

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

VOLUME QUINTO (2024-2025)



FRANCO PEZZELLA

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

NOVISSIMAE EDITIONES

Collana diretta da Giacinto Libertini

----- 95 -----

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

VOLUME QUINTO (2024-2025)

FRANCO PEZZELLA

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

Frattamaggiore, marzo 2025

Impaginazione e adattamento a cura di Giacinto Libertini

(su licenza COPERNICAN EDITIONS)

ISBN 979-1281671539)

In copertina: Saverio Della Gatta, *Costumi di Terra di Lavoro*.

In retrocopertina: Aversa, Istituto Educativo Assistenziale Morano, Nicola Maria Rossi, *Il Transito di S. Giuseppe*.

INDICE RIASSUNTIVO DELL'OPERA

VOLUME PRIMO

Indice Generale

Presentazione

Introduzione

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

VOLUME SECONDO

Indice del Volume Secondo

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

VOLUME TERZO

Indice del Volume Terzo

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

VOLUME QUARTO

Indice del Volume Quarto

Articoli delle annate 2021-2022-2023

VOLUME QUINTO

Indice del Volume Quinto

Articoli delle annate 2024-2025

INDICE VOLUME QUINTO

ANNATE 2024-2025

ANNO 2024

Il portale di San Lorenzo in un acquerello di Autoriello - Nero su bianco, a. XXVII, n. 1, 21 gennaio 2024, p. 56	p. 7
I Santi Gennaro, Sossio e Festo in una misconosciuta tela veneta del Seicento - Segni dei Tempi, a. XXIX, n. 2, febbraio 2024, p. 10	p. 10
Un dipinto di Mozzillo a Monticchio di Massa Lubrense - Non è Nuova città, a. III, n. 2, 3 febbraio 2024, p. 6	p. 12
Domenico Pacifico, un aversano sul trono episcopale di Teano - Nero su bianco, a. XXVII, n. 2, 4 febbraio, p. 56	p. 14
Una pala d'altare di Onofrio Marchione a Pozzuoli - Nero su bianco, a. XXVII, n. 3, 18 febbraio 2024, p. 56	p. 17
I costumi dell'Agro sidicino-caleno nelle testimonianze figurative del Settecento e del primo Ottocento - Il Sidicino, a. XXI, n. 2, febbraio 2024, pp. 4-5, (I ^a parte); n. 3, marzo 2024, pp. 4-5 (II ^a parte)	p. 19
Enzo Girone, uno dei più illustri aversani del Novecento - Nero su bianco, a. XXVII, n. 4, 3 marzo 2024, p. 56	p. 33
Un dipinto di Angelo Mozzillo tra gli arredi storici del prestigioso San Domenico Palace Hotel di Taormina - Non è Nuova città, a. III, n. 7, 9 marzo 2024, p. 6	p. 35
Quella volta di Filippo Tommaso Marinetti tra noi - Nero su bianco, a. XXVII, n. 5, 17 marzo 2024, p. 56	p. 38
Gli affreschi di Giustino Lombardo nella chiesa di S. Francesco - Nero su bianco, a. XXVII, n. 6, 30 marzo 2024, p. 56	p. 40
La pala d'altare di Angelo Mozzillo nella chiesa di San Martino a Campora di Agerola - Non è Nuova città, a. III, n. 12, 13 aprile 2024, p. 6	p. 44
Mattia De Mare, pittore nella Roma del '700 - Nero su bianco, a. XXVII, n. 7, 14 aprile 2024, p. 56	p. 47
Presenze francescane a Teano: Fra' Vito da Casalnuovo - Il Sidicino, a. XXI, n. 4, aprile 2024, pp. 6 e 8	p. 50
Don Capasso e l'opera magna sulla Diocesi - Nero su bianco, a. XXVII, n. 8, 28 aprile 2024, p. 56	p. 54
Ferrando e Pietro Antonio Gargano, nobili aversani - Nero su bianco, a. XXVII, n. 9, 12 maggio 2024, p. 56	p. 56
I dipinti di Gaetano Gigante in alcune chiese dell'agro sidicino-caleno - Il Sidicino, a. XXI, n. 5, maggio 2024, p. 6 (I ^a parte); n. 6, giugno 2024, pp. 6 -7 (II ^a parte)	p. 58
<i>Il Transito di S. Giuseppe</i> in un dipinto di Nicola Maria Rossi ad Aversa - Nero su bianco, a. XXVII, n. 10, 26 maggio 2024, p. 56	p. 66
Un prezioso manufatto marmoreo settecentesco ad Afragola: l'Altare maggiore della chiesa del Santissimo Rosario - Non è Nuova città, a. III, n. 17, 8 giugno 2024, p. 6	p. 68
Dotti gesuiti aversani del '600: Ottaviano Del Tufo e Prospero Cappella - Nero su bianco, a. XXVII, n. 11, 16 giugno 2024, p. 56 (I ^a parte); n. 12, 30 giugno 2024, p. 56 (II ^a parte),	p. 70
Note sull'attività artistica di Angelo Mozzillo e della sua bottega nel Salernitano - Archivio Afragolese, a. XXIII, n. 45-46, gennaio-giugno 2024, pp. 23-45	p. 74
Le biblioteche e gli archivi napoletani custoditi a Teano e a Calvi Risorta durante la Seconda guerra mondiale - Il Sidicino, a. XXI, n. 7, luglio 2024, p. 6	p. 90
Tesori d'arte a Pietramelara: il <i>Cristo portacroce</i> attribuito a Decio Tramontano - Il Sidicino, a. XXI, n. 7, luglio 2024, p. 6	p. 94

Mons. Angelo Mottola, una vita al servizio della Chiesa - Nero su bianco, a. XXVII, n. 13, 22 settembre 2024, p. 56	p. 98
Brevi note sulle presenze giudaiche nell'agro sidicino-caleno in epoca medievale - Il Sidicino, a. XXI, n. 9, settembre 2024, p. 6 (I ^a parte); n. 10, ottobre 2024, p. 6 (II ^a parte)	p. 100
Paolo Pagliuca, il cantore della storia di Aversa - Nero su bianco, a. XXVII, n. 14, 6 ottobre 2024, p. 56	p. 106
Antonio Begarelli lavorò ad Aversa nel '500 - Nero su bianco, a. XXVII, n. 16, 3 novembre 2024, p. 56	p. 108
Agostino Gregorio Golino, un erudito prelado diocesano, ultimo vescovo di Trevico - Nero su bianco, a. XXVII, n. 17, 17 novembre 2024, p. 56	p. 110
Charles Leonard Woolley, un archeologo inglese a Teano - Il Sidicino, a. XXI, n. 11, novembre 2024, pp. 4-5	p. 113
Antonello de Folgore, un vescovo aversano in Irpinia - Nero su bianco, a. XXVII, n. 18, 1 ^o dicembre 2024, p. 56	p. 120
Due opere di Francesco Donato De Vivo ad Aversa - Nero su bianco, a. XXVII, n. 19, 15 dicembre 2024, p. 58 (I ^a parte); n. 20, 29 dicembre 2024, p. 58 (II ^a parte)	p. 122
La Pietà ovvero il <i>Compianto sul Cristo morto</i> di Arcangelo Testa nella chiesa di Sant'Agostino a Pietramelara - Il Sidicino, a. XXI, n. 12, dicembre 2024, p. 6	p. 126
Dipinti di Gennaro e Antonio Sarnelli in alcune chiese della Valle Telesina - Archivio Storico Valle Telesina, Annuario di Storia, cultura e varia umanità, a. IX, 2024, pp. 245-268	p. 130

ANNO 2025

Il sarcofago medievale della chiesa di San Michele Arcangelo a Montanaro di Francolise - Il Sidicino, a. XXII, n. 1, gennaio 2025, p. 6 (I ^a parte); n. 2, febbraio 2025, pp. 6-7 (II ^a parte)	p. 151
Il profilo biografico del Vescovo De Luca - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 1, 26 gennaio 2025, p. 58	p. 161
Giuseppe Guerra, un incisore afragolese del Settecento di fama mondiale - Non è Nuova città, a. IV, n. 4, 14 febbraio 2025, p. 6	p. 164
Una pagina di storia del teatro napoletano del '700 ad Aversa - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 3, 23 febbraio 2025, p. 58	p. 167
Biagio D'Angelo De Rosa, avvocato e letterato - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 4, 9 marzo 2025, p. 58	p. 170
Enrico Farinaro, virtuoso avvocato aversano - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 5, 23 marzo 2025, p. 58.	p. 173
Giovan Battista de Orchis, il controverso compositore settecentesco di Conca Campania - Il Sidicino, a. XXII, n. 3, marzo 2025, p. 6	p. 175
Reperti marmorei aversani del Cinquecento - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 6, 6 aprile 2025, p. 58 (I ^a parte); n. 7, 20 aprile 2025, p. 58 (II ^a parte)	p. 179
Giuseppe Cerbone, l'agiografo dei santi Casto e Cassio, precursore della storiografia calena - Il Sidicino, a. XXII, n. 4, aprile 2025, p. 6	p. 183
Francesco di Nicola, teologo e Vescovo di Ischia - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 8, 4 maggio 2025, p. 58	p. 188
Bartolomeo Ceva Grimaldi, letterato aversano del '600 tra i protagonisti della congiura di Macchia - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 9, 18 maggio 2025, p. 58 (I ^a parte); n. 10, 1 ^o giugno 2025, p. 58 (II ^a parte); n. 11, 18 giugno 2025, p. 58 (III ^a parte); n. 12, 29 giugno 2025, p. 58 (IV ^a parte)	p. 190
Enrico Villani, Giuliano Iannotta e Giuseppe Marocco, tre valenti esponenti sidicini dell'Avvocatura di Terra di Lavoro - Il Sidicino, a. XXII, n. 5, maggio 2025, p. 6	p. 197
Teano e Calvi nelle pagine di Giovan Battista Pacichelli, l'erudito viaggiatore	p. 201

seicentesco, autore de <i>Il Regno di Napoli in prospettiva</i> - Il Sidicino, a. XXII, n. 6, giugno 2025, pp. 6 e 8	
Fra Giulio Magnani, un Ministro Generale dei Francescani vescovo di Calvi - Il Sidicino, a. XXII, n. 7, luglio 2025, pp. 3 e 8	p. 207
Il mosaico della Cappella del Seminario di Aversa - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 13, 21 settembre 2025, p. 58	p. 213
Mons. Tagliatela, un erudito prelato diocesano, arcivescovo di Manfredonia - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 14, 5 ottobre 2025, p. 58 (I ^a parte); n. 15, 19 ottobre 2025, p. 58 (II ^a parte)	p. 216
Giuseppe Imondi, un estroso anarchico teanese nella Napoli di fine Ottocento - prima metà del Novecento - Il Sidicino, a. XXII, n. 10, ottobre 2025, p. 4 (I ^a parte); n. 11, novembre 2025, p. 4 (II ^a parte)	p. 220
Sulla venuta di Angelo Roncalli (futuro papa Giovanni XXIII e santo) ad Aversa - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 16, 2 novembre 2025, p. 66	p. 226
Due tele di Michelangelo Schilles ad Aversa - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 17, 16 novembre 2025, p. 64 (I ^a parte); n. 18, 30 novembre 2025, p. 58 (II ^a parte)	p. 228
Fasti cimarosiani a Novara. Il “Matrimonio Segreto” che stregò Stendhal - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 19, 14 dicembre 2025, p. 58	p. 232
<i>San Francesco e il Concilio</i> , un dipinto di Augusto De Rose Orange nella chiesa omonima di Teano - Il Sidicino, a. XXII, n. 12, dicembre 2025, p. 3	p. 235
<i>L'Adorazione dei Magi</i> di Cornelis de Smet - Nero su bianco, a. XXVIII, n. 20, 30 dicembre 2025, p. 58	p. 239

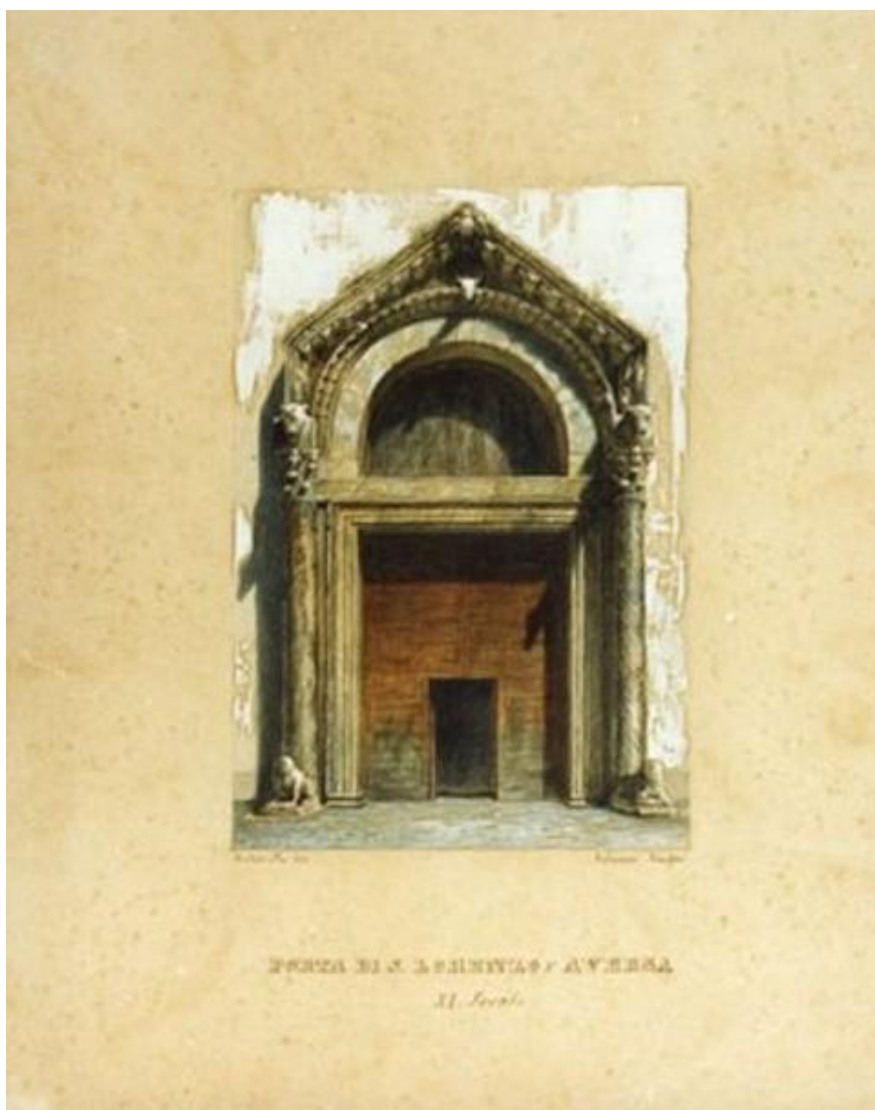
ANNO 2024

Il portale di San Lorenzo in un acquerello di Autoriello

Nero su bianco, a. XXVII, n. 1, 21 gennaio 2024, p. 56

Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di San Martino di Napoli - che con i suoi circa sedicimila fogli, tra cui diversi disegni di Luigi Vanvitelli e Giacinto Gigante, si pone, in ambito campano, per quantità e qualità, subito dopo l'analoga collezione della Pinacoteca di Capodimonte - conserva, tra i disegni del Fondo Salazar, un acquerello, a firma del pittore napoletano Francesco Autoriello, che riproduce il medievale portale dell'abbazia aversana di San Lorenzo.

L'acquerello pervenne al museo attraverso una donazione da parte della famiglia Salazar o Salazaro, come altrimenti viene talvolta citata, legata all'istituzione museale napoletana dalle figure di Demetrio (Reggio Calabria 1822 - Pozzuoli 1882), che dal 1878 al 1882 ne fu direttore, e a quella del figlio Lorenzo, che, per qualche tempo, ne diresse, invece la biblioteca.



L'acquerello di Francesco Autoriello.

L'abbazia di San Lorenzo è verosimilmente l'edificio sacro più antico di Aversa. Secondo le fonti a volerne la prima edificazione, nel X secolo, come cella benedettina dipendente dal San Lorenzo di Capua, furono i principi longobardi della vicina città. Ubicata al settimo miglio dell'antica via Consolare Campana (da cui il termine di "*ad septimum*" con cui era denominata nel passato), fu successivamente ampliata ed abbellita dai normanni diventando ben presto una delle più importanti abbazie benedettine dell'Italia meridionale con proprietà ed obbedienze in tutte le regioni del sud. Colpito da un violento terremoto nel 1456, il complesso rimase abbandonato fino al 1513, allorquando, aggregato alla congregazione cassinese, fu completamente trasformato nell'attuale veste.

Tra le testimonianze del periodo normanno rimane, ancorché danneggiato alla fine del '900 dal crollo della parte superiore della facciata, il solo superbo portale in marmo scolpito che adorna l'ingresso della chiesa, eseguito nel XII secolo, come risulta dall'iscrizione incisa sull'architrave, da un maestro Berardo, ai tempi dell'abate Matteo, un priore vissuto intorno ai primi decenni di quel secolo, a cui si doveva, peraltro, sempre secondo la stessa iscrizione, anche la commissione delle porte in bronzo successivamente scomparse.

Verosimilmente a mastro Berardo spetta, però, la sola soluzione del portale trilitico con l'archivolto e la testa d'ariete che lo adorna nel mezzo, mentre, secondo il professore Valentino Pace - noto studioso dell'arte medioevale italiana - il protiro timpanato su colonne corinzie scanalate elicoidalmente e poggianti su leoni accosciati con agnelli tra le zampe in parte scomparsi, è sicuramente frutto, unitamente alle teste taurine poste alla sommità di esse e all'aquila collocata all'apice del timpano, di un successivo intervento, improntato ad influssi pugliesi, risalente agli inizi del XIII secolo.

Com'anche le tracce di affresco che ancora s'intravedono nell'archivolto si riferiscono ad un episodio della vita di S. Lorenzo risalente al XVII secolo realizzato in sostituzione, forse, di un precedente mosaico.

Ritornando all'acquerello di Autoriello (firmato in basso a sinistra), è da ipotizzarsi che esso rientri nel novero dei numerosi acquerelli che il pittore realizzò intorno alla fine del settimo decennio dell'Ottocento, su commissione di Demetrio Salazar, nell'ambito di una estesa campagna di rilevamenti e riproduzione con questa tecnica pittorica, del patrimonio artistico dell'Italia meridionale.

Alcuni di questi acquerelli furono utilizzati per illustrare con tavole incise in eliotipia ed in cromolitografia, i tre volumi dello *Studio sui monumenti dell'Italia meridionale* che lo storico calabrese andava compilando in quegli anni, stampato a Napoli tra il 1871 e il 1881.

L'acquerello con la raffigurazione del portale aversano, però - per ragione che ci sfuggono - non fu pubblicato, ancorché ampiamente e dettagliatamente illustrato nel primo dei tre volumi.

Nato a Napoli nel 1824, Francesco Autoriello, si avvicinò, da autodidatta, giovanissimo, allo studio della pittura.

Solo in seguito, dopo un periodo in cui insegnò disegno presso il seminario di Salerno e presso la Badia di Cava de'Tirreni, studiò all'Accademia di Belle Arti di Napoli con Filippo Palizzi. Pittore di genere e di storia partecipò a diverse Promotrici dell'epoca,

da quelle di Napoli del 1862, 1864, 1886 e 1877, dove fu presente con *L'assassinio dell'ammiraglio ugonotto Coligny*, acquistato dal comune di Napoli (ora al Museo di Castel Nuovo), a quelle di Torino del 1884 e Milano del 1887 e 1893.

Dipinse anche tele di soggetto religioso sui soffitti della chiesa di San Francesco a Cava dei Tirreni e nelle cappelle del locale orfanotrofio.

Professore di prospettiva, prima a Napoli e poi presso l'Accademia di Salerno, compilò un testo di *Prospettiva Ragionata*, edito in più edizioni.

Morì a Napoli nel 1894.

Franco Pezzella

I santi Gennaro, Sossio e Festo in una misconosciuta tela veneta del Seicento

Segni dei Tempi, a. XXIX, n. 2, febbraio 2024, p. 10

Alla seconda metà inoltrata del XVII secolo si data una delle poche testimonianze iconografiche fuori dai confini delle regioni meridionali e centrali che vede rappresentati tre santi commartiri della Solfatara di Pozzuoli.

Si tratta dei santi Gennaro, Sossio e Festo che compaiono, con la donatrice, in una tela conservata nella chiesa dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia di San Vito di Leguzzano, una piccola località del vicentino.

Proveniente, verosimilmente, da un altro contesto e sciaguratamente mutilata verso la metà dell'Ottocento per adattarla ad una cornice di stucco rettangolare, la tela, che misura cm. 160 x 110, è collocata su una delle pareti laterali della chiesa.



La tela nella chiesa dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia di San Vito di Leguzzano.

Il dipinto, giudicato dallo storico dell'arte Renato Cevese “di nobilissima fattura” perché unisce “reminiscenze venete ad influssi emiliani specie da Giuseppe Maria Crespi” è stato ipotizzato - dallo stesso autore e da altri studiosi locali - provenire da un contesto non ecclesiale, vuoi per l'assenza, nel vicentino, di luoghi di culto dedicati a san Gennaro e/o agli altri due santi rappresentati, vuoi per i lineamenti non propriamente veneti della donatrice, che lascerebbero supporre, piuttosto - com'è stato osservato dai suddetti studiosi - un'origine napoletana.

In proposito si potrebbe avanzare l'ipotesi di una committenza da parte di una facoltosa famiglia partenopea o dei Campi Flegrei stabilitasi in zona per motivi commerciali o altro, al momento, però, non attestata dalle fonti.

Nel dipinto i tre santi sono rappresentati su un altare - di cui si intravede sulla sinistra una delle estremità - verosimilmente mentre celebrano una Messa. Buona parte della scena è dominata dalla figura di san Gennaro rappresentato a figura intera, leggermente postato di tre quarti, sontuosamente vestito con gli abiti vescovili, la mitria e il pastorale, la mano destra sollevata in gesto di benedizione.

Lo affianca, alla sua destra, il fedele diacono Sossio, riconoscibile, come l'altro diacono, Festo, che appena s'intravede sul lato opposto, giacché indossa l'amitto e la dalmatica, paramenti propri dei ministri di questo ordine immediatamente inferiore al sacerdozio, consistenti: l'uno, in un panno di lino bianco rettangolare che viene indossato con la funzione di coprire il collo, l'altra, in una lunga tunica, provvista di ampie maniche, che arriva all'altezza delle ginocchia ed è decorata davanti e dietro da galloni e da strisce di stoffa. Circa l'identità dell'autore del dipinto, in assenza di una documentazione che ne accerti la paternità, è ipotizzabile trattarsi di un allievo del pittore vicentino Francesco Maffei.

Franco Pezzella

Un dipinto di Mozzillo a Monticchio di Massa Lubrense

Non è Nuova città, a. III, n. 2, 3 febbraio 2024), p. 6

Il culto di san Pietro ha sempre conosciuto in Penisola sorrentina un notevole seguito come denotano le testimonianze, nel solo territorio di Massalubrense, di ben quattro edifici sacri dedicati al principe degli apostoli: di una chiesa, denominata di San Pietro a Crapolla, ora ridotta a pochi ruderi, già parte dell'omonima abbazia benedettina che si sviluppava poco ad occidente della marina dell'antica *Capreolae*, nei pressi di una villa romana, la quale è oggi ricordata da una cappellina riedificata, nel 1949, grazie alla generosità di alcune famiglie locali emigrate in America, con le stesse antiche pietre che appartenevano all'abbazia; di una cappella ubicata in una località denominata *Cornilium*, cioè Corniglio, scomparsa, ma documentata in una pergamena amalfitana del 1296; di un'altra cappella, denominata di San Pietro a Campo, anch'essa scomparsa ma documentata da un'altra pergamena dell'epoca, e, infine, della chiesa di San Pietro in località Monticchio, ancora in loco, che dal 1556 funge da parrocchia della piccola frazione. A quest'ultima chiesa, fa il paio, come circoscrizione ecclesiale, nell'altra frazione di Pastena, un'altra chiesa, in origine un'estaurita dedicata a San Michele Arcangelo e poi a San Paolo, indi, dal 1613 trasformata in parrocchia e intitolata al culto congiunto dei Santi Pietro e Paolo.



La tela del Mozzillo a Monticchio di Massa Lubrense.

Una pia tradizione riportata da alcuni storici antichi e moderni della Penisola sorrentina (da mons. Filippo Anastasio a Vincenzo Donnorso, da Bartolommeo Capasso a

Manfredi Fasulo e Riccardo Filangieri di Candida) tramanda che l’apostolo, in viaggio per Roma, sbarcò nella cala di Crapolla, dove più tardi sarebbe stata eretta in suo onore la citata abbazia benedettina. Da qui, dopo aver predicato il Vangelo nei vari villaggi della zona, avrebbe raggiunto prima Sorrento, fermandosi a predicare nel luogo dove in seguito sarebbe stata costruita la chiesa di *San Petrus inventus*, in seguito popolarmente chiamata di San Pietro a Mele, tuttora esistente, e poi Vico Equense e Cermenna (Piano di Sorrento). In queste ultime località altre chiese ne ricordano il passaggio e danno il nome anche all’ampia estensione collinare circostante, nota giustappunto come “dei Colli di San Pietro”.

All’immagine di *San Pietro* è dedicata, peraltro, sull’altare maggiore dell’omonima chiesa di Monticchio, quella che, con l’*Immacolata e Santi* del Museo della Certosa di San Martino, è l’ultima opera ad oggi nota del pittore afragolese Angelo Mozzillo. Nella tela, firmata e datata (*Angelus Mozzillo F. 1807*), la figura del santo, rappresentato con un afflato quasi michelangiolesco, occupa, pressoché completamente, la parte centrale del dipinto.

Tratteggiato come un uomo di mezza età, vigoroso nell’aspetto, con capelli e barba ricciuti e grigi, i tratti marcati e popolani, vestito di una lunga tunica blu e di un mantello giallo, ma scalzo, il santo è rappresentato nell’atto di indicare con la mano destra, alla folta platea degli astanti che si svolge sotto ai suoi piedi, che il potere di capo della Chiesa gli è stato conferito direttamente da Gesù Cristo, dalla Madonna e dallo Spirito Santo; le cui figure si osservano rispettivamente in alto, a sinistra, a destra e al centro, immediatamente a ridosso della sua immagine.

Tra le più belle opere della maturità dell’artista, il dipinto, che misura cm.125x100, rappresenta, caratterizzato com’è da un bel disegno, da un cromatismo vivido, non meno che da un’equilibrata contrapposizione dei colori, la summa di tutte le esperienze capitalizzate dal Mozzillo in un cinquantennio quasi di attività, svolta certo tra alti e bassi e con l’ausilio di una folta bottega, ma sempre contrassegnata da una pittura dignitosa, a tratti anche originale, come testimoniano gli affreschi e le numerosissime tele presenti in molte città e località della Campania.

Franco Pezzella

Domenico Pacifico, un aversano sul trono episcopale di Teano

Nero su bianco, a. XXVII, n. 2, 4 febbraio, p. 56

Domenico Pacifico nacque ad Aversa il 22 ottobre del 1635 - verosimilmente nel palazzo avito Lucarelli Pacifico, poi Romano, sito nell'attuale corso Umberto I° - da genitori di un'antica e nobile famiglia cittadina. Avviato agli studi giuridici presso l'ateneo di Napoli, dopo la laurea in *iure utroque*, una locuzione latina con cui fino al secolo scorso si indicava la laurea sia in diritto civile sia in quello canonico, intraprese la vita ecclesiastica ricevendo l'ordinazione sacerdotale il 4 gennaio del 1671.

Poco dopo fu chiamato a ricoprire il ruolo di vicario generale presso la curia di Aversa, ufficio che conservò per quasi trent'anni, fino al 27 gennaio del 1698 allorquando fu raggiunto, su disposizione di papa Innocenzo XII, dalla nomina a vescovo di Teano per sostituire monsignor Giuseppe Nicola Giberti dimessosi il 29 novembre dell'anno precedente per una sopraggiunta cecità.

Il 2 febbraio successivo fu consacrato vescovo nell'antica basilica paleocristiana di San Pancrazio a Roma dal cardinale presbitero titolare della stessa, mons. Bandino Panciatici, e dai vescovi di Tivoli, mons. Antonio Fonseca, e di Saluzzo, mons. Carlo Giuseppe Morozzo. Insediatosi in diocesi, suo primo pensiero fu di approvare e vigilare sull'osservanza delle Costituzioni promulgate nel Sinodo tenuto dal suo predecessore nel 1690 e successivamente edite a Macerata nel 1694 (*Constitutiones synodales dioecesis Theanensis*), le quali si rivelarono così ampie e circostanziate da essere assunte, in seguito, a modello da numerosi vescovi.

Esse prevedevano, fra l'altro: per gli ecclesiastici, l'obbligo dell'abito clericale e della tonsura, un più solerte impegno nell'espletamento delle funzioni religiose, il divieto di praticare il gioco dei dadi e delle carte, l'insegnamento della dottrina cristiana nonché l'assistenza corporale e spirituale ai moribondi; per i laici, il divieto di lavorare nei giorni festivi e di portare armi in chiesa durante le celebrazioni, la coabitazione con donne sospette di meretricio.

All'attività pastorale il prelato affiancò un intenso impegno nel mantenere le chiese diocesane accoglienti e ordinate, quanto non anche nell'arricchirle di nuove opere d'arte. Allo scopo destinò le rendite non percepite durante i sei mesi in cui, per uno speciale indulto ottenuto dalla Santa Sede a motivo del suo precario stato di salute, risiedeva ad Aversa.

Parte di questi proventi servirono ad abbellire la cattedrale, in particolare, ad erigere un più prezioso e artistico altare maggiore in marmi policromi e tarsie d'avorio, a realizzare il soffitto a cassettoni della navata centrale, rifatto ad imitazione di quello della vicina chiesa di San Francesco, ad ornare la parte immediatamente sottostante e l'altare maggiore con ben undici dipinti del pittore napoletano Nicola Malinconico, ad impiantare un nuovo organo.

Queste opere andarono purtroppo distrutte, tranne l'altare maggiore, ora nella chiesa di S. Maria la Nova della stessa Teano, nei bombardamenti alleati del 6 e 22 ottobre del 1943 che distrussero quasi completamente la cattedrale. Tra le altre iniziative intraprese dal prelato vanno ricordate l'istituzione di tre canonici e il restauro e

l'ampliamento, con la realizzazione di un romitorio, della chiesa di San Paride minore (di San Paro secondo alcuni autori), altrimenti denominata di San Parillo nella parlata popolare: una piccola cappella, distrutta dagli eventi bellici del 1943 - già commenda dell'Ordine dei Cavalieri di San Maurizio e San Lazzaro - che si ergeva nei pressi dell'omonima basilica, sulla strada che conduce alla stazione ferroviaria.



La lastra sepolcrale del vescovo Pacifico in San Domenico.

Oggi, a ricordo della chiesetta - nei pressi della quale si teneva, peraltro, la terza domenica di maggio un'importante fiera degli animali - resta il solo toponimo. Non di meno il solerte pastore si preoccupò dei poveri, che spesso visitava a domicilio, e dei moribondi, cui, altrettanto frequentemente, portava il Viatico e impartiva l'estrema unzione.

Nonostante tanto zelo, la sua presenza dimezzata produsse, tuttavia, non pochi abusi e un rilassamento della disciplina da parte del clero. Il Pacifico morì il 14 settembre del 1717 ad Aversa dopo una breve malattia, ricevendo sepoltura nella navata della chiesa di San Domenico dove è ancora data vedere, ancorché consunta in alcune parti, la bella lastra sepolcrale in marmo policromo che ne copre il loculo.

Sulla lapide, racchiuso entro una cornice mistilinea, campeggia, sormontato dal cappello vescovile, lo stemma di famiglia, costituito da uno scudo bipartito da una fascia trasversale occupato da tre teste di cani, distribuite in ragione di due nella porzione superiore, e una in quella inferiore.

Le cronache del tempo ricordano che, per espressa volontà del vescovo di Aversa dell'epoca, il cardinale Innico Caracciolo, lo zelante prelato fu seppellito munito delle insegne episcopali come se fosse morto nella sua diocesi.

Franco Pezzella

Una pala d'altare di Onofrio Marchione a Pozzuoli

Nero su bianco, a. XXVII, n. 3, 18 febbraio 2024, p. 56

L'Assunzione della Vergine, il racconto, cioè del “rapimento” della Madonna in anima e corpo tre giorni dopo la morte (o, meglio, la sua dormizione), per quanto non trovi base nelle Sacre Scritture ma soltanto negli scritti apocrifi del III e IV secolo e nella tradizione cristiana, è da molti secoli ritenuta e celebrata come una delle più importanti feste della Chiesa cattolica, ancorché sia stato proclamato articolo di fede da Pio XII soltanto nel 1950.

Sicché a partire dal XIII secolo, epoca in cui il culto per Maria fu decisamente caldeggiato e trovò nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (che riprendeva, tra l'altro, giustappunto le Scritture apocrife) una delle fonti iconografiche predilette dagli artisti, le rappresentazioni del tema sono piuttosto numerose e si ritrovano naturalmente, com'è ovvio attendersi, soprattutto nelle chiese intitolate alla Vergine, anche se è molto frequente rintracciarle nelle chiese erette dai francescani.



La pala d'altare del Marchione.

È il caso, ad esempio, della settecentesca pala d'altare che, inserita in una cona in stucco, sovrasta l'altare maggiore della monumentale chiesa di Sant'Antonio da Padova a Pozzuoli.

Come in analoghe composizioni l'immagine si struttura su due parti sovrapposte. Attorno ad un sarcofago di marmo scoperchiato stanno gli apostoli, dai volti molto espressivi, quasi eccitati, fra i quali si distinguono i soli Pietro e Paolo, entrambi barbuti e calvi, l'uno con la veste gialla, l'altro rossa, e Giovanni, identificabile, invece, per l'età giovanile e il mantello anch'esso rosso.

La porzione superiore del dipinto è dominata dalla figura della Vergine che, avvolta in un manto azzurro su una veste bianca, seduta su una nuvola sorretta e contornata da angeli, ascende al cielo con un'espressione assorta e un sorriso appena accennato.

La pala risulta firmata e datata lungo il bordo del coperchio del sarcofago dal pittore aversano Onofrio Marchione (Aversa 1668-1757), un artista ancora pressoché sconosciuto alla storiografia artistica antica e moderna ma non per questo privo, tuttavia, di un qualche interesse; se non altro quale artefice in provincia della brillante stagione pittorica napoletana della prima metà del XVIII secolo.

Le poche notizie a tutt'oggi note sul suo conto si riconducono al breve profilo da me tracciato - sulla scorta di alcune annotazioni di Gaetano Parente prima e di mons. Roberto Vitale poi, che si limitarono, però, ad indicarne i soli estremi biografici - su un settimanale aversano dell'ultimo decennio del '900 ("Lo spettro Magazine", a. IX, n. 18, 1995) in occasione del restauro della tela con la *Madonna col Bambino tra i santi Andrea e Chiara* realizzata dal pittore per la chiesa di Santa Maria a Piazza.

In quella circostanza mettevo in evidenza che l'attività dell'artista non si svolse solo ed esclusivamente per le chiese della propria città - documentata dai dipinti come la *Crocifissione* di Santa Marta Maggiore, il *S. Pasquale Baylon* e i due dipinti laterali che ornavano la relativa cappella nella chiesa della Maddalena, ora conservati in altri contesti - ma anche altrove, come ben testimoniano alcuni suoi dipinti nella vicina Parete, dove realizzò una *Sacra Famiglia con s. Giovannino, sant'Anna e san Gioacchino* e un'*Annunciazione* per la chiesa parrocchiale di San Pietro; a Sant'Antimo, dove lavorò per la chiesa dello Spirito Santo realizzando un *Sant'Antonio abate* di bella fattura; a Trentola Ducenta, dove collaborò con Angelo Rossi a diverse tele del ciclo dedicato a san Michele nella chiesa eponima e, ancora, giustappunto a Pozzuoli.

Diverse anche le opere documentate andate disperse, tra cui, l'*Angelo Custode* dell'omonimo cappellone della chiesa della Trasfigurazione di Succivo, un'*Immacolata e santi* e una *Maddalena ai piedi di Cristo* della distrutta chiesa di Sant'Andrea di Aversa, la *Visitazione* della chiesetta dell'Angelo Custode sempre ad Aversa.

Franco Pezzella

I costumi dell'Agro sidicino-caleno nelle testimonianze figurative del Settecento e del primo Ottocento

Il Sidicino, a. XXI, n. 2, febbraio 2024, pp. 4-5 (I^a parte);

n. 3, marzo 2024, pp. 4-5 (II^a parte)

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 testimoniare la grande varietà di dipinti, incisioni, disegni, litografie e fogli a stampa, prodotti da artisti locali ma 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 da 35 tavole illustrate prevalentemente con rappresentazioni di brani di vita con figure colte per strada, nelle loro attività quotidiane.

All'opera del Fabris guarderanno, più tardi, a far data dal 1782, primi, il palermitano Alessandro D'Anna e Antonio Berotti (subentrato al leccese Saverio Della Gatta dopo una sua pressoché subitanea rinuncia) e poi, di nuovo il Berotti e Stefano Santucci dopo l'abbandono anche del D'Anna, allorquando saranno incaricati da Ferdinando IV, di documentare “le fogge del vestire in uso del suo regno” con una serie di *gouaches*.

Il termine francese *gouache*, traducibile in italiano con la parola guazzo, indica un dipinto realizzato con colori a tempera resi più pesanti ed opachi con l'aggiunta di biacca o gesso e gomma arabica al fine di ottenere una gradazione più coprente e più opaca).

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 e negli anni seguenti, attualmente conservate a Firenze tra i depositi di Palazzo Pitti e Villa Petraia.

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 sua scarsa cultura, mostrò sempre e comunque un profondo interesse meramente etnografico per le popolazioni del proprio regno - era la realizzazione di un vasto *corpus* di illustrazioni da utilizzarsi come modello per la decorazione dei nuovi servizi da tavola della corte, poi effettivamente composto, e noto come “I° Servizio delle Vestiture”, sotto la direzione del marchese Domenico Venuti, direttore della “Real Fabbrica di Porcellane” della città partenopea e vero ispiratore del progetto. In un primo momento, come si accennava, il compito fu affidato, dopo regolare concorso

presieduto dallo stesso Ferdinando IV, ai pittori Saverio della Gatta e Alessandro D'Anna, già esperti nella riproduzione dei costumi, poi sostituiti in seguito perché rinunciatari, il primo da Antonio Berotti (quest'ultimo, cognato del D'Anna, partecipò praticamente, fin dall'inizio all'impresa, che durò ben quindici anni), il secondo (dopo qualche anno) da Stefano Santucci.

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.



Fig. 1 - Firenze, Museo di Palazzo Pitti,
A. D'Anna, *Uomo e donna di Marzano*.

Al termine della ricognizione, D'Anna e Berotti, affiancati da alcuni collaboratori, realizzarono un congruo numero di tempere, ben 56, ognuna incorniciata da un passe-partout e fornita di una didascalia, di cui alcune raffiguranti *Uomo e donna di Marzano*, *Donna della Torre di Francolisi* (l'attuale Francolise), tutte e due firmate e datate da Alessandro D'Anna rispettivamente nel 1785 e 1786, *Uomo e donna di Tiano Sidicino e sua veduta* che, sebbene non firmata né datata, è da attribuire allo stesso D'Anna o in altra ipotesi ad Antonio Berotti o al loro maggiore collaboratore, Francesco Proganìa.

Circa la presenza delle *gouaches* nell'istituzione museale fiorentina va ricordato come in passato Palazzo Pitti fosse stato la sede della reggia di rappresentanza delle varie dinastie succedutesi attraverso i secoli nel governo del granducato di Toscana, tra cui quella degli Asburgo-Lorena, cui una prima serie di tempere era stata loro donata nel 1790 da Ferdinando IV di Borbone e dalla consorte Maria Carolina d'Austria - unitamente a diciotto *biscuit* con costumi del regno di Napoli di cui daremo conto più avanti - durante la loro permanenza a Firenze in occasione del viaggio di nozze.



Fig. 2 - Svizzera, Coll. privata,
A. D'Anna, *Uomo e donna di Marzano*.

La prima di queste *gouaches*, *Uomo e donna di Marzano* (fig.1), raffigura una coppia di contadini intenti a smerciare i prodotti del loro campo, forse delle granaglie, e delle ciambelle, deposte, le une in un sacco rigato, le altre in una cesta.

Le figure, eseguite con molta plasticità, hanno un impianto piuttosto robusto e massiccio: l'uomo, il capo coperto da un cappello scuro a falde piane e larghe, un bastone nella mano destra, indossa un ampio mantello di fustagno scuro sotto il quale, all'altezza del busto, s'intravede una camiciola e un fazzoletto bianco che gli avvolge il collo; parimenti la donna, con in testa una mantellina che le copre anche le spalle fino alla vite, indossa un ampio mantello scuro sotto il quale si scorgono, appena, le maniche di una camiciola e una sottana bianca. Entrambi, calzano delle scarpe.

Sullo sfondo, preceduto da una folta boscaglia, si delinea la sagoma del castello di Terracorpo, appartenuto alla potente famiglia dei Marzano, una delle sette grandi casate nobiliari del regno di Napoli da cui deriva anche il toponimo moderno del paese.

La coppia, com'era nei programmi del Venuti, fu raffigurata quasi nell'identico modo, fatto salvo qualche piccolo particolare (vedasi la rappresentazione del castello di Terracorpò e quella della boscaglia nella parte anteriore, riprodotte un po' più articolate) in uno dei piatti che compongono il sopracitato I° *Servizio delle Vestiture*, ora in collezione privata svizzera (fig. 2).

L'immagine ritorna, ancora, su una tazza, parte integrante con il sottostante piattino decorato con la rappresentazione della *Donna di Bosco* (Boscotrecase o Boscoreale) di un importante *Solitaire*, anch'esso attualmente in mani private, prodotto dalla stessa Real Fabbrica di Porcellane parallelamente al I° *Servizio delle Vestiture* (fig. 3), nonché in un'analogha tazza che si conserva nel Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza (fig. 4).

Come anche, la sola rappresentazione plastica della figura della *Donna di Marzano* entrò a far parte, con altre diciassette analoghe statuine, del cosiddetto completo da dessert, oggi conservato nel Museo degli Argenti a Palazzo Pitti, il quale, concepito per la decorazione della tavola, accompagnava lo stesso "I° Servizio delle Vestiture" (fig. 5).

Le diciotto statuine in *biscuit*, alte fra i 28 e i 32 cm., furono modellate, intorno al 1785, sulla falsariga delle riproduzioni utilizzate per le *Vestiture* dallo scultore e ceramista umbro Filippo Tagliolini, trovando collocazione su un sostegno piramidale anch'esso in *biscuit*.

Questo termine francese indica una porcellana senza rivestimento, d'apparenza bianca ed opaca, simile al marmo, così detta perché ricordava i dolcetti in zucchero candito tipici della pasticceria continentale europea, i *biscuit* appunto, che erano posti a centrotavola durante i pranzi e le cene di gala.

È ipotizzabile che a questo centro tavola, il quale al momento costituisce ancora un *unicum*, facessero da *pendant* uno o più analoghi esemplari con i personaggi maschili e i restanti costumi che costituivano l'intera serie dei "Vestimenti".

Un modello pressoché identico di questa statuina è conservato, unitamente ad altri della serie, nel Museo delle Porcellane di Doccia di Sesto Fiorentino (fig. 6). Per quanto contrassegnati da marchi borbonici si tratta, però, probabilmente, di manufatti realizzati da maestranze locali intorno al 1830, con forme acquistate dalla fabbrica napoletana, compreso il diritto all'uso dei marchi.

Del resto, ancor prima, tra il 1791 e il 1792, diverse *gouaches* realizzate dal D'Anna e dai collaboratori, tra cui quella dell'*Uomo e donna di Marzano*, erano state utilizzate, finemente incise in rame e colorate a mano da Secondo Bianchi, Antonio Zaballi e Giuseppe Morghen, quali modelli per illustrare ben 60 tavole che, prima circolarono sciolte a Roma e poi, ottenuto i diritti per la pubblicazione, furono inserite in un elegante volume denominato *Raccolta di Varie vestiture che si costumano nelle Città, Terre e Paesi in Province diverse del Regno di Napoli* edito a Napoli da Nicola Gervasi e Vincenzo Talani nel 1793 (fig. 7). L'incisione in oggetto porta la firma di Secondo Bianchi.



Fig. 3 - Svizzera, Coll. privata, *Solitaire*.



Fig.4 - Faenza, Museo Internazionale della Ceramica, *Uomo e donna di Marzano*.



Fig. 5 - Firenze, Museo degli Argenti di Palazzo Pitti, F. Tagliolini, *Donna di Marzano*.

