultura, di ottima maniera e amabilissimo costume».
Figlia del ritrattista di origini polacche Georg Lisiewski, dopo il giovanile apprendistato presso la bottega paterna Anna Dorothea Therbusch (Berlino 1721-1782) lasciò la pittura per aiutare il consorte nella conduzione di un ristorante. Nel 1761, dopo aver dato al marito ben sette figli, abbandonò la famiglia per mettersi al servizio del duca Carlo Eugenio presso la corte di Stoccarda.
Nel 1765 andò a Parigi dove conobbe Denis Diderot, famoso critico d'arte del tempo con il quale convisse per qualche tempo. Nonostante fosse stata successivamente accettata dall'Accademia, non ebbe molto successo per cui nel 1768 a causa di gravi difficoltà economiche lasciò Parigi per tornare a Berlino, dove invece era tenuta in grande considerazione perfino da Federico II di Prussia che le affidò la decorazione con scene mitologiche del palazzo di Sansoucci e l'esecuzione del proprio ritratto. La

sua produzione annovera circa duecento dipinti - oggi variamente conservati oltre che a Stoccarda, nella Gemälgalerie di Berlino, al Neues Palais di Postdam e all'Accademia di Belle Arti di Vienna - tra cui i ritratti dei membri di ben otto famiglie nobili prussiane e il *Ritratto di Caterina II di Russia*.

Franco Pezzella

Jommelli, piccolo corista, in una caricatura settecentesca

Nero su bianco, a. XVII, n. 5, 16 marzo 2014, pp. 58-59

Niccolò Jommelli è stato più volte oggetto di immagini caricaturali, la più nota delle quali è quella realizzata nel 1740 dal poliedrico artista marchigiano Pier Leone Ghezzi (Comunanza, Ancona, 1674 - Roma 1755) per la raccolta denominata dallo stesso autore *Mondo nuovo*, ovvero un insieme di otto volumi conservati presso la Biblioteca apostolica Vaticana (*Codici Ottoboniani latini*, 3112–3119), contenenti ciascuno un numero oscillante dalle centotrenta alle duecento caricature, ordinate e rilegate dall'artista stesso. Una raccolta, che, al di là della valenza artistica, giacché le singole caricature sono corredate di una didascalia con annotazioni varie sul personaggio ritratto, si prefigura anche come una vera e propria cronaca della società dell'epoca.

Ignoto incisore del XVIII secolo, Quartetto musicale con coro, Washington, Libreria del Congresso.

Alla caricatura del *Mondo nuovo*, fanno il paio, per notorietà, le più irriverenti immagini del compositore aversano che si conoscano, quelle che lo vedono raffigurato su due incisioni preparatorie alla fusione di medaglie la cui esistenza non è stata però mai comprovata: in un caso, coronato da foglie di lauro e con le orecchie d'asino, nell'altro mentre nei panni di uno schiavo trascina un carro trionfale su cui campeggia il compositore spagnolo Domingo Terradellas, trovato pugnalato a morte nel Tevere, assassinato secondo i suoi ammiratori su mandato di Jommelli, suo rivale, quando entrambi, a metà del XVIII secolo, soggiornavano e operavano a Roma.
Fatto salvo che si tratta di un oscuro resoconto alimentato dai detrattori del musicista aversano e soprattutto da un cronista tedesco dell'Ottocento su una nota rivista musicale del tempo *(Allgemeine musikalische Zeitung* del 12 marzo del 1800) , a questo "corpus" fa piacere aggiungere una quasi inedita caricatura che lo ritrae in un'incisione del XVIII secolo di un anonimo artista, forse tedesco, mentre nei panni di un bambino (il secondo a destra dell'immagine come indica la didascalia), in compagnia di Cristoph Willibald Ritter von Gluck (sì, proprio lui, l'intestatario della via della famosa canzone di Celentano) fa da corista a un quartetto musicale formato niente di meno che da Georg Friederich Handell immortalato mentre intona un'aria del *Messiah* accompagnato da Johann Joachim Quantz al flauto, da Johann Sebastian Bach al clavicembalo e da Giuseppe Tartini al violino.
L'incisione, che misura mm. 171 x 193, fa parte della *Dayton Clarence Miller Collection* un'eclettica raccolta iconografica musicale custodita presso la Divisione di Musica della Biblioteca del Congresso di Washington, che raccoglie incisioni, acquaforte, stampe e litografie prodotte tra il XV e il XX secolo. Il suo fondatore, il dottore Dayton Clarence Miller, che era stato un importante fisico, astronomo e ingegnere acustico americano, nonché un precoce sperimentatore dei raggi X e compito dilettante flautista, l'aveva donata alla Biblioteca poco prima della sua morte, avvenuta a Cleveland il 22 febbraio del 1941.
Da una missiva che si conserva presso la stessa Biblioteca si evince che l'incisione fu acquistata al suo vecchio proprietario, lo storico inglese del flauto John Finn nel 1923, quando questi in procinto di trasferirsi da Essex a Norfolk, si risolse di cedere parte delle sue collezioni, che furono comprate appunto da Miller. In un'altra parte della missiva, Finn rivela che l'incisione l'aveva acquistata in Germania anni prima come opera del XVIII secolo senza menzionare, però, la fonte da cui era derivata e il nome dell'autore.