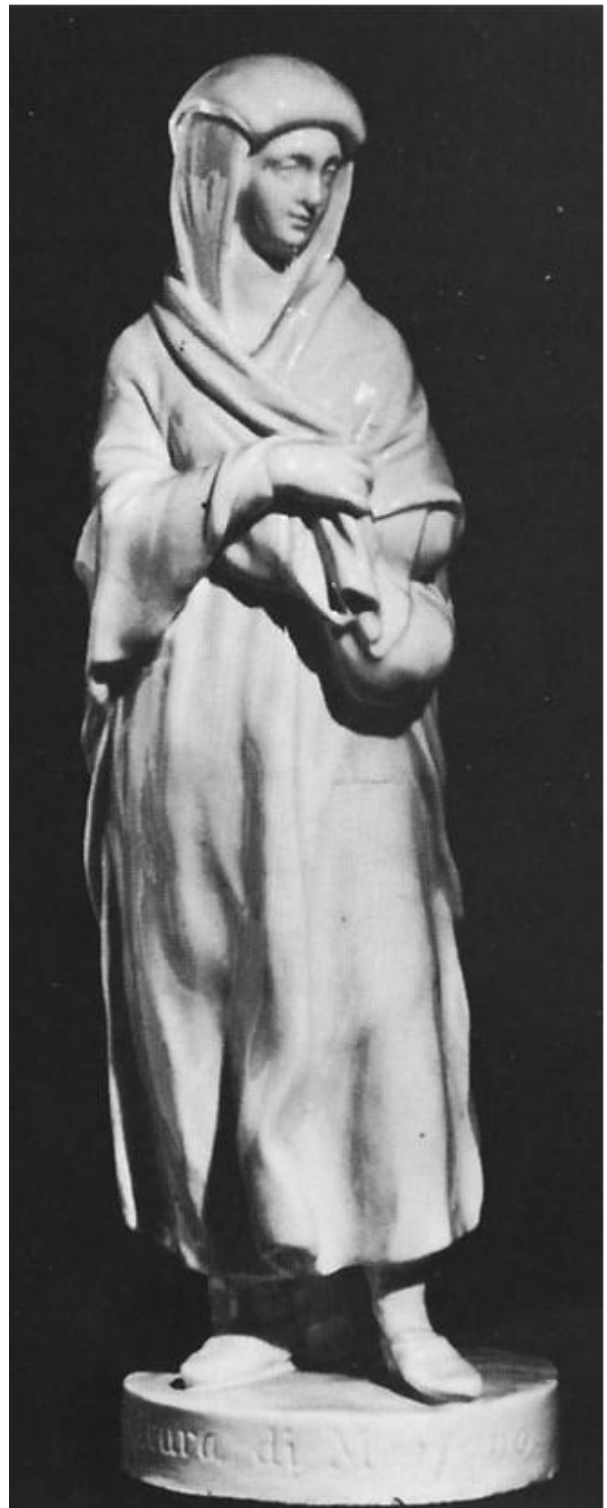


Fig. 6 - Sesto Fiorentino, Museo delle Porcellane di Doccia, Maestranze fiorentine, *Donna di Marzano* (da F. Tagliolini)



Fig. 7 - S. Bianchi, *Uomo e donna di Marzano*.



Fig. 8 - Firenze, Museo di Palazzo Pitti, A. D'Anna, *Donna della Torre di Francolisi*.

Nella seconda tempera di sicura autografia del D'Anna, giacché firmata in basso a sinistra, l'artista ci propone una vivace rappresentazione della *Donna della Torre di Francolisi* mentre, in compagnia di un ragazzo, sta per recarsi dalla campagna al paese per vendere al mercato tre agnellini che fanno capolino da una cesta deposta sulla sua testa (fig. 8).

In palese contrasto con l'atmosfera bucolica della scena - come già si avvertita, peraltro, ancorché più velatamente, nella precedente raffigurazione dell'*Uomo e donna di Marzano* - le due "figurine" - termine con cui venivano semplicemente indicate le immagini dei costumi nella parlata popolare del tempo - ostentano, vestite con cura quale appaiono, una ricchezza di gusto che fa decisamente a pugni con la loro appartenenza alla cultura agropastorale di cui erano parte.

Su un'ampia gonna pieghettata di colore grigio scuro e il sovrapposto grembiule verde, la donna indossa, infatti, un bustino e un prezioso corpetto manicato rosso ricamato a mano in fili d'oro, sotto al quale, a partire dal girocollo, si diparte un fazzolettone bianco in tessuto leggero, i cui lembi vanno ad inserirsi, come a disegnare una sorta di blusa, in una fascia dello stesso tessuto.



Fig. 9 - Coll. privata, A. D'Anna, *Donna della Torre di Francolisi*.

Un fazzoletto da testa merlettato sul capo, una collana di pietre ornamentali al collo e delle scarpe di cuoio come calzatura, completano l'abbigliamento della donna, mentre

il ragazzo che l'accompagna, forse un figlio o il fratello minore, indossa, su un calzone corto fino alle ginocchia, una giamberga, la lunga giacca maschile a falde, simbolo nella Napoli borbonica del ceto borghese.

Per il resto il ragazzo calza un cappello di feltro scuro a falde larghe con cupola rotonda e schiacciata al centro, delle scarpe di cuoio e regge un lungo bastone leggermente ricurvo e bombato nella parte superiore.

Fa da sfondo alla scena una veduta del paese che, dominato dal maestoso castello medievale, sovrasta, a sua volta, dall'alto del rilievo calcareo sul quale sorge, il sottostante ponte sul torrente Savone: elementi che mancano, invece, in una analoga tempera in collezione privata, che, ancorché rechi la firmata del D'Anna, va collocata nell'ambito della produzione abusiva comparsa parallelamente ai canali ufficiali per la produzione e la vendita delle tempere, gestiti direttamente dalla "Real Fabbrica di Porcellane", come dimostra, d'altronde, il non elevato livello qualitativo della riproduzione stessa (fig. 9).



Fig. 10 - Firenze, Museo degli Argenti di Palazzo Pitti,
F. Tagliolini, *Donna di Francolise*.

Alla pari della statuina della *Donna di Marzano* anche quella di Francolise fa parte del completo da dessert che accompagnava il "I° Servizio delle Vestiture" di cui si

discorreva poc'anzi (fig. 10); pure in questo caso la donna è rappresentata sola, ma diversamente dalla tempera non reca in testa la cesta con i tre agnellini bensì ne regge uno solo, afferrato per le quattro zampette nella mano sinistra, con una posa fiera e l'espressione orgogliosa.

Abbastanza conforme alla tempera del D'Anna è, viceversa, l'incisione raffigurante la *Donna della Torre di Francolisi* a firma di Secondo Bianchi inserita nella già citata *Raccolta di Varie vestiture che si costumano nelle Città, Terre e Paesi in Provincie diverse del Regno di Napoli* (fig. 11).



Fig. 11 - S. Bianchi, *Donna della Torre di Francolisi*.

La figura della *Donna della Torre di Francolisi* disegnata dal D'Anna ritorna ancora, quasi tale e quale - fatto salvo che nella postura e accompagnata, per di più, dalla raffigurazione di un *Uomo* dello stesso paese, forse il marito, e dalle raffigurazioni di una *Donna di Santa Maria di Capua*, di una *Donna e Ragazza di Castelforte* e di un *Uomo di Traetto* - in una tempera raffigurante i costumi della *Provincia di Terra di Lavoro*, firmata e datata 1804 da Saverio della Gatta (fig. 12).

Anche nella suddetta tempera - che s'inquadra nel novero dei dipinti aventi a soggetto costumi e aspetti tipici della vita delle province napoletane, realizzati dal pittore leccese

a partire proprio da quell'anno dopo un'attività dedicata esclusivamente alla rappresentazione di vedute - la donna trasporta un agnellino, stavolta, però, legato per le quattro zampe con una corda e tenuto pendulo con la stessa sulla spalla destra.

Tuttavia, la figura che più ci preme mettere in evidenza in questa tempera è l'*Uomo* che accompagna la donna, una rappresentazione pressoché unica del costume tradizionale maschile del paese, composto, secondo un vestiario molto sobrio - che, in realtà, non differisce molto da quello in uso nei paesi circostanti - da un calzone di panno verde scuro lungo fin sotto il ginocchio, da calze di cotone (di lana in inverno), scarpe di cuoio basse (scambiate con scarpe alte e chiodate durante il lavoro), una camicia bianca senza colletto, un *gilet* di panno marrone (sostituito in inverno da una giacca lunga con l'integrazione di un mantello a ruota) e da un cappello a falda larga.



Fig. 12 - S. Della Gatta, *Costumi di Terra di Lavoro*.

Per quanto d'incerta autografia, come già si accennava, la coppia con *Uomo e Donna di Tiano Sidicino e sua veduta* (fig. 13), non è da meno, per disegno e resa cromatica, alle due precedenti tempere a firma del D'Anna, la cui presenza in città - dove ritrasse, peraltro, due pezzi d'antichità e sei vedute dell'anfiteatro - è documentata dal 12 febbraio al 16 giugno del 1783.

La coppia è raffigurata con un abbigliamento festivo nell'atto di indicare sullo sfondo una veduta di Teano, adagiata su un colle alle falde del massiccio vulcanico di Roccamonfina.

La donna, in piedi, è vestita con molta cura: indossa una lunga e ampia veste turchese, pieghettata dalla vita in giù e in parte coperta da un grembiule celeste bordato con galloni dorati, dal cui orlo fuoriesce uno scarpone di cuoio nero; nella parte superiore la veste è arricchita da un innesto di panno rosso a mo' di corpetto, da cui fa capolino lo scollo di una candida camicia bianca, decorato, alla pari dell'unico polsino di essa che s'intravede, da una trina. Come copricapo indossa un velo bianco che ricade sulle spalle con ampie bende trinate.



Fig. 13 - A. D'Anna (attr.), *Uomo e Donna di Teano*.

Il maschio, invece, seduto, indossa, insieme alle consuete brache lunghe fino al ginocchio di colore blu, una giubba rossa con ampi paramani sotto la quale s'intravede una camicia bianca con un lungo fazzoletto annodato al collo. Per il resto calza un cappello a falde larghe e delle scarpe di cuoio e il maschio regge un bastone terminante a tau.

L'immagine della coppia è riproposta, con qualche variante (la presenza di un cane ai piedi della donna e una diversa veduta di Teano sullo sfondo) in un rinfrescabottiglia prodotto dalla stessa Real Fabbrica Ferdinanda, conservato in una collezione privata svizzera (fig. 14).

Va osservato come anche nel caso della coppia teanese - alla pari di altre svariate riproduzioni di costumi popolari presenti tra le 56 tempere fiorentine - il contrasto tra le umili origini delle figure rappresentate e l'elegante e raffinato modo di vestire di esse, sia oltremodo lampante: ciò corrisponde, evidentemente, ad una precisa volontà di Ferdinando IV, preoccupato, di là dei propri interessi etnografici, di "addomesticare", talvolta, con immagini dignitose e rassicuranti, le difficili condizioni di vita in cui erano tenuti i sudditi nelle contrade dell'entroterra.



Fig. 14 - Svizzera, Coll. privata,
Rinfrescabottiglia con Uomo e donna di Teano.

Un'ulteriore testimonianza delle vestiture in uso nell'agro sidicino-caleno durante il Settecento è quella che, realizzata da Secondo Bianchi e riportata nella XVI tavola della già citata *Raccolta di Varie vestiture*, riproduce la *Donna di Rocchetta* (una delle tre frazioni che costituiscono l'attuale comune di Rocchetta e Croce) (fig.15).

A prescindere dalla valenza etnografica, l'immagine si prefigura oltremodo preziosa per essere una rara se non unica testimonianza iconografica, prima dell'avvento della fotografia, dell'antico "Ponte romano" di Val d'Assano (oggi ahimè in pessime condizioni di conservazione per il pluridecennale abbandono).

Il ponte, nell'antichità e fino al Medio Evo inoltrato, scavalcando il fiume Savone, permetteva a un diverticolo della Via Latina, che collegava Roma con Capua, di raggiungere, dalla località Torricelle, costeggiando le pendici di Monte Maggiore e passando per *Cubulteria* (Alvignano), la città di *Allifae*.

Nell'incisione, la donna - verosimilmente una contadina, come sembrerebbe indicare la cesta con le fucelle di ricotta poggiata sul capo della bambina che l'accompagna, forse la figlia - si caratterizza, soprattutto, come del resto quest'ultima, per il particolare copricapo costituito da una sorta di fazzoletto bianco di lino, terminante con un'orlatura ricamata, che, scivolando lateralmente lunghe le guance, le cade sulle spalle.



Fig. 15 - S. Bianchi, *Donna di Rocchetta*.

Il vestiario delle due figure è composto: nel caso della donna, da una camicia bianca vezzosamente guarnita alle estremità delle maniche da trine, un corpetto grigio e da una gonna giallo ocra attraversata orizzontalmente da rigature marroni, sulla quale si posa un ampio grembiule, volgarmente chiamato manteseino, stretto e ripiegato in vita da una cinghia di stoffa giallo ocra; nel caso della bambina, da una camicia, un corpetto grigio chiaro, una gonnella verde e da una sopra gonna giallo ocra, ripiegata in vite e attraversata in alto e in basso da una spessa riga nera. Completano l'abbigliamento, dei pantaloni verdi - com'è dato vedere dalla parte scoperta delle gambe di entrambe - e gli zoccoli, tradizionali, quelli calzati dalla bambina, leggermente ingentiliti da una fascetta colorata sul collo del piede, quelli della donna.

Franco Pezzella

Enzo Girone, uno dei più illustri aversani del Novecento

Nero su bianco, a. XXVII, n. 4, 3 marzo 2024, p. 56

Uno dei più illustri aversani del Novecento fu senz'altro Enzo Girone che, nato il 18 gennaio del 1899 nella nostra città, si distinse, oltre che come medico, come romanziere e poeta.

Figlio di Alfonso, un valente e stimato psichiatra, fondatore e direttore, nel 1906, di una importantissimo sanatorio modello per malati mentali a Ducenta che, anticipando i futuri indirizzi, sperimentava sistema di cura alternativi a quelli costrittivi all'epoca in uso e nipote, altresì, per parte della madre, di Francesco Orabona, che era stato lungamente sindaco di Aversa dal 1876 e il 1891, Enzo Girone, partecipò, giovanissimo (fu uno dei ragazzi del '99) all'ultima fase della Prima Guerra mondiale. A conflitto finito si laureò in medicina ma, in campo professionale, le sue scelte non si uniformarono a quelle del padre. Dopo una breve esperienza, nel quadriennio 1926-29, come redattore di articoli scientifici per l'Accademia pugliese di scienze, cominciò ad esercitare la libera professione, trasferendosi prima a Brescia e poi a Milano.



Essere vivi, la prima avveniristica enciclopedia della salute del Girone.

Nella metropoli lombarda Enzo Girone diede fiato a quella che era, accanto alla passione per la medicina, l'altra sua grande passione: la letteratura, in particolare, la narrativa. In questo periodo pubblicò, infatti, in prima e seconda edizione, soprattutto per la casa editrice "La Prora" di Milano diversi romanzi: *Il letto del fiume* (Milano

1933), *Tra i morti e i vivi* (Milano 1936 e 1937), *Segni sull'acqua* (Varese 1937), *La lampada spenta* (Milano 1938), *Quarti piani* (Milano, 1940). Compose e diede alle stampe anche commedie ed opere teatrali, di cui qualcuna fu, forse, anche rappresentata (*I miei più cari amici*, *La pelle del serpente*, *La lucertola azzurra*, *Maria Antonietta*, *Quel che ti ho dato*).

Restarono invece, inedite, un discreto numero di novelle e di fiabe. Tra un romanzo e una commedia, Girone non mancò, tuttavia, consapevole com'era dell'importanza della diffusione tra la popolazione di una corretta ed essenziale informazione sanitaria, di pubblicare una prima avveniristica enciclopedia medica (*Essere vivi Enciclopedia della salute*, Milano 1938), un manuale di consigli e suggerimenti pratici (*Il medico consiglia*, Milano 1944), che avrà una riedizione nel 1958, e un dizionario (*Il dizionario medico*, Torino 1961).

Con l'entrata dell'Italia nel secondo conflitto mondiale Girone fu inviato in qualità di ufficiale medico a Pantelleria, incarico che assolse, con alto senso del dovere, anche se fu sempre convinto che l'entrata in guerra del nostro Paese fosse stato un madornale errore.

Fatto prigioniero, liberato dopo la fine del conflitto, si stabilì a Caserta, dove sarebbe rimasto fino agli inizi degli anni Cinquanta.

Qui, al fine di potenziare l'offerta del servizio sanitario, aprì una prima clinica sorta in via Verdi, una seconda sulla via Appia e una terza, in via Tescione, inizialmente intitolata al suo nome, mutato poi in "San Luca".

La proprietà della casa di cura, funzionante fino a pochi anni fa, fu poi ceduta dal Nostro al dottor Pietro Lombardi allorquando, vincitore di un concorso quale ispettore dell'Inail, lasciò Caserta per trasferirsi a Torino, dove morì nel giugno del 1962.

Sia a Caserta, dove si vuole che avesse organizzato in una sala di rappresentanza della clinica una sorta di cenacolo letterario, sia al nord Italia, dove aveva mantenuto i legami con gli ambienti intellettuali di Milano, Girone, mai dimentico dei suoi interessi letterari, aveva continuato a coltivare, instancabile, la sua passione giovanile.

Nell'immediato dopoguerra aveva scritto, infatti, una nutrita serie di romanzi tra cui *I sogni rimangono intatti* (Milano, 1943), *L'isola disperata Pantelleria 1942-43* (Milano 1946 e 1947), *Quando la vita non è un sogno* (Milano 1949), *Io e i pazzi* (Milano 1953). Mai, però, per assecondare la sua passione letteraria aveva trascurato quella per la medicina.

Prova ne è, secondo testimonianze pressoché unanimi di quelli che lo conobbero nelle vesti di medico, che egli fu un chirurgo di provate capacità ed abilità in grado di eseguire operazioni per quei tempi estremamente complesse e difficoltose, quali, per esempio, gli interventi di trapanazione del cranio per l'asportazione di formazioni neoplastiche in sede cerebrale.

Franco Pezzella

Un dipinto di Angelo Mozzillo tra gli arredi storici del prestigioso San Domenico Palace Hotel di Taormina

Non è Nuova città, a. III, n. 7, 9 marzo 2024, p. 6

Il San Domenico Palace di Taormina è uno dei più conosciuti e rinomati hotel del mondo per aver accolto tra le proprie mura, nella sua più che centenaria storia essendo stato inaugurato nel lontano 1896, scrittori, poeti, sovrani, artisti e politici della statura, tra gli altri, di Oscar Wilde, Edoardo VIII, Liz Taylor, Audrey Hepburn, Sophia Loren e dei coniugi Bush.



La tela del Mozzillo.

Tra l'altro è stato utilizzato, più volte, come quinta scenica di riprese cinematografiche ed importanti eventi politici e commerciali: da *L'Avventura* di Michelangelo Antonioni (1960) a *Il piccolo Diavolo* di Roberto Benigni (1988), da *Le Grand Bleu* di Luc Besson (1988) a *Grande, Grosso e Verdone* di Carlo Verdone (2007), dalla serie televisiva *La Piovra* (1984-2001) al G7 del 26 e 27 maggio del 2017, per finire alle presentazioni Ferrari, Swaroski e Dolce & Gabbana.

Allestito convertendo un convento domenicano del XIV secolo, ritornato, con la soppressione post unitaria degli ordini religiosi, di proprietà del principe di Cerami, in quanto legittimo erede dei Rosso d'Altavilla che l'avevano donato, nel 1430, in una sorta di "comodato d'uso", ai padri predicatori, l'hotel conserva, nelle sue stanze, uno straordinario patrimonio artistico, tra cui ci fa piacere registrare, con immenso compiacimento, la presenza di un dipinto del nostro Angelo Mozzillo: un olio su tela, di cm. 205 x 157, firmato e datato 1785, raffigurante *Sant'Anna e la Vergine con Sant'Antonio abate ed un mendicante*.

Per quanto le scarse fonti storiche e documentarie a tutt'oggi note relative al Nostro non menzionano una sua permanenza né l'invio di opere in Sicilia, quest'opera parrebbe non essere la sola del pittore agrigolese presente in Sicilia.

Un autorevole storico d'arte isolano, Giuseppe Cipolla, dell'Università di Palermo, ha ipotizzato, infatti, un possibile riferimento al Mozzillo di un'*Addolorata* che si conserva presso la Casa dei Missionari Redentoristi di Agrigento ravvisandovi elementi riferibili agli schemi compositivi e alle tonalità cromatiche del pittore agrigolese.

Secondo l'ipotesi avanzata dal suddetto studioso il dipinto provverebbe - per le ridotte dimensioni e il suo carattere devozionale - dal lascito di qualche padre redentorista riconducibile alla seconda metà dell'Ottocento, dal momento che la tela non è menzionata tra le opere d'arte espropriate con le leggi di soppressione degli ordini religiosi del 1860.

Del resto, il dipinto agrigentino non sarebbe neppure l'unica opera del Mozzillo già presente in Sicilia se si dà per buona l'attribuzione del bozzetto con le *Tre Marie* conservato nella pinacoteca di Palazzo Abatellis di Palermo.

Ritornando al dipinto in oggetto, è probabile provenga anch'esso da un contesto devozionale che potrebbe ipotizzarsi essere stato uno degli stessi ambienti dell'ex convento o dell'attigua chiesa (dedicata a Sant'Agata), rimasta semidistrutta dai bombardamenti del 9 luglio 1943.

In ogni caso, come si anticipava, all'immagine di sant'Anna, rappresentata seduta su un trono marmoreo con Maria accanto, attorniata da uno stuolo di angeli e cherubini, molto ricorrente in Sicilia soprattutto nelle sculture processionali del Settecento (esempi lampanti sono le statue di Altofonte e Santa Flavia, in provincia di Palermo, e quelle presenti in chiese dei quartieri Borgo Vecchio e dei Lattarini nello stesso capoluogo), si affiancano sant'Antonio abate e un mendicante.

Conformemente alla tradizionale iconografia settecentesca il santo è raffigurato, con un volto che esprime allo stesso tempo austerità e benevolenza, nelle vesti di un anziano monaco con i capelli, i baffi e una lunga barba bianca biforcata.

Indossa un saio beige e un lungo mantello nero sul quale è cucita una T (tau) - antico simbolo egizio d'immortalità, ma anche prefigurazione, secondo i cristiani, del crocifisso su cui era stato immolato Gesù - adottato, nel Medioevo, come emblema dell'Ordine degli ospitalieri, devoti seguaci del santo, di cui possedevano e veneravano alcune reliquie.

Il simbolo si ripete - con appesa una campanella utilizzata dal santo per allontanare il maligno durante il lungo periodo di eremitaggio trascorso nel deserto egiziano - quale

terminazione del bastone che impugna nella mano sinistra, cui fa *pendant* nell'altra mano una fiamma sorretta da un libro riconducibile alla varicella zoster, l'infezione erpetica, particolarmente urente fino a provocare una sensazione simile a quella provocata dal contatto con il fuoco, della cui cura erano specialisti giustappunto i suoi seguaci grazie ad un unguento lenitivo che ricavavano dal grasso dei maiali.

Franco Pezzella

Quella volta di Filippo Tommaso Marinetti tra noi

Nero su bianco, a. XXVII, n. 5, 17 marzo 2024, p. 56

Il 14 febbraio del 1939 Filippo Tommaso Marinetti, il poeta, scrittore e drammaturgo italiano fondatore nel 1909 del movimento futurista, tenne, presso il Teatro Cimarosa di Aversa, alla presenza di un folto uditorio, una conferenza sul tema *Studenti fascisti*. Nell'occasione, il poeta, che aveva aderito al partito fascista alcuni anni prima e aveva partecipato come volontario, nel 1936, ancorché già sessantenne, alla guerra in Etiopia, dopo aver illustrato brevemente la storia del Futurismo, si rivolse ai giovani presenti invitandoli ad essere parte attiva della rivoluzione in atto nel Paese.



L'appello faceva seguito alla conferenza *Dalle origini del Fascismo alla conquista dell'Impero* tenuta l'anno precedente da Stanislao Andreozzi, direttore didattico, su invito dell'avvocato Deodato Paolizzi, futuro segretario politico del Fascio per il circondario aversano, presso il locale Circolo di cultura fascista Littorio, ubicato in via Roma.

La dissertazione era stata poi pubblicata a stampa dallo stesso Andreozzi con un'eloquente dedica che la dice lunga sulla sua fede fascista: *A Benito Mussolini, duce del Fascismo, ideatore e Fondatore del II Impero. La Vecchia e Fedelissima Camicia Nera Stanislao Andreozzi queste Umili Pagine di Passione Squadrista dedica.*

Invece, secondo il modo con cui era solito concludere le sue conferenze, Marinetti recitò alcuni “poemi simultanei di guerra”, come amava definire i suoi componimenti bellici tratti da *Il Poema Africano della Divisione «28 Ottobre»*, un’opera - allo stesso tempo letteraria e autobiografica – realizzata quale testimonianza e memoria storica della partecipazione sua e delle Camice Nere alla campagna d’Etiopia.

In questi componimenti Marinetti narra con precisione aneddoti, fatti di cui è testimone e protagonista diretto, fra cui la battaglia di Passo Uarieu del 21-24 gennaio, il più duro scontro di tutta la guerra d’Etiopia riportando, altresì, documenti, bollettini e comunicati.

Dedicata “Ai futuristi volontari della guerra veloce”, i componimenti erano stati pubblicati una prima volta, in ordine sparso, sul quotidiano torinese “Gazzetta del popolo”, di cui il poeta era collaboratore, già nel 1936, per poi essere ripubblicati, in volume, nel mese di maggio dell’anno successivo dalla casa editrice “A. Mondadori”, dopo che l’azienda tessile Snia Viscosa aveva ritirato larga parte della tiratura per farne dono ai combattenti.

Con la recita dei poemi Marinetti non mancò di *collaudare* (leggi commentare, n. d. A.), come scrisse l’anonimo articolista che dedicò un “pezzo” alla manifestazione avversana su “Il Mattino” di Napoli, alcune poesie declamate da Emilio Buccafusca da Casalnuovo.

Questi, uno dei più autorevoli esponenti del Futurismo partenopeo, poi rinomato ortopedico, era legato al poeta da una sincera ed affettuosa amicizia testimoniata, peraltro, dalla decisione di raggiungerlo sul fronte russo quando, nel 1942, alla matura età di sessantasei anni, aveva deciso di partire volontario anche sul fronte russo.

Dopo la conferenza al Cimarosa, Marinetti si trattenne ad Aversa alcuni giorni, ospite di Alfredo Diana nel suo palazzo gentilizio, già dimora ottocentesca dei marchesi Merenda.

Qui, come riporta il compianto Giovanni Motti nel suo *Podestà e poi sindaci. La guerra sotto i piedi, le storie sotto i passi, i fatti sotto la pelle*, Aversa 1998, uno di quei giorni, mentre Donatino Gatta lo sbarbava davanti ad una voliera nell’atrio della casa, rifiutò un cognac dicendo: “Marcio ad acqua e latte”.

Franco Pezzella

Gli affreschi di Giustino Lombardo nella chiesa di S. Francesco

Nero su bianco, a. XXVII, n. 6, 30 marzo 2024, p. 56

Giustino Lombardo è figura di pittore, e soprattutto disegnatore ed architetto napoletano, sconosciuto ai più, ancorchè, come riporta il settecentesco storiografo napoletano Bernardo De Dominici nelle sue famose *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, “merita essere annoverato fra migliori Discepoli del Solimena, poichè, se bene non fece nulla nel colorire, disegnò così bene, e con tal pulizia ritrasse l'opere del maestro su la carta, e per lo più con lapis rosso, che pochi altri han disegnato con simile perfezione, e lo stesso Solimena moltissime volte stava ad osservarlo nel mentre che formava i suoi belli disegni, e non cessava d'encomiarlo. Insomma i suoi disegni arrivarono in tanta stima, che facevano a gara tanto i Discepoli del Solimena, che molti dilettanti per farne acquisto, comperandoli da lui a caro prezzo, per la gara che nasceva molte volte tra pretendenti di alcun bello disegno istoriato”.



La Gloria di S. Antonio.

La stessa sorte non toccò invece ai suoi dipinti ad oggi noti - invero pochissimi - giacchè, come racconta ancora una volta De Dominici, “nel voler dipingere una mezza figura della B.Vergine si vide in un mare di confusione per la difficoltà dell'operare il colore, sperimentando a prouva esser diverso il maneggiare il toccalapis del pennello”. Eppure, a giudicare dai suoi unici dipinti fin qui noti, gli affreschi con *Le storie della vita di santa Chiara* e una *Gloria di sant'Antonio* che si ammirano proprio ad Aversa,

nella volta dell'abside della chiesa di San Francesco d'Assisi, non constatiamo nulla che possa corroborare l'affermazione dedominiciana.

Tutt'altro! I tre dipinti, inquadrati da cornici mistilinee in stucco, sovrastano, peraltro, alcune delle opere d'arte più importanti della chiesa: l'*Estasi di san Francesco* di Jusepe de Ribera, la *Pentecoste* e la *Santa Chiara che mette in fuga i saraceni* attribuite a Francesco De Mura e il seicentesco *Altare maggiore* dei fratelli Pietro e Bartolomeo Ghetti, ossia manufatti artistici che, con l'*Assunzione della Vergine* del Guercino, l'*Adorazione dei pastori* di Pietro Berrettini da Cortona, il *Cristo deposto* di Paolo de Majo, l'*Immacolata Concezione* di Lorenzo Ruggi, la *Santa Chiara* di Leonardo Olivieri e la duecentesca *Madonna Lactans* attribuita a Guido da Siena, costituiscono uno dei più fastosi patrimoni culturali della città.

Al centro del ciclo, Lombardo dipinse, inserendola entro un ricco festone di foglie e frutta, la *Gloria di sant'Antonio* che sale al cielo in un tripudio di angeli e cherubini; nel riquadro a sinistra affrescò, invece, uno dei più noti episodi della vita di Chiara, la *Santa che mette in fuga i saraceni con l'ostensorio*, secondo la narrazione riportata da Tommaso da Celano nella *Leggenda di Santa Chiara Vergine* (1255); nel riquadro opposto, infine, dipinse, firmandolo [*Lombardo F(ecit)*], *Gesù Bambino che appare alla Santa mentre scrive la Regola per l'Ordine delle Clarisse* - la congregazione da lei fondata unitamente a san Francesco - la prima mai scritta da una donna, per di più con la subitanea approvazione di papa Innocenzo IV.

In questa composizione, dall'iconografia alquanto insolita, assistono alla scena, sull'uscio di una porta, alcune consorelle. Sul tavolo, oltre al calamaio, fanno mostra di sé un teschio ed una clessidra, chiaramente allusivi all'ineluttabile caducità della vita, mentre la presenza del Bambino Gesù fa riferimento ad un altro episodio riportato da Tommaso da Celano, allorquando, mentre Chiara assisteva ad una predica di frate Filippo Longo da Atri, un religioso che ebbe un ruolo determinante nella sua vita ed anche in quella di san Francesco affiancandoli nelle loro più importanti scelte, le apparve un bellissimo bambino che la vezzeggiò con moine per gran parte della predica.

Circa la buona resa e qualità degli affreschi, che cozzano alquanto con le considerazioni del De Dominici, si potrebbe ipotizzare che per la loro esecuzione, databile alla metà degli anni '60 del XVIII secolo, sia intervenuto in aiuto del Lombardo, nella stesura dei colori, Francesco De Mura, impegnato in quella contingenza nella realizzazione dei due teloni per il coro della stessa chiesa.

Come testimonia sempre il De Dominici, il De Mura era stato, infatti, dopo iniziali dissapori giovanili, prima compagno di bottega e poi amico del Lombardo. In ogni caso Giustino Lombardo fu un ottimo architetto. Dalle fonti letterarie e dalla documentazione archivistica sappiamo che operò a lungo a Napoli nell'edificazione dell'Ospedale degli Incurabili, a Grumo Nevano, e poi ad Orbetello e a Porto Ercole, all'epoca facenti parte dello Stato dei Presidi controllato dai Borbone, e in Puglia, a Foggia, Troia ed Oria.

Franco Pezzella



Santa Chiara mette in fuga i saraceni con l'ostensorio.



Gesù Bambino appare a santa Chiara mentre scrive la Regola per l'Ordine delle Clarisse.

La pala d'altare di Angelo Mozzillo nella chiesa di San Martino a Campora di Agerola

Non è Nuova città, a. III, n. 12, 13 aprile 2024, p. 6

Due dei tre dipinti che Angelo Mozzillo, su commissione dell'arcivescovo di Amalfi, mons. Antonio Puoti, fu chiamato a realizzare, nel 1766, per la chiesa di Santa Maria di Loreto di Campora di Agerola - sede della parrocchia di San Martino vescovo - sono stati già da me illustrati in un numero precedente di questo stesso settimanale. In quella occasione, per esigenze di spazio, mi limitai ad una breve esposizione dei dipinti che decorano l'intera volta della navata centrale e absidale della chiesa.



La pala del Mozzillo.

Ritorno adesso sul ciclo mozzilliano per una disamina della pala raffigurante la *Madonna di Loreto tra i santi Martino vescovo e Antonio abate* che, firmata e datata 1768 dall'artista afragolese, ne decora l'altare maggiore; non prima, tuttavia, di osservare che essa, celebra al contempo, l'originaria intestataria della chiesa, la

Madonna di Loreto, il successivo titolare della parrocchia, san Martino vescovo di Tour, patrono di Agerola, e sant'Antonio abate, iniziatore del monachesimo, di cui il pastore francese, dopo i precedenti trascorsi militari, era stato, nella seconda metà del IV secolo, uno dei proseliti più convinti dando vita di fatto, con la fondazione di un cenobio a Ligugè, in Aquitania, ad una delle prime comunità monastiche in Occidente. Alla pari della maggior parte delle composizioni che glorificano la Madonna di Loreto anche l'iconografia adottata dal Mozzillo in questa pala s'ispira ai racconti di fondazione del santuario lauretano, laddove la Vergine, coronata e circondata da un'aureola di luce, appare a figura intera, assisa su un groppo di nubi, affiancata sulla sinistra dal prospetto di una chiesa sostenuta da angeli in volo, mentre con la mano destra cinge amorevolmente il Bambino Gesù, anch'egli coronato, adagiato sulle sue gambe.

Circa la presenza di una chiesa come cifra distintiva nelle composizioni lauretane va ricordato che le origini della devozione alla Vergine con questo titolo si riallacciano ad una pia leggenda, narrata da una cronaca del 1465 redatta da Pier Giorgio di Tolomei, detto il Teramano. Secondo questa cronaca, che l'autore indica desunta da una vecchia 'tabula' consumata risalente al 1300, nella notte tra il 9 e 10 dicembre del 1296, un eremita, tale fra' Paolo della Selva, avrebbe avuto una visione, durante la quale gli sarebbe stata indicata l'esistenza, sulla sommità del Monte Prodo, nei pressi di Loreto, della casa di Nazareth dove Maria era nata e vissuta, dove aveva ricevuto dall'Arcangelo Gabriele l'annuncio di portare nel grembo Gesù, e che avrebbe poi abitata ancora per trent'anni.

La casa sarebbe stata trasportata dagli angeli sul rilievo marchigiano nel 1294, dopo una prima sosta di tre anni a Trsat, quartiere dell'odierna città di Fiume, in Croazia, e altre due brevi soste nella vicina Recanati.

Sempre secondo il racconto l'intervento angelico si era reso necessario per salvarla da una sicura demolizione, allorquando la Palestina, nel 1291, era caduta in mano ai Turchi infedeli.

Molto più verosimilmente, però, fu un nobile imparentato con la famiglia imperiale di Costantinopoli a portare in salvo i resti della Santa Casa fino a Loreto.

In ogni caso, ben presto, intorno ad essa, era sorta una prima chiesa e poi nel corso dei secoli successivi uno dei più importanti e visitati santuari mariani della cristianità.

Non meno scontate anche le iconografie dei due santi che, ai suoi piedi, venerano la Vergine con il Bambino: sicché san Martino è rappresentato riccamente impaludato nelle vesti di vescovo - ancorché descritto molto sobrio nei costumi - e non già nelle più consuete vesti di guardia imperiale nell'azione di dividere il suo mantello con un povero; mentre sant'Antonio abate è raffigurato con la mano sinistra nell'atto di reggere un bastone con l'impugnatura terminante a forma di tau - l'ultima lettera dell'alfabeto ebraico che, adottata come simbolo dai frati antoniani, richiama la croce di Cristo, ma allude anche alle cose ultime cui bisogna tendere nella vita.

Con l'altra mano, invece, è nell'atto di reggere un libro aperto da cui scaturisce una fiamma secondo una simbologia che si presta a diverse interpretazioni: da quella che vuole il santo sceso nelle profondità dell'inferno per liberare i peccatori dal fuoco, a quella che lo vuole soccorritore di quanti lo invocano durante le malattie esantematiche

- notoriamente caratterizzate da sgradevoli sensazioni di bruciore come nel caso della varicella zoster - da cui il santo era stato colpito durante il suo eremitaggio in Egitto e che proprio per questo motivo è popolarmente nota come “fuoco di sant’Antonio”.

Un’ultima annotazione per evidenziare che la tela si qualifica soprattutto - nonostante si collochi all’interno della produzione giovanile del pittore afragolese, ancora contrassegnata da alcune incertezze - per la sottigliezza e la precisione con cui sono descritti i paramenti sacri del vescovo Martino e la cura dei dettagli preziosi come le corone della Vergine e del Bambino Gesù, non mancando, tuttavia, al contempo, di farsi apprezzare, per un uso ben calibrato della luce, per i colori caldi e la plasticità delle figure, che, unitamente all’umanità dei personaggi, sarebbero diventate alcune delle cifre stilistiche della sua pittura.

Franco Pezzella

Mattia De Mare, pittore nella Roma del '700

Nero su bianco, a. XXVII, n. 7, 14 aprile 2024, p. 56

L'11 ottobre del 1764, come si legge nel *Libro dei capitoli della casa di S. Andrea della Valle* di Roma, già conservato nell'Archivio generale dei Teatini, ora presso l'Archivio di Stato della capitale, il capitolo collegiale dell'omonima basilica, presieduto in quella contingenza dal preposito Padre Andrea Rossi, esaminò la proposta di Mattia De Mare, "pittore di molto credito" originario di S. Cipriano d'Aversa, ma domiciliato a Roma, con la quale l'artista si offriva "di far il quadro di S. Gaetano per la cappella del Santo (transetto sinistro, n. d. A) ... e di farlo per sola sua divozione, e per suo onore...senza che la casa debba avervi nissuna spesa, o debito".

Il dipinto, raffigurante la visione natalizia che s. Gaetano ebbe nel 1516 nella basilica di S. Maria Maggiore a Roma - un'immagine devozionale tra le più comuni nell'iconografia del santo - sarebbe andato a sostituire, nell'ambito di un rifacimento della cappella, un precedente quadro raffigurante *S. Gaetano che scrive la regola dell'Ordine*, realizzato dal pittore umbro Andrea Camassei nel 1637. Il capitolo vagliata la proposta ed esaminato il piccolo disegno del dipinto che De Mare aveva prodotto per l'occasione addivenne all'assegnazione purché il quadro finito corrispondesse al "disegno fatto".

Qualche tempo dopo sulle orme del De Mare, anche un altro pittore campano, Alessio D'Elia, di S. Cipriano Picentino (singolare l'omonimia dei paesi d'origine dei due artisti), si offriva di affrescare gratuitamente le quattro pareti laterali della cappella.

Per motivi che ci sfuggono, il dipinto fu, tuttavia, completato dal De Mare solo nel 1770, allorquando - come ci informa il *Diario Ordinario*, il giornale più importante di Roma dell'epoca - il 7 agosto di quello stesso anno, in occasione della ricorrenza di S. Gaetano da Thiene, fondatore della congregazione dei Teatini, fu esposto "ornato con ricco paludamento alla reale di tocca d'oro, asperso con fiori d'argento, con rivolto di velluto cremisi trinato d'oro alla cinese" nell'abside della basilica ai piedi dei celebri tre grandi affreschi di Mattia Preti dedicati a s. Andrea.

La tela trovò però definitiva collocazione sull'altare della cappella del santo, dove tuttora è dato ammirarla, solo verso la fine dell'anno dopo il completamento degli affreschi del D'Elia. Firmata e datata in maiuscolo in basso a sinistra (*Mathias De Mare An. Dom. 1750*), *La visione di S. Gaetano* illustra un evento straordinario che lo stesso santo narrò in una lettera inviata alla suora bresciana Laura Mignani, della quale era figlio spirituale.

Narra dunque lo scritto che nella notte di Natale del 1516 mentre egli stava pregando nella cappella del Presepio in S. Maria Maggiore (dove si conservano, inseriti in una fastosa culla di materiali preziosi, alcuni legni della culla di Gesù) allorquando, in gesto adorante, mosse le braccia verso l'immagine della Vergine con il Bambino, la Madonna gli pose su di esse "quel tenero fanciullo, carne e vestimento dell'eterno Verbo".



Il dipinto di S. Maria Maggiore a Roma.

La visione, sempre secondo il racconto del protagonista, si ripeté altre due volte, nella festa della Circoncisione e in quella dell'Epifania.

In piena adesione al racconto, fatto salvo la presenza di un folto stuolo di angeli e putti - uno dei quali, quello in basso a sinistra tiene un libro aperto su cui è scritto: "*Quaerite primum Regnum Dei*" (Trad. *Cercate prima il regno di Dio*), De Mare rappresentò s. Gaetano, genuflesso, nell'atto di accogliere tra le sue braccia il Bambino Gesù che la Vergine, aiutata da un angelo, è in procinto di porgergli, mentre a far da quinta alla scena riprodusse un segmento delle architetture interne della basilica.

Nato a S. Cipriano d'Aversa il 22 aprile del 1712, Mattia De Mare dopo un probabile discepolato presso la bottega aversana dei Mercurio, nel 1736 si trasferì a Roma - forse per perfezionarsi alla scuola di Sebastiano Conca - dove, una volta stabilitosi definitivamente, sposerà, qualche decennio dopo, una figlia dell'incisore Giovanni Petroschi.

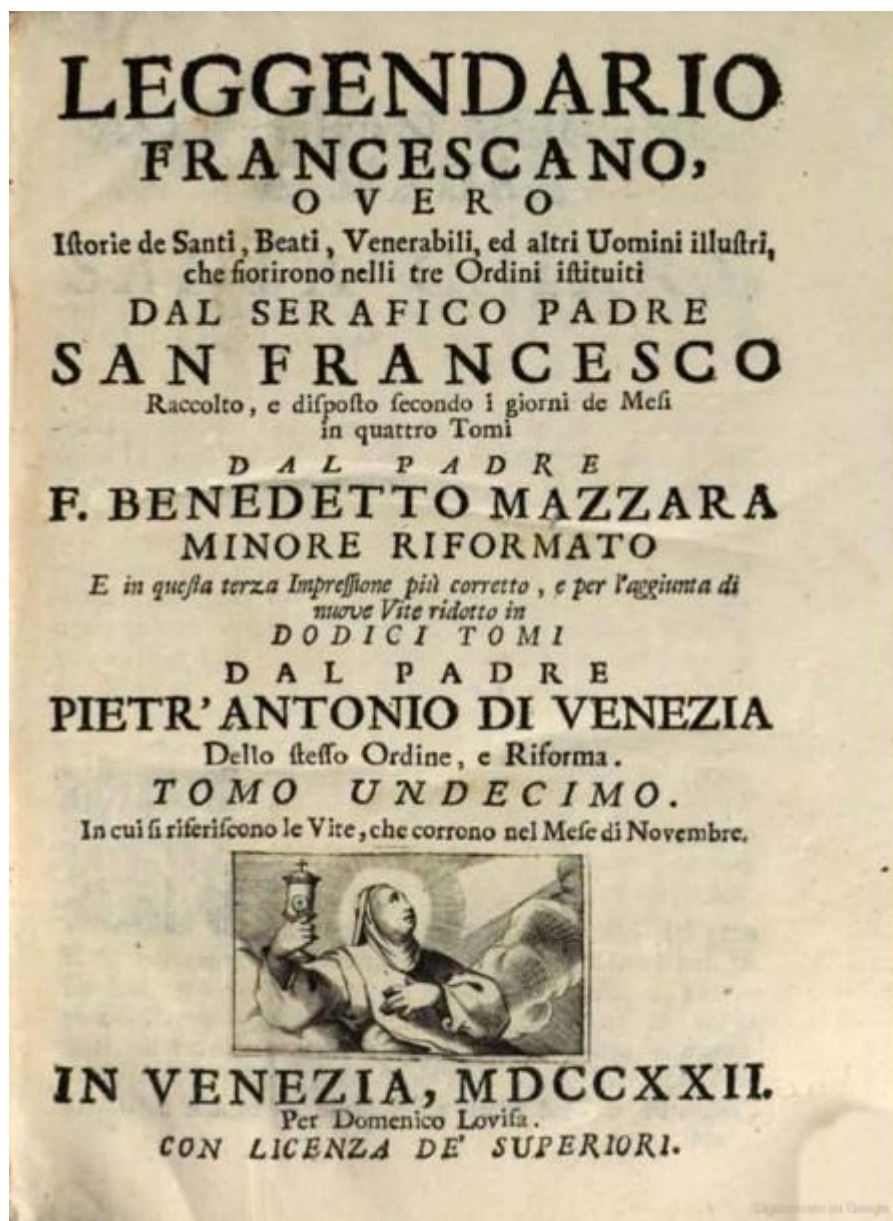
Le sue prime opere ad oggi note si ritrovano tra Emilia-Romagna e Puglia e risalgono ai primi anni Cinquanta del Settecento. In seguito, è documentato oltre che a Roma, nel suo paese natale e con un congruo numero di tele, che illustreremo in un prossimo articolo, ad Arezzo, nelle chiese di S. Caterina d'Alessandria e di S. Agostino. L'artista morì a Roma il 5 luglio del 1773.

Franco Pezzella

Presenze francescane a Teano: Fra' Vito da Casalnuovo

Il Sidicino, a. XXI, n. 4, aprile 2024, pp. 6 e 8

Nella seconda metà del XVII secolo il convento francescano di Sant'Antonio da Padova di Teano fu teatro di due miracolosi eventi. Ne abbiamo testimonianza dal settecentesco *Leggendario francescano*, una sorta di catalogo “nel quale secondo l'ordine dé mesi si rapportano le vite, e morti dé santi, beati, ed altri huomini venerabili & illustri”, appartenuti fin lì ai tre ordini francescani.



Frontespizio dell'XI tomo del *Leggendario Franciscano*, ed. Venezia 1722.

Il *Leggendario* fu compilato “per la prima volta dal padre Benedetto Mazzara di Solmona, minore riformato della Provincia di S. Bernardino” dimorante nel convento francescano di San Nicola di Sulmona, e stampato in quattro tomi a Venezia nel 1676 per i tipi di Bartolomeo Tramontino e una seconda volta, nel 1689, adeguatamente

ampliato, presso l'altro tipografo veneziano Andrea Poletti. In seguito, fu ancor più accresciuto e riordinato in dodici tomi da padre Pietr'Angelo da Venezia, giustappunto nel 1719, e stampato, ancora una volta nella città lagunare, presso la tipografia di Domenico Lovisa.

L'opera che, verosimilmente, prende a prestito il suo titolo dalla *Legenda maior*, la biografia ufficiale di San Francesco scritta in latino da San Bonaventura da Bagnoregio su commissione dell'Ordine dei Frati Minori, e approvata dal capitolo generale di Pisa nel 1263, appartiene alla letteratura edificante e devozionale tipica dell'epoca; ovvero a quella produzione letteraria che aveva quale suo precipuo scopo quello di far conoscere - come scrive padre Mazzara nella prefazione al suo *Leggendario* - “le vite di moltissimi Huomini vissuti figli e fattisi imitatori del Serafico Patriarca, quali possono non hà dubbio spronar' i Nostri, ed incitar'altri alla perfezione, scopo principale degl'Autori de' Sagri Volumi”.



Teano, Chiostro del convento di S. Antonio da Padova.

Nei tomi, ampliati e ristampati più volte dopo il 1719, le biografie dei frati sono disposte in ordine mensile, in base alla data della loro morte. Tra i frati relazionati, nel XI tomo dell'edizione del 1719, alla data del 27 dicembre, troviamo, tra gli altri, quel Fra' Vito da Casalnuovo (l'antico toponimo dell'attuale Manduria, in provincia di Taranto), che, vissuto per qualche tempo nel convento di Sant'Antonio da Padova di

Teano, raggiunse, per dirla con il canonico e storiografo teanese Arminio De Monaco, le “maggiori vette di santità” cercando “in tutti i modi di imitare e praticare lo spirito del Padre serafico S. Francesco”. Padre Pietr’Angelo da Venezia riporta, infatti, sulla scorta di quanto aveva appeso dalla *Cronica de’ nostri Riformati di Napoli*, che il frate manduriano una volta entrato nell’Ordine visse una vita non molto dissimile da quella dei confratelli, fino a quando, dopo aver riletto e meditato a lungo la lettera di san Giacomo apostolo, risoluto ad osservarne appieno i consigli, tormentato, viepiù, dal desiderio di raggiungere maggiori vette di perfezione, decise di affrontare, sforzandosi di imitare “l’asprissima vita che avevano menata li Santi del nostro Ordine”, l’angusto percorso della santità. Fu così che, come riporta il suo biografo, “Stando di stanza nel convento di S. Antonio di Teano fu veduto più volte dormire nudo sopra una loggia scoperta, esposto alli rigori di rigidissimo inverno, contentandosi piuttosto di gelare e interezzire che dar luogo a qualche larva notturna d’impurità”.

Moti dei sensi che contrastava, talvolta, anche flagellandosi a sangue con il cilizio o gettandosi tra le spine e le ortiche dei boschi circostanti il convento. Altre volte, ancora, nei suoi frequenti raccoglimenti in meditazioni e preghiere fu visto entrare in estasi e, addirittura, in una circostanza, sempre secondo il suo biografo, avere la visione di lui mentre, in cielo aperto e in una grande luce, era presentato alla SS. Trinità dalla Vergine, san Giuseppe e san Francesco.

Laddove, però, fra’ Vito diede prova della sua santità - suggestionato oltremodo dalla lettura del secondo capitolo della *Lettera di Giacomo* dove l’apostolo critica i favoritismi personali, sollecitando ad aiutare i bisognosi - fu giustappunto nel rapporto con i poveri. Narra, infatti, il *Leggendario* che già quando esercitava l’ufficio di portinaio nel convento della Croce di Palazzo di Napoli “raccolgeva un gran numero di poveri e con inesplicabile carità e pazienza li dispensava il cibo. Procurava con grandissima diligenza, pane e legumi dalli sui divoti, li cuoceva di propria mano, e poi li distribuiva alli miserabili, e con tanta riverenza ed ossequio, come se servisse l’istesso Cristo in persona”.

A questo smisurato amore per i poveri sono collegati, peraltro, due memorabili miracoli operati dal frate nei confronti di altrettanti teanesi. Il primo nei riguardi di tale Tino de Angelis, un nobile che “... essendo stato mortalmente ferito nel volto da una palla di schioppo, oltre la qual ferita, era talmente afflitto da una noiosa inappetenza, che già era ridotto all’estremo”, sarebbe guarito dall’infermità dopo che, su invito del frate, avrebbe aiutato i poveri, distribuendo loro grano ed altri generi di conforto.

L’uomo sarebbe guarito allorquando il frate “presa la scodella di un mendico, pose dentro il cibo per sé apparecchiato e diedelo a mangiare all’infermo”.

Il secondo miracolo sarebbe avvenuto nei confronti di un altro nobile, “agente dello Stato di Medina (l’attuale Arabia Saudita, n. d. A.), che affatto disperato di poter ricevere una gran somma di denaro che doveva avere dal Viceré, andò con la moglie a raccomandarsi alle orazioni del P. Vito, manifestandoli la sua miseria che era già giunta all’estremo, non avendo più modo di vivere, perché aveva impegnate tutte le sue cose più preziose”.

Alla richiesta il buon frate, fattesi consegnare delle fave da distribuirle ai poveri, avrebbe risposto che si sarebbe impegnato a implorare la grazia per mezzo degli stessi

poveri invitandoli a pregare “per una persona che si raccomandava alle loro orazioni”. Il miracolo sarebbe presto avvenuto giacché “il giorno seguente quel signore tornò in convento a renderli umilissime grazie, perché inaspettatamente e fuor di ogni isperanza, aveva recuperati ventimila scudi”.

A Teano e dintorni fra' Vito fu artefice di altri memorabili avvenimenti, fra cui quello della conversione di una pubblica peccatrice e quello, ancora più eclatante, di aver convinto il popolo della vicina Caiazzo ad abbandonare l'adorazione di Priapo, il dio della mitologia greca e romana simbolo dell'istinto sessuale e della forza generativa maschile, dopo averne frantumato a colpi di scalpello e martello - mettendo a rischio la propria incolumità fisica dalle intemperie di alcuni facinorosi adepti - un suo immondo simulacro per sostituirlo con un'immagine della Vergine.

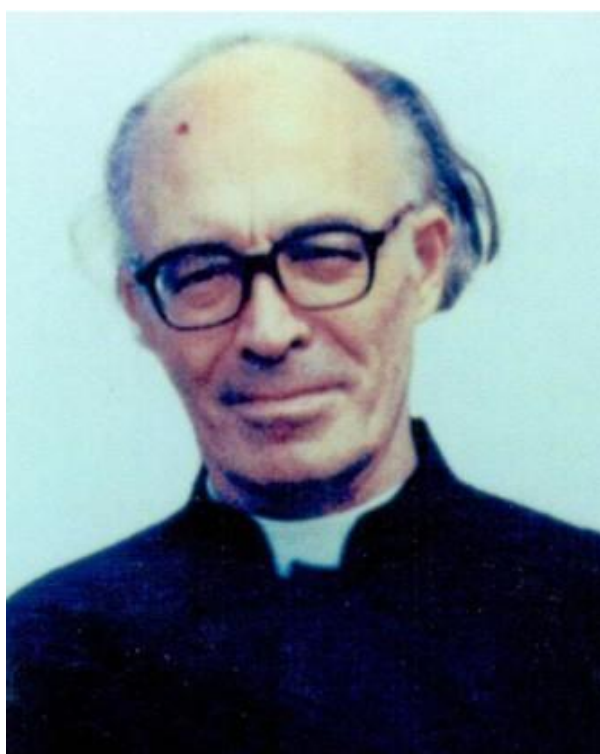
Non di meno furono le attenzioni che fra Vito riservò agli ammalati di peste nell'epidemia del 1656 fino a quando “annichilato dalle penitenze e dalle fatiche continue, e grandi, che aveva intraprese con grandissima carità per servizio degl'infermi, nel principio che incominciò a incrudelire la peste, ed assalito anche egli da questo morbo, nel Convento di Sant'Angelo di Nola [...] riposò nel Signore”.

Franco Pezzella

Don Capasso e l'opera magna sulla Diocesi

Nero su bianco, a. XXVII, n. 8, 28 aprile 2024, p. 56

Il 29 giugno del 1998 veniva a mancare nell'avito palazzo di via Nuova Belvedere in Cardito, dove era nato l'8 aprile del 1927, don Gaetano Capasso, carismatica figura di sacerdote, letterato, storico e giornalista, autore, tra l'altro, nel 1968, di un corposo volume *Cultura e religiosità ad Aversa Nei secoli XVIII-XIX XX Contributo bibliografico alla storia ecclesiastica meridionale* che, come recita il titolo, si pone giustappunto come uno dei più autorevoli apporti in materia dopo i precedenti volumi, tra gli altri, di Gaetano Parente, Paolo Pagliuca, Ferdinando Fabozzi, Alfonso Gallo, Roberto Vitale e Domenico Coppola, giusto per citare solo gli autori più importanti.



Il volume si apre con una riproduzione dello schizzo del suo profilo che Giuseppe Spirito, poeta ed artista napoletano, tracciò rapidamente in un incontro che ebbe con il Nostro la sera del 9 novembre 1965 all'interno della tipografia Agar di Napoli, durante una delle sortite che il buon "don" era solito effettuare per seguire da vicino la stampa delle sue numerose pubblicazioni.

Lo scritto si apre, invece, con una decina di pagine dove l'Autore chiarisce, con una sorta di premessa, il "motivo dell'opera" informandoci che il suo intento "non è stato di scrivere una storia della Diocesi, né apportarle un aggiornamento, o svolgere aspetti particolari, o allestire uno studio di fonti"», bensì solo quello di offrire un modesto contributo alla storia di essa, ma anche a quella dei diversi paesi della sua giurisdizione "ancora sforniti di una propria storia".

Lo farà, precisa in proposito, con un apporto caratterizzato semmai - come s'aspetta di leggere nei giudizi dei critici più severi - da "un morboso frammentarismo",

aggiungendo, per di più, che dal punto di vista temporale il suo contributo si limiterà (invero con qualche sfioramento, n. d. A.) ad un arco di tempo che va dalla fine del '600 ai "nostri tempi".

Indi, dopo averci ragguagliati circa la "via crucis" che ha dovuto percorrere per interrogare vecchie carte, lungo un percorso snodatosi in lunghi anni tra la Biblioteca Nazionale di Napoli e quella di Roma, le Deputazioni di Storia Patria di Napoli e Caserta, la Biblioteca Comunale e quella del Seminario di Aversa, la Biblioteca dei Girolamini di Napoli e le varie biblioteche private di amici e studiosi, prende a discorrere, fornendo preziosi rimandi bibliografici, della vita e delle opere di vari ecclesiastici, ma anche di laici di cultura cattolica, che, nati in Diocesi, hanno dato lustro ad essa nel tempo.

Così, in rapida sintesi, passano sotto la sua lente d'ingrandimento, giusto per citare solo alcuni dei protagonisti più importanti, i futuri beati P. Paolo Manna e P. Mario Vergara, i cardinali Guglielmo Sanfelice, Alessandro Verde e Francesco Morano, gli arcivescovi Angelo Orabona, Marino De li Paoli, Matteo Basile, Vincenzo Tagliatela, Francesco Petrarca, una moltitudine di vescovi, canonici e teologi, la cui sola elencazione completa richiederebbe qualche pagina, ma anche alcuni dei più notevoli storiografi locali: da Girolamo Serao ad Agostino Basile, da Vincenzo De Muro a Michele De Chiara.

Il volume si chiude con una sorta di autoelogio laddove il buon don Gaetano scrive: "Se un giorno una mano pietosa stenderà sul tavolo le vecchie carte dell'Archivio Diocesano e le interrogherà sine invidia et sine dolo, noi forse non saremo accanto a quel tavolo, ma i fortunati che vi saranno diranno se questi nomi, che abbiamo voluto ricordare, avessero meritato le nostre parole. Quelle carte non abbiamo guardate, ma nutriamo certezza di non esserci ingannati alle altre fonti da noi consultate".

Ed infatti, nonostante le ricerche susseguitesì nel tempo abbiano apportate nuovi e importanti contributi, soprattutto ad opera di Luciano Orabona, Ferdinando Angelino, Alfredo Di Landa e Leopoldo Santagata e di tanti altri, il lavoro di don Gaetano resta una pietra miliare nel campo della ricerca storica - ecclesiastica della Diocesi aversana.

Franco Pezzella

Ferrando e Pietro Antonio Gargano, nobili aversani

Nero su bianco, a. XXVII, n. 9, 12 maggio 2024, p. 56

Il 12 gennaio del 1519 moriva a Wels, in Austria, Massimiliano d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero dal 1493. Dal momento che suo figlio Filippo, re consorte di Castiglia, era morto nel 1506, gli successe il nipote Carlo V, il quale, alcuni anni dopo, con la battaglia di Pavia del 24 febbraio 1525, riuscì a strappare ai francesi il perduto ducato di Milano affidandolo al giovane fratello di Massimiliano, Francesco II Sforza, suo cobelligerante nell'epico scontro.



Pizzighettone (Cr), Ch. S. Bassiano, *Lapide funeraria di Ferrando Gargano.*

Tra gli uomini d'arme che parteciparono alla battaglia le cronache del tempo riportano anche il nome di un ufficiale aversano: il capitano Ferrando Gargano, appartenente all'omonima nobile famiglia di origini normanna, discesa da Rainulfo, conte di Aversa e signore di Siponto e del Monte Gargano, dalla cui Signoria i discendenti avrebbero

poi preso il nome. I Gargano goderon di nobiltà oltre che ad Aversa, a Napoli, nel seggio di Portanova, a Bari, a Barletta ed esercitarono la signoria in ben quattordici feudi (tra cui Casal di Principe e San Marcellino), due marchesati (Frignano e Montefalcone) e nel principato di Durazzano.

Dalle sue fila provennero, tra gli altri, un cardinale, Gregorio Gargano, nominato da papa Clemente III, l'omonimo viceré delle Due Sicilie che ebbe sotto la sua tutela il piccolo Federico II, futuro imperatore, e Giovan Bernardino Gargano, tra i più attivi, con Gian Francesco Alois, nella diffusione del pensiero di Juan de Valdés a Napoli e per questo entrambi condannati per eresia ad essere arsi vivi in piazza Mercato il 4 marzo del 1564.

Tornando al capitano Ferrando Gargano, nipote del cardinale Marino Caracciolo, governatore del ducato di Milano, poco si conosce della sua vita dopo la battaglia di Pavia se non altro, che, per i meriti acquisiti sui campi di battaglia, fu inviato da Francesco II Sforza a rappresentarlo come suo ambasciatore alla corte estense di Ferrara. Si sa, invece, che, il 3 settembre del 1532, alla sua morte, il fratello Pietro Antonio, castellano di Pizzighettone - sede di un'importante fortezza nei pressi di Cremona, la quale, cinta da una possente cerchia muraria ancora ben conservata, si estende lungo il fiume Adda, pochi chilometri a nord dalla confluenza con il Po - fece apporre, nella locale chiesa di San Bassiano Vescovo - nota agli storici dell'arte medievale perché custodisce al suo interno tre notevoli formelle in marmo del XIV secolo già attribuite in passato a Giovanni di Balduccio da Pisa, ora ad un ignoto artista toscano influenzato da Giovanni Pisano - una lapide funeraria di marmo bianco che ne ricorda le origini aversane e la memoria.

La lapide, inserita entro una struttura a edicola, terminante con un timpano spezzato, fissata, a sua volta, sul pilastro destro della cappella del Rosario nei pressi della navata sinistra, è circondata sui quattro lati da una ricca cartella decorativa, costituita da nastri e testina angelica, in cui già si intravedono, anche in ambiente lombardo, le prime arricciature di gusto barocco. La lastra è sormontata dallo stemma gentilizio dei Gargano composto da uno scudo troncato sovrapposto da cimiero, con tre uccelli di profilo rivolti a sinistra nel campo superiore e bande oblique in quello inferiore.

Quanto a Pietro Antonio si sa che sopravvisse a Ferrando poco meno di tredici anni essendo deceduto il 12 agosto del 1545 nel castello di Cremona, nella cui castellania era subentrato al nobile condottiero nocerino Giambattista Castaldo nel febbraio del 1536.

La sua fama è legata soprattutto al rischioso compito, affidatogli da Carlo V, che lo stimava particolarmente, di aver trattenuto per circa cinquanta giorni come prigioniero, il re di Francia Francesco I, catturato dalle truppe asburgiche dopo la battaglia di Pavia, nella torre del Guado, l'unica giunta ancora integra ai giorni nostri della possente fortezza di Pizzighettone.

Franco Pezzella

I dipinti di Gaetano Gigante in alcune chiese dell'agro sidicino-caleno

Il Sidicino, a. XXI, n. 5, maggio 2024, p. 6 (I^a parte);

n. 6, giugno 2024, pp. 6 -7 (II^a parte)

Gaetano Gigante (Napoli 1770-1840), padre dei più celebri Giacinto ed Achille - l'uno cofondatore della Scuola di Posillipo, l'altro rinomato disegnatore e acquafortista nonostante la morte lo avesse precocemente ghermito a solo ventitré anni - è figura di artista napoletano noto soprattutto come paesaggista e pittore di genere, avendo rappresentato, prevalentemente, nelle sue opere (oltre duemila, tra oli, acquarelli, disegni e mezze tempere), paesaggi, costumi, tarantelle, eventi storici e scene popolari tra cui le conosciutissime e apprezzate *Festa della Madonna dell'Arco* e *Ritorno dalla festa della Madonna dell'Arco* (conservate entrambe a Napoli, nel Museo di S. Martino).



Fig. 1 - Pietravairano, Ch. S. Maria della Vigna
Assunzione di Maria Vergine.

Tuttavia, paradossalmente, proprio la predilezione per la pittura di paesaggio e di genere rappresenta anche uno dei motivi per cui la storiografia artistica antica e moderna gli ha attribuito un ruolo marginale rispetto ai suoi congiunti e colleghi.

Pesa particolarmente in proposito, anche il severo giudizio di Consalvo Carelli, pittore e patriota tra i maggiori esponenti della “Scuola di Posillipo” e suo contemporaneo per più di un ventennio, il quale, in uno scritto in memoria del padre Giacinto Gigante (*La Pinacoteca Reale di Capodimonte G. Mancinelli e G. Gigante*, Napoli 1877), lo etichetta “mediocre pittore, ma ottimo affrescante pel prestigio del colorito” non mancando, tuttavia, di osservare che “atteso i tempi, la sua numerosa famiglia e la povertà, non poté conseguire quegli studi che s’addicono ad un pittore monumentale e di scienza; e forse con migliori mezzi sarebbe salito ad alta fama”.

Eppure, la produzione artistica del primo periodo (quella subito dopo l’emancipazione dalla bottega del pittore puteolano Giacinto Diano, suo maestro), ma anche quella a cavallo tra il secondo e terzo decennio dell’Ottocento, fu improntata quasi esclusivamente alla realizzazione di dipinti d’arte sacra di discreta qualità, come attestano in merito diverse sue opere per la cattedrale di Lanciano (*Madonna col Bambino tra i santi Andrea Avellino ed Emidio*, 1794), per alcune chiese dell’agro sidicino-caleno (a Pietravairano e a Vitulazio), per la chiesa di Santa Maria di Caravaggio di Napoli (*La Natività della Vergine*, f. e d. 1806), e per la basilica di Santa Maria di Piedigrotta, sempre a Napoli. In questa chiesa, tra il 1818 e il 1824 affrescò con *Scene mariane*, *Angeli con simboli della Passione di Cristo*, *Figure allegoriche* e *Profeti* le volte della chiesa e dei due cappelloni laterali, nonché i pennacchi della cupola con le figure dei *Quattro Evangelisti*.

Torna conto a questo punto illustrare la produzione del Gigante per le chiese dell’agro sidicino-caleno, in primis l’*Assunzione di Maria Vergine* (fig. 1) che troneggia sulla parete alle spalle dell’altare maggiore della chiesa di Santa Maria della Vigna a Pietravairano, già officiata dai domenicani dell’attiguo convento fino al 1809, quando i religiosi furono espulsi per ordine di Gioacchino Murat, e poi, dal 1828 fino a qualche decennio fa, dai francescani.

Nella tela, di grandi dimensioni (cm. 400x220), è rappresentato un soggetto molto prediletto dagli artisti, i quali, in ogni tempo, sia pure con diversi accenti ed emotività che hanno dato esito a vari archetipi, lo hanno rappresentato in dipinti, disegni e sculture: il momento in cui, secondo svariate e antiche tradizioni cristiane, la Vergine Maria, completato il corso della sua vita terrena, fu assunta alla gloria celeste in anima e corpo; così come recita, d’altronde, il dogma proclamato da papa Pio XII l’uno novembre del 1950 con la costituzione apostolica *Munificentissimus Deus*.

L’iconografia adottata dal Gigante è quella riconducibile alla grande tavola realizzata, nel 1516 da Tiziano Vecellio in Santa Maria dei Frari a Venezia che vuole i dodici apostoli riuniti intorno all’urna sepolcrale mentre - chi stupito, chi con le braccia sollevate - alzano lo sguardo verso la Vergine condotta in cielo su una nube da uno stuolo di angeli osannanti.

Ad ogni buon conto, la pala, firmata per esteso in basso a sinistra e collocabile cronologicamente alla fine del Settecento, si presenta fortemente corrispondente, nell’impianto formale e nella resa cromatica, all’analogia tela dipinta nel 1770 dal suo

maestro Giacinto Diano per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Maggiore in Santa Maria Capua Vetere.



Fig. 2 - Vitulazio, Ch. S. Maria dell'Agnena,
S. Maria dell'Agnena tra i ss. Stefano e Giovanni Battista.

Ancorché priva dello sfondo architettonico classicheggiante che connota, fortemente, la pala sammaritana, la tela del Gigante denota, infatti, compiutamente - nel calibrato impianto compositivo a vortice, nelle forme nitide, nei toni pastello rosso, azzurro, verde, giallo, rosa e marrone, nonché nella diffusa luminosità - la lezione del pittore puteolano.

Alla lezione del maestro, fanno riferimento, del resto, anche le quattro tele, che ornano l'altare maggiore e tre cappelle laterali della chiesa di Santa Maria dell'Agnena di Vitulazio.

Realizzate nei primi anni dell'Ottocento secondo la ricostruzione di Maria Tommasone sulla scorta della testimonianza riportata da don Antonio Cantone, curato della chiesa agli inizi del '900, nel suo libro *Di Cinque Antichissime Chiese dell'Archidiocesi di Capua*, edito a S. Maria C.V. nel 1906, le tele raffigurano *Santa Maria dell'Agnena tra i santi Stefano e Giovanni Battista* posta sull'altare maggiore, il *Transito di san Giuseppe*, la *Comunione degli apostoli* e la *Madonna del Carmine tra i santi Biagio, Lucia, Matrona e Sebastiano* poste rispettivamente nel secondo e quarto arcone di sinistra e nel secondo arcone di destra della navata.



Fig. 3 - Vitulazio, Ch. S. Maria dell'Agnena
Transito di s. Giuseppe.

Le tele ricalcano le iconografie rappresentate nei dipinti che decoravano l'antica chiesa - ubicata ai piedi del monte Tutuli in quella che un tempo era la zona più alta del paese - crollata nel 1774 mentre se ne andava edificando nei pressi una nuova, l'attuale parrocchiale, la cui costruzione si prolungò, però, per difficoltà economiche, fino al 1803. La tela raffigurante *Santa Maria dell'Agnena tra i santi Stefano e Giovanni Battista* (fig. 2) firmata dal Gigante sullo zoccolo del trono della Vergine, raffigura, infatti la Madonna dell'Agnena (termine riconducibile al vicino omonimo torrente corruzione della voce *Anglena*, sincope di *Angulena*, che vuol significare raccolta d'acqua dove proliferano le anguille) mentre, seduta con il Bambino su un trono, circondata da putti, è adorata dai santi Stefano (protettore di Vitulazio e della diocesi di Capua) e Giovanni Battista così come l'aveva descritta Luca Squeglia, quarto rettore curato della chiesa, in occasione della Santa Visita dell'arcivescovo Mondilio Orsini nel 1729.

L'unica variante rispetto alla vecchia cona è la presenza, sul basamento del trono, di un finto bassorilievo raffigurante, in monocromo, *Il trasporto dell'Arca dell'Alleanza* - la cassa in legno di acacia e oro che, secondo il *Libro dell'Esodo*, conteneva le due tavole di pietra dei Dieci Comandamenti - mentre viene trasportata dai sacerdoti a Gerusalemme (*II° Libro di Samuele* 6, 12-17; *II° Libro dei re* 6,19).

Per il resto i due santi adoranti sono raffigurati: l'uno, santo Stefano, inginocchiato nell'atto di porgere alla Madonna il Vangelo su cui sono adagate le pietre con le quali fu lapidato, affiancato da due putti, di cui uno recante la palma del martirio; l'altro, san Giovanni Battista, con l'agnello accucciato ai suoi piedi accarezzato dall'altro putto e con il viso rivolto verso lo spettatore, mentre con la mano destra regge la croce astile e con quella sinistra indica la Vergine.

Alla pari della pala di Pietravairano, anche qui le figure sono descritte con sottigliezza e precisione, la gamma cromatica è delicata e tenue. La vicenda della morte, ovvero del *Transito di san Giuseppe* - come meglio è definita la dipartita del padre putativo di Gesù a ragione dell'incorruttibilità del suo corpo e per il trasporto della sua anima direttamente in Paradiso in virtù dell'intervento dell'arcangelo Michele - è il tema iconografico illustrato nella tela sottostante il secondo arcone di sinistra (fig. 3).

Riportata nella *Storia di Giuseppe il falegname*, un racconto apocrifo del IV o V secolo, la vicenda narra che il santo, preavvertito da un angelo, morì alla veneranda età di 111 anni, dopo una breve agonia, confortato dall'amore di Gesù e Maria; ragione questa per cui, a far data dal 1522, quando un frate domenicano milanese, tale Isidoro Isolani la rese popolare con la sua *Summa dei doni di San Giuseppe*, il santo è venerato come "patrono della buona morte".

La scena si svolge in un ambiente delimitato a sinistra da un drappo rosso, al cui centro, sopra un'alzata, un letto accoglie, avvolto in una coperta giallo ocra, il corpo ormai sfinito di san Giuseppe. Alla sua sinistra è la Vergine che, con il viso contrito, volge lo sguardo verso lo sposo e, con un gesto molto teatrale, sta per cingergli la testa con la mano destra. Di fronte è Gesù, che, con il braccio destro indica al padre la via del cielo. In primo piano sul lato sinistro, ai piedi del letto, una domestica, genuflessa, regge un

incensiere; un altro incensiere da cui fuoriescono fumi e un drappo rosso chiude la scena in basso.



Fig. 4 - Vitulazio, Ch. S. Maria dell'Agnena, *Comunione degli apostoli*.

Alle spalle di Gesù, l'arcangelo Michele, abbigliato con armatura seicentesca, veglia sulla scena, mentre in alto sopraggiungono dal cielo, su una nube, tre angeli che recano un serto, per incoronare Giuseppe e accompagnarlo nel viaggio celeste. Sottostante il quarto arcone di sinistra s'incontra la rappresentazione della *Comunione degli apostoli* (fig. 4), uno dei due aspetti con cui è iconograficamente illustrato, secondo il racconto riportato da tutti e quattro gli evangelisti, l'episodio dell'*Ultima Cena*.

Sullo sfondo di un portico classicheggiante per la presenza sui lati di due porzioni di colonne, Gesù, vestito con una veste rosa pallida e un manto azzurro, è al centro della

composizione nell'atto di porgere l'eucarestia agli apostoli che - chi inginocchiato, chi in piedi - stanno disposti tutti intorno, ritratti in varie pose, vestiti con abiti sgargianti e con espressioni improntate ora allo stupore, ora alla meraviglia.

Di là del sovraffollamento dello spazio scenico, che tradisce un vago squilibrio delle parti, la tela si qualifica anche qui, come nel dipinto precedente, per una gradevole gamma cromatica.



Fig. 5 - Vitulazio, Ch. S. Maria dell'Agnena
La Madonna del Carmine tra quattro santi.

Il ciclo si chiude, nel secondo arcone di destra, con *La Madonna del Carmine tra quattro santi* (fig. 5), rispettivamente Biagio e Lucia, a sinistra, Matrona e Sebastiano, a destra, ognuno dei quali contrassegnato dal rispettivo attributo iconografico: nella fattispecie gli occhi su un piatto per santa Lucia, a simboleggiare non già il suo martirio, avvenuto con un colpo di spada alla gola, bensì la luce del suo cuore, capace di illuminare i giorni più tetri e difficili; le vesti e le insegne vescovili e il pettine di ferro che si usa per cardare la lana per san Biagio, a simboleggiare lo strazio cui fu sottoposto per essersi rifiutato di rinnegare la fede cristiana; la corona per santa Matrona, giacché secondo alcune leggende sarebbe stata la figlia di un sovrano lusitano, giunta nella

vicina Capua per chiedere sulla tomba di san Prisco, apparsele in sogno, la grazia di farla guarire da dolori cronici all'addome; una freccia nella mano destra per san Sebastiano, a ricordo del primo fallito tentativo di martirizzarlo. Tranne san Biagio tutti i santi impugnano la palma del martirio.

La Vergine è rappresentata, invece, secondo l'iconografia antica con il Bambino Gesù in braccio e una stella sulla spalla destra, sopra il manto azzurro, mentre, seduta su una nube, è incoronata da due cherubini.

Ai suoi piedi, parzialmente coperte dai panneggi di san Biagio e santa Matrona, s'intravedono delle lingue di fuoco, tra le quali volti e braccia di anime del Purgatorio, giunte in preghiera, si protendono verso la Vergine, in quanto particolare protettrice delle anime espiatrici, per invocarne il perdono e l'ascesa al Paradiso. Un'ultima annotazione per osservare che le tele della navata sono tutte contrassegnate dal monogramma "GG" del pittore.

Franco Pezzella

Il Transito di san Giuseppe in un dipinto di Nicola Maria Rossi ad Aversa

Nero su bianco, a. XXVII, n. 10, 26 maggio 2024, p. 56

La vicenda della morte di Giuseppe (definita anche “transito” per l’annuncio, da parte di Gesù, dell’incorruttibilità del suo corpo, e del trasporto della sua anima direttamente in Paradiso in virtù dell’intervento dell’arcangelo Michele) è riportata, con ampia dovizia di particolari, nella *Storia di Giuseppe il falegname*, una narrazione apocrifa del IV o V secolo composta per uso liturgico dai giudei-cristiani, che la leggevano, nei tratti salienti, presso la tomba del santo nell’anniversario della sua morte. Racconto del quale ci sono successivamente pervenute, con trasformazioni e aggiunte, ma senza significativi stravolgimenti, traduzioni in copto, arabo e latino.



La tela di Nicola Maria Rossi.

Secondo questa fonte, Giuseppe, preavvertito da un angelo, morì alla veneranda età di 111 anni, dopo una breve agonia, confortato dall’amore di Gesù e Maria. Per questa ragione, nel passato, specie dopo la Controriforma - viepiù perché la storia era stata ripresa e resa popolare nel 1522 dal frate domenicano milanese Isidoro Isolani con la sua *Summa dei doni di San Giuseppe* - il santo era particolarmente venerato come “patrono della buona morte” all’interno delle omonime confraternite, e devotamente invocato dai fedeli durante le agonie dei loro cari.

A questa specifica diffusione del culto giuseppino si connette peraltro il “florilegio iconografico” che, a partire dalla metà del XVI secolo, arricchì la pittura barocca di centinaia di rappresentazioni della vita del padre putativo di Gesù. In particolare, il tema del *Transito di san Giuseppe* incontrò un considerevole interesse nella pittura italiana e spagnola del Sei-Settecento.

Circoscrivendo la nostra attenzione alla sola pittura napoletana ricorderemo le testimonianze di Massimo Stanzione nella chiesa di San Diego all’Ospedaletto, di Francesco Fracanzano nell’arciconfraternita dei Pellegrini di Napoli, di Francesco Guarini nella chiesa di San Michele Arcangelo di Solofra, di Luca Giordano nella Pinacoteca civica di Ascoli Piceno, di Francesco Solimena nelle chiese napoletane di Santa Maria di Caravaggio, della Sacra Famiglia, di San Giuseppe Maggiore e nella chiesa di San Giovanni Battista di Lumezzane, in provincia di Brescia, solo per citare le opere più significative e note.

Alla produzione del Solimena vanno peraltro accostate le numerose repliche, quanto non anche le trasposizioni di interi brani pittorici, operate dai suoi epigoni e seguaci nelle tele delle chiese campane e meridionali; così come era accaduto a Roma e in Italia centrale per l’analoga composizione del pittore marchigiano Carlo Maratta eseguita su commissione dell’imperatore Leopoldo I d’Asburgo per la cappella dell’imperatrice madre Eleonora di Gonzaga nell’Hofburg (castello di corte) viennese (ora al Kunsthistorische Museum della stessa città), la cui notorietà e diffusione fu, però, garantita dalle incisioni di Cesare Fantetti e Nicolas Dorigny.

Tra gli epigoni di Solimena che si cimentarono in una replica del tema ricorrendo ad una trasposizione dal maestro, specificamente dal *Transito* di Lumezzane, troviamo pure Nicola Maria Rossi, che, come scrive Bernardo De Dominici imitava “così bene, e con tanta somiglianza la bella tinta del suo maestro, che sovente scambiavansi con gli originali le copie fatte da lui”.

Ci riferiamo alla tela, firmata, conservata ad Aversa presso l’Istituto Educativo Assistenziale Morano, che, pur ispirandosi in parte a Solimena, denuncia una conoscenza da parte dell’autore anche del modello marattesco e delle analoghe rappresentazione che ne aveva dato Paolo de Matteis nel dipinto conservato nella cappella di San Giuseppe alla Certosa di San Martino di Napoli, e in altre due redazioni del soggetto, quella alla Pietà dei Turchini e quella nella chiesa della Concezione a Chiatamone detta Le Crocelle. La scena si svolge in un ambiente non meglio definito, al cui centro, sopra un’alzata lignea, un letto accoglie, avvolto in una coperta, il corpo ormai esanime di san Giuseppe.

Alla sua sinistra è la Vergine che con il viso contrito e le mani giunte in preghiera volge, assieme allo sposo Giuseppe, lo sguardo verso Gesù, il quale, con un gesto molto teatrale, ponendo la mano sinistra sul cuore e allargando il braccio destro indica al padre la via del cielo. In primo piano sul lato sinistro, ai piedi del letto, un angelo genuflesso e con le braccia conserte, l’angelo della morte, si appresta ad accompagnarlo nel viaggio celeste, unitamente agli altri angeli posti in alto. Alle spalle del santo morente l’arcangelo san Michele, abbigliato con armatura seicentesca, veglia sulla scena.

Franco Pezzella

Un prezioso manufatto marmoreo settecentesco ad Afragola: l'Altare maggiore della chiesa del Santissimo Rosario

Non è Nuova città, a. III, n. 17, 8 giugno 2024, p. 6

Nel corso del XVIII secolo, a motivo dello straordinario impeto impresso dal clero secolare e conventuale al rinnovamento in chiave barocca dei luoghi di culto, in molte chiese di Napoli e delle province del regno, si realizzarono, su disegno dei più quotati architetti e ingegneri regnicoli (da Giuseppe Astarita a Nicolò Tagliacozzi Canale, solo per citare i più noti), nuovi e fastosi altari marmorei ad opera di alcune delle più rinomate botteghe di marmorari della capitale, tra le quali quella dei Cimafonte.



L'Altare maggiore della chiesa del Santissimo Rosario dei Cimafonte.

Caratterizzata da un'impronta fortemente familiare, composta com'era da Biagio, dai fratelli Giuseppe e Gennaro, da Giovanni e dal figlio Vincenzo, dai fratelli Aniello, Luigi, Romualdo e Gasparo, congiunti o discendenti a vario titolo di quel Francesco (notizie dal 1681 al 1718), capostipite della famiglia e fondatore della bottega nella seconda metà del secolo precedente, questi artefici furono, infatti, attivi, per quasi tutto l'arco del XVIII secolo, sia a Napoli che nel resto della Campania, in Basilicata e soprattutto in Puglia, prevalentemente in Capitanata e nelle Murge. Ne sono buoni testimoni i manufatti realizzati da Gennaro a Napoli (in S. Maria del Carmine, 1738,

1741- 42, 1745 e 1767, in S. Maria della Pace, 1738-39 e in altre date successive, fino al 1768, in S. Ferdinando, 1741, nella Trinità delle Monache, 1746, in S. Maria del Rifugio, 1744, in S. Maria del Buon Cammino, 1749, in S. Maria Apparente, 1757); a S. Giovanni a Teduccio, nella Parrocchiale, 1752, 1756; a Gallipoli, nella chiesa della Purità, 1740; a Barletta, nella Cattedrale, 1743; a Martano, in S. Stefano; a Lucera, nella Cattedrale, 1762.

E, ancora, i manufatti realizzati da Giuseppe ad Aversa (in S. Maria delle Grazie, 1778, in S. Marta, 1780); da Giovanni a Monopoli, nella Cattedrale, 1747, a Putignano, in S. Pietro Apostolo, 1751, a Napoli, in S. Michele a Port'Alba, 1752; quelli eretti da Aniello a Napoli, nella Nunziatella, 1756, a Cerreto Sannita in S. Maria delle Grazie, 1757, a Bari, in S. Chiara, 1763, a Martina Franca, nella chiesa del Carmine, 1765; quelli realizzati dal fratello Luigi nella chiesa dell'Assunta a Rocchetta S. Antonio.

Questi ultimi due furono peraltro artefici, con gli altri fratelli Romualdo e Gaspare, dell'altare maggiore che, con la seicentesca splendida tela raffigurante la *Madonna del Rosario e Santi* del pittore emiliano Giovanni Lanfranco, impreziosisce l'abside della chiesa del Santissimo Rosario di Afragola, già dei padri domenicani.

Ce ne dà conto un atto del notaio napoletano Antonio Picone, datato 22 dicembre 1760, con il quale vengono fissate le modalità di estinzione di un debito contratto da Aniello Cimafonte con il mercante di origine genovese Giacomo Chiappara, per l'acquisto di marmi mischi destinati alla sua bottega.

Il documento, ritrovato dallo storico dell'arte Christian de Letteriis annotato in uno dei repertori del suddetto notaio conservato presso l'Archivio Storico di Napoli, ci informa, altresì, del compimento e della messa in opera, per mano di Aniello e dei suoi fratelli, secondo una convenzione stipulata il 25 luglio dell'anno precedente, dell'Altare maggiore della chiesa per il prezzo di 370 ducati.

Il manufatto, ancorché manomesso nel secondo grado del dossale da due specchiature in marmo rosa Portogallo - inserite presumibilmente nel Novecento per sopperire ad un vuoto creatosi, forse, per la rottura o l'asportazione in seguito ad un furto delle partiture originali - si presenta ancora, meravigliosamente fastoso, nonostante lo stridente contrasto tra le due specchiature e le restanti partiture - viceversa armonicamente combinate tra loro attraverso la sequela dei complementi plastici e i raffinati accordi di giallo di Siena, bariolè di Francia e breccia di Sicilia.

Un successivo documento, ritrovato sempre dal de Letteriis presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, ci informa che nel maggio del 1766 un altro marmorario napoletano, Antonio Di Lucca, artefice come i Cimafonte di numerosi manufatti marmorei a Napoli e nel Regno, ricevette pagamenti per la realizzazione del recinto balaustrato che tuttora precede l'altare.

Il manufatto è articolato in due corpi ad andamento curvilineo separati da un cancelletto metallico a due ante, ciascuno dei quali è costituito da uno zoccolo modanato e da una cimasa, anch'essa modanata, tra cui si distribuiscono, alternandosi, tre pannelli di marmi policromi con volute a trafori e altrettante lesene dello stesso materiale.

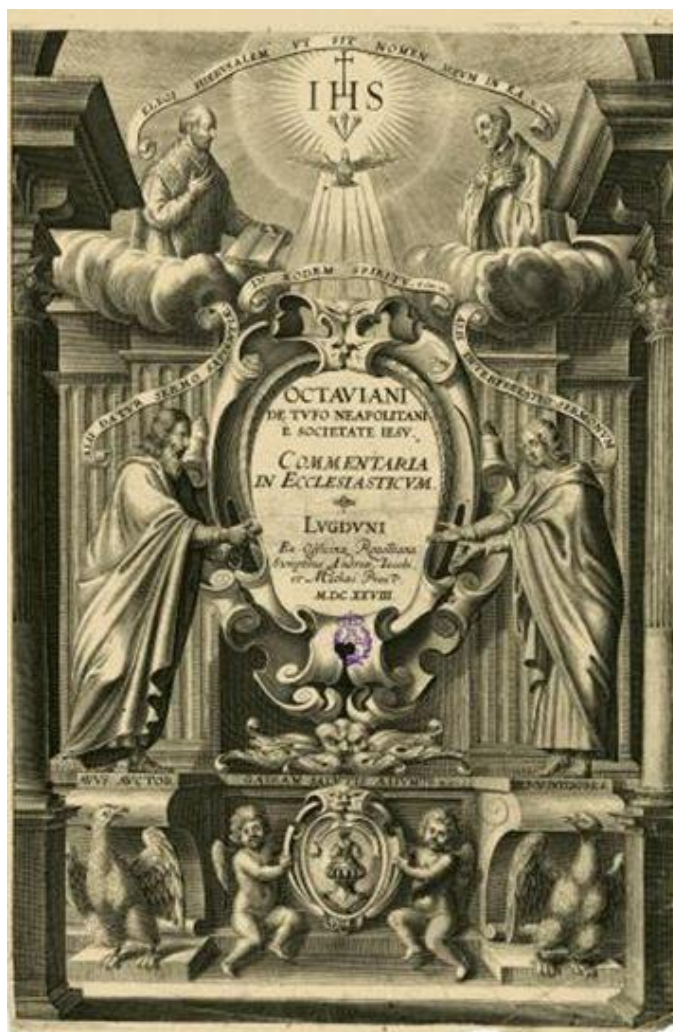
Franco Pezzella

Dotti gesuiti aversani del '600: Ottaviano Del Tufo e Prospero Cappella

**Nero su bianco, a. XXVII, n. 11, 16 giugno 2024, p. 56 (I^a parte);
n. 12, 30 giugno 2024, p. 56 (II^a parte)**

La Compagnia di Gesù fu fondata nel 1534 a Montmartre da Ignazio di Loyola, all'epoca studente all'Università di Parigi ma già pienamente convertito e votato alla vita religiosa dopo una gioventù agiata dedita ai banchetti, alla musica, alla poesia e alla letteratura prima, e ad un'ambiziosa ma deludente carriera militare dopo.

Scopo della Compagnia era nelle sue intenzioni e in quelle dei sei coraggiosi compagni di studi che lo affiancarono, dar vita ad un ordine religioso che “non si dedicasse, come gli altri alla preghiera e alla santificazione dei suoi componenti, ma, libero da ogni impaccio di regole claustrali, esercitasse praticamente il cristianesimo, servendo ai grandi scopi della Chiesa” (A. Desideri).



Antiporta *Commentaria in Ecclesiasticum* di Ottaviano Del Tufo.

Scopi individuati soprattutto nell'azione missionaria e nell'impegno didattico e culturale; e pienamente perseguiti, relativamente a quest'ultimo tratto, con la creazione

di appositi collegi, fin da quando, il 27 settembre del 1540, papa Paolo III confermò l'istituendo ordine con una bolla.

L'elevato grado della preparazione culturale fornita dai collegi ai propri discenti grazie al reclutamento dei migliori insegnanti del tempo, alle fornitissime biblioteche e ai gabinetti scientifici, portò ben presto la Compagnia ad un ruolo predominante nel campo culturale con la discesa in campo dei numerosi studiosi di ogni disciplina provenienti dalle sue fila.

Prova ne è che la Compagnia fu una delle congregazioni maggiormente chiamate in causa dalla Chiesa nell'attuazione della Controriforma cattolica nell'Europa del Cinque e Seicento e nel controllo di ogni libro venisse stampato.

Alla vivace produzione culturale gesuita seicentesca non mancò - come sarebbe successo del resto nel secolo successivo con Nicolò Giamprimo attraverso un'azione all'un tempo missionaria e culturale (vedi il numero n. 9 di Nero su Bianco del 16/5/2021) - il contributo di altri due confratelli aversani, Ottaviano Del Tufo e Prospero Cappella.

Della vita di Ottaviano Del Tufo, nato ad Aversa nel 1578 da un'antica stirpe di origine normanna, e non già a Napoli come erroneamente indicato da Niccolò Toppi e Camillo Minieri Riccio sulla scorta di quanto riportato dallo storico gesuita belga Philippe Alegambe, *Bibliotheca scriptorum Societatis Jesu* (Anversa 1643), sappiamo solo che, folgorato da un'improvvisa vocazione a 16 anni, chiese di entrare nella Compagnia di Gesù, facendo professione di fede dopo quattro anni.

Talentuosa figura di studioso, erudito ed oratore, fu insegnante di grammatica presso il Collegio dei Gesuiti di Napoli, e poi cappellano del marchese di Santa Croce don Álvaro de Bazán y Benavides, ammiraglio della flotta spagnola, in conto del quale, come ricorda un documento, nel 1622, fece una generosa donazione alla Vergine di Loreto in memoria del padre di questi.