Franco Pezzella

Il musicista in lutto e vestito di nero

Nero su bianco, a. XVII, n. 8, 27 aprile 2014, p. 56

La *Scottish National Portrait Gallery* di Edimburgo possiede un interessante dipinto raffigurante un'*Esercitazione di scherma in casa di Lord Fortrose*, una tela di cm. 35,5 x 47,6 del pittore italo-inglese Pietro Fabris (Napoli, 1740-1792), dove l'uomo vestito di nero che scrive al tavolo mentre il signor Fortrose è intento a guardare i suoi ospiti che praticano le loro mosse di scherma, è stato identificato da James Holloway, curatore del museo scozzese, nel nostro Nicolò Jommelli, rientrato a Napoli da Stoccarda nel 1769 per una grave malattia della moglie, da poco vedovo, e per questo ancora vestito a lutto.

Questo dipinto, insieme a un altro delle stesse dimensioni che raffigura un *Concerto di Mozart*, costituisce una sorta di *souvenir* del soggiorno partenopeo del musicofilo e clavicembalista Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose, il giovane aristocratico scozzese amico di sir William Hamilton, ambasciatore inglese presso la corte di Napoli dal 1764 al 1800, ricordato più volte da Charles Burney nel suo celebre *Musical tour in Italy*.

Prima di lasciare Napoli per far rientro in patria, Lord Fortrose, poi conte di Seaforth, volle infatti farsi ritrarre dal pittore prediletto dall'amico Hamilton, Pietro Fabris, in due stanze attigue della sua dimora napoletana con gli amici e con i musicisti che aveva incontrato negli ambienti internazionali della capitale borbonica, nella quale si era rifugiato dopo la morte della moglie. Nell'altro dipinto, infatti, è rappresentata la serata musicale organizzata tra il 18 e il 27 maggio del 1770 da Fortrose nel suo appartamento napoletano, ospiti i Mozart padre e figlio, sir Hamilton e il violinista e compositore torinese Gaetano
Pugnani (o secondo altri Emanuele Barbella). Con i due Mozart, lord Fortrose è raffigurato al centro della scena in piedi e di spalle, alla destra di Sir William Hamilton concentrato a suonare il violino. Questi, com'è noto era stato allievo di Felice Giardini a Londra e con la prima moglie Catherine Barlow, che suonava il clavicembalo e altri strumenti a tastiera, dava settimanalmente, nel suo salotto di *Villa Angelica*, la residenza di campagna di Hamilton ai piedi del Vesuvio, un ricevimento musicale chiamato *Accademia di Musica*, dal gusto elegante e con esecuzioni raffinate.
Pietro Fabris, di probabile origine inglese (si descrisse lui stesso come tale), passò gran parte della sua vita a Napoli, dove dipinse paesaggi e quadri di genere, diventando particolarmente popolare tra i gentiluomini europei del Grand Tour.
La sua vasta produzione artistica conosciuta è compresa il 1756, quando appose la sua firma su una *Scena napoletana* (Londra, Trafalgar Galleries), e il 1792, quando eseguì la tela con il *Pellegrinaggio al santuario della Madonna dell'Arco,* già in collezione Matthiesen, apparsa una trentina d'anni fa sul mercato antiquariale di Londra. Artista preferito di Sir William Hamilton, che all'attività di ambasciatore affiancò quella di antiquario e vulcanologo, Fabris lo accompagnò a lungo, nei suoi viaggi per studiare le zone attorno al Vesuvio, all'Etna, lo Stromboli e alle isole Lipari, realizzando 58 gouache successivamente incise per illustrare alcuni dei suoi libri. Apprezzato anche in Inghilterra, Fabris nel 1768 espose a Londra alla Free Society e nel 1772 alla Society of Artist.