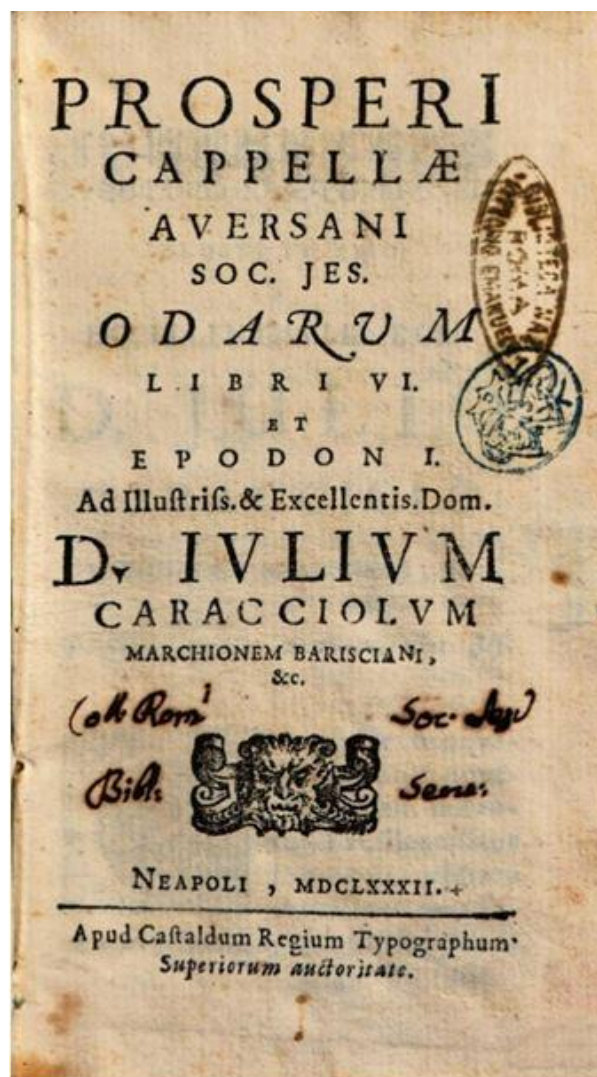
Colpito dall'erisipela, un'acuta infezione batterica della pelle che in passato non lasciava scampo, morì a Genova, dove si era intanto trasferito, il 29 dicembre del 1629 all'età di cinquantuno anni.

La sua fama è legata al *Commentaria in Ecclesiasticum*, dove, con rigoroso acume, opera un'interpretazione critica dell'*Ecclesiastico*, un testo dell'Antico Testamento, altrimenti noto come *Il libro del Siracide*, ovvero *La Sapienza di Gesù figlio di Sira* dal nome dell'autore Yehoshua ben Sira (giustappunto traducibile in *Giosuè figlio di Sira*), che, composto da 51 capitoli con vari editti e massime di carattere sapienziale ed etiche, fu scritto fra il 200 e il 180 a. C. circa. Il *Commentaria* fu edito a Lione una prima volta, arricchito da una bella incisione di Jean Picquet, nel 1628 e poi in altre edizioni successive tra il 1629 e il 1669.

Prima del *Commentaria* si ha notizia di un'altra unica produzione letteraria del Nostro: un epigramma in tre distici, posto in testa al *Trattato del SS. Sacramento dell'altare*, Napoli 1614, del confratello Lorenzo Maselli.

Nel 1633, qualche anno dopo la morte di Del Tufo, veniva alla luce in Aversa, Prospero Cappella, che, entrato giovanissimo nell'Ordine della Compagnia di Gesù il 5 gennaio del 1645, dopo un lungo noviziato terminato il 15 agosto del 1659 con la professione dei voti, si dedicò prevalentemente alla poesia in lingua latina, idioma per il quale,

incoraggiato per di più dai suoi precettori che lo consideravano il linguaggio più utile a comprendere le Sacre Scritture, aveva manifestato fin dagli inizi degli studi una predilezione particolare.



Antiporta e frontespizio dell'*Odorum et Epodon* di Prospero Cappella.

Di questa sua passione ci restano alcune raccolte: i due tomi dell'*Odorum et Epodon*, il primo dei quali - impreziosito da una bella antiporta allegorica incisa su rame di Francesco de Grada e dedicato a Giulio Caracciolo, secondo marchese di Barisciano - è suddiviso in sei libri di odi e in un libro di epodi (componimenti poetici formati da una coppia di versi legati da una rima), edito a Napoli nel 1682 dal Castaldo; mentre il secondo è suddiviso in cinque libri di odi e in un libro di epodi, edito sempre a Napoli nel 1693, ma da Giacomo Ruillard.

Tra questi componimenti vanno ricordati quelli su Napoli, il Vesuvio, Malta, la Calabria, la Spagna, il vino Lacrima Christi, nonché quelli dedicati a diversi confratelli e ad alcuni esponenti della famiglia Caracciolo, tra cui l'arcivescovo di Napoli Innico Caracciolo.

E ancora, ci restano del Cappella il *Cineralium Conciones ad Lyram*, edito ancora a Napoli nel 1699 con una prefazione del nipote Ottavio e la dedica all'arcivescovo di

Napoli Giacomo Cantelmo e l'*Elegiarum liber* pubblicato postumo, nel 1706, ancora una volta a Napoli, dal nipote Ottavio. Ma ci restano anche alcune odi singole, come quella dedicata alla città di Sulmona apparsa in appendice con altre tre odi nella *Vita di S. Panfilo Vescovo di Sulmona* di Giovan Pietro Lucchetti, edito a Roma nel 1693. La poetica del Cappella, ancorché caratterizzata dalla “freschezza del dettato” (Santagata), fu, però, sovente improntata nel segno dell’erudizione.

Indicativa in proposito una poesia, dedicata al nobile aversano Giovanbattista Pacifico e pubblicata nel quarto libro del II tomo dell'*Odorum*, nella quale il poeta illustra come l’origine dei vari toponimi latini presenti nel circondario di Capua (Bellona, Casapulla, Casagiove, Ercole, Giano Vetusto etc.) dovesse ricondursi alla presenza di numerosi templi pagani in quella parte dell’antica Campania Felix.

Il Cappella morì nel 1703 a Portici nel convento dei Gesuiti, ora “Scuola Media M. Melloni”, ubicato lungo l’antica strada “Regia delle Calabrie”, l’attuale Corso Garibaldi, dove si era ritirato.

Franco Pezzella

Note sull'attività artistica di Angelo Mozzillo e della sua bottega nel Salernitano

Archivio Afragolese, a. XXIII, n. 45-46, gennaio-giugno 2024, pp. 23-45

Se è vero che l'attività artistica del pittore afragolese Angelo Mozzillo e della sua bottega si articolò prevalentemente nel territorio nolano-vesuviano¹ e tra Napoli e gli immediati dintorni², è pur vero che essa si svolse, seppure in tono minore, anche nel resto della Campania, tra Terra di Lavoro e il Vallo di Lauro³, fin oltre il Sannio, l'Irpinia e il Salernitano. In quest'ultima area interessò in particolare Scafati, Cava de' Tirreni e Pagani, ma anche Calvanico, Montecorvino Rovella, Praiano e Polla.

Gli esordi del Mozzillo nel Salernitano si facevano erroneamente risalire, fino a qualche tempo fa - secondo l'indicazione di un catalogo redatto da un suo conterraneo, il professore Andrea Romano⁴ - al 1779, allorquando, secondo l'autore, il pittore avrebbe realizzato per la chiesa del SS. Salvatore e di Sant'Antonino di Campagna, siglandola, una tela raffigurante la *Madonna in trono con san Gerolamo e san Giuseppe* da identificarsi con quella, altrimenti riportata come l'*Immacolata con i santi Giuseppe e Giacomo*, in un inventario napoleonico di inizio Ottocento⁵.

Invero, a perpetuare l'errata attribuzione, era intervenuto, in epoca più prossima al suddetto biografo e a noi, il contenuto della scheda compilata in occasione del censimento degli oggetti e degli edifici d'arte danneggiati dal sisma che colpì la

¹ D. NATALE, *Angelo Mozzillo e i suoi rapporti con Nola*, in *Impegno e Dialogo*, 10, Napoli-Roma 1995, pp. 369-383; R. PINTO, *D. A. Vaccaro e A. Mozzillo nella pittura nolana del '700*, in T. R. TOSCANO (a cura di), *Nola e il suo territorio dal secolo XVII al secolo XIX. Momenti di storia culturale e artistica*, pp. 133-150, Nola 1998; D. NATALE, *Dipinti di Angelo Mozzillo in Territorio nolano-vesuviano: committenza e cronologia*, in T. R. TOSCANO, op. cit., pp. 157-165. F. PEZZELLA, *L'Addolorata di Angelo Mozzillo nella chiesa di S. Lorenzo ad Ottaviano*, in *Nuova Città»* (d'ora in poi NC), a. XXIX, n. 6, 2 marzo 2019, p. 13.

² G. RAGO, *Angelo Mozzillo e i cantieri pittorici tra l'agro nolano e Napoli nel Settecento*, in *Napoli Nobilissima*, vol. XXXVIII, fasc. I-VI, gennaio-dicembre 1999, pp. 217-220; F. PEZZELLA, *Il ciclo d'affreschi di Angelo Mozzillo ispirato alla Gerusalemme Liberata*, in *Archivio Afragolese* (d'ora in poi AA), a. XII, n. 13, giugno 2008, pp. 11-34; Id., *Gli interventi di Angelo Mozzillo per gli eremi camaldolesi di Napoli e Visciano*, in AA, a. XIV, n. 28, dicembre 2015, pp. 77-94; Id., *Le Storie della vita e dei miracoli di san Francesco di Angelo Mozzillo nel chiostro del convento francescano di Santa Maria degli Angeli a Marano*, in AA, a. XV, n. 29, giugno 2016, pp. 51-91; Id., *Un dipinto di Angelo Mozzillo a Pozzuoli*, in NC, a. XXIX, n. 26, 14 luglio 2018, p. 13; Id., *Angelo Mozzillo-I dipinti "napoletani"*, in AA, a. XVIII, n. 35, giugno 2019, pp. 90-109; Id., *La produzione pittorica di Angelo Mozzillo a Castellamare di Stabia e dintorni*, in AA, a. XXII, n. 43-44 (Giugno -Dicembre 2023), pp. 61-77.

³ F. PEZZELLA, *Sulle tracce di Angelo Mozzillo in Terra di Lavoro*, in AA, a. XIV, n. 27, giugno 2015, pp. 70-93; Id., *Sulle tracce di Angelo Mozzillo e della sua bottega nel Vallo di Lauro: i dipinti di Taurano*, in AA, a. XVII, n. 33, giugno 2018, pp. 102-118.

⁴ A. ROMANO, *Angelo Mozzillo: elenco delle opere con annotazioni*, in "Salvis Juribus - Rivista di informazione giuridica", 7 gennaio 2019, p. 22.

⁵ L. AVINO, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi 2003, p. 202.

Campania e la Basilicata nel 1980, pubblicata in un supplemento del Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione due anni dopo, laddove gli storici dell'arte che avevano effettuata la ricognizione ne avevano segnalata la collocazione, titolandola per l'appunto come la *Madonna in trono con san Gerolamo e san Giuseppe*, nello splendido cassettonato settecentesco che occupava e tuttora occupa completamente la navata centrale della chiesa⁶.

Se non ch  la segnalazione faceva riferimento alla singolare tela raffigurante una *Madonna in trono con Santi e Angeli* firmata "AMR" (monogramma del pittore salernitano Angelo Michele Ricciardi) e non con l'acronimo "AMP" (*Angelus Mozzillo Pinxit*) come era stata evidentemente interpretata la sigla per le pessime condizioni di conservazione prima del terremoto.

La singolarit  del dipinto sta nell'iconografia che propone un angelo nell'atto di presentare alla Vergine con il Bambino, ai santi Gerolamo e Giuseppe e all'arcangelo Michele un dipinto raffigurante, verosimilmente, l'abate del monastero benedettino di Sorrento, sant'Antonino, nativo e Santo Patrono di Campagna, mentre scaccia il diavolo dal corpo di Adeodata, figlia del principe Sicardo di Benevento.

Secondo un'antica tradizione, riportata dalle diverse versioni cinque - seicentesche della Vita del Santo, la grazia concessa alla ragazza per essersi portata sulla sua tomba dopo un sogno premonitore del padre, sarebbe stata all'origine del proposito del principe di abbandonare l'assedio di Sorrento che proprio in quei giorni, nell'835, stava portando a compimento nell'ambito della riconquista del principato di Salerno dopo la frammentazione del territorio longobardo in Italia meridionale, altrimenti noto come "Langobardia Minor".

Peraltro, la tela, dopo un problematico recupero e restauro a cura della Soprintendenza di Napoli,   stata posta nella stessa posizione in cui si trovava accanto alle altre due tele, attribuite ad anonimo, ma riconducibili allo stesso Ricciardi, che raffigurano *Sant'Antonino in gloria* e la *Trasfigurazione*.

Pertanto, alla luce di quanto detto, la prima opera del Mozzillo di sicura autografia conservata nel Salernitano   la tela centinata (cm. 150 x 250) che il pittore realizz , firmandola e datandola 1787, per la chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati⁷.

Nel dipinto (fig. 1), caratterizzato da colori vivaci e accesi come raramente   dato osservare in altri lavori dell'artista, l'Immacolata   inserita secondo una consolidata iconografia desunta dalla Donna dell'Apocalisse descritta da san Giovanni (Ap 12, 1-18), in una visione celeste con le mani giunte, il capo circondato da dodici stelle e i piedi poggiati su un serpente, simbolo e incarnazione del male che le vuole rapire il Figlio.

Alla sua destra si vede san Giovanni Battista, riconoscibile dalla tipica pelliccia da eremita nel deserto, il bastone con la croce e il cartiglio, che reca la

⁶ *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione, Sisma 1980 Effetti sul patrimonio artistico della Campania e della Basilicata - Campania*, 1982 - suppl. 2, p. 193.

⁷ D. SINIGALLIESI, *La Pittura*, in AA.VV., *S. Maria delle Vergini Una Chiesa sul fiume*, Scafati 1992, p. 42,44; D. NATALE, *Dipinti...*, op. cit., p.163.



Fig.1 - Scafati, Ch. di Santa Maria delle Vergini,
Immacolata tra san Giovanni Battista e la Maddalena.

scritta “Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi” (Ecco l’Agnello di Dio che toglie i peccati dal mondo).

A sinistra si riconosce, invece, la Maddalena, con l’ampolla contenente, in forma di balsamo, l’olio di nardo (una pianta aromatica originaria del Tibet, da sempre considerata sacra e simbolo dell’amore divino) con cui, come riportano i Vangeli, aveva unto il capo di Gesù secondo Marco (14, 3-9) o i piedi secondo Giovanni (12, 1-8), mentre si trovava a Betània nella casa di Simone il lebbroso.

Un decennio dopo, nell’ambito dei radicali interventi di ristrutturazione che interessarono il rifacimento delle volte e il consolidamento della facciata della chiesa cattedrale di Santa Maria della Visitazione di Cava de’ Tirreni⁸, Mozzillo fu chiamato nella città metelliana, unitamente ai pittori Giacomo Funari, Vincenzo Adinolfi e Tommaso De Simone, e agli scultori Angelo Viva e Baldassarre, Venanzio e Michele Conforto, per la realizzazione dei nuovi ornati interni nell’imperante stile neoclassico. I maggiori risultati prodotti da tali interventi, condotti sotto la direzione dell’ingegnere Pasquale Pinto, furono l’originale e preziosa decorazione della controsoffittatura a volta nella navata centrale (andata purtroppo perduta nel 1960 per una scellerata campagna di restauri), gli stucchi della navata e del transetto, le decorazioni dell’oratorio della congrega del SS. Rosario⁹.

In particolare, per il suddetto oratorio Mozzillo realizzò anche due tele, ancora in loco, aventi a tema l’*Adorazione dei Magi* (fig. 2) e l’*Adorazione dei pastori* (fig. 3), due dei componimenti più interpretati dalla pittura a soggetto religioso.

In entrambe le composizioni, segnatamente caratterizzate dalla dinamica dei gesti delle figure in primo piano, la scena è divisa in due parti: da una parte la Sacra Famiglia e dall’altra, di rincontro, i potenti re giunti da lontano a dorso di cammello con il seguito dei servitori, nel primo dipinto; gli umili pastori con al seguito il gregge, nell’altro.

⁸ La cattedrale di Santa Maria della Visitazione di Cava de’ Tirreni fu eretta, a far data dal 1517, su disegno dell’architetto Pignoloso Cafaro, in seguito alla fondazione della nuova diocesi della città della Cava, sancita il 22 marzo del 1513 da una bolla di papa Leone X. Nei secoli successivi l’edificio ha subito alcune trasformazioni e restauri, in particolare tra il 1780 e il 1802: prima per ripristinare, sotto la direzione dell’ingegnere Gaetano Alfano, le mura, l’arco trionfale e le coperture danneggiati da un terremoto; e poi, a partire dagli inizi degli anni novanta, per operare radicali interventi di ristrutturazione, condotti sotto la direzione dell’ingegnere Pasquale Pinto, che interessarono il rifacimento delle volte, il consolidamento della facciata e la realizzazione dei nuovi ornati interni nell’imperante stile neoclassico. Intorno al 1962 - così come riferito da fonti dell’ufficio tecnico diocesano - per volere del vescovo Alfredo Vozzi fu affidato a Ferdinando Chiaromonte, esponente di spicco nel panorama della cultura architettonica partenopea del Novecento, l’incarico di un rifacimento degli interni ispirato alla monumentalità e ai canoni razionalisti. Tale intervento eseguito in prevalenza per l’area presbiteriale era stato predisposto soprattutto in relazione alle trasformazioni in corso negli stessi anni - in un contesto di grave emergenza, ancora esito delle lunghe ed estenuanti vicende di recupero post-bellico - per le cattedrali di Benevento, Teano e Capua.

⁹ S. MILANO, *La Cattedrale di Santa Maria della Visitazione in Cava de’ Tirreni*, con un saggio di Enrico De Nicola, Nocera Superiore 2014.



Fig. 2 - Cava de'Tirreni, Cattedrale, Oratorio del SS. Rosario,
Adorazione dei Magi.



Fig. 3 - Cava de'Tirreni, Cattedrale, Oratorio del SS. Rosario,
Adorazione dei pastori.

I magi, in abiti di foggia orientale e di età diversa, a simboleggiare le tre età dell'uomo, offrono i doni simbolici, oro, argento e mirra. Il più anziano, Gaspere, barbuto e a capo scoperto, privo della corona, deposta a terra insieme al copricapo (e spogliato quindi del potere terreno), si inginocchia, in segno di umiltà e reverenza, davanti al Bambino, che sta sulle ginocchia della Vergine, e gli porge uno scrigno con l'oro, quale omaggio alla sua regalità.

La scena, sovrastata dalla stella che aveva condotto i magi a Betlemme da Gesù Bambino, si svolge nei pressi dei ruderi di un tempio che, con la sua decadenza, preannuncia la fine dell'idolatria e l'avvento del cristianesimo.

Nell'altro componimento, invece, che prefigura la missione di Gesù quale guida spirituale degli uomini, i pastori - chi in ginocchio, chi in piedi con il cappello in mano, chi recando in dono una pecora con le zampe legate (simbolo dell'agnello sacrificale), chi con le mani giunte in atto di preghiera - fanno cerchio, in attitudine adorante, intorno al Bambino, che la Vergine mostra agli astanti sollevando il panno su cui giace addormentato.

E come nella maggior parte delle raffigurazioni della Natività di Gesù anche qui non manca la tradizionale figura di almeno una delle due bestie, il bue e l'asinello che, secondo la tradizione non suffragata da nessuno dei Vangeli, se non da quello dello Pseudo Matteo, erano presenti nella stalla di Betlemme: in questo caso quella dell'asinello.

La scena è sovrastata, in uno squarcio luminoso, dalla colomba dello Spirito Santo e da un trio di cherubini festanti.

Tra luci ed ombre, le due composizioni si pregiano oltre che degli effetti chiaroscurali, dell'impeccabile utilizzo di un accurato studio dei tessuti, dei copricapi e delle calzature nella rappresentazione dei magi e del loro seguito, di un'altrettanta attenta descrizione dei semplici vestimenti dei pastori, come a voler "cantare" con il pennello - nell'un caso la regalità, nell'altro l'umiltà - di ogni singolo personaggio.

Nello stesso oratorio Mozzillo dipinse, altresì, ad affresco - la tecnica in cui era indubbiamente più versato a giudicare dai risultati della sua produzione - anche due ovali con figure di Angeli, che confermano ancora una volta quella che Francesco Bonazzi, uno dei primi studiosi con Carlo Tito Dalbono dell'opera del pittore afragolese, definì essere una sua precipua specialità: ossia "dipingere angeli con grazia e freschezza di colorito"¹⁰.

Ai primissimi anni dell'Ottocento risalgono, invece, gli affreschi realizzati da Mozzillo per la basilica di Sant'Alfonso Maria de' Liguori di Pagani, andati anch'essi distrutti, nel 1930, in seguito ai restauri condotti da Gino Chierici per l'ampliamento della chiesa. Chierici, all'epoca Sovrintendente all'arte medievale e moderna della Campania nonché professore all'Istituto di Belle Arti di Napoli e membro dell'Accademia Superiore delle Belle Arti Italiane, nell'intento di aumentare la scarsa luminosità dell'invaso dovuta all'eccessiva profondità delle cappelle laterali e,

¹⁰ F. BONAZZI, *Le pitture del Mozzillo nella Sala di S. Eligio*, in *Napoli Nobilissima*, v. IV, fasc. VII, 1895, pp. 97-99, a p. 97.

soprattutto, all'assenza di un tamburo traforato al di sotto della scodella posta al centro della crociera, si risolse, infatti, di affidare al pittore napoletano Paolo Vetri la realizzazione di un cielo che facesse da sfondo ad una *Gloria di sant'Alfonso*; con la risultante di sacrificare l'affresco raffigurante *Due Angeli sostenenti la Croce*, posto nell'occhio centrale della cupola, e le immagini dei *Quattro Evangelisti*, affrescati dal Mozzillo nei peducci, lasciando integre, invece, al fine di conservare "unità delle linee", tutte le altre decorazioni preesistenti ¹¹.

La scarna e quasi illeggibile documentazione fotografica degli affreschi che ci è pervenuta non ci permette, purtroppo, di avanzare un qualsivoglia commento e giudizio sulla qualità del lavoro. Peraltro, anche gli unici affreschi noti del pittore afragolese raffiguranti gli *Evangelisti* che facevano da corona alla *Gloria di Cristo* nella volta del presbiterio della chiesa di Sant'Antonio da Padova di Portici, i quali avrebbero potuto esserci utili per un possibile confronto, sono venuti giù per un catastrofico crollo della controsoffittatura nel giugno del 2017.

Fortunatamente, invece, nell'attiguo museo alfonsiano si conserva del Mozzillo anche una *Pietà* (fig.4), firmata e datata 1803¹², proveniente dall'attigua basilica¹³, dove intorno alla convenzionale immagine della Vergine che sorregge Cristo morto tra le braccia circondata in una vaporosa atmosfera da un accorato corteggio di angeli, troviamo due santi: a sinistra un santo dal viso imberbe e giovanile, forse san Giovanni Evangelista, storicamente rappresentato poco più che adolescente in tutta la tradizione iconografica, e presente, peraltro, secondo il suo stesso Vangelo (19, 26-27) nel momento in cui Gesù spirò sulla croce; sul lato opposto, sant'Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù, identificato come tale, oltre che per la veste gesuita, per il cartiglio che compare ai suoi piedi sul quale è la scritta "Ad maiorem Dei gloriam" (A maggior gloria di Dio), una frase in latino che si trova per la prima volta nei *Dialoghi* (1, 2) di san Gregorio Magno, e che fu adottata dallo stesso sant'Ignazio quale motto della Compagnia di Gesù.

Per lo schema compositivo e le tonalità cromatiche a questo dipinto è stata accostata l'*Addolorata* di un ignoto pittore con influenze napoletane che si conserva presso i Padri Liguorini di Agrigento¹⁴.

¹¹ *I lavori della Basilica*, in *S. Alfonso*, Periodico mensile illustrato organo del culto al S. Dottore e della sua Basilica in Pagani, a. I, n.1, Pagani 1930, pp.19-24, p.21; S. CARILLO, *I restauri di Gino Chierici della Pontificia basilica di Sant'Alfonso Maria de Liguori a Pagani* in *Arte cristiana*, 2001, n. 802, pp. 39-54.

¹² A. CALIFANO-M. L. CALIFANO, *Museo Alfonsiano e Pinacoteca Basilica Pontificia Sant'Alfonso*, Materdomini (Av) 2003, p. 33.

¹³ L. AVINO, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi 2003, p. 202.

¹⁴ *Arredi e collezioni dei Padri liguorini di Agrigento Tutela e conservazione*, catalogo della mostra di Agrigento - Complesso Monumentale dei Padri Liguorini, (a cura di G. Costantino-G. Cipolla), Caltanissetta 2010, p. 73, scheda n.15.



Fig. 4 - Pagani, Museo Alfonsiano, *Pietà*.

Nello stesso anno in cui Mozzillo dipingeva questa *Pietà* portava a compimento per la chiesa dei Santi Apostoli Pietro e Paolo di Montecorvino Rovella una pala d'altare centinata raffigurante *San Pietro che riceve le chiavi del Paradiso*¹⁵, su commissione di tale Carmine Antonio Punzo - come egli stesso ci informa ponendo la sua firma (*Angelus Mozzillo P.1803*) e un'epigrafe sul cartiglio che sovrasta lo stemma del committente (*Ex devozione Carmini Ant. Punsii*), poste rispettivamente a destra e al centro nella porzione inferiore della composizione (fig.5).

Posizionata sull'altare maggiore, la tela, che misura cm. 450 x 200, costituisce, giacché sottolinea la trasmissione del potere spirituale da Cristo a san Pietro, un tema particolarmente frequentato dall'iconografia fin dalla metà del IV secolo, come testimonia il mosaico absidale del mausoleo di Santa Costanza a Roma, e di cui non mancano, peraltro, esemplari pittorici straordinari: basti citare l'affresco del Perugino nella Cappella Sistina in Vaticano e la tela di Guido Reni al museo del Louvre di Parigi. L'iconografia, nota anche come *Traditio clavium*, dall'espressione latina che nella tradizione romana indicava giustappunto la consegna delle chiavi degli uffici con gli annessi poteri ai funzionari imperiali, trae origine dalle parole del Vangelo di Matteo (16, 13-20) laddove si legge: "Ora, anch'io ti dico che tu sei Pietro, e su questa pietra edificherò la mia Chiesa, e le porte dell'Ade non prevarranno contro di essa. Ti darò le chiavi del regno dei cieli, e ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli, e ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei cieli".

Al Vangelo di Giovanni (21,15-19) si riconnette, invece, la presenza del gregge di pecore presente alle spalle del santo - rappresentazione simbolica della comunità cristiana affidatagli da Cristo - laddove, come riporta l'evangelista, si narra che il Signore, dopo aver chiesto a Pietro, per ben tre volte, se lo amasse, e aver ricevuto, per altrettante volte, risposte affermative, gli affidò il gravoso mandato di "pascere le sue pecore".

Al di là dell'episodio petrino nella pala Mozzillo pensò bene, però - seppure non va esclusa del tutto una precisa indicazione del Punzo in merito - di inserire anche la rappresentazione di un altro importante momento del cristianesimo: la *Conversione di Paolo sulla via di Damasco*, dal momento che la chiesa era, ed è tuttora intitolata anche all'Apostolo delle Genti.

Gli Atti degli Apostoli (9, 1-9), dai quali è tratto il tema, narrano che, mentre viaggiava verso Damasco accompagnato da un drappello di soldati al fine di ottenere dalla locale sinagoga l'autorizzazione ad arrestare i cristiani, Saulo, il futuro Paolo, restò abbagliato da un fulgore improvviso e cadde dal cavallo. Subito dopo in cielo apparve Cristo che con una voce imperiosa, dopo avergli chiesto conto delle sue persecuzioni, lo invitò a raggiungere la città, dove gli avrebbero detto cosa fare.

Alla luce dei due episodi Mozzillo organizzò la scena del dipinto su due fasce orizzontali: l'una, dove si svolge l'episodio principale, quello petrino, con le figure in

¹⁵ S. PARAGGIO, *Montecorvino Rovella La Chiesa di San Pietro Insigne Collegiata Matrice Curata, Notizie e Documenti*, Montecorvino Rovella (Sa) 2003.



Fig.5 - Montecorvino Rovella, Ch. dei Santi Apostoli Pietro e Paolo,
San Pietro che riceve le chiavi del Paradiso.

primo piano di Cristo mentre consegna le chiavi d'oro e d'argento, chiaramente allusive all'ingresso del paradiso e dell'inferno, al Principe degli apostoli, che, con una mano sul cuore, è prostrato in ginocchio ai suoi piedi con il capo chinato in segno di tacita accettazione; l'altra, in secondo piano, nella quale si svolge, invece, la vicenda paolina della caduta da cavallo nei pressi di una fortificazione affiancata da un'altra architettura (una sinagoga?) - verosimilmente una rappresentazione idealizzata di Damasco - nella quale non è infondato, tuttavia, ipotizzare, altresì, una rappresentazione, altrettanto idealizzata, di Montecorvino con il suo castello medievale, noto anche come Castel Nebulano, ancorché già ridotto all'epoca a pochi ruderi, e con un'inverosimile sagoma della stessa chiesa dei santi Pietro e Paolo.

La composizione è conclusa in alto dalle figure del Padre Eterno e dello Spirito Santo, che, circondate da un coro di Angeli festanti, osservano le due scene. Per il resto, va osservato che lo stemma - costituito da uno scudo bipartito in due campi da una doppia banda orizzontale, occupati rispettivamente, nella parte superiore, da tre stelle e in quella inferiore da un cuore trafitto da una freccia - non è al momento riconducibile a nessuna famiglia aristocratica o gentilizia del posto.

Alla pari della restante produzione mozzilliana del tempo, il dipinto si caratterizza oltre che per l'elaborato disegno e l'accurata calligrafia, per le felici scelte cromatiche adottate, che ne fanno, senza dubbio, una delle opere più riuscite della sua lunga attività.

Di poco successiva è la tempera su tela, raffigurante *La Natività di Maria*, che, firmata e datata *Angelus / Mozzillo F. / 1805* (cm. 235x155) (fig.6), l'artista realizzò per la chiesa di San Nicola dei Latini a Polla¹⁶. La nascita di Maria è descritta nell'antica letteratura apocrifia, in particolare nel cosiddetto *Protovangelo di Giacomo*, nel quale, l'autore, narrando del parto di Anna, riporta: «E i suoi mesi si compirono e nel nono mese Anna partorì. E disse alla levatrice: “Cosa ho partorito”?» E questa rispose: “Una femmina”. E Anna disse: “La mia anima è magnifica in questo giorno”, e si distese»¹⁷.

¹⁶ F. STRAZZULLO, *Arte Sacra in diocesi di Teggiano Note di un viaggio*, in *Campania sacra*, 3 (1972), pp. 248-260, p. 257; V. BRACCO, *Polla: linee di una storia*, Salerno 1976; F. PEZZELLA, *La Natività di Maria di Angelo Mozzillo nella chiesa di San Nicola dei Latini a Polla*, in *Nuova Città*, a. XXIX, n. 17, 25 maggio 2019, p. 13.

¹⁷ Il *Protovangelo di Giacomo* è un vangelo in lingua greca, composto probabilmente tra il 140 e il 170 d.C., che, oltre ad amplificare i racconti dell'infanzia di Gesù contenuti nel Vangelo secondo Matteo e nel Vangelo secondo Luca, riporta un'esposizione della nascita e dell'educazione della Vergine Maria, in merito alla quale si configura, altresì, come il più antico testo cristiano che sostenga la sua verginità, prima, durante e dopo la nascita di Gesù. Ancorché apocrifo (non incluso, cioè, in alcun canone biblico) alcune informazioni in esso contenute, in particolare relativamente alla vita di Maria e dei suoi genitori Anna e Gioacchino, sono accettate dalla tradizione cristiana “ufficiale”. Circa l'autore, il *Protovangelo* è attribuito, nonostante la sua stesura sia concordemente considerata dagli studiosi pseudoepigrafa (ovvero opera di un autore non responsabile del testo), a Giacomo il Giusto (morto nel 62), fratello (o cugino) del Signore, primo vescovo di Gerusalemme, identificato dalla tradizione cattolica con Giacomo il Minore, figlio di Alfeo. La maggiore contraddizione a questa asserzione è rappresentata dal fatto che Giacomo venne a mancare nel 62 d.C., e quindi molto prima rispetto alla redazione del testo (Per una disamina dell'opera cfr. *I Vangeli apocrifi*, a cura di Marcello Craveri, Torino, 2005).



Fig.6 – Polla, Ch. di San Nicola dei Latini
La Natività di Maria.

Lo stesso Giacomo aggiunge che la nascita della Vergine avvenne in una casa che si trovava presso la piscina probatica, a Gerusalemme, laddove, nel V secolo, fu poi eretta una chiesa la cui dedicazione diede origine alla festa liturgica dell'8 settembre, attestata una prima volta nel 556, in un inno di Romano il Melode.

Le testimonianze iconografiche più antiche che trattano questo soggetto risalgono, invece, al secolo successivo e si riferiscono a un dittico conservato a San Pietroburgo e ad un affresco della chiesa di Santa Maria Antiqua nel Foro Romano. Sviluppando una forte tendenza alla narrazione, alcuni secoli dopo, il tardo Medioevo, avrebbe prodotto molti cicli dedicati alla vita di Maria, nell'ambito dei quali spesso sarebbe stato rappresentata la natività della Vergine, tema che sarebbe diventato poi, come avvenne nella pittura senese, anche uno dei soggetti prediletti delle pale d'altare.

Ancorché il Concilio di Trento mirasse ad eliminare dalla tradizione cristiana gli elementi apocrifi, il tema continuò ad essere rappresentato anche nei secoli successivi, dando luogo a un nutrito *corpus* di opere tra le quali vanno annoverate anche tre tele (di cui una attribuita) del nostro Angelo Mozzillo, realizzate, oltre che per la chiesa di San Nicola dei Latini, per la chiesa di Santa Maria del Monte dei Morti a Cerreto Sannita, nel 1761, e per una chiesa di Avellino (quella per ora solo attribuita).

La più pregiata tela del gruppo sembra essere proprio quella di Polla, che è arricchita oltremodo, come la maggior parte delle coeve tele che riproducono il tema, da elementi folcloristici (i costumi tardo settecenteschi della levatrice e delle ancelle) e da dettagli ornamentali (la tenda e la consolle), senza, tuttavia, che questi detraggano alcunché al senso teologico della scena. Anna, che ha appena messo al mondo Maria, è stesa, nimbata, su un grande letto e guarda, con occhi grati e una mano sul cuore, la colomba dello Spirito Santo, come a volerla ringraziare per averle concesso di portare a compimento un'impossibile e inaspettata maternità perché sterile, dopo venti anni di matrimonio.

La piccola Maria, già dotata, alla pari della mamma, del nimbo perché santa fin dalla nascita, come esplicitamente riportano le scritture liturgiche, è in fasce, tra le braccia della levatrice, che, coadiuvata da due ancelle, è in procinto di adagiarla nel catino predisposto per il primo bagno, chiara allusione al rito battesimale. Un'altra ancella è intenta a portare una bevanda ad Anna per ristorarla dopo il parto; osserva la scena, a rispettosa distanza e a mani giunte, consapevole di assistere a un evento prodigioso, un miracolo divino, il marito Gioacchino.

Nel 1806 Mozzillo è, invece, in Costiera amalfitana, dove per l'altare della chiesetta di Santa Caterina a Praiano, un piccolo centro a metà strada tra Positano e Amalfi, realizza una tela con *Il martirio della santa*. (fig.7). Nel Medioevo il culto per santa Caterina d'Alessandria in Costiera, importato verosimilmente dai mercanti del posto che all'epoca commerciavano con la città egiziana, era molto diffuso. Nella sola Amalfi si contavano, infatti, ben cinque chiese dedicate alla santa, di cui sopravvive, ancorché completamente ricostruita nel 1961, solo quella in frazione Tovere. Solo due anche le immagini superstiti in città, entrambe dipinte: l'una su un altare della cattedrale, l'altra nella basilica del Crocifisso.



Fig. 7 – Praiano, Ch. di Santa Caterina d'Alessandria,
Il martirio di Santa Caterina d'Alessandria.

Nel circondario cappelle e chiese dedicate alla santa sono documentate invece a Maiori, Minori, Ravello (delle quali, però, si sono perse le tracce), a Furore, dove ancora esiste

una cappella scavata nella roccia nei pressi del fiume Schiatro, a Positano, nel rione Fornillo, dove si erge una chiesa ristrutturata in stile neogotico in luogo di un'antichissima cappella medievale.

E, ancora, a Scala, di cui la santa è compatrona, dove il culto trova compiuta espressione intorno alla cinquecentesca statua che si conserva nella parrocchiale, a lei intitolata, nella frazione omonima, e a Praiano. In quest'ultima località, la cappella dedicata alla santa, tuttora esistente nei pressi della Torre a Mare, è documentata già dal IX-X secolo.

Ristrutturata una prima volta alla fine del Cinquecento e poi ad inizio Ottocento, la cappella conserva sull'altare in marmo proveniente dalla basilica del Crocifisso, una pala centinata databile all'ultimo decennio del Settecento, concordemente attribuita al Mozzillo dalle fonti locali, raffigurante Il martirio della santa, che fa il paio con l'analoga pala che il pittore afragolese realizzò per l'omonima chiesa di Gioiosa Jonica, dal IX-X secolo.

Ristrutturata una prima volta alla fine del Cinquecento e poi ad inizio Ottocento, la cappella conserva sull'altare in marmo proveniente dalla basilica del Crocifisso, una pala centinata databile all'ultimo decennio del Settecento, concordemente attribuita al Mozzillo dalle fonti locali, raffigurante *Il martirio della santa*, che fa il paio con l'analoga pala che il pittore afragolese realizzò per l'omonima chiesa di Gioiosa Jonica, ma che ora si conserva nella Pinacoteca Comunale di Palazzo Amaduri della stessa cittadina¹⁸.

Differentemente da questa, però - dove Mozzillo rappresenta la santa, subito dopo il martirio, mentre con la corona in testa e vestita di abiti regali (confacenti al suo rango principesco), con le mani impugnanti gli attributi iconografici propri (la spada con cui fu decapitata e la palma) e, con ancora accanto la ruota spezzata andata distrutta nel primo fallito tentativo di giustiziarla, assurge alla gloria dei cieli in un tripudio di angeli e cherubini - nella pala di Praiano egli focalizza la sua attenzione sulla scena della decapitazione.

Lo fa ricorrendo ad uno schema più fluido e articolato, mutuato da prototipi cinquecenteschi, in cui le figure del carnefice, degli sgherri e degli astanti si dispongono in pose contorte intorno a quella della martire, rappresentata con i polsi legati e inginocchiata al centro della scena, coperta dalle vesti regali e incoronata mentre, con lo sguardo mite, in segno di serena accettazione della volontà divina, aspetta che il fendente del carnefice le recida il capo.

La composizione, ambientata all'aperto in un paesaggio notturno, è conclusa in alto dalle figure della Vergine Maria e del Bambino che, circondate da un coro di angeli festanti, osservano la scena.

Contrassegnata da una certa debolezza compositiva, ravvisabile nella stazione eretta del Bambino e soprattutto nella posa sgraziata dell'aguzzino sulla sinistra, quanto non anche nella postura innaturale della fantesca sul lato opposto, la realizzazione del

¹⁸ F. PEZZELLA, *Angelo Mozzillo in Calabria*, in *Cogito*, a. XXIII, n. 385, 5 marzo 2016, p. 18.

dipinto lascia supporre la collaborazione di qualche aiutante di bottega; evenienza, peraltro, abbastanza frequente nella seconda fase di attività del pittore, quando oberato da una consistente mole di commesse, fu costretto talvolta, suo malgrado, a ricorrere all'intervento dei seguaci con risultati non sempre all'altezza della sua reputazione.

Mancano invece all'appello, perché verosimilmente trafugati, i due dipinti, raffiguranti la *Madonna con il Bambino tra i santi Gregorio Magno e Domenico* e l'*Ascensione* realizzati dal pittore per la chiesa del Santissimo Salvatore di Calvanico che, repertoriati dalla Guida rossa della Campania del Touring Club Italiano, nel 1982 erano ancora presenti in chiesa¹⁹. In particolare, alcuni decenni dopo, nel 2003, il professore e storico dell'arte del territorio salernitano, Luigi Avino, registra che il dipinto raffigurante il *San Gregorio* da identificarsi nella prima delle suddette tele “non è più presente nelle opere della chiesa”²⁰.

Franco Pezzella

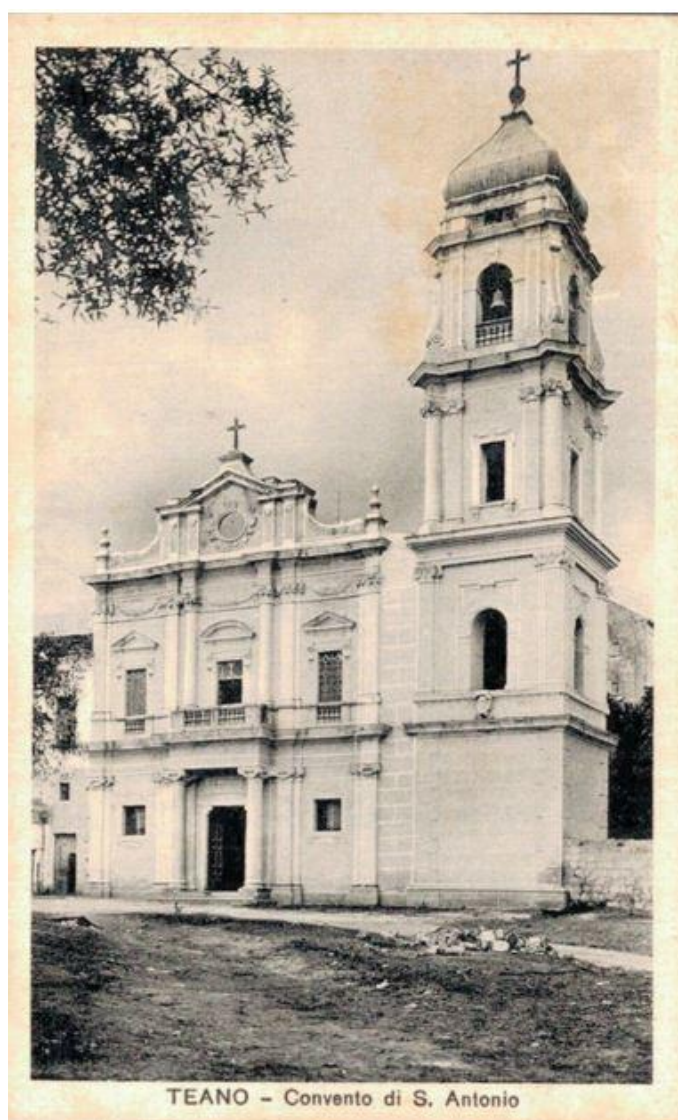
¹⁹ Touring Club Italiano, *Campania*, Milano 1982, p. 593.

²⁰ L. AVINO, *Per la storia delle arti nel Mezzogiorno*, Salerno 2003, p. 47.

Le biblioteche e gli archivi napoletani custoditi a Teano e a Calvi Risorta durante la Seconda guerra mondiale

Il Sidicino, a. XXI, n. 7, luglio 2024, p. 6

Durante la Seconda guerra mondiale, Napoli, in quanto uno dei più importanti centri industriali e di comunicazioni del paese, viepiù per essere il principale porto italiano per le rotte verso l'Africa, nonché base di una parte consistente della flotta militare, si trovò ad essere un obiettivo strategico primario nello scacchiere della guerra navale in corso nel Mediterraneo tra le forze dell'Asse e gli Alleati anglo-americani.



TEANO - Convento di S. Antonio

Tale ruolo strategico crebbe ulteriormente nel 1943, quando si trovò anche ad essere la prima grande città a dover subire l'offensiva delle truppe alleate nella loro risalita lungo la penisola, prima e durante lo sbarco di Salerno del 9 settembre di quell'anno. Pertanto, già nei primi mesi del 1943, in previsione di nuovi e più pesanti bombardamenti aerei cui sarebbe stata sottoposta, tra il 10 maggio e l'8 luglio, le autorità preposte alla salvaguardia dell'importante patrimonio librario napoletano, in primis la dottoressa

Guerriera Guerrieri, direttrice della Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III” e soprintendente alle biblioteche della Campania e della Calabria, si erano occupate del trasporto di ben 1437 casse di materiali librari non solo della Nazionale ma anche di varie biblioteche napoletane tra cui la Libreria di Benedetto Croce, nei vari ricoveri individuati a Teano, a Calvi Risorta, a San Giorgio del Sannio e Minturno, in aggiunta ai manoscritti e agli incunaboli già trasferiti, fin dal marzo dell’anno precedente, prima nel monastero di Montevergine e poi nel Palazzo abbaziale di Loreto a Mercogliano.

Le casse contenevano, tra l’altro, il “Fondo Farnesiano”, quello dei “Conventi soppressi”, la “Collezione degli Statuti”, i testi della “Leopardiana Zambrini”, i volumi della sezione “Rari”, la raccolta “Vesuviana” e gli opuscoli biografici “Casella”.

In particolare, a Teano e a Calvi Risorta, i volumi trovarono riparo, rispettivamente, presso il Convento francescano di S. Antonio e la “Scuola Apostolica dei Passionisti”. Agli inizi di ottobre del 1943 era accaduto, però, che un medico in servizio presso la famigerata divisione corazzata “Hermann Göring”, stanziata nei dintorni di Cassino, il tenente Maximilian Becker, incaricato di istituire un lazzaretto a Teano, scoprì durante una ricognizione nel convento di Sant’Antonio, le suddette casse.

Appassionato bibliofilo e cultore di storia dell’arte, adducendo a motivo che il convento si trovava troppo vicino al fronte di guerra, e che temeva, per di più, la distruzione delle casse “a causa dell’ordine generale di far brillare tutti gli edifici maggiori nel momento della ritirata tedesca”, organizzò, con una decisione unilaterale, lo spostamento delle casse ivi depositate, prima a Roma e poi a Villa Marignoli, alle pendici del Monte Ferretto, nel territorio di Spoleto, dove era ubicato il deposito generale della sua divisione.

Orbene, dal momento che questa famigerata divisione era composta da elementi appartenenti alla “gioventù hitleriana”, distintasi particolarmente nella organizzazione di cruento stragi di civili, è lecito chiedersi se il tenente Becker, avesse lealmente agito con l’intento di salvare i libri dagli effetti dei combattimenti o per appropriarsi, in concorso con altri, di materiali preziosi per i propri fini.

Di certo, sappiamo, che le autorità italiane competenti in materia vennero a conoscenza del trasferimento solo tempo dopo, come anche sappiamo che, allorquando Becker fu informato, in buona fede, dai frati francescani di Teano, P. Giovangiuseppe Carcaterra e P. Baldassarre Califano, dell’esistenza di un altro fondo librario di proprietà dello Stato italiano, ma gestito dai monaci, nella vicina Abbazia di Montecassino, non esitò, con l’approvazione del colonnello Julius Schlegel, e ancora una volta senza avvertire le autorità italiane, a cercare di trasferirvi anche i 70.000 volumi che componevano la suddetta raccolta, unitamente ai 70.000 documenti dell’Archivio abbaziale, alle opere d’arte più preziose delle gallerie napoletane e al medagliere di Siracusa là messi al sicuro (sic!) alcuni mesi prima.

La tentata operazione, quando era già stata in parte attuata, non passò, tuttavia, del tutto sotto silenzio: la sera del 19 ottobre il sostituto archivista P. Tommaso Leccisotti raggiunse il Vaticano per mettere al sicuro i restanti beni dell’abbazia e una parte dei materiali ancora conservati in essa, tra cui il tesoro di Siracusa; vieppiù per allertare le autorità vaticane e italiane di quanto stava accadendo e, soprattutto, per metterli al corrente delle voci dell’imminente pericolo - purtroppo poi disgraziatamente

confermato dagli avvenimenti - di una preventivata distruzione del complesso monastico mediante bombardamenti aerei delle forze alleate, giacché sospettato di accogliere tra le sue mura un contingente tedesco.

Pertanto, in rapida successione intervenivano nella vicenda, a vario titolo, il soprintendente Emilio Lavagnino, il sostituto Segretario di Stato Vaticano, Giovanni Battista Montini, il futuro Paolo VI, l'ambasciatore tedesco presso la Santa Sede, Ernst von Weizsäcker, il segretario del Partito Fascista Repubblicano, Alessandro Pavolini, fino a ch , agli inizi di novembre, il feldmaresciallo Albert Konrad Kesselring, comandante supremo di tutte le forze tedesche in Italia dopo l'armistizio dell'8 settembre, non ordinava alla divisione Göring di restituire al Vaticano tutte le casse di Teano e Montecassino conservate a Spoleto.

Restituzione, poi effettivamente avvenuta tra il dicembre e il 4 gennaio dell'anno successivo in Piazza Venezia a Roma, anche se le casse rimasero lungamente depositate, nell'attesa di essere consegnate alle rispettive istituzioni, in un magazzino dell'Archivio di Stato della citt .



Basti pensare che a Napoli, isolata e priva di comunicazione, la notizia che i libri depositati a Teano, ritenuti ormai dispersi, si trovavano custoditi a Roma arriver  solamente dopo nove mesi dalla loro scomparsa.

Per inciso, il colonnello Julius Schlegel, storico dell'arte e leale sostenitore dell'operazione al fine di salvare il prezioso patrimonio conservato nell'Abbazia da possibili bombardamenti, fu a fine conflitto arrestato e processato dagli Alleati con

l'accusa di saccheggio, ma fu assolto grazie alla testimonianza dei monaci di Montecassino che ne garantirono la lealtà e la buona fede.

Migliore sorte toccò, invece, al deposito di Calvi Risorta, rimasto quasi indenne nonostante l'edificio, che custodiva ben 871 casse di libri di varie istituzioni napoletane, tra cui quella della già citata biblioteca del senatore Benedetto Croce, fosse stato ripetutamente colpito dai bombardamenti aerei e da colpi di artiglieria dell'offensiva alleata.

I pochi danni registrati dopo le incursioni belliche erano dovuti per lo più - come riportò P. Basilio Cipollone, ai primi di novembre, in una visita alla soprintendente Guerrini - alle piogge che, a causa delle fatiscenti condizioni del tetto, cadendo sulle casse ne mettevano a rischio l'integrità; quanto non anche alla presenza in convento di una trentina di soldati inglesi con le loro cucine e le loro vettovaglie.

Sicché dopo una visita della Guerrieri e del maggiore Paul Gardner, grazie all'aiuto delle autorità alleate, in particolare del generale Edgar Erskine Hume, governatore militare di Napoli, e del generale Mark Wayne Clark, comandante generale della 5^a Armata statunitense, investito personalmente da Benedetto Croce con una missiva in cui si chiedeva l'invio di automezzi per il trasporto, le casse di Calvi poterono, finalmente rientrare a Napoli, tra il 6 e l'11 gennaio del 1944, trovando provvisoria sistemazione presso il complesso dei Girolamini.

Franco Pezzella

**Tesori d'arte a Pietramelara: il *Cristo portacroce*
attribuito a Decio Tramontano
Il Sidicino, a. XXI, n. 7, luglio 2024, p. 6**

Talora, raccontare la storia delle opere d'arte conservate nelle chiese significa affrontare un percorso non privo di gravose difficoltà giacché non sempre si hanno a disposizione, documenti in grado di offrirci un supporto storico - archivistico chiaro e certo in grado di sciogliere i nodi delle commissioni e delle attribuzioni, quando non anche il contesto di provenienza delle opere.

Ecco che, allora, bisogna affidarsi a delle supposizioni, non mancando, tuttavia - come affermava il compianto e rinomato storico dell'arte Federico Zeri, specialista della pittura italiana dal XII al XV secolo - di tenere in conto che nel ripercorre le tracce lasciate dalle opere e dagli artisti, l'approccio da utilizzare "non può essere circoscritto al semplice attribuzionismo bensì deve entrare in un disegno più generale dove i fatti sono in dialettica l'uno con l'altro e dove l'opera d'arte è al centro di un gioco di interazioni".

È il caso, ad esempio, della tavola cinquecentesca raffigurante il diffuso soggetto del *Cristo portacroce* - rappresentato nella versione di Gesù che versa il proprio sangue in un calice sorretto da un angelo, e per questo altrimenti denominato nei repertori iconografici anche come il *Cristo Redentore* - la quale proveniente dalla locale chiesa di Sant'Agostino, si conserva nel Museo d'Arte Sacra di Pietramelara.

Si tratta di un'opera attribuita a Decio Tramontano, un pittore nato a Brusciano, nel Nolano, verosimilmente poco prima della metà del XVI secolo ed attivo almeno fino al 1608, quando, il 5 settembre di quell'anno, dettò le sue ultime volontà testamentarie. Dopo una prima giovanile formazione pittorica presso la bottega dei Criscuolo, di Giovan Filippo prima, e del figlio Giovan Angelo poi, il Nostro acquisì da questi quella "maniera devota", mielosa e cortese, che fu propria del primo Cinquecento; un'affettazione che si impinguerà in seguito delle sperimentazioni realistiche di Silvestro Buono e di Giovan Bernardo Lama, nonché del plasticismo di marca pinesca. La mancanza di fonti documentarie al riguardo non consente di ricostruire purtroppo, al momento, la committenza dell'opera in oggetto, che, ipoteticamente, si può ricondurre, tuttavia, agli stessi monaci agostiniani osservanti che officiarono la chiesa e abitarono l'attiguo monastero fin dalla loro fondazione, avvenuta nel 1461, verosimilmente, in seguito allo scioglimento di un voto della contessa Giovanna Cossa di Celano per la liberazione dalla prigionia del figlio Cola di Monforte, celebre condottiero di ventura, nel corso delle lotte per la conquista del regno da parte di Giovanni II d'Angiò contro Ferrante d'Aragona (1459-64).

È risaputo che gli agostiniani hanno sempre riservato, sulla scia degli scritti del loro Padre fondatore che si possono condensare nell'espressione "Cristo col suo Sangue s'è comprato l'universo", una grande devozione al "*Preziosissimo Sangue di Gesù*", che le chiese di diverse località italiane ed europee custodiscono in forma di particole e reliquie costituite da un po' di terra del Calvario bagnata del sangue fuoriuscito dal

costato di Cristo, raccolta dal centurione Longino dopo che uno spruzzo di esso l'aveva guarito miracolosamente da una malattia ad un occhio.



La tavola del Tramontano

La tradizione narra, infatti, che Longino, convertitosi, scappò in Italia portando con sé una cassetta di piombo con il prezioso contenuto e raggiunta Mantova la sotterrò nel luogo dove sarebbe poi sorta la basilica di Sant'Andrea che tuttora custodisce, distribuite in due vasi, le venerate zolle di terra impregnate di sangue.

In seguito, particole di questo terreno furono traslate nella Sainte Chapelle di Parigi, nella chiesa di Santa Croce a Guastalla (RE), nella basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, nell'abbazia di Weingarten, in Germania. Altre reliquie si conservano nella basilica di Bruges, in Belgio, nell'abbazia della Santissima Trinità di Fécamp, e nella chiesa di S. Bartolomeo di Neuvy-Saint-Sépulche, in Francia, nella chiesa di Santa Maria Assunta a Sarzana (SP) e in quella di San Giacomo a Clauzetto (UD).

Il culto per il “*Preziosissimo Sangue di Gesù*”, si diffuse sin dai primi secoli dell'era cristiana, ma la devozione si accrebbe a partire solo dall'XI secolo, soprattutto in relazione alla diffusione della leggenda del Santo Graal.

L'iconografia dell'angelo o di qualche santo che raccoglie il sangue di Cristo in un calice si originò, invece, più tardi caratterizzandosi piuttosto come un'estensione del peculiare tema del *Cristo portacroce*; laddove la figura di Gesù è rappresentata, per lo più isolata e in forma terzina, mentre porta il pesante fardello verso il Golgota, secondo uno schema che, nato nel Nord Europa e ripreso da Giorgione, ebbe poi un'eccezionale fortuna in area veneta e lombarda, grazie a Giovanni Bellini, Tiziano, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo, Bernardino Luini, Andrea Solario, Giampietrino e molti altri, prima di diffondersi nel resto d'Italia e giungere alle tuttora discusse versioni scultoree di Michelangelo Buonarroti. La più nota di queste versioni si trova, come è noto, nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma, originariamente scolpita dal maestro nelle sembianze di Gesù completamente nudo senza il drappeggio in bronzo dorato che oggi gli copre i genitali, aggiunto successivamente in ottemperanze alle direttive emanate dal Concilio di Trento.

Non ebbe minore rilievo, per la diffusione dell'iconografia, l'immagine di *Cristo portacroce* che compare nel frontespizio di molte edizioni del *De Imitatione Christi*, uno dei testi religiosi più diffusi della letteratura cristiana occidentale, attribuito al frate agostiniano tedesco Tommaso da Kempis (1379-1471).

Il tema, del resto, si era affermato, per di più abbastanza precocemente, anche a Napoli, come documenta una prima rara testimonianza rappresentata da un affresco trecentesco che si conserva in un ambiente del complesso monastico di Santa Chiara. Nei secoli successivi sul soggetto si cimentarono, peraltro, alcuni dei più importanti artisti attivi in città: da Giovan Bernardo Lama ad Agostino Tesauro; da Marco Pino ad Andrea Vaccaro; da Battistello Caracciolo a Pacecco De Rosa, con una serie di dipinti incentrati, però, con piccole varianti, sull'iconografia classica.

Meno numerose, invece, le composizioni presenti in area campana che accostano l'immagine di *Cristo portacroce* a uno o più angeli o talvolta santi, intenti a raccogliere il sangue dalle sue ferite, un'iconografia che nella regione trovò un sicuro assertore ancora una volta, nella figura di Decio Tramontano, artefice, nel 1581, di una pregevole composizione che si conserva nella chiesa di San Giovanni ad Avella, nell'Avellinese, alla quale si accostano, oltre che la tavola di Pietramelara, quella per la chiesa del Santissimo Rosario e del Corpo di Cristo di Palma Campania, variamente attribuita,

ora allo stesso Tramontano ora ad Orazio de Carluccio; quella del Museo diocesano di Vallo della Lucania, anch'essa attribuita al Tramontano; quella della chiesa di San Michele Arcangelo di Curti, da me attribuita al pittore maddalonese Pompeo Landolfo; la tavola centrale del Polittico della basilica del Corpus Domini di Maddaloni realizzata dallo stesso Landolfo, e, non ultimo, una tavola della chiesa di San Tommaso apostolo di Vairano Patenora, già oggetto di un mio precedente articolo in questo stesso mensile (n. 8, ottobre 2020), con l'attribuzione ad un epigono di Marco Pino.

Nel dipinto di Pietramelara, come del resto in tutte le su menzionate tavole, Cristo, seminudo, è rappresentato in primo piano, su un groppo di nubi, leggermente di scorcio, mentre con la spalla e il braccio sinistro, aiutato da un angelo, sorregge la croce; dalla mano destra un flusso di sangue confluisce in un sottostante calice sostenuto da un altro angelo; parimenti la stessa linfa salvifica che fuoriesce dalla ferita del costato si infiltra nel perizoma che gli fascia i fianchi. A fargli da corona, su un fondo aureo appena interrotto dal verde e dal rosso dei loro vestimenti, è una schiera di angeli e cherubini svolazzanti.

Franco Pezzella

Mons. Angelo Mottola, una vita al servizio della Chiesa

Nero su bianco, a. XXVII, n. 13, 22 settembre 2024, p. 56

Angelo Mottola nacque a Lusciano il 10 gennaio del 1935, allorquando il paese era ancora parte integrante di Aversa in seguito agli accorpamenti del periodo fascista. Avviato agli studi presso il seminario vescovile cittadino, nel 1953 fu mandato dal vescovo Antonio Teutonico a svolgere le mansioni di prefetto nel collegio della badia benedettina di Cava de'Tirreni, dove negli anni successivi conseguì, prima la maturità classica al termine dell'anno scolastico 1954-55, e poi la laurea in teologia due anni dopo presso la locale scuola teologica.



Anni dopo, il 12 aprile del 2000, in occasione della festività di sant'Alferio, fondatore della badia, ricordando brevemente il periodo quivi trascorso nell'omelia che tenne durante la celebrazione della messa, avrebbe manifestato tutta la sua gratitudine per la formazione ricevuta sia presso il liceo sia verso la scuola di teologia della stessa, attribuendo ad essa la facilità con cui aveva fin lì assolto ai suoi compiti di sacerdote e uomo di Chiesa.

Già, perché ordinato sacerdote il 2 aprile del 1960, dopo appena tre anni, don Angelo Mottola era stato chiamato a coprire l'impegnativa e delicata carica di ufficiale della Congregazione per le chiese orientali, l'importante dicastero della Curia Romana esplicitamente incaricato di curare i rapporti con le Chiese orientali cattoliche "per favorirne la crescita, salvaguardarne i diritti, e mantenere vivi ed integri nella Chiesa Cattolica, accanto al patrimonio liturgico, disciplinare e spirituale della Chiesa latina, anche quelli delle varie tradizioni cristiane orientali".

Don Angelo mantenne la carica per ben 13 anni fino al 1986, anno in cui fu nominato delegato dell'amministrazione della Congregazione per l'Evangelizzazione dei popoli, un altro importante dicastero che aveva, ed ha tuttora, competenze per tutto quello che riguarda le attività missionarie, e che diretto da un Prefetto notoriamente definito il *Papa rosso* per gli ampi poteri di cui dispone, era retto in quella contingenza dal cardinale slovacco Jozef Tomko.

Per le sue note e indiscusse capacità diplomatiche il 16 luglio del 1999, contestualmente alla nomina ad arcivescovo titolare dell'antica sede episcopale ormai scomparsa di Cercina, un arcipelago situato al largo di Sfax sulla costa orientale della Tunisia, fu designato da Giovanni Paolo II a reggere la Nunziatura apostolica in Iran, non prima, tuttavia, di essere canonicamente consacrato tale, il 21 settembre successivo, nella basilica di San Pietro, dalle mani del cardinale Angelo Sodano coadiuvato per l'occasione dall'arcivescovo titolare di Roselle, Marcello Zago e dal vescovo di Aversa, Mario Milano.

Lo attendeva un compito oltremodo difficile: fronteggiare i devastanti effetti sulla locale comunità cristiana - costituita per la maggior parte da armeni e già esigua per numero di fedeli e celebranti - prodotti dagli sconvolgimenti politici e sociali conseguenziali alla rivoluzione islamica del 1978-1979, che aveva trasformata la monarchia del paese in una repubblica islamica sciita, retta da una costituzione ispirata alla legge coranica.

La modestia, il rispetto e l'affabilità furono, con l'umiltà e la semplicità dei modi, le uniche armi che - facendo proprio il principio tracciato dal Concilio Ecumenico Vaticano II nella celebre dichiarazione *Dignitatis humanae* secondo cui "la libertà della Chiesa è il principio fondamentale delle relazioni fra la Chiesa ed i poteri pubblici e tutto l'ordinamento civile" - mise in campo, con successo, per contrastare l'islamizzazione dei cristiani da parte degli ayathollah e del leader Ahmadinejad; riuscendo, per di più, a conservare i pur deboli rapporti tra la Santa Sede e lo Stato islamico.

Nell'ambito dei normali avvicendamenti, il 25 gennaio del 2007, Benedetto XVI lo richiamava dall'Iran per inviarlo come Nunzio, il primo della storia, nella nascente repubblica del Montenegro, appena resasi indipendente dalla Serbia, dove il prelato rimaneva fino al 10 gennaio 2010, quando, raggiunto l'età pensionabile, rientrava nella sua Lusciano. Qui la morte lo raggiungeva, compianto dai confratelli tutti e dai compaesani, alla vigilia dell'ottantesimo genetliaco, l'8 ottobre del 2014.

Franco Pezzella

Brevi note sulle presenze giudaiche nell'agro sidicino-caleno in epoca medievale

Il Sidicino, a. XXI, n. 9, settembre 2024, p. 6 (I^a parte);

n. 10, ottobre 2024, p 6 (II^a parte)

Come ben documentano diversi studi, è indubitabile che, prima del 1540/41 - quando con l'avvento del dominio spagnolo e una serie di appositi editti caldeggianti dall'Inquisizione iberica gli ebrei furono espulsi da tutto il Regno di Napoli - un ruolo non secondario nello sviluppo di diverse città dell'Italia meridionale peninsulare e insulare, particolarmente siciliane, era stato esercitato anche da quelle comunità giudaiche che nei secoli precedenti avevano saputo inserirsi, a vari livelli, nel tessuto economico e sociale dei centri in cui si erano stanziate.

Tracce di queste presenze e delle attività socio-economiche ad esse correlate si ritrovano soprattutto nelle transazioni commerciali dal momento che gli ebrei erano dediti per lo più alla pratica del prestito di denaro ad interesse, vietato dalla Chiesa ai propri fedeli.

Tale è la peculiarità, del resto, delle poche testimonianze in merito alla loro presenza, che si sono riscontrate nell'agro sidicino - caleno anche se la prima attestazione nota, risalente al febbraio del 940, riportata in un transunto citato all'interno di un atto conservato nell'Archivio di Montecassino, riferisce della vendita a tale *Imelgari filio Imuni* di un fanciullo, avvenuta in Teano per mano di un ebreo. Dell'ignobile protagonista non viene però menzionato il nome né tanto meno la località di appartenenza, che potrebbe essere stata, pertanto, anche una delle vicine città di Sessa, Fondi o Capua, abitate già in età romana da colonie giudaiche¹.

In ogni caso sarebbe oltremodo inverosimile, per l'unicità dell'evento, immaginare un qualche commercio di servi e bambini da parte degli ebrei in questa e altre zone, come è stato ipotizzato da qualche studioso. Certo è, invece, che nella II^a metà del XIII secolo, sotto il dominio degli Angioini, subentrati agli Svevi nella sovranità del Regno di Sicilia dopo la battaglia di Tagliacozzo del 23 agosto del 1268, una comunità di ebrei era sicuramente presente in città come testimonia l'espressione *Theanum cum Iudeis* che si legge nelle tre cedole - le prime due datate 1276, l'altra 1277 - con le quali si certifica la corresponsione da parte di essi, unitamente alla popolazione di Teano, degli obblighi tributari nei confronti della fiscalità regia.

In particolare, nella seconda cedola si fa riferimento alla tassazione, in misura di 58 once, 7 tarenì e 15 grani versati per la distribuzione dei denari di nuovo conio emessi dalla zecca di Brindisi². Se però con gli Svevi la presenza degli ebrei - che dopo un primo periodo nel corso del quale era stata avversata, fu quasi sempre ben tollerata e

¹ J.M. MARTIN -E. CUOZZO, *Documents inédits ou peu connus des archives du Mont-Cassin (VIII^e-X^e siècle)*, in *Mélanges de l'école française de Rome*, v. 103, n. 1, 1991, pp. 189, 192.

² *I Registri della cancelleria angioina* (RCA), v. XLVI (1270-1293) (a cura di M. Cubellis), Napoli 2002, pp. 181, 257, 301.

finanche migliorata allorquando con le Costituzioni di Melfi del 1231 promulgate da Federico II avevano acquistato, nonostante l'invariata considerazione di esseri inferiori rispetto ai cristiani, una più equa personalità giuridica - con la venuta degli Angioini, la loro condizione cambiò per molti versi registro a causa del differente atteggiamento, molto accondiscendente, tenuto dai sovrani della nuova dinastia verso la Chiesa, al cui appoggio dovevano in gran parte la conquista del Regno.



Conversione e battesimo di ebrei.

Miniatura tratta da una Bibbia francese del XIII secolo.
Parigi - Bibliothèque Nationale, (Foto: AKG).

Sicché il Papato, si era ritenuto in diritto, allo scopo di fare proseliti tra le fila ebraiche, di ispirare, a tal proposito, alcuni provvedimenti governativi: in *primis*, quello estremamente incisivo sul piano prettamente economico, che concedeva ai convertiti il privilegio di non partecipare ai mutui cui erano sottoposte le giudecche (i quartieri ebraici), nonché l'esenzione da qualsiasi pagamento fiscale³; e, ancora, quello invece molto infamante per gli oppositori alla conversione, che richiama l'obbligo, a chiunque tra i maschi professasse la "*iudaica obstinatione*", di apporre, ben visibile sul petto, come stabilito "*ab antiquo*" nel 1215 dal IV Concilio Lateranense, una rotella di stoffa gialla cucita sulla parte sinistra del petto e, alle donne di indossare un velo dello stesso colore, analogo al contrassegno delle meretrici, il cosiddetto "sciamanno".

³ R. CAGGESE, *Roberto d'Angiò ei suoi tempi*, Firenze, Bemporad, 1922, I, p. 299. Tale esenzione fu decretata il 20 maggio di quell'anno.

Tuttavia, nel 1294, dei circa 1300 neofiti che nel Regno, avendo abbracciato la religione cristiana risultavano esenti dai pagamenti fiscali, gli ebrei teanesi ammontavano solo “ad alcuni”⁴. Peraltro, contro le conversioni ed i convertiti si scagliarono più volte, vigorosamente, proprio i vescovi, i quali, con il cambio di confessione andavano a perdere le notevoli entrate loro dovute dagli ebrei che erano sottoposti, in quel tempo, alla giurisdizione episcopale.

Non poche volte i neoconvertiti dovettero chiedere al re ed alla corte una sorta di protezione contro le vessazioni dei vescovi quanto non anche quelle dei funzionari regi. Pertanto, nel 1309, come ci informa Sigismondo Sicola (1673-1710), un archivista napoletano autore di diversi manoscritti poi confluiti nei registri cosiddetti della *Ricostruzione Angioina*, i pochi neofiti teanesi furono dichiarati, con un ulteriore atto di liberalità, protetti a vita del re e autorizzati a conservare il proprio nome e cognome (*donec viverint immunes efficiuntur a rege et ibi eorum nomina et cognomina*)⁵.

E ancora, quattro anni dopo, nel 1313, ai neoconvertiti fu rinnovato il provvedimento di esenzione dai pagamenti straordinari imposti alla città⁶, mentre i restanti ebrei furono associati ancora una volta ai cittadini di Teano nell’ambito della generale contribuzione al fisco; il che lascia presupporre che essi dovevano essere ancora abbastanza numerosi nonostante l’opera di proselitismo attuata negli anni precedenti dai governanti locali in comunanza con la Chiesa⁷.

Nel 1316, tuttavia, i neofiti di Teano ottennero, a loro ulteriore gratifica, un proclama che deplorava gli ex correligionari per il cieco tradimento verso la vera fede (*qui obnega la perfidia Judaice cecitatis ad cultum vere fidei redierunt*)⁸. Giusto da altre fonti, sappiamo che una comunità di giudei era ancora presente a Teano in un congruo numero anche nel 1332⁹.

Documenti mancano, invece, nei decenni successivi fino all’arrivo degli Aragonesi che, nel 1442, con Alfonso V Re d’Aragona, detto il Magnanimo, diedero origine al Regno di Napoli, mantenendo il trono sino alla fine del Quattrocento. Un primo documento di epoca aragonese che riguarda gli ebrei teanesi risale al 1452, allorquando tale *Ventura de Liucio de Teano*, risulta essere uno degli esattori ufficiali del donativo di 1000 ducati richiesto agli ebrei da Alfonso V d’Aragona, diventato intanto Alfonso I, per la conferma del privilegio di prestare denaro ad interesse¹⁰.

⁴ N. FERORELLI, *Gli ebrei nell'Italia meridionale dall'età romana al secolo XVIII*, Torino 1915, p. 55.

⁵ Archivio Storico Napoli (ASNa), *Ricostruzione Angioina*, ms. di Sigismondo Sicola, III, f. 887; G. DI MARCO, *Per una storia degli ebrei a Sessa*, in *Rivista storica del Sannio*, a. XV, s. 3 (2008), pp. 67-84.

⁶ R. CAGGESE, *op. cit.*, p. 299.

⁷ N. FERORELLI, *op. cit.*, pp. 61-62; R. CAGGESE., *op. cit.*, p. 299.

⁸ ASNa, ms. di Sigismondo Sicola, III, f. 915

⁹ A. LUCARELLI, *Notizie e documenti, riguardanti la storia di Acquaviva delle fonti in Terra di Bari Dalle origini al 1799*, Giovinazzo 1904, v. I pp. XXX-XXXV.

¹⁰ J. MAZZOLENI (a cura di), *Il “Codice Chigi”. Un registro della cancelleria di Alfonso I d’Aragona re di Napoli per gli anni 1451-1453*, Napoli 1965, pp. 332-333, n. 333.

Un secondo documento, risalente al 1469, riporta che in quell'anno gli ebrei teanesi, invocando alcuni capitoli concessi alle altre comunità regnicole, si astennero dal pagare la tassa del sale ed altre imposte, per cui la Camera della Sommaria, l'organo amministrativo che presiedeva alle imposizioni fiscali delle Università (i Comuni), su ricorso dei governanti della città, dopo aver ribadito che gli ebrei non potevano godere di benefici maggiori di quelli goduti dai cristiani, ordinò che essi attemperassero agli obblighi fiscali comuni.



Banchieri ebrei

Miniatura tratta dalle *Cantigas de Santa María*, XIII sec.

Madrid Monastero dell'Escorial (Foto: Oronoz).

Per inciso si ricorda che gli ebrei teanesi erano esentati dal pagare tasse per le *industrie*, ossia per le attività produttive che svolgevano, come riportano alcuni documenti della Camera della Sommaria del 1478 a favore di tale *Sabatuzo di mastro Vitale* di Marzano, con i quali si faceva ammenda, ai governanti locali, di richiedere al prescritto solo i contributi fiscali dovuti per i beni stabili che possedeva a Marzano e per gli introiti di altra natura, così come avveniva per i correligionari delle vicine città di Sessa e di Teano¹¹.

¹¹ C. COLAFEMMINA, *Documenti per la storia degli ebrei in Campania* (II), in *Sefer Yuhasin* 3 (1987), pp. 74-79, docc. 17-18 -19, alle pp. 74-76.

Non è dato sapere, invece, a tutt'oggi, per mancanza di testimonianze documentarie e materiali, quale zona di Teano fosse abitata dalla comunità giudaica, né, tantomeno se si avvalsesse di una sinagoga per l'espletamento del culto. Si può ipotizzare che essa si stanziasse, sin dalle sue origini, immediatamente a ridosso del centro laddove operavano i teanesi dediti ai commerci e quindi più bisognevoli di capitali da investire. Come anche si può ipotizzare che questa colonia si sia fortemente depauperata nel numero in seguito alle minacce che, nel 1494, le autorità cittadine dovettero verosimilmente muovere - sull'esempio di quanto andava accadendo nelle città di Capua e Lecce - nei confronti degli ebrei circa la pretesa di costringerli a "imprestare certa quantità di denaro senza pigno et senza interesse".

Per quanto concerne la presenza di piccoli nuclei di ebrei nelle altre località dell'agro sidicino - caleno essa è attestata a Calvi, dove, nel 1452, un esponente della comunità, tale *Dattilo de Mele*, anticipò insieme ad altri ebrei facoltosi la somma di 1000 ducati offerta ad Alfonso I d'Aragona dai giudei per riottenere il privilegio di prestare denaro a interesse che il re aveva loro revocato. In quell'anno il sovrano ordinò, infatti, che al pagamento della somma, e alle spese per la sua esazione, partecipassero tutti i giudei del Regno che praticavano il prestito a interesse o che intendevano dedicarsi ad esso, pena l'interdizione di tale attività¹².

Per quanto concerne la presenza giudaica in altre località dell'agro sidicino-caleno, mentre di Marzano si è già scritto pocanzi, va registrata la loro presenza a Vairano, dove il 17 giugno del 1483, è attestato quella di tale *Abram iudeo*, a cui *Ioanne Gattone*, abitante dello stesso luogo, aveva dato in pegno, per un prestito di tre tareni, un mensale e quattro tovaglie di lino, di cui una lavorata¹³, e, ancora, quella, tre anni dopo, di *Abraham de Pedimonte de Teano* (l'attuale Piedimonte Massicano), rilevato come debitore della somma di 230 ducati nei confronti della Regia Corte, per la tassa dovuta dagli ebrei del Regno¹⁴.

Nel 1494, mentre regnava Federico II, succeduto dopo una serie di avvicendamenti dinastici al padre Alfonso II, re Carlo III di Francia, facendosi forte di un lontano diritto ereditario al trono di Napoli di natura agnatica (in quanto parente, cioè, in linea maschile dei D'Angiò-Valois), scese con le sue armate in Italia dando corso alle cosiddette guerre d'Italia. Il 22 febbraio del 1495 entrò a Napoli e, approfittando della ritirata di Ferdinando II a Ischia, si fece incoronare re.

Nel maggio dello stesso anno il sovrano spodestato riuscì, però, aiutato dal re di Spagna, ad organizzare una controffensiva e, nell'arco di due mesi, scacciò i francesi da Napoli regnando fino al 1496. Gli successe il figlio di Ferdinando I, Federico, che

¹² J. MAZZOLENI, *o. cit.*, pp. 322-323, doc. 333; A. SILVESTRI, *Gli ebrei nel regno di Napoli durante la dominazione aragonese*, in *Campania sacra*, n. 18/1 (1987), p. 54.

¹³ N. NUNZIATA (a cura di), *Aversa. Notai diversi 1423-1487*, Napoli 2005, p. 105, doc. 100.

¹⁴ ASNa, Camera della Sommaria, *Petizioni e significationi dei relevi* 7, fol. 147v.

con la sua morte, nel 1501, determinò di fatto l'estinzione della casa reale aragonese. Sicché, i francesi ritornarono alla carica conquistando Napoli nell'estate dello stesso anno con Luigi XII, che si fece incoronare re come Luigi II di Sicilia.

Dopo quasi due anni di repressione, però, il 29 dicembre del 1503, l'esercito francese fu sconfitto nella battaglia del Garigliano dall'esercito spagnolo e pertanto, il Regno di Napoli cadde sotto il diretto controllo dei Reali di Spagna che lo governarono mediante dei viceré.

Una inevitabile conseguenza della sottomissione alla Corona Spagnola del Regno di Napoli - fin lì sottoposto dalle precedenti dominazioni a legislazioni abbastanza tolleranti e accoglienti verso gli ebrei - fu la minaccia, sancita con l'editto del 23 novembre del 1510, dell'espulsione dal Paese per quanti non corrispondessero la somma di 300 ducati; una disposizione che faceva seguito a quella decretata, 18 anni prima, in tutto l'Impero spagnolo, sulla base di un clericalismo condotto con criteri pienamente oscurantisti, oppressivi e violenti dai sovrani cattolici. Come se non bastasse, nel 1535, il prezzo fu alzato per cui molti di loro furono costretti ad andarsene: entro il 1541 tutti gli ebrei che vivevano nel Regno di Napoli furono espulsi. Molti ripararono nell'Impero Ottomano, alcuni ad Ancona, altri ancora a Ferrara, bene accolti dal duca Ercole II d'Este¹⁵.

Franco Pezzella

¹⁵1510/2010 *Cinquecentenario dell'espulsione degli ebrei dall'Italia meridionale*, Atti del convegno internazionale di Napoli, Università "l'Orientale" - 22-23 novembre 2010, a cura di Giancarlo Lacerenza, Napoli 2013.

Paolo Pagliuca, il cantore della storia di Aversa

Nero su bianco, a. XXVII, n. 14, 6 ottobre 2024, p. 56

Paolo Pagliuca nacque ad Aversa il 20 ottobre del 1814 da Giuseppe e Carmela Oliva, genitori piissimi, i quali, ancora adolescente, lo avviarono agli studi, durante l'aureo periodo del vescovo Durini, presso il locale seminario diocesano affinché intraprendesse la vita ecclesiastica. Qui il Nostro si mise subito in mostra denotando una grande attitudine per la matematica, la fisica, la geografia, la storia e l'astronomia.



Nozioni cosmico-storiche esposte da Paolo Pagliuca.

Mentre, però, relativamente alle due prime materie si accontentò, una volta ordinato sacerdote, di insegnarle presso lo stesso seminario - dove, fu, peraltro, rettore per un certo periodo - per la storia e l'astronomia si applicò oltremodo nella ricerca e nello studio, indagando nelle fonti del passato e nella documentazione superstite per tutto quanto avesse attinenza con la storia cittadina, impegnandosi senza sosta nella consultazione dei testi dei maggiori studiosi del tempo e del passato per quanto avesse,

invece, attinenza per l'astronomia. Frutto di questi interessi furono tre importanti pubblicazioni: l'una, una *Storia di Aversa*, rimasta manoscritta e incompleta, conservata nella Biblioteca Comunale di Aversa, che vide, però, la luce, per larga parte, sul *Corriere Campano*; le altre due edita ad Aversa da Filippo Torno e dalla tipografia Panfilo Castaldi, rispettivamente nel 1881 e 1892, consistenti la prima, in un corposo compendio di cosmogonia corredato da due tavole finali ripiegate dal titolo *Nozioni cosmico-storiche*, l'altra, in un' accurata biografia di *Cristoforo Colombo*, redatta, su input del vescovo Carlo Caputo, in occasione del IV centenario della scoperta dell'America.

Nella Biblioteca di Aversa si conserva inoltre un manoscritto inedito su Maramaldo conte di Lusignano, anch'esso inedito. Acuto interprete dei documenti storici che con fiuto investigativo estrapolava dai polverosi volumi dell'archivio diocesano e comunale, nonché dagli archivi delle congreghe e delle opere pie e dai repertori dei notai aversani, Pagliuca era largamente noto e benvenuto dagli studiosi archivisti. Tra loro ci piace citare Angelo Broccoli, lo storico e archeologo, fondatore e direttore dell'Archivio Storico Campano, un mensile dedicato alla documentazione archivistica e bibliografica del meridione "compilato da alcuni cultori di storia e letteratura patria" come recita il sottotitolo. Grazie a questo periodico furono recuperati e restituiti all'indagine storica una enorme quantità di documenti inediti delle Cancellerie angioina, aragonese e spagnola e delle più importanti famiglie gentilizie del Regno di Napoli.

Fu proprio in occasione di una ricerca sulla famiglia aversana degli Abenavolo presso l'Archivio del Capitolo della città che Broccoli ebbe a scrivere, su uno dei volumi del succitato Archivio di avere avuto quale "premuroso e pregiato collaboratore in siffatte ricerche il dotto canonico D. Paolo Pagliuca, benemerito cultore delle discipline storiche e delle patrie memorie"; non tralasciando di aggiungere che "Egli agevolò singolarmente le nostre indagini con la guida del prezioso manoscritto del Codice Maiorano, che riassume, 1670-74, le pergamene tutte conservate nell'Archivio Capitolare".

Alla precipua attività di studioso e religioso (fu decano, peraltro, del Capitolo della Cattedrale), Pagliuca non mancò di affiancare quella di solerte e capace amministratore: fu infatti, preside dell'istituto Cirillo prima del pareggiamento post-unitario e dei consigli di amministrazione di diverse opere pie cittadine, attività che gli permisero di intessere numerose amicizie politiche che gli ritornarono utili, specialmente nella persona dell'avvocato Giuseppe Rosano, padre dell'onorevole Pietro, per salvare l'amato Seminario allorquando, nel 1861, con l'avvento dell'Unità d'Italia, ma anche a causa dell'inettitudine del rettore, don Liborio Cafaro, incapace di opporsi alle mire governative, se ne paventò la chiusura. Il Nostro morì ad Aversa, quasi in povertà, disinteressato qual era ai beni materiali, il 17 febbraio del 1900.

Franco Pezzella

Antonio Begarelli lavorò ad Aversa nel '500

Nero su bianco, a. XXVII, n. 16, 3 novembre 2024, p. 56

Nella sua preziosa *Raccolta de' pittori scultori et architetti Modonesi più celebri, nella quale si leggono l'opere loro insigni, e dove l'hanno fatte*, edita a Modena, nel 1662, dallo stampatore ducale Bartolomeo Soliani, l'autore, il dotto sacerdote don Lodovico Vedriani, il maggiore storiografo cittadino dell'epoca, fa menzione, tra le altre, di alcune sculture realizzate ad Aversa da Antonio Begarelli.

Questi, come ben sanno i cultori della materia e come riportano i più importanti testi sulla scultura del Cinquecento, fu uno dei più grandi maestri di sempre della terracotta, nonché autore di uno dei più bei presepi che si possano ammirare in una chiesa italiana: quello conservato nel Duomo di Modena, opera realizzata nel 1527, quando era ancora agli albori della sua carriera.

Scrivono dunque il Vedriani che l'artista "fu invitato dall'Ab. Alfonso da Napoli con Lodovico, suo nipote ancor esso eccellente in quest'arte, affine che nella Città di Aversa in quel Regno vi facessero tredici figure, accordando il prezzo in scudi 120, e di più pagandogli il nolo delle cavalcature per tutti due, e le spese cibarie tanto nell'andare in Aversa, come nel ritornare a Modena".

Di questa commissione, che in assenza di ulteriori informazioni si può ipotizzare avesse ad oggetto figure di santi benedettini in terracotta da porsi nell'abbazia del locale monastero di San Lorenzo dal momento che l'artista fu attivo soprattutto per l'ordine benedettino - e del quale sarebbe diventato, peraltro, membro laico in qualità di oblato - non rimane purtroppo nulla: né materialmente né come memoria. Anche se va detto che né gli studiosi antichi e moderni del Begarelli, né gli storici locali abbiano mai compiuto approfondite ricerche in merito; indagini cui sarà pertanto bene dedicarsi prima di escludere del tutto che non sia rimasta nemmeno una testimonianza diretta o indiretta delle terrecotte.

Del resto, come commenta l'autorevole ed erudito storico della letteratura italiana, il gesuita bergamasco Girolamo Tiraboschi, in un suo repertorio sugli artisti nativi del ducato di Modena (*Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del serenissimo Signor Duca di Modena*) - edito nel 1786 nella stessa Modena allorquando vi svolgeva, al servizio di Francesco III d'Este, le funzioni di prefetto della Biblioteca Estense, nonché quella di professore della locale Università - è da presumere che il Vedriani avesse tratto la notizia della commissione delle opere aversane dalle "carte de' discendenti ed eredi del Begarelli" da lui attentamente esaminate.

A parziale giustificazione della mancata descrizione delle opere aversane da parte dei successivi studiosi del Begarelli, a partire dal conte Mario Valdrighi, autore nel 1824 di una memoria sulla vita e le opere dell'artista - nella quale lo studioso mette, tra l'altro, in relazione con l'impegno di Aversa la contemporanea assenza da Modena di Antonio e Lodovico come risulta da un rogito dell'11 dicembre 1548 - va osservato che il monastero di San Lorenzo era stato soppresso nel 1807 dai Francesi, e che da quel momento ospitò - naturalmente non prima che i monaci benedettini che lo avevano

abitato fin lì provvedessero a spogliarlo di tutto quanto di prezioso era trasportabile - dapprima un educando per le fanciulle della nobiltà, fino al 1812, e poi varie istituzioni (scuola militare, orfanotrofio militare, istituto artistico meccanico, ecc.).

È ipotizzabile che la gran parte delle opere artistiche rimosse siano state riutilizzate per arricchire la già sontuosa abbazia e l'attigua casa monastica di Montecassino, ahimè, poi quasi totalmente andate distrutte dagli scellerati bombardamenti aerei anglo-americani del 15 febbraio 1944.

Echi di quelle che dovevano essere le fattezze delle opere aversane del Begarelli si possono, tuttavia, cogliere nelle analoghe terrecotte prodotte dall'artista modenese per le chiese di Modena, Parma, Ferrara e Mantova.

Franco Pezzella



Modena, Abbazia di S. Pietro, S. Benedetto.

Agostino Gregorio Golino, un erudito prelato diocesano, ultimo vescovo di Trevico

Nero su bianco, a. XXVII, n. 17, 17 novembre 2024, p. 56

Agostino Gregorio Golino nasce a Giugliano il 28 agosto del 1728. “Alunno del celebre e floridissimo seminario di Aversa, dal quale, come un cavallo troiano, si vide con maraviglia in mezzo secolo uscire una folla di uomini grandi, e per ogni genere di lettere e discipline chiarissimi”, come ricordava il De Muro, suo amicissimo, nel dettarne brevemente il *cursus* di studi durante l’elogio funebre, il giovane Agostino contava solo 18 anni quando fu chiamato dal rettore dello stesso seminario a insegnare latino, italiano e greco.

Avido di sapere (i suoi interessi spaziavano dalla teologia alla filosofia, dal diritto canonico a quello civile), dopo aver alimentato, con la sua dottrina, l’ansia di rinnovamento spirituale e culturale che caratterizzò Aversa a metà del Settecento, si trasferì, giovanissimo sacerdote, a Napoli, dove fiorivano i vari Antonio Genovesi, Alessio Simmaco Mazzocchi, Nicola Capasso, Giuseppe Pasquale Cirillo, Francesco Serao, Giovanni Maria Della Torre e moltissimi altri uomini di cultura.

Nella capitale borbonica, il Golino tenne con competenza, la cattedra di Etica nella Facoltà di Filosofia unendo alle doti dottrinali le sue maggiori virtù: la semplicità di vita, l’innocenza dei costumi, la modestia, la purezza d’animo, tutte doti sulle quali ben presto appuntò la sua attenzione papa Pio VI, che, il 27 febbraio del 1792, lo elevò agli onori dell’episcopato offrendogli la sede di Trevico, il paese più antico e più alto della Baronia, sede di una vetusta diocesi.

Consacrato vescovo il 4 marzo successivo da Francesco Saverio de Zelanda, cardinale dei Santi Silvestro e Martino ai Monti di Roma, e da monsignor Antonio Felice Zondadari, arcivescovo titolare di Adana, l’antica città turca di Antiochia di Cilicia, e da monsignor Nicola Buschi, arcivescovo titolare di Efeso, in qualità di consacratori, Golino appena possibile raggiunse Trevico, o meglio, il vicino paese di Castello, l’attuale Castel Baronia - dove i predecessori avevano posto, ormai da tempo, sul fianco sinistro della chiesa di Santa Maria delle Fratte la sede del palazzo vescovile - in quanto meno isolato e meno esposto, rispetto a Trevico, ai rigori di inverni freddissimi.

Portava con sé quella stessa ansia di rinnovamento spirituale e culturale che aveva abbondantemente profuso ad Aversa, e nell’intento di dare un volto nuovo anche alla diocesi trevicana, volle subito intraprendere un vasto programma rinnovatore imperniato, per quanto concerneva la conduzione amministrativa, soprattutto su una scrupolosa attenzione alla vocazione dei giovani che si avviavano alla vita ecclesiastica, sulla promozione di buoni studi per la loro formazione, su una rigorosa e oculata selezione dei seminaristi, i quali, completato il percorso formativo, si fossero dimostrati degni di essere ammessi all’altare.

L’altro aspetto che gli premeva di più, quello pastorale, fu, invece, dedicato all’ascolto e alla consolazione dei più bisognosi, missione che egli assolse con grande liberalità,

imparzialità e paterna dolcezza. Con l'avvento della Repubblica Napoletana manifestò qualche simpatia per le idee repubblicane che al momento della restaurazione gli procurarono non pochi grattacapi.

Nel febbraio del 1821 fu infatti convocato a Napoli, per giustificarsi, peraltro senza nessuna conseguenza, di una missiva scritta al generale Championnet e della risposta seguita ad una lettera inviataagli dall'altro generale francese Broussier.

Le sue simpatie filofrancesi si sarebbero manifestate anche durante il cosiddetto Decennio bonapartiano, nel corso del quale, il reggente, Gioacchino Murat, lo avrebbe nominato cavaliere del Regno di Napoli.



Giugliano, Santuario dell'Annunziata, lapide funeraria del vescovo Golino.