Franco Pezzella

Niccolò Jommelli nei ritratti di Giuseppe Bonito

Nero su bianco, a. XVII, n. 9, 11 maggio 2014, p. 56

Tra il 1750 e il 1764 il pittore stabiese Giuseppe Bonito (Castellamare di Stabia 1707 - Napoli 1789) realizzò ben tre ritratti di Niccolò Jommelli, il primo dei quali, attualmente irreperibile si conservava a Glouchester, in Gran Bretagna, presso il castello di Lord Pudney. Nella tela, che misurava cm. 100 x 79, il celebre compositore era raffigurato mentre, osservato da un servitore negro, s'intratteneva in piacevole conversazione con una nobildonna aversana (forse donna Maria Donnorso Duchessa di Lusciano) a un tavolo da toeletta.

G. Bonito, *Niccolò Jommelli con una nobildonna aversana (Donna Maria Donnorso?),* Ubicazione sconosciuta.

Nella seconda tela, invece, un olio su tela che misura cm. 86,5 x 68,5 e che si conserva nella Raccolta d'Arte della Fondazione Pagliara ospitata a Napoli presso l'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, Jommelli, il volto rubizzo e rubicondo, quasi della stessa tonalità dell'abito che indossa, appena rischiarato dai bei pizzi bianchi del collo e della manica della camicia, è seduto a un tavolino con il gomito del braccio sinistro poggiato su un cuscino di velluto.

Con la mano dello stesso arto regge una piccola lira, il cui unico braccio visibile è riccamente decorato da un intaglio fogliforme mentre lo sfondo del dipinto, al di là di uno squarcio di luce intorno alla testa del compositore è uniforme e non vi è alcun cenno di ambientazione. Una replica pressoché identica del ritratto, d'ignoto artefice napoletano, si conserva presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.

G. Bonito, *Ritratto di Niccolò Jommelli,*
Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola.

Nel terzo ritratto, un olio su tela di cm. 93,4 x 73,2 battuto a un'asta londinese nel luglio del 2010, il musicista è raffigurato a figura terzina nell'aspetto di un uomo di mezza età con l'espressione affabile e mite. Indossa una giamberga blu senza colletto su un raffinato gilet di raso. La sottostante camicia è chiusa sul collo da una goletta ricamata; la mano destra, cinta da un grosso sbuffo della camicia è inserita per metà nel gilet, quella sinistra poggia su un cuscino. Indossa una parrucca incipriata ed inanellata in armonia col resto dell'abbigliamento.
Nell'iconografia jommelliana tutti e tre questi ritratti, pieni di umanità e naturalezza, rappresentano senza dubbio il risultato più notevole raggiunto dai vari artisti che

ritrassero il musicista, anche perché il pittore, suo amico personale s'ispirò al vero nel realizzarlo.
Formatosi a Napoli, Giuseppe Bonito fu allievo di Francesco Solimena dal quale apprese l'uso del chiaroscuro che applicò in maniera personale sia ai grandi quadri di tema religioso *(Immacolata Concezione,* 1789, Caserta, Cappella Palatina), sia a quelli di genere popolare genere (la *Maestra di cucito,* il *Maestro di scuola,* 1736 circa). In un secondo momento aderì ai modi del classicismo romano. Tra il 1736 e il 1742 Bonito realizzò per i Borbone le decorazioni a fresco della reggia di Portici, in San Domenico a Barletta (1737) e nella sagrestia del Monte di Pietà a Napoli (1742).
Come ritrattista fu molto ricercato dalla nobiltà napoletana: celebri il *Ritratto di Maria Amalia di Sassonia*, moglie del re di Napoli Carlo VII e dell'*Ambasciatore turco alla corte di Napoli* (Madrid, Prado).