Dopo 18 anni e mezzo di episcopato, carico di anni, malato e spossato dagli impegni pastorali, bisognoso di un clima meno rigido di quello della Baronia, il Nostro lasciava

nelle mani di un vicario la conduzione della diocesi e si trasferiva a Napoli, dove la morte lo ghermiva di lì a poco, l'8 settembre del 1810: era vissuto poco più di 82 anni. La città natale onorò il figlio perduto accogliendo le sue spoglie nella chiesa dell'Annunziata, dove il luogo della sua sepoltura è ancora ricordato da un'epigrafe che riporta le tappe del suo apostolato e ne elenca le virtù: la prudenza, la liberalità, la carità, la mansuetudine, l'innocenza, lo zelo, doti che nel già citato elogio funebre, edito a stampa poco dopo la sua morte, fecero affermare al De Muro che Golino aveva incarnato "il perfetto modello dell'uomo saggio e virtuoso, che ha lasciato quaggiù gloriosa e costante fama di singolare sapienza, e di ben rara virtù". Alla sua morte la diocesi di Trevico rimase vacante per molti anni fino al 27 giugno del 1818, quando, per effetto della bolla *De utiliori* di papa Pio VII, fu soppressa ed annessa a quella di Lacedonia.

Franco Pezzella

Charles Leonard Woolley, un archeologo inglese a Teano

Il Sidicino, a. XXI, n. 11, novembre 2024, pp. 4-5

Nel secolo scorso il territorio di Teano fu teatro, a più riprese, di diverse campagne di scavo che portarono al ritrovamento di numerosi reperti archeologici (quasi mille), la maggior parte dei quali confluirono poi nel locale Museo archeologico, inaugurato nel 2001. In particolare, a far data dal 1908, fu operativo Charles Leonard Woolley, un giovane archeologo inglese, destinato ben presto ad affermarsi come uno dei più importanti archeologi militanti della prima metà del secolo.

Tra gli scavi più importanti del Woolley si segnalano, dopo una prima esperienza in Nubia (1907), quelli condotti a Karkemish, nella Turchia meridionale, presso il confine siriano (1912-14; 1919), a Tell Atchana, sempre in Turchia (1937-39; 1946-1949) e soprattutto gli scavi di Ür (1922-1934) nell'Iraq meridionale. A Teano il suo nome è legato agli scavi di contrada Santa Croce nel fondo agricolo, il "Padulo" di proprietà del barone Francesco Zarone.

Il giovane archeologo era giunto in Italia nella primavera del 1908, ufficialmente in cerca di nuove esperienze nell'attesa di riprendere le campagne di scavo in Nubia, dove stava collaborando ad un progetto per conto dell'University Museum di Filadelfia, sollecitato da David Randall-MacIver che di quella istituzione era il curatore del settore egittologico.

Forse, più o meno reconditamente, però, vi era arrivato anche con il proposito di recuperare pezzi importanti da trasferire all'University Museum di Filadelfia, dove ambiva a ricoprire un importante ruolo, in un periodo in cui l'Italia, sull'onda degli scandali di pochi anni prima, stava opportunamente cercando di introdurre leggi più restrittive e incisive per tutelare le proprie Antichità e Belle Arti.

Dopo un mese di soggiorno a Firenze, per prendere dimestichezza con la lingua italiana, raggiunse Napoli ospitato presso un amico: l'ingegnere Lamont Young, singolare figura di architetto e urbanista dichiaratamente inglese ancorché fosse nato a Napoli da una coppia di possidenti britannici.

A Napoli il sodalizio di Woolley con Young divenne saldissimo, fino a prolungarsi dai pochi mesi previsti a più di un anno, corroborato da un attivismo incontenibile con ricognizioni e saggi alla ricerca di reperti archeologici qua e là per la Campania, elaborazioni di progetti per nuovi scavi e, addirittura, per una mappatura delle stratificazioni eruttive in previsione di uno scavo ad Ercolano: attività che non mancarono, naturalmente di creare, prima allarme e poi motivi di dissidi e scontri con le strutture di controllo del Ministero.

Tuttavia, ancorché le leggi vigenti vietassero agli stranieri di condurre scavi in Italia, una possibile scappatoia era rappresentata dalla facoltà, per i possidenti italiani, di poter scavare a proprie spese e previa regolare autorizzazione, sulle proprie proprietà terriere, con il solo obbligo che ciò avvenisse sotto la direzione di personale scientifico qualificato e che una parte degli oggetti dissepoliti, di più importante rilevanza archeologica, venisse consegnato agli organi competenti.

Era pertanto facile, per gli stranieri, accordarsi con i proprietari dei fondi agricoli, accollarsi le spese facendole passare per oneri messi a disposizione dagli stessi, farsi assumere come sovrintendente scientifico e, considerando per di più che per la semplice ricognizione non era richiesto alcun permesso, compiere assaggi o scavi sperimentali.

E proprio di questa possibilità si avvalse Woolley, allorquando, grazie ad un fortuito incontro presso un circolo di Napoli, forse il “Casino dell’Unione”, uno dei club più elitari della città, conobbe il barone teanese Francesco Zarone, da anni residente a Napoli.



Fig. 1 - Leonard Woolley (al centro) in una foto di gruppo con gli addetti agli scavi di un edificio termale in contrada Santa Croce.

Il nobile, proprietario di alcuni terreni in tenimento di Teano nei quali si trovavano resti di terme romane, si batteva, infatti, da alcuni decenni per portare a compimento una serie di scavi iniziati fin dal giugno del 1883, proseguiti fra il 1890 ed il 1891, e poi interrottisi a causa delle lungaggini burocratiche per ottenere una parte dei fondi necessari, benché negli anni seguenti, se ne fossero occupati, a vario titolo, Ettore Gabrici giovane professore comandato presso il Museo Nazionale di Napoli, al tempo diretto da Ettore Pais, l’ispettore agli scavi e ai monumenti di Capua nonché segretario della “Commissione per la Conservazione dei Monumenti di Terra di Lavoro”, Gabriele Iannelli e la “Direzione dell’Ufficio per gli scavi e le scoperte di antichità nel Regno” nella persona dell’ispettore Luigi Borsari.

Tra l’altro il barone non aveva mancato di segnalare e talvolta far visionare “de visu” alle autorità competenti una serie di materiali rinvenuti dai coloni che lavoravano nei

suoi possedimenti, fra cui oggetti che facevano pensare a sepolture, quali bracciali, fibule, anelli, vasi cinerari, terrecotte, lucerne, ma anche un rilievo in marmo descritto come “un’aquila che becca un insetto”, proveniente dalle suddette terme, oltre a molti rottami di vetri e marmi greci.

Pertanto, seppure formalmente, ricorrendo ad un *escamotage*, il barone, di concerto con Lamont Young e Leonard Woolley, si assunse l’onere di continuare gli scavi, giovandosi, verosimilmente, di un cospicuo contributo finanziario dell’University Museum di Filadelfia e chiamando a dirigere giustappunto Woolley, il quale si trasferì sul luogo, trovando ospitalità nel palazzo del barone.

Le operazioni di scavo presero ufficialmente avvio il 22 maggio di quel 1908, dopo alcune settimane di sondaggi, con l’arrivo del custode di sorveglianza, tale Vollaro, e durarono in tutto poco più di due mesi fino al 4 luglio, con l’impiego di 22 unità lavorative (da 12 uomini armati di pale e picconi e da 9 donne e un ragazzo dotate di ceste per il trasporto del terreno), come risulta dalle note del giornale di scavo e da una fotografia pubblicata dallo stesso Woolley (fig. 1).



Fig. 2 - Gli scavi di contrada Santa Croce.

Inizialmente l’obiettivo dichiarato dell’archeologo inglese era quello di ritrovare le terme repubblicane descritte dalle fonti ma in realtà sottendeva anche quello, più recondito, come si accennava pocanzi, di recuperare le statue che verosimilmente si sarebbero trovate, per trasferirle a Filadelfia o in altra ipotesi per immetterle sul mercato.

La località, oggi indicata come Terragnano, era infatti nota al Woolley per un avvenimento riportato da Caio Gracco nel *De legibus promulgatis* - ma forse riferibile

ad un altro contesto termale urbano - circa una controversia sorta tra le autorità locali e il console romano, la cui consorte aveva insistito perché le fosse riservato il bagno nel giorno riservato agli uomini, salvo poi lagnarsi perché l'acqua era sporca e pretendere per questo la fustigazione delle autorità, da cui lo scoppio di un conflitto sociale.

Ad ogni buon conto, se le prime scoperte, una *Venere* e un *Cupido* abbastanza grazioso sembrarono presagire un buon "bottino", i materiali venute alla luce successivamente si presentarono, invece, sempre più rovinati, fino a scoraggiare ulteriori esplorazioni: ben presto si intuì che l'acqua che aveva determinato la fama degli antichi bagni possedeva delle proprietà minerali, preziose per il corpo umano, ma disastrose per il marmo.

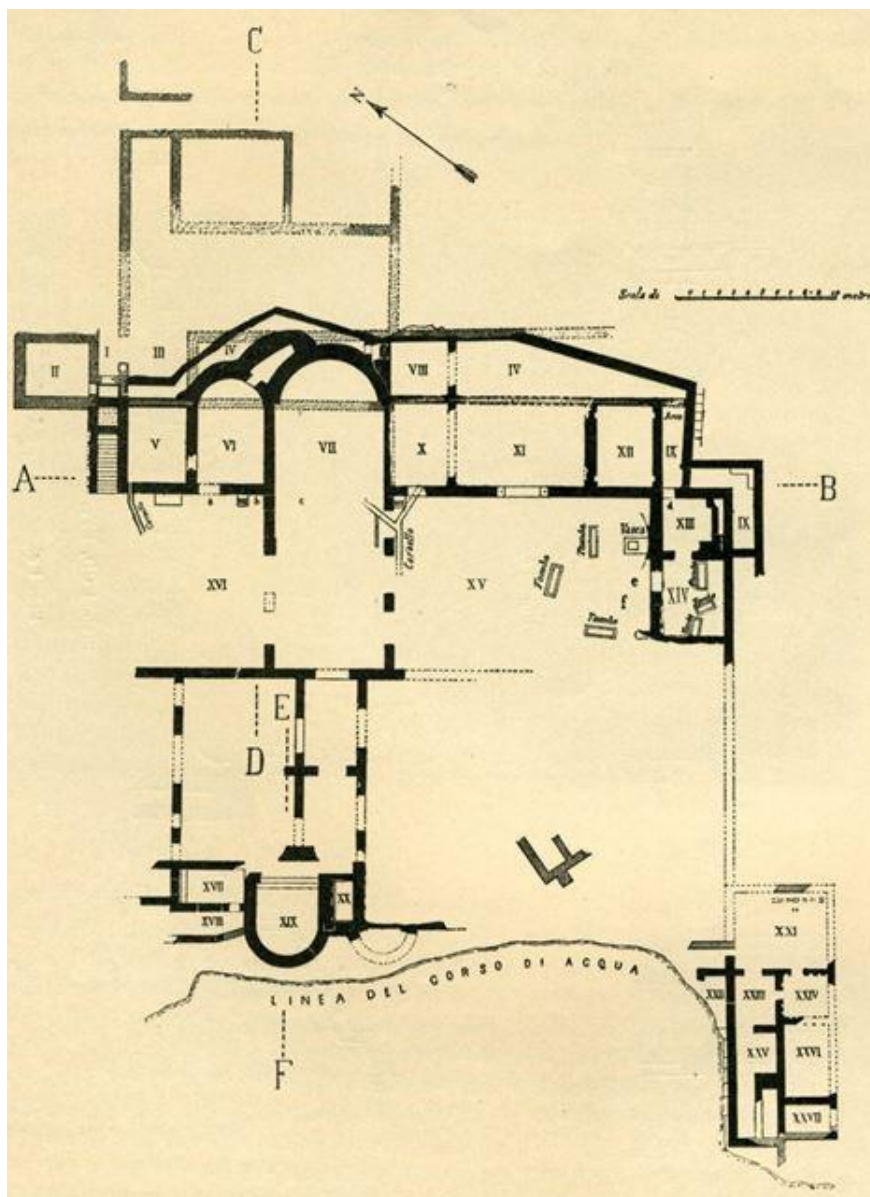


Fig. 3 - Planimetria dell'edificio termale (da Internet).

Le sole statue rinvenute pochi centimetri sotto la superficie erano abbastanza ben conservate, le altre, quelle scoperte oltre un metro di profondità si erano conservate in uno stato a dir poco deplorabile. Sicché Woolley si limitò a proseguire gli scavi (fig. 2) al solo fine di ottenere una pianta abbastanza completa del nucleo principale dell'edificio termale (fig. 3), mancando persino di produrre, invero poco professionalmente, la relativa relazione scientifica, poi redatta e pubblicata dall'ispettore competente Ettore Gabrici in una nota apparsa sulle *Notizie degli Scavi* del 30 ottobre 1908.



Fig. 4 - Cupido, Teano,
Museo Archeologico Nazionale.

Malgrado gli scarsi risultati ottenuti, l'archeologo si dichiarò comunque soddisfatto della “preziosa esperienza” vissuta a Teano, allorquando, ne *Il mestiere dell'archeologo*, Torino 1957 (tradotto da *Spadework in archaeology*, edito a New York nel 1953), una sorta di manuale pratico arricchito in parte da pagine narrative e autobiografiche, scrive: “Così noi con i nostri vasi e le nostre scodelle rotte, speriamo di comporre la visione di un mondo scomparso.

A questa visione tutto contribuisce [...] ma anche il paese con la sua configurazione naturale e gli uomini che oggi vi abitano e lavorano per noi [...]. Il presente di ogni paese ha in larga misura radici nel passato e il modo migliore per capire il passato è apprezzare il presente. Sono più che sicuro che un archeologo che sia insensibile all'ambiente, allo spirito, cioè, della terra nella quale opera, non potrà mai arrivare ad un effettivo successo nel suo lavoro [...] questa gente generosa e schietta era di piacevolissima compagnia, e quanto più si conoscevano tanto meglio si riusciva a

comprendere il lato umano del mondo antico, di cui l'archeologo deve interpretare i resti materiali".

Al termine dello scavo, così come prescriveva la legge dell'epoca, fu redatta una stima dei rinvenimenti in base alla quale il *Cupido*, unitamente ad un elemento fittile che presentava segni e lettere greche incise, fu rivendicato dallo Stato e ceduto in quota al Museo Archeologico di Napoli (da dove solo in anni recenti è stato nuovamente riportato a Teano per essere esposto nel locale Museo Nazionale) (fig. 4), mentre la *Venere* con tutti gli altri materiali recuperati, fu lasciata al barone Zarone che, come da probabili accordi pregressi cedette all'University Museum of Pennsylvania la *Venere* e un mascherone di fontana (fig. 5) quale compenso per la partecipazione di Woolley agli scavi.

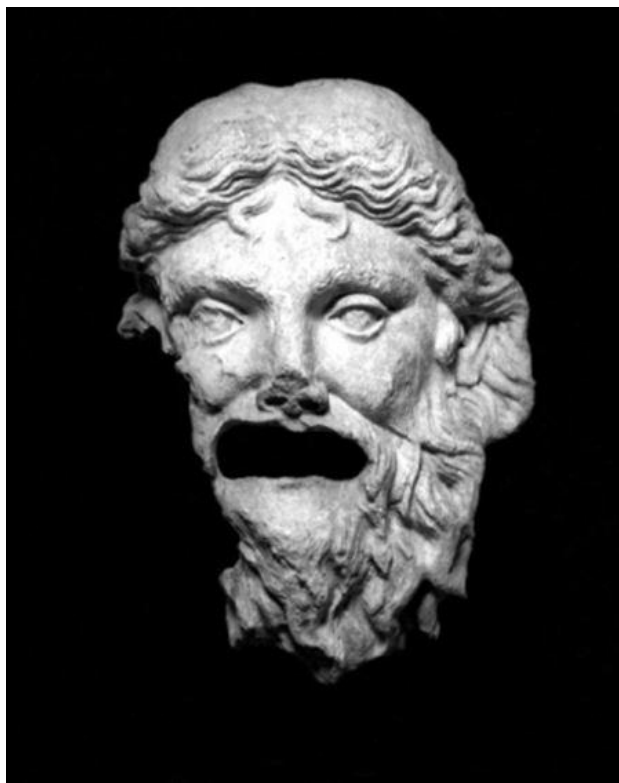


Fig. 5 - *Mascherone*, Philadelphia, Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania,

La vicenda di Teano, tuttavia, non si concluse con questo scavo. L'anno successivo il barone Zarone, risoluto a proseguire le indagini, si rivolse al De Petra per ottenere un nuovo permesso, il quale gli fu concesso, sotto la direzione del Gabrici, con la clausola però che gli scavi non fossero mirati ancora a quelli delle terme alla ricerca di altre ipotetiche statue, bensì alla necropoli preromana, le cui poche tracce erano già affiorate nei decenni precedenti nella parte settentrionale del fondo unitamente a tombe dell'età del ferro.

Nel giro di poco più di un mese, dal 15 settembre al 19 ottobre, gli scavi si conclusero, come riporta il *Giornale degli scavi* con il ritrovamento per lo più di frammenti di vasi

in bucchero (*oinochoe* trilobata, *kantharos*), in impasto nero (anforette e ciotole) ed acromi (argilla figulina gialla); ma anche di un'olla costolata ad ingabbiatura rossa, un'anforetta a due manici di argilla rossa e un grosso vaso in frammenti di argilla corallina di tipo villanoviano, alcune fibule sottili di bronzo ad arco semplice, delle armille di bronzo a tre giri di spirale, nonché delle cuspidi di lancia in ferro. La scarsa presenza di reperti fece pensare a sepolture già “devastate” dai lavori agricoli ai quali era sopravvissuta una sola tomba romana di tegole con lucerna e olletta.

Franco Pezzella

Antonello de Folgore, un vescovo aversano in Irpinia

Nero su bianco, a. XXVII, n. 18, 1° dicembre 2024, p. 56

Ancorché di origini piemontesi in quanto rampollo dei Conti di Piossasco, una nobile famiglia ascritta al patriziato di Aversa e titolare di diversi feudi e terre del circostante Agro, Antonello de Folgore era nato nella città normanna in un non meglio precisabile anno della prima metà del Cinquecento, dopo il trasferimento della famiglia dal Piemonte.

Avviato verosimilmente alla vita ecclesiastica già in giovane età come si conveniva nelle famiglie gentilizie dell'epoca, nei primi anni '60 del secolo fu nominato, secondo le ricerche del professore Leopoldo Santagata, parroco della chiesa del San Salvatore di Casal di Principe e allo stesso tempo parroco cantore del duomo, Vicario Generale della diocesi e "portionario" della chiesa di Santa Maria a Piazza di Aversa.

Come si ricorderà, agli ecclesiastici con questa ultima funzione, una prerogativa che era propria delle chiese cosiddette ricettizie, spettavano i prodotti dei relativi "fundum" e "hortum", seppure riservati esclusivamente per le esigenze personali e della famiglia che lo aiutava nella gestione: un'indiretta conferma, peraltro, quella della nomina a "portionario", dei natali aversani e delle virtù del de Folgore, dal momento che siffatta prerogativa era vincolata al clero nativo del luogo e di comprovato spessore spirituale. Distintosi per sapere e carità nei vari incarichi, il Nostro fu infatti, designato, in seguito, vescovo di Sant'Angelo dei Lombardi e Bisaccia da papa Sisto V il 27 novembre del 1585 ricevendo la consacrazione il 13 dicembre successivo nella Cappella Sistina da Giulio Antonio Santorio, cardinale di San Bartolomeo all'Isola, coadiuvato da Giovan Battista Pietralata, vescovo emerito della stessa Sant'Angelo dei Lombardi e da Andrea Canuto, vescovo di Oppido Mamertina. Poche ed incerte, tuttavia, sono le notizie sui suoi trascorsi nei quattro anni e mezzo in cui governò la diocesi, improntati, prevalentemente - secondo la testimonianza riportata dal Padre domenicano aversano Agostino Sellitto nel Proemio al suo *Conforto degli agonizzanti* edito a Napoli e Venezia in più edizioni - a propagare i suoi "religiosissimi esempi" e "una sincera pietà" per il prossimo, ai fedeli e soprattutto al fratello Geronimo de Folgore "Dottore dell'una e l'altra Legge, e Cantore della cattedrale di Aversa".

Di certo sappiamo, altresì, che frequentò il castello di Bisaccia, dimora di Giovan Battista Manso II, il poeta e letterato napoletano che era subentrato nel 1571 come feudatario, alla tenera età di due anni, sotto la tutela dell'ava Laura Manso, al padre Giulio morto in quell'anno.

Qui, nell'autunno del 1588 il de Folgore avrebbe avuto modo di incontrare, secondo un'ipotesi di Carmine Modestino, un brillante avvocato di Paternopoli, autore di un interessante studio sulle dimore di Torquato Tasso a Napoli edito nel 1893, il celebre letterato sorrentino, amico del Manso e suo ospite in quella contingenza per le ristrettezze economiche e le precarie condizioni di salute in cui versava anche a ragione delle polemiche letterarie religiose sulla *Gerusalemme liberata* da parte dei detrattori.

Due anni dopo, il 14 agosto del 1590 il de Folgore moriva, in un purtroppo mai provato odore di santità, lasciando vacante la sede episcopale irpina.

Ricevuta una prima sommaria sepoltura nella cripta del duomo di Sant'Angelo dei Lombardi, fu in seguito tumulato in una nicchia muraria della stessa, come ricorda una lapide datata 1623 commissionata e fatta affiggere alcuni decenni dopo, su sollecitazione di settanta uomini di fama di quel tempo, da un suo successore, il monsignor modenese Ercole Rangone, che resse la diocesi dal 1612 fino al 1645, allorquando fu nominato arcivescovo di Conza.

Franco Pezzella



Lapide posta sulla nicchia funeraria dell'arcivescovo Antonello de Folgore

Due opere di Francesco Donato De Vivo ad Aversa
Nero su bianco, a. XXVII, n. 19, 15 dicembre 2024), p. 58 (I ^aparte);
n. 20, 29 dicembre 2024, p. 58 (II ^aparte)

Una fonte non ben controllata riporta che il pittore Francesco Donato De Vivo - figlio del più noto artista ortese Tommaso - nato nel 1831 a Roma, dove il padre risiedeva fin dal 1829 dopo il matrimonio contratto con una cittadina romana, visse per qualche tempo ad Aversa, dove morì dopo il 1904, data ultima in cui è documentato nella nostra città quale artefice di due dipinti raffiguranti: l'uno, *Santa Monica in preghiera*, (f. e datato 1904), già nella scomparsa omonima chiesa, ora custodito nella chiesa abbaziale di San Lorenzo; l'altro *Il martirio di san Pantaleone*, tuttora conservato nella chiesa di Santa Lucia.



Santa Monica in preghiera.

Nel primo dipinto, santa Monica, la madre di sant'Agostino, è raffigurata, in abiti monacali, genuflessa su un inginocchiatoio, mentre, investita da un raggio di luce che

si diparte da un monogramma di Cristo, è nell'atto di pregare davanti a un dipinto devozionale - nella cui sola porzione visibile s'intravede la sagoma di una chiesa - così come aveva fatto per la conversione del marito, e così come aveva continuato a fare affinché anche il figlio Agostino trovasse nelle Sacre Scritture le risposte alle sue domande e vivesse da cristiano.

Alla sua destra, a sottolineare questo anelito, nella luce di una finestra si coglie la figurazione di Agostino mentre, seduto sotto un albero di fichi, legge le *Epistole di san Paolo*, donategli dall'amico Ponticiano dopo una conversazione su sant'Antonio abate e la vita casta dei monaci. E dunque, come narra lo stesso Agostino nel VIII libro delle *Confessiones*, il futuro santo fatto ritorno molto turbato dal colloquio con Ponticiano, nella villa di Milano che divideva con l'altro amico Apicio, si appartò nel giardino, dando sfogo ad un pianto angosciato; nel mentre avvertì una voce che gli diceva "Tolle, lege, tolle, lege" (prendi e leggi), ragion per cui aprì a caso il libro delle *Epistole* e lesse il brano laddove è scritto: "Comportiamoci onestamente, come in pieno giorno: non in mezzo a gozzoviglie e ubriachezze, non fra impurità e licenze, non in contese e gelosie. Rivestitevi del Signore Gesù Cristo e non seguite la carne nei suoi desideri" (*Rom. 13, 13-14*).

Dopo qualche settimana, sempre secondo lo stesso racconto, Agostino lasciò la cattedra di retorica che occupava presso la Scuola Palatina di Milano e si ritirò in meditazione con la madre, il figlio e alcuni amici nella vicina Cassiciaco. Qui Agostino poté condividere con la madre un felice periodo di ritiro, al termine del quale un giorno, riconoscendo, le disse: "Tu madre mi hai generato due volte".

E quasi a voler sublimare sulla tela questa espressione il De Vivo pone ai piedi della santa un rotolo nella cui porzione svolta una scritta in latino recita: "Monica Deum orabat/ filius Agustinus/ licetam fideli apisceretur" (Monica pregava Dio / che il figlio Agostino / conseguisse ciò che è lecito a un fedele).

Dal punto di vista pittorico il dipinto rappresenta, con la rara tavola cinquecentesca del pittore toscano Flaminio Torelli raffigurante *La Madonna della Consolazione che offre la cintura a santa Monica* conservata nella chiesa di sant'Agostino ad Aversa, già oggetto di una mia precedente trattazione su questo stesso quindicinale (n. 4 del 7 marzo 2021), l'unica altra composizione con l'immagine della santa presente nelle chiese diocesane.

Rappresenta, invece, un *unicum*, dal punto di vista numerico, il secondo dipinto del De Vivo di cui tratto, *Il martirio di san Pantaleone*, e non di san Bartolomeo come, citando il dipinto, riporta qualche autore locale.

Nella composizione, il santo, annoverato tra i santi medici e particolarmente invocato per le sue capacità taumaturgiche nonché come protettore dal contagio della peste e dall'emicrania, appare, infatti, non già attempato e barbuto, con le mani legate ad un albero, nell'atto di essere scuoiato vivo da uno o più aguzzini armati di coltelli, così come è generalmente raffigurato san Bartolomeo nell'iconografia codificata, bensì, nelle vesti di un giovane imberbe, coperto da un perizoma, con le mani legate sì ad un albero di olivo come l'apostolo, ma in procinto di essere decapitato dopo essere

sopravvissuto miracolosamente - volendo dare credito ad alcuni fantasiosi racconti agiografici - ad ogni sorta di supplizio: dal rogo all'esposizione alle fiere; dall'immersione nel piombo fuso a quella nel mare legato ad un macigno; dalla famigerata ruota dentata all'altrettanto famigerato eculeo.

Però anche in questa occasione, sempre secondo i suddetti racconti agiografici, l'esecuzione fallì per la rottura della scure con la quale il carnefice doveva decapitarlo (come è dato, peraltro, osservare nel dipinto in oggetto), ragione per cui l'uomo, sconcertato, si prostrò ai suoi piedi e si convertì.

Fu allora che Pantaleone pregò Dio di perdonare il suo aguzzino guadagnandosi per questo il nome di *Panteleemon* = “colui che ha compassione di tutti”, in lingua greca.



Il martirio di san Pantaleone.

Dopo di che il santo supplicò il carnefice di troncargli la testa, per poter così conseguire la palma del martirio.

A conferma che la figura in oggetto rappresenti san Pantaleone, ai suoi piedi compaiono alcuni attributi iconografici specifici della sua attività di medico e guaritore a Nicomedia, nell'odierna Turchia dove era nato verso il 283, e del suo martirio consumatosi nella stessa città sotto Diocleziano nel 305: ossia un vaso d'unguenti, dei serpenti, un braciere acceso e fumante nel quale sono inserite due torce, una corda, un martello e una pinza.

Tuttavia se il vaso degli unguenti fa inequivocabilmente riferimento alla sua professione di medico e i serpenti rimandano ad un miracolo con cui resuscitò un bambino avvelenato dal morso di una vipera, meno chiari appaiono agli osservatori la presenza del braciere, della corda, della tenaglia e del martello.

Ebbene, il braciere con due torce, la corda, la tenaglia e il martello fanno riferimento alle varie sevizie subite durante le torture. Per il resto sullo sfondo della scena campeggia il profilo della città di Nicomedia preceduta da un paesaggio campestre.

Quanto all'autore dei due dipinti, rimando il lettore eventualmente interessato all'approfondito profilo che ne diedi in una trattazione dei pittori dell'agro aversano tra '800 e primo '900 apparso in più puntate su questo stesso quindicinale nel 2012.

Franco Pezzella

La Pietà ovvero il Compianto sul Cristo morto di Arcangelo Testa nella chiesa di Sant'Agostino a Pietramelara

Il Sidicino, a. XXI, n. 12, dicembre 2024, p. 6

Tra le diverse opere d'arte che la settecentesca (ma di origine quattrocentesca) chiesa di Sant'Agostino di Pietramelara conserva tra le sue mura, un posto di sicuro rilievo è occupato dal gruppo scultoreo in legno policromo comunemente indicato come la *Pietà*, ovvero il *Cristo in pietà fra la Madonna e San Giovanni Evangelista* dello scultore napoletano Arcangelo Testa, un'opera di commovente impatto nella sua straordinaria melodrammaticità, la quale si collega, per le sue peculiarità, alla straordinaria stagione artistica che va dal Seicento agli inizi del Novecento, in cui Napoli, con le sue fiorenti botteghe artigianali, esprime un ruolo di primissimo piano nella produzione lignea di immagini di culto.

Realizzata nel 1753 per una non meglio specificata collocazione, l'opera, di raffinata fattura, fu donata alla chiesa, nel 1854, dal canonico Vincenzo de Ponte, che all'epoca espletava le funzioni di "penitenziere" nella Diocesi di Teano, in occasione delle celebrazioni per l'Addolorata, alla quale era particolarmente devoto. Il gruppo è attualmente custodito entro una teca, posizionata a destra dell'ingresso e rivestita all'interno da un panno di velluto blu ornato con ricchi motivi decorativi fogliacei e fitomorfi.

Prima di discorrere più diffusamente della scultura e del suo autore, torna conto, però, dare qualche chiarimento sulla relativa iconografia. La *Pietà*, o il *Compianto sul Cristo morto*, come viene altrimenti indicata, è la scena immediatamente successiva alla deposizione di Cristo dalla croce, un'iconografia che ancorché non trova riscontri narrativi nei Vangeli, a differenza della deposizione, descritta, viceversa, da tutti e quattro gli evangelisti, è richiamata solo in un antico repertorio iconografico bizantino recuperato nella prima metà del XIX secolo da un convento sul Monte Athos.

Il tema della *Pietà* era stato, infatti, raffigurato dall'arte bizantina fin dal XII secolo, con significato eucaristico, sviluppando un passo di Simeone Metafraste, uno scrittore e agiografo del X secolo - nel quale si narra di come Maria, nel tenere il corpo di Cristo morto tra le braccia si sia ricordata di quando lo cullava da bambino - abbinando alla figura della Vergine Addolorata una variante del cosiddetto "Cristo passo", vale a dire un'immagine del Signore morto che ostenta le piaghe della Passione disteso tra le braccia della madre.

Il modello era stato poi ripreso e rielaborato in Germania agli inizi del Trecento e noto per questo come *Vesperbild*, dal termine tedesco traducibile in italiano come "immagine del Vespro", ossia l'inizio della sera, la parte del giorno nella quale era stato sepolto Cristo.

Questo modello per quanto preveda la figura di Maria seduta nell'atto di sorreggere sulle gambe il corpo di Gesù morto, con la mano destra tesa a sostenergli la testa reclinata e con quella sinistra le braccia, ha subito nel tempo delle varianti una delle

quali si configura nelle cosiddette *lamentatio* o *Compianto sul Cristo morto* dove, come nelle rappresentazioni, della *Deposizione*, attorno al corpo di Gesù, steso al suolo su un sudario mentre viene abbracciato o retto per il capo dalla Vergine compaiono, spesso, insieme a Lei, figure di angeli o santi, il più rappresentato dei quali è sicuramente san Giovanni evangelista, già presente, peraltro, nelle scene della *Crocifissione* e della *Deposizione*.



Arcangelo Testa, *Il Compianto sul Cristo morto*,
Pietramelara (CE), Chiesa di Sant'Agostino (foto di Mimmo Feola)

Tale è, nondimeno, l'iconografia del gruppo scultoreo di Pietramelara. E dunque la scena rappresenta la Vergine Maria che contempla con san Giovanni Evangelista il corpo inerme martoriato del Figlio, appena deposto dalla croce per essere sepolto.

La Vergine, la testa coronata e coperta da un lungo velo azzurro bordato d'oro che si dispiega sulle spalle fin quasi ai piedi, gli occhi rivolti verso l'alto come a domandare a Dio il perché di questo immenso dolore, indossa una lunga veste nera cinta in vita da una fascia dello stesso colore bordata d'oro, cui fa da contrappunto il bianco giaciglio sul quale è adagiato il Figlio con gli occhi e la bocca socchiusi.

San Giovanni, posizionato alla sua destra, ha la testa, cinta da una vistosa aureola raggiata che si dispiega su una bionda chioma riccioluta, leggermente rivolta verso Gesù; indossa, un manto rosso su una tunica beige bordata sul collo da una trina bianca dalle cui ampie maniche fuoriescono le mani nell'atto di manifestare il turbamento e la disperazione di quel momento.

Circa la committenza del gruppo scultoreo, a tutt'oggi non ci vengono in soccorso, purtroppo, né le fonti orali né quelle scritte. Tuttavia, dal momento che la devozione per la Vergine, in tutte le sue espressioni, compresa la *Pietà in Cristo*, fu un carattere specifico dell'ordine agostiniano, com'anche la pratica della *pietas*, intesa come culto di Dio, evocata, indirettamente, attraverso il tema della medesima raffigurazione (si analizzi in merito la valutazione del termine *pietas* data da s. Agostino nel primo capitolo del X libro de *La città di Dio*), è ipotizzabile che essa fosse stata commissionata per una non meglio precisabile chiesa agostiniana, ordine cui apparteneva, non a caso, la chiesa di Pietramelara prima che nel 1806 i frati dell'attiguo convento che l'abitavano siano stati costretti ad abbandonarla per effetto delle soppressioni monastiche bonapartiane.

Arcangelo Testa è figura di artista, fra i maggiori nel campo della scultura lignea napoletana della prima metà del XIX secolo, che formatosi presso Giuseppe Picano, mise su, nei primi decenni del secolo, un'attrezzata bottega, con sede a Napoli in Largo Ecce Homo, nei pressi della chiesa di Santa Maria dell'Aiuto, per la produzione sia di sculture che di simulacri vestiti.

Una veloce disamina sulla sua produzione intercettata tra Napoli, la Campania e le restanti regioni meridionali, soprattutto in Calabria e in Puglia, evidenzia tutta una serie di più o meno eccellenti esemplari che vanno dalla giovanile composizione del S. *Raffaele Arcangelo e Tobiolo* della cattedrale di Amalfi, al S. *Giorgio che sconfigge il drago* dell'omonima chiesa di Locorotondo (Ba), 1833; dal S. *Severo* della cattedrale dell'omonima città pugliese, 1834, alla documentata SS. *Trinità* della chiesa di S. Rocco di Foggia, 1835-36; dalla *Madonna delle Grazie* di Tresilico (RC), 1836, all'*Annunciazione* della cattedrale di Oppido Mamertina (RC), 1841, ai molteplici manufatti, documentati o attribuiti, che in questa sede sarebbe oltremodo lungo elencare, realizzati oltre che per le chiese campane (a Napoli, Castellamare di Stabia, Ischia, Torre Annunziata, Capaccio), pugliesi (Capurso, Laterza, Giovinazzo, Gallipoli) e calabresi (Piminoro, Corigliano Calabro, Cosenza, Alessandria del Carretto, Altomonte, Belvedere Marittimo, Morano Calabro, Pizzo Calabro, Carlopoli)

anche per qualche chiesa lucana (Castelmezzano, Avigliano), abruzzese (Bussi sul Tirino, Giulianova), molisana (Agnone, Carpinone), marchigiana (Monteprandone) e perfino sarda (Gonnascodina)

Franco Pezzella

Dipinti di Gennaro e Antonio Sarnelli in alcune chiese della Valle Telesina

Archivio Storico Valle Telesina, *Annuario di Storia, cultura e varia umanità*,
a. IX, 2024, pp. 245-268.

Quella dei Sarnelli fu senza dubbio la più nutrita famiglia di pittori attiva a Napoli e nelle altre province del regno durante il XVIII secolo dal momento che, secondo le indicazioni del settecentesco storiografo napoletano Bernardo De Dominici¹ confermate negli ultimi decenni dalle ricerche del più accreditato studioso di questa famiglia di artisti, lo storico dell'arte Ugo Di Furia², fu in grado di esprimere ben tre pittori: Gennaro (1704 ca.-1731), Antonio (1712-1800) e Giovanni (1714-1793); nomi ai quali, nel 2009, Achille Della Ragione, propose di aggiungere quello di Francesco ancorché non attestato da fonti documentarie, ma solo da incerte citazioni letterarie e dalle firme apposte su alcuni dipinti in collezioni private; ipotizzando, per di più, sulla scorta di ulteriori ma pur sempre dubbiose fonti letterarie, che fossero pittori o aspiranti tali, anche gli altri due fratelli, Giuseppe e Gioacchino, nati tra la fine del XVII secolo e gli inizi di quello successivo, morti entrambi nel 1723³.

¹ Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Napoli, Francesco e Cristoforo Ricciardi Stampatori del Real Palazzo, 1742, III, p. 547, il quale nella vita di Paolo de Matteis, parlando degli allievi del pittore cilentano, a proposito dei Sarnelli, ebbe a scrivere: "Gennaro Sarnelli, il quale studiò molto nella scuola di Paolo, ed avrebbe fatto gran profitto, mediante la sua naturale, e continua applicazione, ma per questa medesima divenne tifico nel più bel fiore degli anni suoi e se ne passò all'altro Mondo. Vivono oggidì i suoi Fratelli Antonio, e Giovanni Sarnelli, che fanno onore al Maestro, ed a loro medesimi, nelle opere che dipingono con studio, e con amore".

² Ugo Di Furia, *I Sarnelli: una famiglia di pittori e di bancari*, in *Quaderni dell'Archivio Storico-Istituto Banco di Napoli Fondazione*, Napoli 2005-2006, (2007), pp. 249-296; *Gennaro Sarnelli: un pittore ritrovato*, in *Napoli Nobilissima*, s. V, v. VIII (fasc. III-IV) (maggio-agosto 2007), pp. 182-192; *I Sarnelli in terra sannita*, in *La Provincia Sannita*, XXVII, n.s. n. 3 (2007), pp. 47-53; *Gennaro, Antonio e Giovanni Sarnelli Gli esordi e l'attività nelle Calabrie di una famiglia di pittori napoletani del XVIII secolo*, in Giuseppe Valentino (a cura di), *L'arte nella città natale di Mattia Preti Dal patrimonio salvato alle nuove collezioni del Museo Civico di Taverna*, Industria Grafica Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2010, pp. 107-119; *Una rara presenza pugliese dei fratelli Sarnelli: la "Madonna col Bambino tra san Pietro Martire e san Giacinto" nella chiesa madre di Corigliano d'Otranto*, in *Fondazione Terra d'Otranto - Il delfino e la mezzaluna*, nn. 6-7 (2018), pp. 285-303; *Paolo De Matteis e i suoi allievi Antonio e Giovanni Sarnelli a Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone*, in *Fondazione Banco di Napoli - Quaderni dell'Archivio Storico*, n. s., n. 2 (2020), pp. 271-297.

³ Achille Della Ragione, *Pittori napoletani del Settecento. Aggiornamenti ed inediti*, Edizioni Napoli Arte, Napoli 2009, pp.2-3.

Peraltro, sul primo assunto, quello relativo alla presunta esistenza di un quarto pittore della famiglia Sarnelli di nome Francesco, il Della Ragione è tornato recentemente⁴, malgrado fosse stato nel frattempo sconfessato dal Di Furia in una nota apparsa a margine del già citato articolo sulla *Madonna col Bambino tra san Pietro Martire e san Giacinto* di Corigliano d'Otranto, che qui si riporta integralmente per una maggiore comprensione della querelle⁵.

Figli di Onofrio, re d'armi di sua Maestà⁶, e di Angela Viola che li avevano messi al mondo insieme a una nutrita schiera di fratelli e sorelle⁷, nel 1728, i tre germani, dopo anni di apprendistato presso la bottega di Paolo de Matteis, alla morte del maestro, o

⁴ Idem, *I Sarnelli: una famiglia di pittori napoletani del Settecento*, Napoli, Edizioni Napoli arte, 2021, p. 6.

⁵ Ugo Di Furia, *Una rara presenza...*, op. cit., p. 298, nota 20: «Si coglie l'occasione per smentire, si spera in modo definitivo, quanto insistentemente riportato da Achille della Ragione, *Pittori napoletani del Settecento. Aggiornamenti ed inediti*, Edizioni Napoli arte, Napoli 2009, pp. 2-3, nonché da alcuni siti internet gestiti a scopo divulgativo dal medesimo autore, circa la presunta esistenza di un quarto fratello pittore di nome Francesco. Lo studioso dà credito ad un refuso di Raffaele D'Ambra che in riferimento all'autore degli affreschi della cappella D'Avalos nella chiesa napoletana di Monteoliveto, li attribuisce a tal Francesco Sarnelli (R. D'Ambra - A. de Lauzières, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli 1855, I, p. 195). L'errore sarà ripreso successivamente da Giovanni Battista Chiarini, Gennaro Aspreno Galante, Carlo Tito Dalbono, Salvatore Di Giacomo ed altri (a conferma di come anche i più celebri compilatori delle passate guide della città, anziché avvalersi di osservazioni personali, si siano molto spesso limitati a riportare dati dalla bibliografia precedente), malgrado la firma "Ant.us Sarnelli 1772", scritta non in stampatello (come riferito da Achille della Ragione), ma con le medesime caratteristiche calligrafiche che solitamente la contraddistingue, sia perfettamente visibile ad occhio nudo nella lunetta raffigurante *l'Annunciazione* e non presenti nessun elemento che possa far sospettare un'aggiunta posteriore. L'esistenza poi di un quadro in collezione privata, una *Madonna con Bambino* di incerta datazione, recante l'iscrizione (questa sì, in stampatello) "F. SARNELLI FECIT", non fornisce alcuna prova che il suo modesto autore possa avere qualche legame di parentela con i tre artisti e non è esclusa la possibilità, certamente più plausibile, che tale presunta firma rappresenti una aggiunta posta da qualche antiquario di inizio '900 nel tentativo di dare maggiore dignità ad un'opera di qualità alquanto discutibile. Infine, l'assenza totale del nome Francesco dall'ampio ed esaustivo albero genealogico dei nostri pittori conferma in via definitiva la completa infondatezza di tale teoria».

⁶ In origine il re d'armi era l'ufficiale più alto in grado del collegio degli araldi, ordine addetto al cerimoniale presso le corti reali. Aveva, tra l'altro, il compito di custodire gli stemmi concessi e la facoltà di apportare le modifiche o le eventuali aggiunte conseguenti a nuove concessioni o ad alleanze matrimoniali. Pertanto, provvedeva anche a registrare e correggere gli alberi genealogici delle famiglie. Godeva di molti diritti e privilegi in quanto rappresentante del sovrano. Tuttavia, scomparso nel tempo l'originario ruolo di capo degli araldi, non è ancora ben chiaro la figura del re d'armi presso la corte napoletana del XVIII secolo; di certo si sa solo che all'epoca svolgeva compiti di carattere formale, partecipando ad alcuni cerimoniali come le solenni "cavalcate" che si svolgevano in occasioni particolari (cfr. Giancarlo Boeri - Guglielmo Peirce, *Origine delle uniformi nel Regno di Napoli*, in "Studi storico militari 1991", Roma 1993, pp. 213 e 223).

⁷ Cfr. l'albero genealogico in U. Di Furia, *Gennaro, Antonio...*, op. cit., a p. 119.

forse ancora prima, desiderosi, per di più, di trovare una cifra autonoma in quella convulsa congerie di artisti che era la Napoli dei primi decenni del secolo, si proposero in piena indipendenza ai possibili committenti, rappresentati, in quella contingenza, soprattutto dagli ecclesiastici e dai nobili. Ebbene due di loro, Gennaro e Antonio, vieppiù forti dell'apprendistato svolto presso il de Matteis, particolarmente apprezzato in zona per aver prodotto diversi dipinti ed affreschi per le chiese di Guardia Sanframondi⁸, riuscirono ad assicurarsi la commessa di alcuni dipinti anche nel comprensorio telesino.

In particolare, Gennaro, il più anziano dei due, si assicurò, nel 1730, quindi, subito dopo aver lasciato la bottega del maestro, morto nel 1728, la commissione dell'*Addolorata* per la Collegiata di San Martino in Cerreto. Il dipinto, firmato e datato in colore rosso cupo appena visibile in basso a sinistra (*Januus Sarnelli 1730*), è attualmente visibile sulla parete destra del transetto, dove, proveniente dalla sacrestia, fu collocata alla fine degli anni '80 del secolo scorso dopo un restauro che ne evidenziò la firma - erroneamente interpretata, però, come quella del fratello Giovanni - apposta appena sopra la corona di spine che, insieme agli altri simboli della Passione, si osserva ai piedi della Vergine⁹.

Fin lì, la tela (fig.1) era stata ritenuta dalla Soprintendenza BAPPSAD di Caserta - Benevento di un ignoto pittore della seconda metà del XVIII secolo (scheda Cat. Gen. N. 15/48252). Il Pacelli, ignorando evidentemente gli esiti del restauro, nel 1991, facendo riferimento a un precedente saggio di Arnauld Bréjon de Lavagnée¹⁰, la reputava copia di un prototipo giudicato del Solimena che si conservava e si conserva tuttora nella parrocchiale di San Michele Arcangelo di Baranello, in provincia di Campobasso, attribuendone la realizzazione al pittore cerretese Lucantonio D'Onofrio, uno dei più attivi artisti del tempo in terra sannita¹¹.