G. Bonito, *Ritratto di Niccolò Jommelli*,
Londra, mercato antiquariale.

La sua produzione più famosa è però quella di carattere popolaresco, nella quale rappresentò, con straordinaria sapienza tecnica e raffinato gusto estetico, Napoli anche negli aspetti più folcloristici e ovvi, con la presenza di "scugnizzi" e l'immancabile Pulcinella. Bonito ricoprì prestigiose cariche: da "pittore di camera" del re ad accademico di San Luca e direttore dell'Accademia del disegno. Della fase

più tarda della sua attività si ricordano gli arazzi, raffiguranti soggetti letterari e allegorici, fra cui le serie delle *Virtù coniugali* (1762-66) e le *Storie di don Chisciotte* (1758-60 e 1767-73).

Franco Pezzella

Jommelli in un ritratto attribuito ad Anton Raphael Mengs

Nero su bianco, a. XVII, n. 11, 8 giugno 2014, p. 56

Nel museo del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli si conserva un *Ritratto di Niccolò Jommelli* attribuito ad Anton Raphael Mengs (Aussing 1728 - Roma 1779), il grande e poliedrico artista tedesco (fu, infatti, anche storico e critico d'arte) che, rinnegata la tradizione pittorica del Barocco e del Rococò e rivoltosi allo studio dell'antico e di Raffaello, creò composizioni di nobile semplicità, dai colori chiari e brillanti, che gli meritarono la fama di maggiore esponente del Neoclassicismo.

Il dipinto, un olio su tela che misura cm. 91 x 72, attribuito all'artista tedesco da Ettore Santagata, fu verosimilmente realizzato a Roma tra il 1751 e il 1752 dove i due ebbero modo d'incontrarsi perché entrambi attivi in quella contingenza nella Città Eterna: l'uno per dipingere a diretto contatto con i capolavori classici la pala con l'*Ascensione* destinata all'altare maggiore della Katholische Hofkirche (chiesa della