⁸ Soprintendenza per i Beni AA, *Paolo de Matteis A Guardia Sanframondi*, cat. della mostra di Guardia Sanframondi Castello, Chiesa di San Rocco, Chiesa di San Sebastiano 15 luglio - 15 settembre 1989 a cura di Ferdinando Creta Anna Maria Romano, San Nicola la Strada (CE), 1989.

⁹ Ugo Di Furia, *Gennaro Sarnelli...*, *op. cit.*, p.185, 191 nota 51; A. Nuovo (scheda a cura di), in *Sannio e Barocco*, cat. della mostra di Benevento, Museo del Sannio 7 agosto-15 giugno 2011, Edizione Scientifiche Italiane, Napoli 2011, p.143.

¹⁰ Arnauld Bréjon de Lavagnée, *Le peinture napolitaine du dixhuitième siècle*, in *Revue de l'art*, n. 52 (1981), pp. 63-77, e p. 69.

¹¹ Vincenzo Pacelli, *Pittura e decorazione plastica nelle chiese e nei palazzi di Cerreto Sannita*, in Guido Donatone-Giuseppe Fiengo-Vincenzo Pacelli, *Cerreto Sannita Testimonianze d'arte fra Sette e Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, pp. 67-111, alle pp. 81-82. Circa la paternità del prototipo baranellese, concordano nell'assegnazione al Solimena sia Valentino Pace, *Profilo di storia dell'arte dal Medioevo ai giorni nostri*, in S. Gattei et altri (a cura di), *Molise*, Electa, Milano 1980, p.156; sia Nuccia Barbone Pugliese, in Nuccia Barbone Pugliese-Franco Lisanti (a cura di), *Ferrandina. Recupero di una identità culturale*, cat. della mostra di Ferrandina, Congedo, Galatina 1987, pp. 242-244, alla p. 244 nota 54, che rende noto, peraltro, altre due repliche, conservate, rispettivamente, l'una presso la sacrestia della Cappella dell'*Addolorata* a San Martino d'Agri, nel potentino, l'altra in una collezione barese; sia lo stesso Di Furia, *Gennaro Sarnelli...*, *op. cit.*, pp. 186, 192-193, note 56-57-58, che nel segnalare "l'elevatissima qualità" del prototipo baranellese,

Secondo il compianto Renato Pescitelli, la tela fu commissionata, verosimilmente, per decorare l'altare della V cappella di destra, oggi dedicata a San Biagio, ma un tempo sede della Confraternita della Beata Vergine dei Sette Dolori¹².

Dal punto di vista iconografico il prototipo del Solimena - da identificarsi secondo Di Furia¹³ nel dipinto eseguito dal maestro per la chiesa di Mater Dei citata dal De Dominici¹⁴ - e quindi anche la tela del Sarnelli, si inquadrano nel novero delle cosiddette *Soledad* o *Vergine della Solitudine*, ovvero in quella serie di immagini che, sviluppate in opere spagnole e italiane a partire dal XVI secolo, propongono la figura isolata della Vergine addolorata e senza spada mentre contempla gli strumenti della Passione per sottolineare la Chiesa rimasta sola a far fronte ai dolori del mondo dopo la dipartita dei discepoli¹⁵.

Contestualmente all'*Addolorata* - sempre che ne venga confermata da un provvidenziale documento d'archivio la paternità attribuitagli dal Di Furia (vedi infra) - il Nostro dovette, eseguire, sempre a Cerreto Sannita, per l'altare della terza cappella sinistra della chiesa di Santa Maria del Monte dei Morti, anche la *Madonna con Bambino tra i santi Gennaro e Tommaso d'Aquino* (fig. 2).

rende noto a sua volta l'esistenza di ulteriori repliche: a Somma Vesuviana, nella cappella Ciampa, a Napoli, nei depositi del Carmine Maggiore, a Salerno, sull'altare maggiore della Cappella Grande nel Palazzo arcivescovile, non mancando di sottolineare, nel contempo, che "la tela di Cerreto è l'unica datata, consentendo così un prezioso *ante quem* nella collocazione del capolavoro solimenesco". Meno possibilista sulla piena autografia solimenesca è invece, Luisa Mortari, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, De Luca Editore, Roma 1984, p.164, quando osserva che nel dipinto "sembrano dominare - nei panneggi e nell'uso delle ombre - motivi luministici propri dell'area demuriana con riflessi solimeneschi". Circa una possibile attribuzione al De Mura si esprime anche Oreste Ferrara (cfr. nota 47 di p. 76 in Arnauld Bréjon de Lavarnée, *op. cit.*) dove vengono riportate, altresì, le attribuzioni favorevoli al Solimena di Nicola Spinosa e Ferdinando Bologna.

¹² Renato Pescitelli, *La Chiesa Collegiata di San Martino Vescovo in Cerreto Sannita*, Arti Grafiche don Bosco, Telese Terme 1993, pp. 33-35.

¹³ Ugo Di Furia, *Una rara presenza ...*, *op. cit.*, p. 287.

¹⁴ Bernardo De Dominici, *op. cit.*, p. 594.

¹⁵ Non è un caso, del resto, che questa iconografia si contestualizzi come una diretta emanazione della medievale Madonna dei Sette Dolori, la quale veniva raffigurata con sette spade che le trafiggono il petto o le incorniciano il capo secondo un'interpretazione letterale della profezia di Simeone narrata dal Vangelo di Luca (22,22-38): laddove il pio sacerdote nel momento in cui accolse Gesù Bambino e la Vergine al tempio per il tradizionale rito mosaico della "consacrazione al Signore del neonato" e della "purificazione della puerpera", rivolto a Maria, a Giuseppe e agli astanti disse: "Egli è qui per la rovina e la risurrezione di molti in Israele, segno di contraddizioni perché siano svelati i pensieri di molti cuori. E anche a te una spada trafiggerà l'anima". A questo primo dolore la tradizione cristiana aggiunse nel corso dei secoli, enucleandoli dai Vangeli, altri sei dolori, sicché, tra il 1221 e il 1233, fu prima costruito un altare dedicato alla Mater dolorosa nel monastero di Schönaue in Germania e poi fondata a Firenze la Compagnia di Maria Addolorata detta anche dei Servi di Maria o dei Serviti.

Ritenuta una prima volta dal Pacelli ascrivibile a Giuseppe Castellano o a uno dei fratelli Sarnelli non meglio precisato¹⁶, la tela fu ricondotta all'attività di Gennaro dal Di Furia per le forti analogie con la *Madonna col Bambino e Santi* della chiesa dell'Assunta di Grotteria (CZ), segnatamente "per la schiumosa corposità delle nubi che accolgono la Vergine e le livide tonalità di colore dello sfondo dove, a coppie, fanno capolino teste di cherubini, (che) sembrano davvero sottintendere la presenza del medesimo artista"¹⁷.

Nel dipinto i due santi sono raffigurati ai piedi della Vergine, che, assisa su una nube, è circondata da due coppie di cherubini: l'uno, San Gennaro, mentre, in abiti vescovili, con nella mano destra le due ampolline contenente il suo sangue raccolto da una pia donna dopo la decapitazione (quello stesso che, custodito nel duomo di Napoli, in determinate occasioni torna miracolosamente allo stato liquido) la guarda con espressione estatica; l'altro, l'Aquinate, con l'abito domenicano, facilmente riconoscibile per il sole raggiato disegnato sul mantello a ruota e il libro nella mano destra quali simboli dei suoi molti scritti teologici, con lo sguardo rivolto, invece, verso l'osservatore.

Senza cognizione di causa, se non la data "1722" visibile sul corrispondente altare, Renato Pescitelli la ritenne eseguita in quell'anno in concomitanza con l'erezione dello stesso¹⁸, asserzione respinta dal Di Furia che "giudica piuttosto precoce questa data in quanto il pittore all'epoca contava appena 18 anni"¹⁹.

Sulla base di analogie stilistiche con la *Madonna col Bambino tra san Pietro Martire e san Giacinto* che si osserva sul terzo altare di destra all'interno di una conca intagliata dallo scultore locale Orazio Carrone nella parrocchiale di San Nicola di Corigliano d'Otranto, Di Furia assegna a Gennaro Sarnelli anche la tela raffigurante *I santi Gennaro e Filippo Neri che adorano il Sacramento* (fig. 3) posta sull'altare della cappella di sinistra, dedicata giusta appunto al SS. Sacramento, che si affaccia sul transetto della Basilica dell'Assunta e di S. Filippo Neri a Guardia Sanframondi²⁰.

In assenza di documentazione d'archivio è ipotizzabile che la tela fosse stata commissionata dai Padri della locale Congregazione dell'Oratorio di San Filippo che, fondata nel lontano 1636 da P. Marzio Piccirillo con approvazione del Vescovo diocesano dell'epoca, mons. Sigismondo Gambacorta, avevano voluto dare un più tangibile seguito al culto di san Filippo proclamato santo Patrono della città un secolo prima²¹.

¹⁶ Vincenzo Pacelli, *Pittura e decorazione... op. cit.*, p. 86.

¹⁷ Ugo Di Furia, *Gennaro Sarnelli ...*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁸ Renato Pescitelli, *Cerreto Sannita*, Teta Print, Cerreto Sannita 2011, II, p. 178.

¹⁹ Ugo Di Furia, *Una rara presenza*, *op. cit.*, p. 300, nt. 26.

²⁰ Idem, p. 291.

²¹ P. Adolfo De Blasio, *Il nostro paese*, Scuola Tipografica opera Ragazzi di San Filippo, Cava dei Tirreni, 1956.

Prova manifesta della devozione della cittadinanza per san Filippo è la costola del santo che si conserva come reliquia, insieme alla mozzetta di san Carlo Borromeo, nel Santuario, ma ancor più la solennità con cui tuttora si celebrano le cosiddette Quarantore in ricordo delle ore trascorse dal Signore nel Sepolcro, una pratica devozionale consistente nell'adorazione per quaranta ore continue del Santissimo Sacramento esposto in un ostensorio sull'altare, che si richiama alle ore trascorse dal Signore nel Sepolcro prima della Resurrezione: un esercizio spirituale antico, fatto di silenzio e preghiera, risalente agli inizi del XIII secolo che, a partire dal 1550, san Filippo Neri, e con Lui i suoi seguaci praticavano la prima domenica del mese presso la chiesa romana di San Salvatore in Campo e presso le loro Congregazioni dell'Oratorio in città e nel resto d'Italia.

Da qui la presenza del santo fiorentino, insieme a san Gennaro - di cui, in tutta onestà, non cogliamo il nesso con le Quarantore - raffigurati nella tela in oggetto, mentre, affiancati da Angeli, venerano, con lo sguardo rapito, l'ostensorio con l'Eucarestia librato entro un'aureola di gonfie nubi da una schiera di puttini, alcuni dei quali recano nelle mani emblemi eucaristici (tralci d'uva, spighe di grano). San Gennaro è effigiato, riccamente vestito dei paramenti vescovili, nell'atto di offrire su un libro le boccettine con il proprio sangue mentre san Filippo, in vesti sacerdotali, è rappresentato con un giglio, simbolo della purezza, nella mano destra. Per il resto il dipinto è caratterizzato da una tavolozza pastellosa e squillante tutta giocata su toni rosati, bianchi e giallo dorato.

Un sia pur rapido excursus sulla restante produzione di Gennaro Sarnelli, registra, oltre a quanto fin qui riportato, un'*Immacolata Concezione* (f. e d. 1727) nel Museo della Iglesia di Oviedo; e una serie di opere che gli vengono attribuite tra cui una *Trinità* nel Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila, l'*Immacolata Concezione tra i santi Francesco d'Assisi e Antonio di Padova* nella chiesa dei Cappuccini di Tora e Picilli, una *Madonna del Rosario e Santi Domenicani* nella parrocchiale di Pizzoni in Calabria, nonché alcune tele ancora tutte da studiare che, in quanto firmate genericamente con il solo patronimico "Sarnelli", sono considerate dagli studiosi opera di collaborazione tra Gennaro e il fratello Antonio²².

Passando ora a trattare di Antonio Sarnelli la nostra disamina sulle opere che il pittore produsse nei paesi della plaga telesina, non può che partire dalla chiesa del SS. Salvatore annessa al convento di San Pasquale, posto sull'altura che domina il centro di Faicchio, dove si conserva il più datato degli otto dipinti - di sicura autografia giacché firmati, o attribuiti - realizzati dall'artista per le chiese o qualche fedele o anche per qualche religioso della Valle. Si tratta del *Cristo con la Madonna e gli angeli*, che firmato e datato "Ant.us Sarnelli 1774", dopo essere stato a lungo posizionato sull'altare maggiore, è attualmente dato vedere sul soffitto della navata -

²² Ugo Di Furia, *Gennaro, Antonio ...*, op. cit., pp. 107-110.

verosimilmente la sua posizione originaria - dove fu ricollocato, negli anni '80 del secolo scorso, al termine di un accurato restauro (fig. 4).

Incastonata in un soffitto a cassettoni, la tela, di considerevole proporzione, ripropone nelle due figure principali, la Madonna e Gesù, modelli figurativi già messi in mostra in quegli anni anche altrove: nello specifico la figura della Madonna è la stessa che compare nella *Natività* realizzata l'anno precedente per la chiesa napoletana di San Francesco degli Scarioni, mentre il volto di Cristo è molto somigliante a quello proposto nel *Sacro Cuore di Gesù ed angeli* eseguito l'anno successivo per la chiesa di San Gregorio Armeno nella stessa Napoli²³.

Nei locali dell'attiguo convento si conservavano, inoltre, fin ai primi anni del 2000, anche una piccola tela e un ovale, l'una firmata sul tergo "Antonio Sarnelli", l'altro, privo di firma ma riconducibile allo stesso pittore per palesi somiglianze con le analoghe composizioni realizzate intorno al 1734, conservate nella chiesa del Purgatorio a Ferrandina (MT), nel Museo Civico di Taverna (CZ) e in collezione privata a Vaiano (FI), attualmente in deposito presso il convento dei Frati Minori attiguo alla Basilica - Santuario della SS.ma Annunziata e S. Antonio nella vicina Vitulano²⁴.

La prima tela, raffigurante una delicata *Madonna con il Bambino* (fig.5) s'inquadra in quel filone d'arte devozionale - come denotano del resto le sue contenute dimensioni - che, facendo leva sull'aria sdolcinata con la quale venivano rappresentati i protagonisti, era destinata al culto domestico, e pertanto godeva di grande popolarità soprattutto tra i fedeli o religiosi più semplici, di scarse o nessuna pretesa artistica.

L'ovale, invece, proveniente, presumibilmente, da un contesto cultuale, raffigura *San Vincenzo Ferrer* secondo la consueta iconografia che lo vuole abbigliato con la divisa domenicana, con l'indice della mano destra rivolto verso il cielo e la fiamma dello Spirito Santo ardente sul capo alla maniera di un Angelo dell'Apocalisse (fig.6). Per il resto, con la mano sinistra il santo sorregge un libro aperto dove si legge un annuncio del Giudizio Universale: "*Timete Deum et date illi honorem quia venit hora judicii eius*" ("Temete e onorate Dio, poiché è vicina l'ora del giudizio", tratto dal libro dell'Apocalisse (14,7).

La più consistente produzione di Antonio Sarnelli nella zona è tuttavia quella che si conserva nella chiesa dell'Assunta di San Salvatore Telesino, dove il Nostro è presente con ben quattro composizioni, due di sicura autografia dal momento che risultano firmate, altre due attribuitegli per evidenti assonanze con i suoi dipinti, in merito all'autografia delle quali non dovrebbero comunque sussistere eccessivi dubbi. Si tratta del *San Leucio in gloria* e dell'*Ultima Cena*, entrambe firmate e datate "Antonio Sarnelli 1777" e di due tele centinate raffiguranti rispettivamente *San Michele tra i*

²³ Idem, *I Sarnelli in terra ...*, op. cit., p. 49.

²⁴ Idem

santi Carlo Borromeo e Luigi Gonzaga e La Madonna del Carmine tra i santi Filippo Neri e Teresa d'Avila.

Il primo dipinto (fig. 7), come si evince da una delibera dell'Università di San Salvatore del 1° dicembre 1776 riportata da don Bruno Gagliardi in una *Vita di San Leucio*, Patrono della cittadina, fu commissionato al pittore in sostituzione dell'analoga tela posta sull'altare maggiore della parrocchiale andata marcita per effetto dell'umidità nella zona absidale²⁵. In seguito, intorno al 1800, in concomitanza con la ristrutturazione di questo ambiente, diventato ormai fatiscente, la tela fu rimossa per dare spazio all'attuale simulacro ligneo del santo patrono di Gaspare Castelli e collocata nella controfacciata al termine della navata di destra.

Nella composizione, san Leucio è raffigurato, in sontuosi abiti episcopali, mentre adagiato su una nube sostenuta da sei angeli, sorvola San Salvatore Telesino, di cui si riconoscono la rocca, il castello baronale, la parrocchiale e l'antica abbazia benedettina. La tela replica, in modo pressoché identico - se si escludono alcune varianti quali il profilo di San Salvatore e l'iconografia degli angeli, più ricercata - un dipinto, realizzato dal pittore un decennio prima, nel 1768, e passato sul mercato antiquariale spagnolo anni fa, raffigurante - come riporta in latino l'epigrafe sottostante - *San Palladio, vescovo di Embrun*, una cittadina francese situata nel dipartimento delle Alpi²⁶.

Identica, direi quasi sovrapponibile, nella postura e negli atteggiamenti, è, infatti, la figura di san Leucio, differente per il resto da quella di san Palladio per i soli colori della veste episcopale. Analogie seppure meno manifeste con questo dipinto si riscontrano, altresì, a dimostrazione della notevole influenza esercitata dal De Matteis sul pittore, nel *San Giuseppe in gloria* realizzata dal maestro cilentano per l'omonima cappella della certosa di San Martino a Napoli e nel *San Gregorio Nazianzeno* conservato nella cappella del Seminario di Lecce.

A un prototipo del De Mura, l'altro grande maestro napoletano della sua epoca al quale Antonio Sarnelli si conformò, s'ispira, invece, l'*Ultima Cena*, attualmente conservata nella terza cappella di sinistra (fig. 8).

L'opera richiama, infatti - nell'affollata composizione che, sviluppandosi in verticale, vede la maggior parte degli apostoli, confusi nella penombra, accalcarsi in piedi dietro ad un piccolo tavolo intorno al quale siedono Gesù benedicente, san Giovanni dormiente e due altri apostoli, e sul quale s'intravedono un pane, un calice e un piatto con l'agnello pasquale - al bozzetto e alle analoghe tele del De Mura che si conservano rispettivamente nella Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia di Napoli, nella chiesa dell'Annunziata di Capua e in quella di Santa Maria della Pace a Maddaloni.

²⁵ Bruno Gagliardi, *Vita di San Leucio. Rilevi sulla di lui leggenda. Antiche nostre memorie. Origine del suo culto nella nostra Chiesa. Novena*. Tip. La Bodoniana, Piedimonte d'Alife 1950, pp. 75-77. Ed. consultata ristampa anastatica a cura di Antonietta Cutillo, Associazione storica Valle Telesina, Teleso 2020

²⁶ Ugo Di Furia, *I Sarnelli in terra...*, op. cit., pp. 49-50.

Se mai una peculiarità del Sarnelli si può cogliere in questa tela, essa va individuata, al più, nello stuolo di angeli che in alto domina il cenacolo, alcuni dei quali volgono lo sguardo verso Gesù, altri verso gli spettatori ad indicare loro la scena dell'agape. Mancano, invece, rispetto al prototipo demuriano, quegli strepitosi effetti luministici, determinati dalla luce diffusa dall'aureola di Cristo e dal lampadario posto al centro del cenacolo, che, grazie anche ad uno sfondo sfumato, quasi irrisolto - un originale accorgimento, ideato, a ben vedere, per creare illusionisticamente una dilatazione dello spazio - furono all'origine del successo dello schema demuriano negli ambienti artistici meridionali.

Prova ne è che esso fu replicato, tra gli altri, da Oronzo Tisi e Nicola Lamberti in Puglia, da Andrea Giannico in Basilicata, da Saverio Persico in Campania. Un più che probabile bozzetto preparatorio dell'*Ultima Cena* sansalvatorese è, secondo l'indicazione avanzata a suo tempo da Ferdinando Creta, corroborata da Giovanni Parente (che in una scheda di catalogo ne segnale anche la firma ora scomparsa), la piccola tela (fig. 9) che si conserva nell'Episcopio di Cerreto Sannita, contrassegnata, com'è, dallo stesso schema compositivo²⁷.

E però, nella chiesa dell'Assunta di San Salvatore Telesino, fanno mostra di sé, sulle pareti laterali dell'abside, l'una di fronte all'altra, altre due tele centinate, raffiguranti, come si diceva *San Michele tra i santi Carlo Borromeo e Luigi Gonzaga* (fig.10), e *La Madonna del Carmine tra i santi Filippo Neri e Teresa d'Avila* (fig.11), le quali, ancorché non firmate né documentate, sono attribuite ad Antonio Sarnelli.

Nella prima l'arcangelo è rappresentato, secondo la più popolare delle iconografie adottate dalla Chiesa cattolica, alato e, in quanto comandante dell'esercito celeste contro gli angeli ribelli del diavolo, armato di una spada, con un elmo piumato sulla testa e con addosso una cotta di maglia per proteggersi nelle mischie in battaglia.

Altrettanto in linea con i dettami della Chiesa, ai suoi lati sono raffigurati, inginocchiati, san Carlo Borromeo e san Luigi Gonzaga, l'uno ammantato con l'abito cardinalizio, l'altro vestito dell'abito talare nell'atto di impugnare un giglio, simbolo di purezza. Più articolata, invece, l'iconografia dell'altro dipinto dove è raffigurata la Madonna del Carmelo con il Bambino in braccia nell'atto di consegnare lo scapolare che libera le anime dalle pene del Purgatorio a una genuflessa santa Teresa d'Avola, che dell'ordine carmelitano portava l'abito e che di questa devozione fu una delle maggiori promulgatrici.

Sul lato opposto è San Filippo Neri, che con la suddetta santa, Ignazio da Loyola e Francesco Saverio condivise la canonizzazione il 24 aprile del 1614, raffigurato, anch'egli inginocchiato, vestito con l'abito talare nero e con un giglio nella mano, mentre, accompagnato da un angelo, riceve dal Bambino Gesù un cuore fiammeggiante. A parte il giglio, simbolo della sua purezza d'animo, gli altri attributi

²⁷ Giovanni Parente, scheda in Flavia Belardelli - Salvatore Buonomo (a cura di), *Terremoto e restauro: dieci anni di esperienze*, San Nicola La Strada 1990, pp. 122-123.

iconografici che si rapportano alla figura del santo, il cuore fiammeggiante, che sarebbe diventato il simbolo della congregazione di cui fu il fondatore, e la figura di un angelo che gli appare sovente a fianco, sono legati a dei precisi episodi della sua esistenza terrena, narrati dal suo assistente e collaboratore, nonché biografo, padre Antonio Gallonio²⁸.

Rispettivamente a quello in cui il giorno di Pentecoste del 1544 mentre era in preghiera nelle catacombe romane di San Sebastiano: “L’amore ardente infuso nel suo cuore dallo Spirito Santo fu causa di una violenta dilatazione del (suo) cuore con conseguente inarcamento di due costole nel fianco sinistro, e questo ardore nel cuore gli durò tutta la vita”; e quelli in cui, in più occasioni, un angelo o degli angeli gli apparvero: una prima volta, quando, caduto in una profonda buca mentre portava del pane ai poveri, fu trattenuto da uno di loro; una seconda volta quando dopo aver fatto l’elemosina ad un altro angelo che gli si era presentato in sembianze umane, questi sparì all’istante; e, ancora allorché attraversava un vicolo di Roma fu sollevato in alto da un altro di loro per evitare che fosse travolto da una carrozza trainata da quattro cavalli imbizzarriti; non ultimo, allorquando, un giorno, mentre pregava, udì cantare un’ode da un coro di angeli.

A differenza di Gennaro, Antonio ebbe un’esistenza molto lunga - visse quasi ottantotto anni - durante la quale produsse una notevole mole di dipinti e affreschi per diverse chiese di Napoli e dintorni, ma anche per alcune chiese pugliesi, lucane, calabresi e abruzzesi, che in questa sede sarebbe oltremodo lungo da elencare.

Tra i dipinti prodotti per le chiese napoletane si segnalano in particolare un’*Adorazione dei pastori* in San Francesco dei Scarioni, un *Ecce Homo*, *La Beata Pastora* e uno *Sposalizio mistico di santa Caterina* per l’omonima chiesa di Chiaia, un’*Immacolata e santi*, un *San Pietro d’Alcantara che appare a Santa Teresa d’Avila* e *L’apparizione di Cristo a santa Margherita da Cortona* in San Pasquale a Chiaia, un *Transito di san Giuseppe* in Sant’Antoniello a Port’Alba, *La Vergine con il Bambino* e un *Gesù in gloria e santi*, già nella Sacra Famiglia ai Cinesi, ora a Castel Nuovo, le sue due ultime opere note.

Nei dintorni di Napoli e nel resto della Campania si segnalano una *Sant’Anna* nella chiesa dell’A.G.P. di Capua; il *San Michele che sconfigge il demonio*; *I santi domenicani che estraggono rosari dalle piaghe di Cristo*; *La Vergine Maria tra san Giuseppe e i santi Gioacchino e Anna*; *La predica di San Vincenzo Ferrer* per il santuario della Madonna dell’Arco di Sant’Anastasia; un *San Leone XI in gloria* e *l’Assunzione della Vergine* per la chiesa dell’Annunziata di Sessa Aurunca; un’*Incoronazione della Vergine* nel museo del Sannio di Benevento; *l’Adorazione del Bambino* nel convento di Sant’Alfonso de’ Liguori di Pagani.

²⁸ Antonio Gallonio, *Vita b. Philippi Neri Florentini Congregationis oratorii fundatoris in annos digesta*, Roma 1600; trad. italiana dello stesso Gallonio, 1601.

In altre regioni, oltre a quelle già citate in Puglia opere di Antonio Sarnelli, talvolta in collaborazione anche con il fratello Giovanni, si segnalano rispettivamente a Morano Calabro, Castrovillari, Sorano Calabro e Taverna in Calabria, a Matera, Tramutola e Ferrandina in Basilicata, a Villamagna in Abruzzo.

Franco Pezzella



Fig. 1 - Cerreto Sannita, Chiesa di San Martino, G. Sarnelli (f. e d. 1730)
Addolorata (foto Ugo Di Furia).



Fig. 2 - Cerreto Sannita, Chiesa di Santa Maria del Sacro Monte dei Morti, G. Sarnelli (attr.)
Madonna con il Bambino tra i santi Gennaro e Tommaso d'Aquino (foto Ugo Di Furia).



Fig. 3 - Guardia Sanframondi, Chiesa dell'Assunta, G. Sarnelli (attr.),
I santi Gennaro e Filippo Neri adorano il Sacramento (foto Ugo Di Furia).



Fig. 4 – Faicchio, Chiesa del SS. Salvatore, A. Sarnelli (f. e d. 1774),
Cristo con la Madonna e gli angeli.



Fig. 5 - Vitulano, deposito del convento di S. Antonio, A. Sarnelli (attr.),
Madonna con il Bambino.



Fig. 6 - Vitulano, deposito del convento di S. Antonio, A. Sarnelli (attr.),
San Vincenzo Ferrer.



Fig. 7 - S. Salvatore Telesino, Chiesa dell'Assunta, A. Sarnelli (f. d. 1777),
San Leucio in gloria.



Fig. 8 - S. Salvatore Telesino, Chiesa dell'Assunta, A. Sarnelli (f. d. 1777),
Ultima Cena.



Fig. 9 - Cerreto Sannita, Episcopio, A. Sarnelli (attr.),
Ultima Cena.



Fig.,10 - S. Salvatore Telesino, Chiesa dell'Assunta, A. Sarnelli (attr.),
San Michele tra i santi Carlo Borromeo e Luigi Gonzaga.



Fig.11 - S. Salvatore Telesino, Chiesa dell'Assunta, A. Sarnelli (attr.),
La Madonna del Carmine tra i santi Filippo Neri e Teresa d'Avila.

Il sarcofago medievale della chiesa di San Michele Arcangelo a Montanaro di Francolise

**Il Sidicino, a. XXII, n. 1, gennaio 2025, p. 6 (I^a parte);
n. 2, febbraio 2025, pp. 6-7 (II^a parte)**

La chiesetta di San Michele Arcangelo - fatta erigere nel 1630 dall'aristocratico capuano Ottavio De Renzis, figlio di Vincenzo, feudatario di Montanaro, nell'antistante piazzetta del paese, ora frazione di Francolise - accoglie, incassato nella parete destra, immediatamente sottostante ad un'epigrafe che copre la tomba dell'omonimo discendente, il XII barone di Montanaro, e di sua moglie Maria Rosa Sorvillo¹, la metà di un antico sarcofago. Il loculo è stato variamente datato, ora all'ultimo decennio del XIII secolo dallo studioso tedesco Wolfgang Fritz Volbach, che per primo ne segnalava l'esistenza già nel lontano 1936², ora, più recentemente, nel 1979, da Franco Aceto, studioso dell'arte tardoantica e medioevale del Mezzogiorno, al III secolo, ossia in piena età imperiale³ (fig. 1).

Il manufatto fu trasferito a Montanaro, secondo il Volbach, in un'epoca non meglio precisata, da Capua, dove era conservato nella chiesa di Santa Maria delle Dame Monache, luogo di sepoltura notoriamente privilegiato della nobile famiglia dei D'Aquino, che lo aveva verosimilmente utilizzato come sepolcro di Tommaso D'Aquino, II conte di Acerra, genero di Federico II avendone sposato la figlia naturale Margherita, morto nel 1273.

Nel 1994, in un saggio sul reimpiego delle sculture antiche in Italia meridionale, il professore Luigi Todisco, attuale docente ordinario di archeologia classica all'Università di Bari, ipotizzò, sulla scorta della testimonianza di un discendente del barone Ottavio, che il sarcofago era stato trasportato a Montanaro con il preciso scopo di ornare la sua tomba e quella della consorte negli ultimi decenni dell'Ottocento grazie all'elevata posizione sociale e alla rappresentatività politica della famiglia, specialmente del figlio Francesco, ambasciatore italiano a Londra e deputato di Capua⁴. Adagiato su uno zoccolo scheggiato in più punti, il sarcofago o, meglio, il fronte di esso, realizzato in marmo a grana grossa e con una colorazione tendente al grigio chiaro, si presenta in un discreto stato di conservazione giacché le decorazioni a rilievo, quasi completamente ricoperte da una patina beige, sono - minuziosamente aggettanti

¹ Si riporta il contenuto dell'epigrafe: OTTAVIO DE RENZIS/ XII BARONE DI MONTANARO/ SAN BARTOLOMEO SCAPOLI/ MORTO IL 23 DICEMBRE 1845/ E MARIA SUA CONSORTE/ MORTA IL 10 AGOSTO 1870/ QUI/ RIPOSANO/ RICONGIUNTI NELLA ETERNA PACE DEL SEPOLCRO/ QUESTA LAPIDE/ RICORDI/ LE LORO VIRTÙ E L'AFFETTO REVERENTE/ DEI FIGLI.

² W. F. Volbach, *Sculture medioevali della Campania*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, v. 12 (1936), pp. 82-104, a p. 92.

³ F. Aceto, *I pulpiti di Salerno e le sculture romaniche della Costiera d'Amalfi*, in *Napoli Nobilissima*, XVIII (1979), pp. 169-194, a p.173. nota 18.

⁴ L. Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*, Napoli 1994, p. 448.

come si presentano - perfettamente leggibili su un fondo accuratamente e uniformemente levigato.



Fig. 1 - Il sarcofago con l'epigrafe commemorativa del barone Ottavio de Renzis e della consorte.

Sul fronte sono rappresentati quattro delle mitiche dodici fatiche di Eracle/Ercole, due per ogni lato di una croce, inserita in un clipeo. Nell'ordine raffigurano: *La cattura di Cerbero*, *Il furto delle mele d'oro nel giardino delle Esperidi*, *La cattura del toro di Creta* e *La lotta contro le cavalle di Diomede*.

Le dodici fatiche di Ercole sono una serie di episodi della mitologia greca che raccolti in un unico poema andato perduto, l'*Eraclea*, composto intorno al 600 a. C da Pisandro di Rodi, narrano le imprese compiute dal mitico eroe - frutto di un illegittimo rapporto tra Alcmena e Zeus/Giove, e per questo invisato a sua moglie Era/ Giunone - per espiare la colpa di aver ucciso, in un accesso di follia, improvvisamente impadronitasi della sua mente a ragione di una ritorsione messa in atto da Giunone, i figli e la moglie Megara.

Pertanto, come riporta il poema, Ercole, su suggerimento dell'oracolo di Delfi che aveva interpellato per un consiglio sulla giusta maniera di agire per espiare le proprie colpe, si era messo al servizio di suo cugino Euristeo, re di Tirinto e di Micene, il quale gli aveva ordinato di attuare, per ottenere il perdono, una serie di imprese molto dure e rischiose: giustappunto le leggendarie fatiche.



Fig. 2 - *La cattura di Cerbero.*

La cattura di Cerbero, l'ultima e più ardua fatica di Ercole, narra la cattura di un enorme cane a tre teste, Cerbero, che impediva l'accesso al regno dei morti, raggiunto il quale, guidato da Atena ed Ermes - dopo aver attraversato lo Stige con il traghettatore Caronte, aver incontrato Meleagro e liberato Teseo imprigionato per aver tentato di rapire Persefone - giunse al cospetto di Ade.

Questi, dio degli inferi, gli diede il permesso di portare Cerbero a Micene, purché lo catturasse, con le sole mani, senza usare alcuna arma.

Sicché, dopo una lotta estenuante, afferrandolo per la gola, Ercole riuscì a serrare tra braccia i tre colli del mastino, tenendolo ben stretto finché non si lasciò domare e portare a Micene per essere mostrato ad Euristeo - che intanto, terrorizzato, si era nascosto in una giara - per dimostrargli di aver compiuto la sua ultima fatica; dopo di che riportò il cane nell'Ade.

Nella scena (fig.2), Ercole è rappresentato di prospetto, con la testa rivolta all'indietro, barbuto, completamente nudo tranne che sul sesso, celato da un fiore a cinque petali, mentre, con la testa coperta da una pelle di leone annodata sul petto, le gambe divaricate nell'atto di camminare, il braccio sinistro teso a sostenere un'imponente e nodosa clava, trascina dietro di sé, con l'altro braccio e legato ad una corda, il feroce Cerbero.



Fig. 3 - Il furto delle mele d'oro nel giardino delle Esperidi.

Il secondo soggetto della sequenza, *Il furto delle mele d'oro nel giardino delle Esperidi*, costituisce l'undicesima fatica di Ercole, quella che vide l'eroe - a cui era stato ordinato da Euristeo di cogliere tre mele d'oro dall'albero donato da Gaia a Giove, il quale a sua volta l'aveva regalato a Giunone come dono nuziale - sottrarre i tre preziosi pomi dal giardino custodito dal serpente dal drago a cento teste Ladone e dalle tre Esperidi, le mitiche "Ninfe della sera".

Avvedutosi della difficoltà rappresentata da Ladone, per evitarlo, l'eroe pensò astutamente di proporre al titano Atlante di sorreggere in sua vece il cielo che era costretto a tenere sulle spalle quale punizione inflittagli da Giove per avere guidato i titani contro gli dèi dell'Olimpo, il tempo necessario a ché cogliesse, per suo conto, i tre frutti dal giardino.

Quando però Atlante, che aveva accolto senza batter ciglio la proposta, fu di ritorno e rivelò, inaspettatamente, ad Ercole di non essere più disposto a riprendersi il cielo sulle spalle, l'eroe, finse di accettare, non prima, comunque, di chiedergli un piccolo aiuto per sistemarlo più adeguatamente sulle spalle.

Fu allora che, atteso che Atlante lasciasse le mele rubate a terra e gli sistemasse meglio il cielo sulle spalle, appena fu liberato di esso, con una mossa fulminea, legò il titano, raccolse le mele e ritornò da Euristeo.

Nel rilievo di Montanaro (fig. 3), tuttavia, contravvenendo palesemente al racconto, Ercole è rappresentato mentre raccoglie una delle mele che pendono dall'albero, ai piedi del quale sono disposte, di prospetto, inginocchiate, due figure da identificarsi con le Esperidi: l'una, coperta da una veste lunga fino alla caviglia, con la testa volta di tre quarti verso sinistra e il braccio destro poggiato sul petto; l'altra, abbigliata allo stesso modo, con lo sguardo rivolto verso l'alto e con nella mano sinistra una delle mele.



Fig. 4- Croce greca.

Da par suo, Ercole, come nel rilievo precedente, è rappresentato completamente nudo, con il sesso coperto da un fiore a quattro petali e con una barba folta e rigonfia, cui fanno consonanza, stavolta, i capelli a ciocche voluminose, mentre nella mano sinistra regge una grande clava nodosa poggiata al braccio.

Alla sua destra, un'altra figura, verosimilmente la terza Esperide, con la mano destra sul petto e lo sguardo rivolto in alto verso l'eroe, regge con l'altra mano un clipeo contenente la raffigurazione di una croce greca (fig. 4); effigie quest'ultima che aveva fatto ipotizzare al professore Franco Aceto - in opposizione alla tesi del Volbach che pur senza inquadrarne il contesto storico e monumentale indicava tout court l'esecuzione del sarcofago alla fine del Duecento - trattarsi di un rilievo fatto scolpire sì in quell'epoca ma in sostituzione di un presumibile ritratto d'età imperiale, periodo a cui andava ricondotto, invece, il restante manufatto.

Assunto che fu però perentoriamente contestato dal professore Luigi Todisco nel suo già succitato saggio allorquando scrisse: "Non è infatti visibile ancor oggi alcuna traccia di riadattamento sul fondo della lastra del sarcofago che è uniformemente piana e lisciata con rilievi in ogni caso calcolati con precisione per circa m 0.05 e ricavati in

unico blocco di marmo. Giova ricordare infine che non si conoscono sarcofagi nei quali siano effigiate soltanto quattro fatiche di Ercole sulla fronte con al centro un medaglione”.



Fig. 5 - La cattura del toro di Creta.

La cattura del toro di Creta, la settima delle fatiche di Ercole, è il soggetto del terzo rilievo effigiato sul sarcofago.

L'ardua impresa di catturare il feroce taurino, fatto emergere dalle acque del mare per volere di Poseidone/Nettuno, affinché Minosse, re di Creta, potesse sacrificarlo per lui, fu ordinata a Ercole da Euristeo, allorquando, questi, saputo che il monarca, colpito dalla bellezza del toro lo aveva liberato, si era riproposto di sacrificare, a sua volta, l'animale a Giunone.

Nel frattempo, Nettuno, infuriato, aveva fatto impazzire il toro che, da quel momento, sputando fiamme dalle narici, aveva incominciato a seminare panico e devastazioni sull'isola.

Pertanto, quando Ercole raggiunse Creta, Minosse gli disse che, se avesse domato il toro, avrebbe potuto portarlo via con sé.

Ercole lo catturò, lo domò, lo caricò sulla sua nave e lo condusse a Micene da Euristeo, il quale, però, avendo Giunone rifiutato il sacrificio per non riconoscere la gloria di Ercole, lasciò la bestia libera di vagare, finché non giunse prima a Sparta, poi a

Maratona, da dove catturata da Teseo fu condotta ad Atene per essere sacrificata ad Apollonio/Apollo.

Conformemente all'iconografia tradizionale nel rilievo (fig. 5) l'eroe, nudo e barbato, è raffigurato nell'atto di afferrare con la mano sinistra un corno dell'animale mentre con l'altra mano sta per vibrare un colpo di clava.

La lotta contro le cavalle di Diomede, l'ottava delle fatiche di Ercole, è l'ultima impresa rappresentata sul sarcofago.

Le cavalle così denominate in quanto appartenenti al gigante Diomede, re della Tracia, erano quattro belle ma fameliche giumente che si nutrivano di carne umana divorando i cadaveri dei soldati morti in battaglia o degli ospiti delle feste organizzate appositamente e quotidianamente da Diomede, quando non era in guerra, per ucciderli e darli in pasto alle feroci bestie.



Fig. 6- La lotta contro le cavalle di Diomede.

Incaricato da Euristeo di rubare le giumente, Ercole portò con sé per farsi aiutare, il giovane amico Abdero e altri giovani, ma ignaro della pericolosità delle cavalle, una volta che le ebbe catturate, scoperto da Diomede, incaricò Abdero di sorvegliarle mentre lui uccideva il gigante; ebbene il giovane fu divorato dalle giumente.

Accecato dal dolore, per vendetta Ercole diede in pasto Diomede ai suoi stessi animali, che poi si lasciarono addomesticare.

Poi, una volta tornato a Micene, non prima di aver fondato sul sito della tomba del giovane amico una città con il suo nome, Abdera, tuttora esistente, consegnò le cavalle a Euristeo che le liberò sul monte Olimpo.

Nel rilievo in oggetto (fig. 6), alquanto deteriorato in alcuni punti, è rappresentato, il momento in cui Ercole è alle prese con una delle cavalle che, imbizzarrita, trattiene per il morso e cerca di domare brandendo la clava; un'altra cavalla è a terra, innaturalmente piegata sulla zampa destra anteriore.

Passando ora ad analizzare brevemente gli angoli e le due metà dei lati brevi del sarcofago che sporgono dal muro, osserveremo che gli spigoli sono impreziositi da torce diversamente conservate - l'una quella di destra, fortemente erosa, l'altra sul lato opposto, invece in ottimo stato - che, ancorché difforni in alcuni segmenti, sono delineate nella loro essenzialità da un bastone cilindrico, da cui fuoriesce una fiamma.



Fig. 7 -Decorazioni lati brevi.

In particolare, nella torcia di destra, cordonata trasversalmente nella porzione conservata, la fiamma, realizzata con scanalature a grandi linee parallele, è distinta dal bastone mediante due anelli sovrapposti, mentre quella di sinistra, pur reiterando questo stesso schema, si presenta con un bastone ripartito da tenute scanalate in tre registri, ognuno dei quali percorso da tre listelli appiattiti terminanti con una punta sporgente arrotondata.

Conservati a metà per la scellerata mutilazione del sarcofago prodotta chissà quanto e per quali motivi in un'epoca imprecisabile, si presentano i lati brevi del manufatto, la cui decorazione residua è costituita da ciò che resta di un fiore centrale a foglie allungate incise verticalmente nel mezzo, e da una ghirlanda che impegna il campo

trasversalmente in ragione di due serie parallele di quattro fiori a larghi petali ovali accavallati e posti l'uno accanto all'altro. Completano la decorazione dei lunghi nastri svolazzanti che dall'apice, dopo aver originato due gonfie coccarde, si dipartono nelle restanti parti vuote della lastra (fig. 7).

Circa la presenza di scene erculee su un monumento funerario in forma di antico sarcofago d'epoca romana destinato fin dalla sua esecuzione, come sembra ormai certo, ad accogliere le spoglie di un personaggio di rango quale fu Tommaso d'Aquino, una riflessione ci suggerisce di ricordare che questo genere di opere scultoree era abbastanza frequente nel Medioevo in seguito alle reinterpretazioni in senso cristiano delle virtù di Ercole (che già i popoli antichi veneravano come un eroe generoso, altruista, sempre schierato dalla parte dei deboli, definendolo ora *Difensore*, ora *Salutare*, *Salvatore*, ora *Allontanatore dei mali*), e che le sue sovrumane "Fatiche" erano interpretate come una sorta di cammino spirituale.

Di più l'uomo medievale, e con lui l'artista, aveva trasformato di fatto, per dirla con Erwin Panofsky "il racconto mitologico in un racconto di salvezza"⁵, alla pari di quanto era accaduto, con la narrazione evangelica, per Gesù, venuto sulla Terra per aiutare e salvare gli uomini con il suo sacrificio.

Tra i numerosi esempi che si possono citare sull'utilizzo in tal senso delle gesta erculee si ricordano i due rilievi d'arte veneto - bizantina del XIII secolo incastonati nella parte inferiore della facciata principale della basilica di San Marco a Venezia, dove sono riprodotte o indicate le prime quattro fatiche dell'eroe che fanno il paio con i rilievi raffiguranti le lotte dei santi Giorgio e Demetrio, i pulpiti del Battistero e della Cattedrale di Pisa di Nicola e Giovanni Pisano, i rilievi del campanile di Santa Maria del Fiore a Firenze di Andrea Pisano.

Alla luce dell'essenza altruista e umana di Ercole non deve pertanto apparire singolare che alcune delle sue gesta compaiono sul sarcofago di Tommaso d'Aquino, con l'intento, da parte della moglie e dei figli, di celebrarne le virtù militari e di governo. Figura di rilievo della cerchia di Federico II di Svevia, del quale divenne anche parente per aver sposato, come già si diceva, la figlia naturale Margherita, Tommaso d'Aquino fu, infatti, tra l'altro, capitano generale di Spoleto e della Romagna, feudatario di Bisaccia, Conza, Montesarchio, Cicala, Atina, Vairano, Castrocielo.

Alla morte di Federico II, districandosi abilmente, con una condotta oscillante, tra i vari contendenti nella spartizione dei domini italiani, fu prima alleato di Corrado IV, poi del pontefice, poi di nuovo di Corrado, indi alla sua morte, di Corradino e Manfredi, da cui ottenne i sopracitati feudi. Con quest'ultimo partecipò alla battaglia di Benevento per poi rappacificarsi, dopo la sua morte, con Carlo d'Angiò e il pontefice⁶. Lungi da noi accostare l'esecutore o, meglio gli esecutori del manufatto di Montanaro ad epigoni della scuola gotica-pisana, non va comunque sottovalutato la più che probabile appartenenza di questi artefici a quel filone artistico di stampo

⁵ E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, p. 22.

⁶ S. Borsari, *Tommaso d'Aquino*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", v. 3 (1961).

classiceggiante di derivazione romana - come denota la riproposizione iconografica pressoché identica a quella rappresentata su un sarcofago conservato nel Museo Campano di Capua del II secolo d.C. - nel quale erano però confluiti elementi medievali, più propriamente normanni e federiciani.