SS. Trinità) di Dresda su incarico di Augusto III, di cui era pittore di corte nonché brillante e acuto ritrattista, l'altro, nelle vesti di coadiutore del maestro di cappella di San Pietro in Vaticano, Pietro Paolo Bencini.
Nonostante gli impegni assunti con la corte, lungo tutto l'arco del suo soggiorno a Roma, Mengs continuò, infatti, a dipingere ritratti, nei quali ricercò, nevvero, l'essenzialità e l'introspezione, ma anche la perfezione, elegante e semplice allo stesso tempo, dei pittori del Cinquecento.
Una straordinaria eleganza e semplicità pervade, infatti, anche il ritratto del musicista aversano, eseguito con mirabile perizia tecnica e raffinatezza pittorica, dove il Nostro è ripreso a figura terzina con una parrucca bianca, nel consueto abbigliamento settecentesco. Grazie a questo ritratto possiamo conoscere il volto di Jommelli prossimo ai quaranta anni; i lineamenti caratteristici sono naturalmente gli stessi dei ritratti precedenti e successivi: l'alta fronte, le sopracciglia folte, il volto carnoso e rubicondo, il collo taurino, il grande naso, la bocca sinuosa, ma l'espressione è ben diversa; in questo volto ci sono forza e decisione unite a orgoglio e compiacimento di sé.
Jommelli è reduce dai successi ottenuti negli anni addietro a Napoli, Bologna, Venezia, Padova, Ferrara, Torino, Lucca, Parma, Spoleto e prossimo alla grande avventura a Stoccarda che lo consacrerà definitivamente nell'Olimpo della Musica. Il dipinto in oggetto pervenne alla prestigiosa istituzione musicale napoletana, attraverso una donazione del suo bibliotecario, il cavaliere Francesco Florimo, insieme con altri 17 ritratti di famosi musicisti del passato, a un considerevole numero di cimeli e a 24 voluminose cartelle contenenti musica autografa di Bellini, Verdi e di molti altri maestri.
E lo stesso Florimo a informarci della donazione laddove, in appendice alla sua storia sulla scuola napoletana, riporta la relativa corrispondenza. Accreditato maestro di canto, oltre che compositore, critico e studioso dell'arte musicale, Francesco Florimo (San Giorgio Morgeto, Reggio Calabria, 1800 - Napoli 1888) è noto soprattutto per essere l'autore di un manuale di Metodo premiato all'Esposizione Universale di Parigi nel 1877 e in quella Nazionale di Milano del 1881.
Membro di molte accademie italiane fu promotore, tra l'altro, di un'accademia di studi e di un *Premio* dedicato a Vincenzo Bellini, di cui era stato compagno di studi al Conservatorio di Napoli. Devotissimo a questa istituzione, nella quale aveva speso gran parte della sua esistenza, prima insegnando canto e pianoforte e poi esercitandovi la funzione di archivista, mentre era ancora in vita, vi lasciò tutti i suoi cimeli, tra cui una preziosa arpa dovuta alla mano di Antonio Stradivari, un violino costruito da Antonio Galliano con il legno di un cipresso dissotterrato a Pompei, un calamaio di marmo un po' ingiallito dal tempo, che era servito a contenere l'inchiostro utilizzato per la stesura di alcune delle più belle pagine della storia della musica. L'utensile era, infatti, appartenuto a Scarlatti che l'aveva donato a Durante

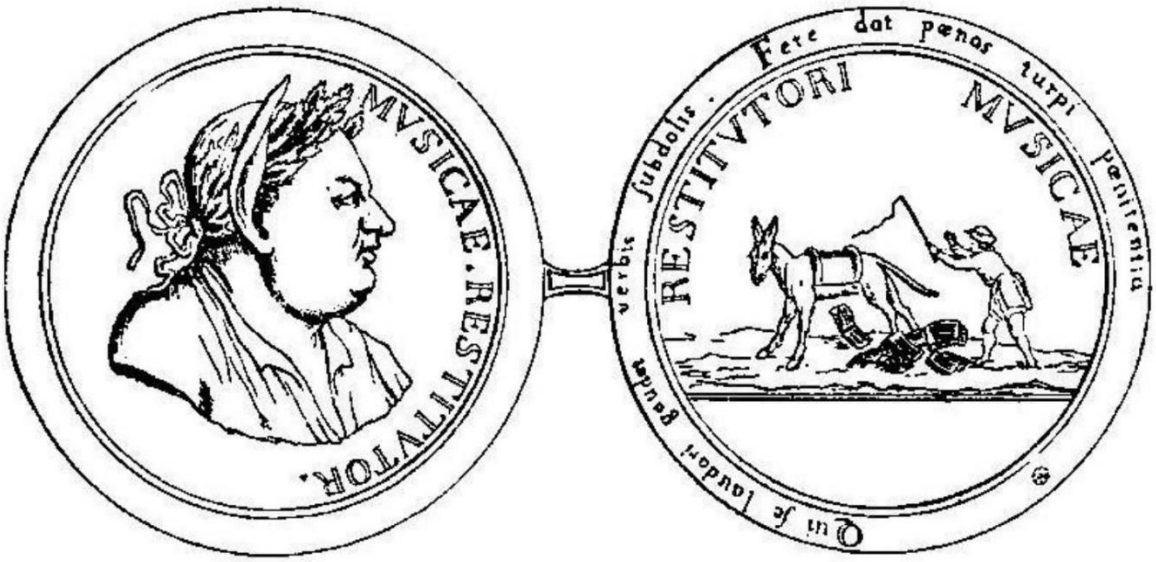
che a sua volta lo lasciò a Porpora, il quale lo passò a Jommelli che lo diede a Cimarosa; da questi era poi pervenuto a Zingarelli che l'aveva donato a Florimo.

Franco Pezzella

Niccolò Jommelli nella medaglistica del suo tempo

Nero su bianco, a. XVII, n. IX, 16 novembre 2014, pp. 56-57

Niccolò Jommelli è stato oggetto nel tempo di molte caricature la più irreverente delle quali è quella che lo vede raffigurato con le orecchie d'asino in una medaglia con cui l'aveva per così dire "diffamato" il pubblico romano, dacché egli, facendo propria la lezione di Pietro Metastasio e in controtendenza con i gusti dell'epoca, ancora troppo sbilanciati a favore della musica a discapito dell'espressione poetica, aveva incominciato a scrivere opere nelle quali era particolarmente curata, invece, la correlazione fra parole e melodie.



La medaglia, nota attraverso un'acquaforte che si conserva presso la Biblioteca del Museo Internazionale della Musica di Bologna, porta raffigurato sul recto il busto di profilo, rivolto verso destra, del musicista aversano, coronato da foglie di lauro, accompagnato dalle scritte «MVSICAE RESTITVTOR» *(Musica che rigenera).* Sul verso è riprodotta, invece, la scena di un asino che per aver fatto cascare il basto riceve le frustate dal suo padrone.

Quest'ultima raffigurazione è accompagnata dalle scritte «RESTITVTORI MVSICAE». *(Musica rigeneratrice)* e dal motto fedriano «Qui se laudari gaudet verbis subdolis Fere dat poenas turpi poenitentia» (Chi gode sentirsi esaltare con parole adulatrici, ne porta poi la pena con pentimento e vergogna). Come a dire che dar retta alle lodi dei furbi è da sciocchi, perché fanno ciò solamente per il loro tornaconto e la lode ricevuta è poi pagata a caro prezzo; e che, pertanto, è preferibile ricevere una critica costruttiva piuttosto che un apprezzamento falso.

Il motto è tratto dalla favola della volpe e del corvo raccontata da Fedro, laddove, si narra della volpe che per impossessarsi del formaggio che il corvo tiene tra il becco,

lo adula, invitandolo a cantare per far sfoggio del suo verso e far sì che il pezzo di formaggio gli caschi dalla bocca. Per queste insinuazioni Jommelli non se la prese più di tanto tant'è che, buono di cuore qual era, mandò a Padre Martini, con un candore che ha del commovente, una copia della medaglia.
A voler dare credito a un oscuro resoconto apparso a firma di tale J. F. Reichardt il 12 marzo del 1800 sull'*Allgemeine musikalische Zeitung,* il principale periodico musicale tedesco dell'epoca, il compositore aversano sarebbe stato rappresentato, ancora una volta, in un'altra medaglia mentre nei panni di uno schiavo trascina un carro trionfale su cui campeggia il compositore spagnolo Domingo Terradellas (Barcellona 1713 - Roma 1751).
Secondo il succitato cronista essa sarebbe stata coniata dagli ammiratori di Terradellas per onorare la memoria del compositore spagnolo, trovato pugnalato a morte nel Tevere, assassinato, a dir loro, per mano dello Jommelli, suo rivale, che aveva così voluto vendicare l'affronto subito dopo la rappresentazione di una sua opera, che era stata, invece, unanimemente riprovata.
È perché non vi fossero dubbi sulla matrice dell'assassinio, i sostenitori di Terradellas vi avrebbero fatto incidere sul rovescio della medaglia le parole di un recitativo dell'ultima opera di Jommelli: «Io sono capace».
Il resoconto dell'*Allgemeine musikalische Zeitung* non è considerato però attendibile e tuttavia come sia morto Torradellas è tuttora un mistero. Esemplari di questa medagli anon sono stati mai trovati e tuttavia Eduardo Maria Oettinger nell'edizione italiana del suo *Rossini* riporta che uno degli esemplari di questa rara medaglia era stata acquistata da lady Ester Monmouth, nipote dell'ambasciatore inglese a Napoli.

Franco Pezzella

ISBN 979-1281671102