Franco Pezzella

Il profilo biografico del Vescovo De Luca

Nero su bianco, a. XXVIII, n. 1, 26 gennaio 2025, p. 58

Scrivere il canonico Francesco di Virgilio quando prende a parlare del vescovo Antonino Saverio De Luca nel suo *Cattedra avversana Profili dei Vescovi* edito nel 1987: “La madrepatria del De Luca fu la Sicilia. Purtroppo non ci sono pervenute esattamente né la stirpe, né il luogo della sua origine. Nemmeno nulla si sa dei suoi anni giovanili e degli studi compiuti”.



Roma, Ch. di S. Lorenzo in Damaso,
G. Prinzi, *Tomba monumentale del vescovo Antonino Saverio De Luca*

Eppure un suo compaesano, nonché omonimo frate cappuccino, Giuseppe Ignazio De Luca, in religione frate Gesualdo, già nel lontano 1883 nel suo più famoso libro, la *"Storia della Città di Bronte"*, un ponderoso volume di 450 pagine edito a Milano in quell'anno, nel tracciarne il profilo aveva reso noto che era nato nella cittadina siciliana il 28 ottobre del 1805 da Vincenzo e Francesca Saitta e che dopo le elementari presso il locale Real Collegio del Venerabile Capizzi era stato avviato al Seminario arcivescovile di Monreale dove - evenienza alquanto insolita a quei tempi - aveva studiato eloquenza, metafisica, fisica, matematica, teologia dommatica e morale, diritto canonico, e le lingue greca, latina, inglese, francese e tedesca.

Ad onor del vero, il canonico di Virgilio, ben conscio, evidentemente, di alcune lacune del suo scritto, nella Prefazione aveva premesso che per il suo lavoro non s'attendeva "plausi da alcuno" e che esso voleva essere solo "uno sprone per chiunque si sentisse disposto a riprenderne i fili".

E in quest'ottica che nelle prossime righe si riporta un'altra nota sfuggita al buon canonico, quella che riguarda la morte del prelado siciliano.

Non prima, tuttavia, di rammentare - come riferiscono i suoi vari biografi: dal già citato Gesualdo De Luca (1883) a Luigi Boglino (1884), da Benedetto Radice (1925) a Luigi Margaglio (1950), dallo stesso di Virgilio a Giuseppe Monsagrati (1990) - che, nominato vescovo di Aversa l'8 dicembre del 1845, negli otto anni di episcopato vi svolse un'intensa attività pastorale. Una laboriosità che registra il completamento o del secondo seminario con l'attiguo convitto avviati dal suo predecessore, la fondazione di una nuova comunità religiosa dei Padri Passionisti, la chiamata dalla Francia di un buon numero di Figlie della Carità, istituite da san Vincenzo di Paoli, per affidare loro la direzione di un orfanotrofio per fanciulle povere e una farmacia per distribuire i farmaci ai poveri ammalati, l'istituzione di conferenze settimanali di teologia morale in cattedrale e in altri luoghi della diocesi e, non ultimo, la formulazione di un regolamento per i cimiteri.

All'attività pastorale non mancò di affiancare la realizzazione di una preziosa raccolta di documenti in tre volumi, tuttora conservata presso l'Archivio storico diocesano, frutto di una minuziosa ricognizione e registrazione delle origini, della storia e delle condizioni di tutte gli organismi ecclesiastici presenti nella Diocesi.

Materiali che, insieme all'incarico conferito nel 1853 dallo stesso vescovo al pittore Tommaso de Vivo di stilare un elenco dei beni di notevole interesse storico custoditi presso le chiese aversane, fecero la fortuna storiografica di Gaetano Parente, costituendo una delle maggiori fonti cui lo storico di Aversa attinse per la compilazione dei suoi volumi.

Per tornare all'altra nota assente nella trattazione di di Virgilio, un "divertente" aneddoto racconta che De Luca nella sua ultima visita a Bronte, quando da un anno era già cardinale, durante la cerimonia di consacrazione dell'altare della cappella del Real Collegio Capizzi o forse in quella della chiesa del monastero di Santa Scolastica retto dalla zia abbadessa, qualcosa dovette andare storto e lo indispose, sicché quando qualche giorno dopo andò via per tornare a Roma, giunto allo "Scialandro" (dal

siciliano *scialata* che sta per divertimento), l'antico belvedere del paese così denominato perché da sempre luogo di ritrovo e svago, fece fermare la carrozza, scese, e toltesi le scarpe le batté più volte a terra affinché su di esse non rimanesse neanche un granello di polvere del suo paese; e poi, tanto doveva essere adirato, che dopo aver spolverato le scarpe, parafrasando San Libertino, un suo conterraneo e confratello, primo vescovo di Agrigento, ebbe a pronunciare la storica frase: “Gens iniqua, gens rea, non videbunt ossa mea” (Gente malvagia, gente colpevole, non vedranno le mie ossa).

E, infatti, arrivato a Roma, si fece subito costruire dallo scultore messinese Giuseppe Prinzi una tomba monumentale nella chiesa di San Lorenzo in Damaso, di cui era commendatario, quella stessa che 31 anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1884, ne avrebbe accolto i resti, traslati dal cimitero del Verano. Peccato che sulla lapide sottostante il bel altorilievo che lo vede raffigurato mentre in compagnia dell'angelo della Resurrezione è genuflesso ai piedi di Cristo risorto circondato da angeli, non venga riportato che era stato vescovo della nostra città.

Franco Pezzella

Giuseppe Guerra, un incisore afragolese del Settecento di fama mondiale

Non è Nuova città, a. IV, n. 4, 14 febbraio 2025, p. 6

Giuseppe Guerra è figura di incisore afragolese, a lungo attivo tra la seconda metà del Settecento e la prima metà del secolo successivo presso il Real Ufficio Topografico di Napoli, pressoché sconosciuto ai conterranei, se non a qualche raro cultore della materia. Egli era nato, infatti, ad Afragola, intorno al 1752, come riporta il *Controllo annuale de' signori impiegati componenti il Burò Topografico, durante l'anno 1810*, compilato il 1° gennaio dell'anno successivo da Nicola Colantoni, attualmente conservato nella "Sezione Manoscritti e Rari" della Biblioteca Nazionale di Napoli (*Registri della Segreteria di Guerra, fascio 12*); e non già, nel 1750, a Portici, come riporta, invece (ritenendolo, peraltro, padre dell'altro incisore di nome Domenico, suo nipote, nato sì a Portici ma nel 1790), il geografo fanese Aldo Blessich (1877-1944) in una relazione sul cartografo e geografo padovano Giovanni Antonio Rizzi Zannoni pubblicata sul "Bollettino della Società Geografica Italiana" nel 1898; men che meno, era nato intorno al 1740, come riporta l'archeologo Ulrico Pannuti in un articolo apparso sul n. 9 (2000) della rivista *Xenia Antiqua*.

Ebbene le trascrizioni di due atti di battesimo da me rintracciati nel *Liber Baptizatorum Ecclesiae S.ta Maria di Ajello Casalys Afragola 1744-1754*, dove si fa menzione di altrettanti neonati rispondenti al nome di Guerra Giuseppe mi permettono di ipotizzare, in attesa di un qualche nuovo incontrovertibile riscontro, che uno di essi faccia riferimento proprio al Nostro.

Si riportano entrambi, per quanto sarei tentato di ipotizzare trattarsi del secondo neonato, a motivo della presenza dell'antroponimo Domenico, comune ai discendenti del Guerra, nelle generalità del padre.

80 Anno D.ni Mill.mo Sept.mo quadragesimo quinto, die quinto m(en)sis may, D. Josephy Iazzetta cum licentia R. Parochi E. a S. Maria di Ajello Casalys Afragola baptizavit infantum natum eodes die in eodes Casalys, et presenza, ex Antonio Guerra, et Florentia Valentino coniugibus hujus partia, cui imposit per nomini Josephum Ost.ca Beatrice Castaldo. (Fol. 20 verso).

195 Anno D.ni Mill.mo Sept.mo quadragesimo octavo, die primo m(en)sis 9bre, D. Franciscus Iadicicco cum licentia R. Parochi, baptizavit infantum natum eodes die, ex Domenico Antonio Guerra, et Maria Ricciardo coniugibus, cui impositum per nomini Josephy Sanctus, Ost.ca Beatrice Castaldo. (Fol. 71 recto).

In ogni caso siamo di fronte a un gigante dell'arte incisoria del XVIII-XIX secolo, meritevole di essere meglio conosciuto dai suoi concittadini, come ci proponiamo di fare in futuro con una più articolata pubblicazione che metta a loro conoscenza la sua notevole e importante produzione.



Frontespizio dell'*Atlante Marittimo delle Due Sicilie*.

Nel frattempo, della stessa, ricordiamo solo le 23 carte nautiche incise su foglio doppio, con le quali illustrò l'*Atlante Marittimo delle Due Sicilie* realizzato nel 1792 dal geografo padovano Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, per conto dei Borbone. Arricchito da un magnifico frontespizio allegorico col titolo inscritto su cippo marmoreo sormontato dallo stemma borbonico - ai cui piedi siedono Nettuno e Teti tra un paio di putti appoggiati ad un mappamondo e strumenti nautici sullo sfondo del mare solcato da un veliero - l'*Atlante* è considerato, a ragion veduta, una delle più importanti raccolte di tavole nautiche di tutti i tempi. Oltremodo ammirevole, non solo dal punto di vista scientifico, nonostante alcuni errori e la mancata mappatura delle

coste della Sicilia, ma anche e soprattutto per il suo eccezionale pregio artistico esaltato dalla superlativa finezza delle incisioni.

Indicativo, in proposito, a conferma del virtuosismo del Nostro, quanto si legge in un rapporto ai consoli della Repubblica francese, datato 25 agosto 1802, nel quale il generale Alexandre Berthier, Ministro della Guerra, interpellato sulle proposte fatte al Rizzi Zannoni per il suo trasferimento in Francia, osservava senza indugi che il geografo doveva “a un eccellente incisore”, il Guerra appunto, “una parte della sua celebrità”.

Ancora più esplicito in merito il Bacler Dalbe, allorquando, nel 1803, trattando dei metodi dell’incisione cartografica, notava, che “i veneziani hanno qualche incisore, ma mediocre, come quelli di Roma: è solo a Napoli che Giuseppe Guerra si distingue quotidianamente nella serie di mappe di Rizzi Zannoni”.

Franco Pezzella

Una pagina di storia del teatro napoletano del '700 ad Aversa

Nero su bianco, a. XXVIII, n. 3, 23 febbraio 2025, p. 58

Erano i primi giorni di ottobre del 1732 allorquando - come documentano le polizze dell'Archivio Storico del Banco di Napoli ritrovate e riportate da Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione in un loro saggio sulle carte degli antichi banchi napoletani inerenti il panorama musicale della città nella prima metà del Settecento - un nutrito corteo di carrozze, gremite di cantanti e musicisti, figuranti e maestranze varie, si mosse da Napoli alla volta del Teatro Nuovo di Aversa per rappresentarvi *La Prizeta correvata* (*Brigida stizzata*). Si trattava di una commedia d'intreccio di carattere comico scritta in dialetto napoletano da Pietro Trinchera con musica di Giuseppe Ventura, già presentata ad Angri, con un identico cast ma con musica di Giacomo d'Ambrosio, nell'agosto dello stesso anno con il titolo *Li nnamorate correvate*.

Della compagnia, facevano parte, tra gli altri Giovanni d'Ambrosio che avrebbe interpretato il ruolo di "Capitan Bravo", Carmine d'Ambrosio come "personaggio da vecchia", Nicola de Simone "come comico", Luigi Giuliano, Ferdinando Troiano e Giovanni Battista Ciriaci. A questi erano affiancati esperti strumentisti come, giusto per fare un nome per tutti, Gennaro Prota, attivo negli anni Venti e Trenta del Settecento tra gli strumentisti straordinari del Tesoro di S. Gennaro in qualità di violoncellista, i quali, pur di procacciarsi le provvigioni per il sostentamento loro e delle famiglie, non esitavano a "mortificare", senza altre soverchie pretese, la propria professionalità.

La Prizeta correvata s'inquadra, infatti, nel novero delle prime rappresentazioni di quelle commedie cantate che mettevano in scena vicende popolari e divertenti, spesso in dialetto, con cantanti poco noti, musiche briose ed eventi esuberanti, in cui la gente comune potesse identificarsi con i personaggi; esibizioni dalle quali sarebbero scaturite poi, di lì a qualche decennio, come genere a sé stante e in contrapposizione alle opere serie, generalmente riservate ai nobili, le cosiddette opere buffe (da *bouffons*, termine con il quale i Francesi erano soliti indicare gli attori-cantanti italiani che si esibivano negli *intermezzi*, chiamati anche *tramezzi*, brevi atti unici di taglio comico eseguiti tra un atto e l'altro delle opere serie), le quali troveranno in Niccolò Piccinni, Giovanni Paisiello e nel nostro Domenico Cimarosa i più eccelsi compositori.

Del resto, il teatro aversano non doveva essere nuovo a questo genere di rappresentazioni se si considera che la sua esistenza è documentata la prima volta da un rarissimo libretto della commedia dialettale napoletana *Lo Petracchio scremmetore* composta da Antonio Capis e musicata da Francesco Scarlatti, figlio di Domenico, edito a Venezia nel 1711, laddove nel sottotitolo è indicato, a chiare lettere, che la suddetta commedia "*s'hà da fare ne lo Nuovo Treato de la regia cetà d'Aversa nchist'anno 1711*".

In breve, *La Prizeta correvata*, dalla trama estremamente gratuita, narra di Brigida, una ragazza orfana di padre che, innamorata di Mase (Tommaso?), figlio di un capitano

vedovo invaghito a sua volta della ragazza, desiderosa di sposarlo, scappa di casa con il giovane ma i due vengono subito ripresi.

E allora che un conoscente di Mase, il gendarme Gnazullo (Ignazio), infatuato anch'egli della ragazza, si offre di aiutare i due giovani, proponendo loro di sposare la ragazza, salvo poi cederla a Mase subito dopo le nozze.



Gaspare Traversi, *La proposta di matrimonio*
Davis Museum, Wellesley (Stati Uniti)

Fingendosi dottore in legge chiede e ottiene pertanto la mano di Brigida, ma una volta celebrate le nozze viene meno alla promessa data.

Sicché Mase, burlato, si unisce in matrimonio con la sorella di Brigida, mentre il padre convola a nozze con la madre delle due sorelle.

Pietro Trinchera (Napoli 1707-1755), dopo un'iniziale attività di notaio, si dedicò alla stesura di libretti d'opera debuttando come autore nel 1726 con *La moneca fauza* ovvero *La forza de lo sango*.

In seguito, produsse molte altre commedie e numerosi libretti d'opera, alcune delle quali censurate in quanto denunciavano le imposture e gli abusi perpetrati dal clero napoletano, senza, tuttavia, riuscire a raggiungere la notorietà.

Tra il 1747 e il 1755 condusse il Teatro dei Fiorentini. Di Giuseppe Ventura sappiamo, solo che nato nel 1702 musicò *La pùzeta* su libretto di Trinchera, rappresentata a Napoli al Teatro Nuovo nel 1732; *Amore figlio del piacere* in collaborazione con Nicola Logroscino su libretto di Antonio Palomba, rappresentata sempre al Teatro Nuovo nel 1751.

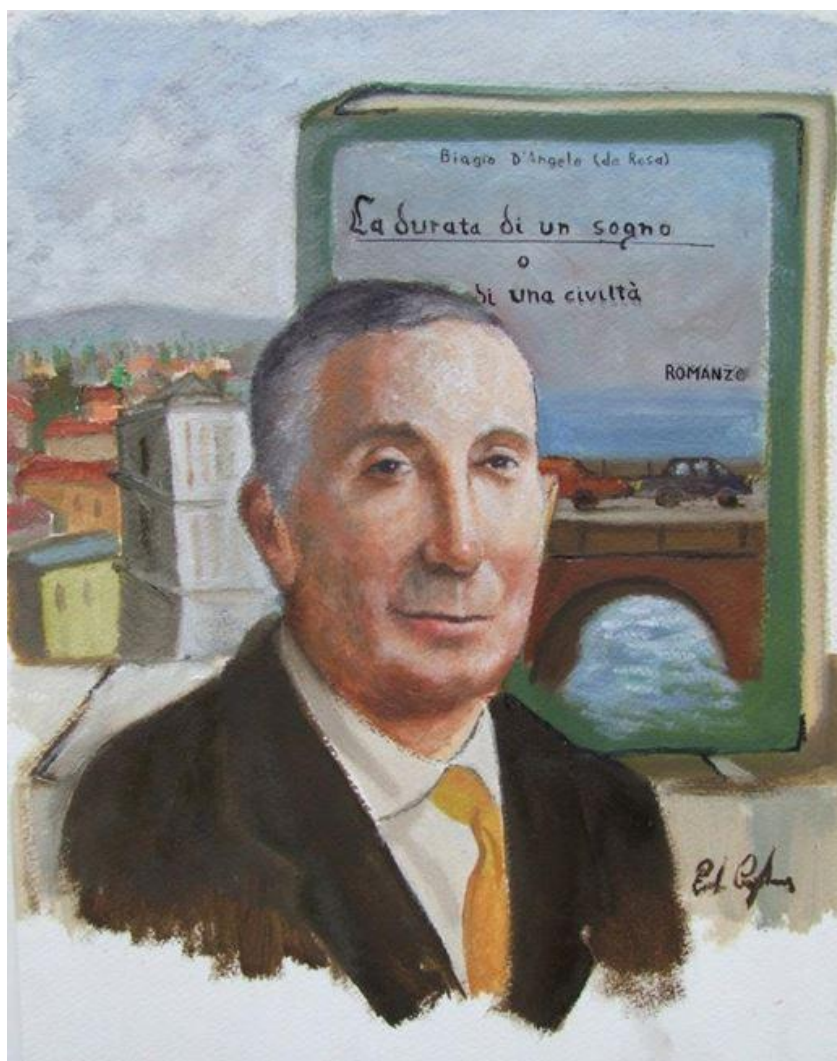
Fu autore anche di oratori, i più noti dei quali sono *Debora e Jaele vincitrici di Sisera* su testo di Domenico Ravizza e *Il sacrificio d'Abramo*, rappresentati entrambi a Chieti nel 1744.

Franco Pezzella

Biagio D'Angelo De Rosa, avvocato e letterato

Nero su bianco, a. XXVIII, n. 4, 9 marzo 2025, p. 58

Originario di Caivano, dov'era nato il 26 novembre del 1899, ancora in tenera età raggiunse con la famiglia la vicina Aversa, dove avrebbe vissuto, pressoché ininterrottamente, il resto della sua esistenza.



Biagio D'Angelo De Rosa
(ritratto di Carlo Capone).

Dopo gli studi primari e umanistici nella cittadina normanna s'iscrisse all'università di Napoli conseguendo, con lusinghieri risultati, la laurea in giurisprudenza. All'esercizio forense, condotto con zelante professionalità grazie ad una connaturata indole combattiva e a una brillante oratoria affiancò, tuttavia, una feconda attività letteraria nonché - catturato oltremodo dagli ideali marxisti - una passionale militanza politica nel Partito Comunista d'Italia fondato a Livorno il 21 gennaio del 1921 come sezione

italiana dell'Internazionale Comunista dopo la separazione dell'ala di sinistra del Partito Socialista Italiano.

Militanza che il Nostro perseguì negli anni successivi quando il contrasto al regime fascista costava l'esilio, la persecuzione e non poche volte, addirittura il carcere. In questa veste fu, tra l'altro, nell'immediato dopoguerra, cofondatore e segretario della sezione del partito comunista di Aversa prima, consigliere comunale e regionale poi - con consensi pressoché plebiscitari - guadagnandosi la stima e il plauso dei più importanti esponenti del partito, da Palmiro Togliatti a Luigi Longo, da Giorgio Amendola a Giuseppe Di Vittorio.

Come amministratore cittadino fece approvare e deliberare, tra l'altro, l'istituzione di un Convitto-conservatorio musicale (intitolato a Domenico Cimarosa) per accogliere ed educare i ragazzi meno abbienti, purtroppo mai attuato dalla municipalità dell'epoca.

Ma dove ebbe i maggiori plausi fu nel campo letterario, con una serie di pubblicazioni apprezzatissime dalla critica in particolare da commentatori della levatura di Camillo-Antona Traversi, Guido Milanese, Gabriella Ronchi, Luigi Russo.

Apprezzamenti che non gli mancarono, sebbene in misura minore, anche per alcune pubblicazioni di carattere giuridico, ambito nel quale produsse pochi ma importanti saggi quali quelli su *Il mancato consenso del trattamento medico-chirurgico*, le due serie su *Il diritto nella realtà: problemi politici sociali*, edite ad Aversa nel 1966 e nel 1969, *L'accusa parlamentare e la responsabilità ministeriale*, edito sempre ad Aversa nel 1973; studi critici dai quali emerge, a chiare lettere, un assunto tuttora oggetto di contrastanti dibattiti: che tutti i cittadini, comprese le alte cariche dello Stato, dovrebbero rispondere - in virtù del principio sancito dalla Costituzione e riportato a caratteri cubitali nel monito che compare nelle aule giudiziarie secondo il quale "la legge è uguale per tutti" - dinanzi alla magistratura ordinaria per reati commessi nell'esercizio delle proprie funzioni o per abuso di potere, senza immunità di sorta; una posizione che lo avrebbe, di fatto, reso invisibile, tra gli altri, agli accademici e gli avrebbe precluso, peraltro, la possibilità di una sicura carriera universitaria, con il risultato, però, che il diniego rinvigorì ancor più il suo impegno a favore delle classi meno tutelate.

Per la sua onestà intellettuale, di uomo ligio al dovere e irreprensibile, tanto nella professione quanto nella vita politica, ebbe delle divergenze anche con i compagni di partito per cui si ritirò dalla vita politica attiva dedicandosi da quel momento solo all'attività forense e alla sua sempre viva passione per la letteratura, a proposito della quale va evidenziato come la sua produzione si articolò variamente in romanzi, drammi, liriche e poesie.

Dai romanzi: *Come morì l'amore*, Aversa 1952; *Stefania*, Milano - Napoli 1960 e *La durata di un sogno o la fine di una civiltà*, Aversa 1971, ai drammi lirici come: *Crocerossina*, un componimento in 3 atti che narra di una avvincente e commovente vicenda che si svolge tra i legionari d'Italia in terra di Spagna con il proposito di esaltare la dedizione delle crocerossine, stampato ad Aversa nel 1938 per le Edizioni

Galassi di Cesena; *Lunario (liriche)*, Aversa 1941; *Arte ed amore*, Napoli 1942; *Janosk e Naja*, Aversa 1965, una cui copia era presente nella biblioteca di Aldo Palazzeschi. Quella che fu particolarmente imponente è, però, la sua produzione poetica convogliata in varie raccolte: *A vita chest'e': Versi*, Aversa 1930; *"Napule". Storia fantastica in versi dialettali*, Napoli 1935 dedicata ad Ernesto Murolo; *Lunario: (questa è la vita): raccolta di poesie*, Aversa 1946; *Il trittico dell'amore* costituito dai tre poemetti *Mani Poema "900"*, pubblicato Napoli nel 1936, sotto gli auspici dell' "Associazione di cultura letteraria e scientifica di Genova", *Primavera: poema "900"* pubblicato a Aversa nel 1937 per conto delle edizioni Audace di Cesena e *La mente e il cuore, poema 900*, Napoli 1938; *Canzone a Domenico Cimarosa*, Aversa 1949. Il D'Angelo si spense improvvisamente nell'autunno del 1975 tra il cordoglio unanime di chi lo aveva conosciuto e stimato come avvocato, politico e letterato.

Franco Pezzella

Enrico Farinaro, virtuoso avvocato aversano

Nero su bianco, a. XXVIII, n. 5, 23 marzo 2025, p. 58

Figlio di Antonio, importante avvocato aversano a lungo operoso nel XIX secolo, e nipote per ascendenza materna di Enrico Altavilla, professore di chiara fama del quale rinnovò il nome ricevuto al fonte battesimale, Enrico Farinaro nacque ad Aversa il 28 ottobre del 1920.

Giovanissimo, non ancora ventenne, seguendo le orme paterne, si laureò in Giurisprudenza all'Università di Napoli il 25 giugno del 1940, due settimane dopo l'entrata dell'Italia nel II^o conflitto mondiale.



Pertanto, il 17 aprile dell'anno successivo, dopo il necessario periodo di addestramento alla vita militare, raggiunse, in qualità di tenente di complemento, il III^o battaglione della 90.ma Compagnia Presidiaria stanziata nei Balcani in piena zona operativa, rimandovi fino al 26 agosto del 1943.

In questo lasso di tempo, ancorché angustiato dalla durezza e dai disagi della vita bellica, trovò la necessaria forza fisica e mentale per continuare gli studi universitari e conseguire, il 7 giugno del 1942, una seconda laurea in Scienze Politiche.

Tornato in Italia, nell'ottobre del 1944 superò, brillantemente, gli esami di abilitazione come Procuratore Legale presso la Corte d'Appello.

Due anni dopo, usufruendo dei benefici di legge per gli ex combattenti, acquisì anche l'ammissione all'Albo degli Avvocati, attività che praticò con grande equilibrio e senso di giustizia.

Eletto consigliere dell'Ordine Forense di Santa Maria Capua Vetere per il biennio 1956-57, esercitò questa funzione - la cui finalità principali erano, e sono tuttora,

soprattutto, quelle di rappresentare a livello istituzionale l'avvocatura, vigilare sulla pratica, sulla disciplina e sul decoro degli iscritti, elaborare nuovi programmi formativi - con intransigenza ma anche con grande umanità, professionalità e senso civico.

Valori con i quali esercitò anche le funzioni di presidente della seconda sezione della Commissione distrettuale delle imposte dirette ed indirette di Aversa e più tardi quella di componente della Giunta provinciale amministrativa di Caserta, l'organismo di controllo sugli atti degli enti locali prima del Co.Re.Co, nonché quelle di consigliere comunale di Aversa e di amministratore dell'Ospedale Psichiatrico "S. Maria Maddalena" della stessa città, meritandosi la stima e l'affetto dei concittadini.

Segni tangibili di una vita spesa per l'affermazione della giustizia, per i servizi prestati nelle istituzioni e nel sociale e per il bene delle persone sono i due ambiti riconoscimenti che gli furono assegnati: il titolo di Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica e soprattutto quello di Cavaliere dell'Ordine equestre pontificio di San Silvestro papa, uno degli ordini cavallereschi più antichi della Santa Sede, tra le cinque onorificenze concesse direttamente dal papa come supremo pontefice e capo della chiesa cattolica e come capo di stato della Città del Vaticano.

Per il conferimento di quest'ultimo titolo, concesso da papa Giovanni XXIII il 17 febbraio del 1962, è più che ipotizzabile esserci stato l'intervento di mons. Antonio Teutonico, vescovo del tempo, dal momento che è una prerogativa dei vescovi diocesani proporre l'attribuzione di una onorificenza pontificia a quanti si dedicano attivamente alla vita della Chiesa distinguendosi nell'esercizio delle proprie abilità professionali o artistiche.

Il presule non aveva, infatti, mai dimenticato l'impegno del Farinaro nel tentativo di ottenere la cessione perpetua di tutto il complesso monastico di S. Francesco, di proprietà del Comune, ottenuto temporaneamente in uso dalla Diocesi fin dal 1927 per usi ecclesiastici ma poi rivendicato dall'amministrazione comunale a metà degli anni '50 per destinarlo a sede del locale Istituto magistrale "V. Alfieri".

Il contenzioso ebbe tra l'altro vasta eco sulla stampa del tempo, con un articolo, tra gli altri, a firma di Silvio Bertocci, pubblicato sulla nota rivista "di politica economia e cultura" *Il Ponte* fondata dall'altrettanto noto politico avvocato e giurista fiorentino Piero Calamandrei. Enrico Farinaro morì ad Aversa il 14 dicembre del 1984.

Franco Pezzella

Giovan Battista de Orchis, il controverso compositore settecentesco di Conca Campania

Il Sidicino, a. XXII, n. 3, marzo 2025, p. 6

Passato alla storia della musica soprattutto per essere stato, piuttosto che l'autore di alcune composizioni, l'irresponsabile dispersore di buona parte della produzione musicale di Francesco Durante - il celebre compositore settecentesco di Frattamaggiore definito dall'altrettanto celebre filosofo e compositore francese Jean-Jacques Rousseau "le plus grand harmoniste d'Italie, c'est à dire du monde!" nel suo *Dictionnaire de Musique* - Giovan Battista de Orchis era nato a Conca della Campania intorno al 1721 da una coppia proveniente forse da Horchi (l'odierna Orchi) - il minuscolo villaggio arroccato sulla dorsale orientale della catena montuosa di Roccamonfina oggi frazione di Conca della Campania - come sembrerebbe suggerire, preceduta dalla preposizione de, lo stesso cognome.



Gli abitati di Conca e Orchi nella carta del vescovo Giovanni de Guevara del 1635, Teano (Archivio Storico della Diocesi di Teano-Calvi).

Formatosi verosimilmente in uno dei quattro conservatori di musica attivi in quell'epoca a Napoli, verso la metà del secolo, dopo un periodo trascorso senza eccessiva soddisfazione professionale ed entusiasmo nel proprio paese come maestro di cappella presso la Collegiata di San Pietro, si trasferì definitivamente nella capitale borbonica dove conobbe Niccolò Piccinni, il futuro compositore barese, allievo in quegli anni del Durante al Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana.

La casa del maestro frattese era spesso meta dei suoi giovani allievi, attratti non solo dal suo metodo di insegnamento, ma anche dai suoi appassionati discorsi sull'arte musicale. Cosicché un pomeriggio il giovane concano, allora poco più che trentenne, desideroso di conoscere Durante, accompagnò il Piccinni dal maestro, che lo accolse

benevolmente fatto salvo ritrarre la mano allorquando, con un eccesso di galanteria, de Orchis tentò di baciargliela dopo aver espresso la gioia di aver finalmente potuto conoscere uno dei musicisti più famosi del tempo.



Francesco Durante in una litografia
del pittore tedesco Heinrich Eduard Winter.

Come sempre quando qualcuno lo elogiava Durante si era sentito a disagio: i successi e le lodi non lo lusingavano, affatto, più di tanto.

In ogni caso da quel pomeriggio il de Orchis finì per diventare uno dei più assidui frequentatori della sua casa non si sa se perché ammirato dalla sua persona o forse, più verosimilmente, perché già coltivava in cuor suo lo scellerato piano di impossessarsi dei beni del maestro, ormai quasi settantenne e non più in buone condizioni di salute, una volta trapassato.

Intanto non mancava di rivolgere, pur nei limiti della buona educazione - tant'è che Durante non ebbe mai alcun sospetto circa i suoi insani propositi - qualche seducente occhiata alla giovane consorte, la signora Angela Giacobbe.

Proponimenti che si concretizzarono di lì a qualche anno, allorquando, il 30 settembre del 1755, il maestro si spense dopo una breve agonia, compianto dai familiari, dagli amici, dagli allievi e da tutti i musicisti napoletani che parteciparono compatti e contriti ai suoi funerali capeggiati da Niccolò Piccinni.

In quella occasione Giovan Battista de Orchis era rimasto, invece, a confortare la vedova insieme alle comari del vicinato.

Nei giorni seguenti era tornato poi più volte a visitarla mostrandosi sempre discreto e premuroso, fino a ché, un pomeriggio di alcuni mesi dopo, rompendo ogni indugio, non avanzò la sua proposta di matrimonio all'affranta vedova, la quale, benché titubante, su consiglio dei genitori preoccupati del futuro della figlia ancora tanto

giovane, finì con l'accettare, anche perché certa che il defunto marito avrebbe approvata la sua decisione.

Fu così che il 27 dicembre dell'anno successivo furono stipulati i cosiddetti capitoli matrimoniali, lo strumento notarile con il quale la nubenda prometteva al futuro marito la propria dote, costituita da roba (case, terreni o mobili) e denaro, che occorreva per sostenere gli oneri del matrimonio.

In tali capitoli, redatti dal notaio frattese Francesco Spena con un certo disappunto a motivo dell'antica amicizia che lo aveva legato in vita con il defunto, si legge che "la Giacobbe sé stessa donando, costituiva ed assegnava per dote al di lei futuro marito Gian Battista d'Orchis duc. 1485 e gr. 15, così costituiti: Duc. 500 in denaro, altri 150 di crediti diversi, altri 183 per pezzo e valore di tante gioie e pietre preziose, altri duc. 330 per tanto argento lavorato, ecc. Di sue doti al suddetto Gian Battista alcune opere manuscritte di musica composte dal suddetto qm. D. Francesco, come altresì li libri di toccate per cembalo composte e date a stampa dal suddetto qm. D. Francesco, quali opere tanto manuscritte che stampate esso sig. Gian Battista dichiarava di aver ricevuto da detta Sig. Angela, essendosi fra loro convenuto che, vendendosi le suddette opere stampate, il di loro prezzo si doveva parimenti impiegare come sarebbe sembrato più opportuno al suddetto Sig. Gian Battista".

Le preziose carte di Francesco Durante cadevano, pertanto, nelle mani di de Orchis che le avviava alla dispersione vendendole ai migliori offerenti, cosicché molte di esse oggi arricchiscono i fondi musicali di svariate biblioteche e conservatori italiani, da quelli di Napoli, Bologna, Venezia, a quelli europei, di Parigi, Bruxelles, Vienna, Londra, Konisberg, Monaco di Baviera, Darmstadt, Danzica, Berlino.

Pur vivendo negli agi, il de Orchis ebbe, tuttavia, una sua produzione musicale che, allo stato delle attuali conoscenze, registra, però, solo un componimento per *La virtù premiata*, una *Cantata a più voci da recitarsi in occasione della celebre pompa che si festeggia nella gran sala della regia camera della Summaria nell'atto del possesso preso dall'ill. marchese signor D. Matteo di Ferrante di luogotenente di detto tribunale e dell'ill. marchese signor D. Carlo Mauri di avvocato fiscale del real patrimonio*, come recita il sottotitolo del libretto stampato a Napoli da Serafino Porsile nel 1768, il cui unico esemplare si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (Racc. Vill. Misc. 222.8); nonché l'autografo di una partitura di musica sacra e quello costituito da alcune partiture per *Oratori* che si custodiscono entrambi nella collezione di manoscritti del British Museum di Londra.

Per i meno addentro al linguaggio musicale si ricorderà che la *Cantata* è un compimento di musica barocca articolato in una sequenza di brani vocali e strumentali, a carattere per lo più profano, che si esegue in assenza di un apparato scenico, mentre l'*Oratorio* è un genere musicale in forma di concerto, per la maggior parte di soggetto religioso, anch'esso proposto senza alcuna rappresentazione scenica e personaggi, ma accompagnato talvolta da un narratore.

Franco Pezzella



La gran sala della Regia Camera della Sommaria,
locazione della Cantata *La virtù premiata* di G.B. de Orchis

Reperti marmorei aversani del Cinquecento

Nero su bianco, a. XXVIII, n. 6, 6 aprile 2025, p. 58 (I ^aparte);
n. 7, 20 aprile 2025, p. 58 (II ^aparte)

Nella tradizione cristiana il tabernacolo, detto anche custodia eucaristica, è una struttura utilizzata nelle chiese per la conservazione dell'eucaristia dopo la celebrazione della messa o dopo l'esposizione ai fedeli per l'adorazione in particolari occasioni, nonché per riporre le ostie consacrate per la comunione degli ammalati e dei moribondi, il cosiddetto viatico.



Fig. 1 - Aversa, Chiesa di Santo Spirito, sagrestia, Tabernacolo eucaristico.

Da sempre collocato sull'altare maggiore, con la riforma liturgica introdotta dal Concilio Vaticano II e le successive pubblicazioni, nel 1967, dell'Istruzione *Eucharisticum Mysterium* nell'ambito del rinnovo del rito della Messa, e, nel 1969, dell'*Institutio generalis Missalis Romani*, il tabernacolo fu spostato, là dove fattibile,

in un'apposita cappella detta appunto del Santissimo Sacramento, affinché fosse possibile un più meditato raccoglimento dei fedeli.

Le prime testimonianze di tabernacoli per il SS. Sacramento, generalmente murati o mobili, risalgono al sec. 13° secolo, e si ritrovano soprattutto a Roma (chiesa dell'Annunziatella, di Ss. Cosma e Damiano, di S. Maria Egiziaca, di S. Maria in Trastevere, di S. Sabina, di S. Crisogono), in Francia (nelle cattedrali di Grenoble e Saint-Jeanne-de-Maurienne, a Sénanque, nell'abbazia di Notre-Dame, a Codolet, nell'abbazia di Saint-Michel-de-Cuxala) e in Inghilterra (cattedrale di Wells), anche se è possibile individuare alcuni precedenti di epoca paleocristiana o altomedievale (nel Tempietto sul Clitunno, presso Perugia, a Venezia, nel tesoro di S. Marco dell'omonima Basilica, a Parenzo, in Istria, nella Basilica eufrasiana).

L'uso di tabernacoli eucaristici collocati al centro dell'altare fu introdotto, invece, solamente nella prima metà del XVI secolo dal vescovo di Verona Gian Matteo Giberti (1524 - 1543) e ben presto si diffuse prima in Italia settentrionale, poi a Roma, indi nel resto d'Italia e d'Europa determinando la creazione di un gran numero di manufatti marmorei di notevole spessore artistico.

A questa produzione non mancarono di dare il loro apporto, con opere di pregio, gli scultori toscani, romani e napoletani attivi in Campania nel XVI secolo.

Tra questi esemplari va, senza dubbio, annoverato il tabernacolo a parete che si ammira tuttora ad Aversa nella sagrestia della chiesa di Santo Spirito (fig.1), già ricordato dal Parente come "opera di grande bellezza e di innegabile originalità ... i cui angeli si distinguono per la loro posa fiera e risoluta e per l'atteggiamento orgoglioso delle loro mani".

Le due creature celesti, in altorilievo, sono disposte, infatti, contrapposte e con le ali dispiegate, in nobile e fermo atteggiamento, con la mano sinistra poggiata sul cuore, alle estremità inferiore di una nicchia terminante con un arco a tutto sesto, nell'atto di reggere con l'altra mano il ricetto, che, in forma di finestra timpanata, è sormontato, in alto, dalle figure della colomba dello Spirito Santo e del Padre Eterno benedicente, e sostenuto, in basso, da un cherubino.

Due altri cherubini occupano i pennacchi risparmiati dall'arco a tutto sesto. Per il resto, la nicchia è perimetrata, ai lati, da due paraste su cui sono scolpiti i simboli della passione di Gesù, in alto, da uno spesso architrave impegnato da una lussureggiante decorazione a festoni vegetali e da tre teste di cherubini, ai quali fa da pendant, nel basamento, un'ennesima coppia di cherubini.

Nei plinti posti in corrispondenza delle paraste sono scolpiti, invece, gli stemmi della famiglia De Fulgore, alla quale apparteneva il chierico Fabio, che nel 1565, è documentato rettore della chiesa, in quel frangente commenda dell'ordine cavalleresco di Santo Spirito in Sassia.

Come denota la resa sommaria di essi, gli stemmi, furono, però, probabilmente aggiunti in un momento successivo, riscolpendo i rilievi originari. Quanto all'artefice del tabernacolo, gli storici dell'arte che se ne sono occupati, o non si esprimono (Georg Weise) o l'assegnano, sulla scorta di analoghi manufatti ad un seguace della scuola

toscana operoso a Napoli e nel Basso Lazio nei primi decenni del XVI secolo al seguito di Andrea Ferrucci o Silvio Corsini (Francesca Amirante, Antonella Dentamaro).

Al tema eucaristico si ricollega anche la piccola ancona (fig.2) che si ammira nel deambulatorio della cattedrale, inserita nel monumento funebre di Giorgio Manzolo, il prelado di origine bolognese che resse la diocesi tra il 1582 e il 1591.

Il prezioso marmo si prefigura come il probabile frammento di una smembrata pala d'altare marmorea proveniente da un non meglio identificabile contesto, ma quasi sicuramente una cappella della cattedrale di Aversa quanto non anche dalla scomparsa cappella del Corpo di Cristo di patronato della famiglia Avenabile, documentata nel 1465 in uno dei bollari di collazione di benefici.



Fig. 1 - Cattedrale di Aversa, Deambulatorio, *Ancona del monumento al vescovo Giorgio Manzolo*

Il sacello fu infatti fatto innalzare dal suo successore, mons. Pietro Orsini (1591-1598), utilizzando diversi elementi di spoglio - oltre all'ancona in oggetto, databile sulla base dello stile al secondo decennio del Cinquecento - recuperati durante una ristrutturazione degli spazi liturgici della cattedrale in osservanza alle nuove norme emanate dal Concilio di Trento, risalenti ad epoche diverse: ossia due colonne sormontate da capitelli corinzi e una cassa con *gisant* in abito vescovile databili, invece, secondo Giulio Santagata, rispettivamente al XII e al XIV secolo (cfr. Nero su Bianco,

a. XXI, n. 6, 1° aprile 2018, pp. 60-61).

Circa il motivo per cui mons. Orsini avesse ordinato, nell'erezione del monumento al Manzo, il reimpiego dell'ancona in argomento, esso va ricercato nella profonda devozione che il prelato nutriva per l'eucarestia, testimoniata, peraltro, dalla fondazione della Congregazione del Santissimo Sacramento nella locale chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.

Nella tabella marmorea, delimitata da una nuda cornice architettonica priva di ornamenti - aggiunta, verosimilmente, in occasione del reimpiego al posto degli elementi originari - Gesù redento è rappresentato, nudo, con la croce, mentre è intento a raccogliere, secondo l'iconografia dell'"Effusio sanguinis", il proprio sangue entro un calice. La figura è posta all'interno di una mandorla, costituita da una coltre di nubi da cui riaffiora una teoria di cherubini, racchiusa a sua volta in una tenda damascata annodata al centro e negli angoli superiori.

L'iconografia del Cristo portacroce, ben attestata nel contesto delle scene della *Salita al Calvario* prodotte dalla pittura toscana duo-trecentesca, si isola come immagine devozionale, più tardi, specialmente nell'ambito delle confraternite dedite al culto dell'Eucarestia, in riferimento alle parole pronunciate da Gesù agli apostoli dopo aver annunciato loro che sarebbe dovuto andare a Gerusalemme per essere perseguitato, ucciso e risuscitare il terzo giorno: "Se qualcuno vuol venire dietro a me rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua" (Vangelo di Matteo, 16, 21-24; e di Marco 8,34).

Il soggetto fu pertanto prescelto per le "cone o pale d'altare" delle cappelle e delle chiese dedicate al Corpo di Cristo. Il tema della figura isolata del Cristo che porta la croce, ben si presta, infatti, a suscitare nei fedeli la pietà e la meditazione mediante un processo analogo a quello innescato da altri soggetti iconografici collegati al tema della Passione, quali l'*Ecce Homo* e l'*Imago Pietatis*.

In particolare, lo schema compositivo adottato per l'ancona aversana, si ritrova, in una xilografia che funge da frontespizio ad un'edizione dell'*Imitatione Christi*, il testo religioso più diffuso di tutta la letteratura cristiana occidentale dopo la Bibbia, stampato a Firenze nel 1493 dal tipografo modenese Antonio Miscomini, la cui autografia originaria è variamente attribuita dagli studiosi ora a Jean Gerson, "cancelliere" della Sorbona (1363-1429), ora a Tommaso da Kempis (1380-1471), ora, ancora, a Giovanni Gersen (1243-?), benedettino vercellese.

Quanto alla manifattura dell'ancona, essa è riconducibile, a ragione della forma, dello stile e della scelta degli ornati, caratterizzati da una spiccata turgidità delle testine angeliche e della coltre di nubi da cui fuoriescono, ad un ancora ignoto manierista locale, modesto epigono delle maestranze lombarde attive a Napoli tra la metà del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo.

Franco Pezzella

Giuseppe Cerbone, l'agiografo dei santi Casto e Cassio, precursore della storiografia calena

Il Sidicino, a. XXII, n. 4, aprile 2025, p. 6

Nel 1678, essendo rimasto vacante, verosimilmente per la morte del chierico titolare, il beneficio sotto il titolo di San Francesco d'Assisi eretto nell'altare maggiore del duomo di Calvi, di patronato *ab antico* della famiglia Granato di Afragola, la concessione di tale diritto fu assegnata dai gerenti di questa illustre e benemerita casata, i fratelli Francesco e Giuseppe, al sacerdote Giuseppe Cerbone, originario della stessa città.



Fig. 1 - Calvi Risorta, Cattedrale, A. Mozzillo,
Il vescovo V. M. De Silva

Dal momento che la concessione di questo istituto giuridico, risalente ai tempi del feudalesimo, faceva riferimento, come si ricorderà, alle proprietà fondiari ed immobiliari che si accordavano ai chierici in usufrutto quale compenso dei loro uffici, va da sé, che la scelta del sacerdote afragolese provocò non poche rimostranze, nonché la richiesta, da parte di quanti ambivano ad esserne titolari, di un giudizio degli organi competenti.

Pertanto, solo dopo qualche tempo, risoltosi il verdetto a favore del Cerbone il 24 aprile del 1681, il vescovo dell'epoca, Vincenzo Maria de Silva, dopo aver ratificato la nomina inviò le relative bolle immettendo il sacerdote, di cui sarebbe diventato grande amico, nelle sue funzioni (fig.1). Giuseppe Cerbone era nato ad Afragola il 10 luglio del 1649 da Giovanni e Maria Majelli.

Giovanissimo si era votato alla vita ecclesiastica ricevendo gli ordini il 19 dicembre del 1671 con tredici mesi di dispensa apostolica in considerazione dei suoi alti meriti, non prima, tuttavia, di aver conseguito, ancora suddiacono, la laurea in teologia presso il convento dei domenicani di Napoli il 6 dicembre dell'anno precedente.

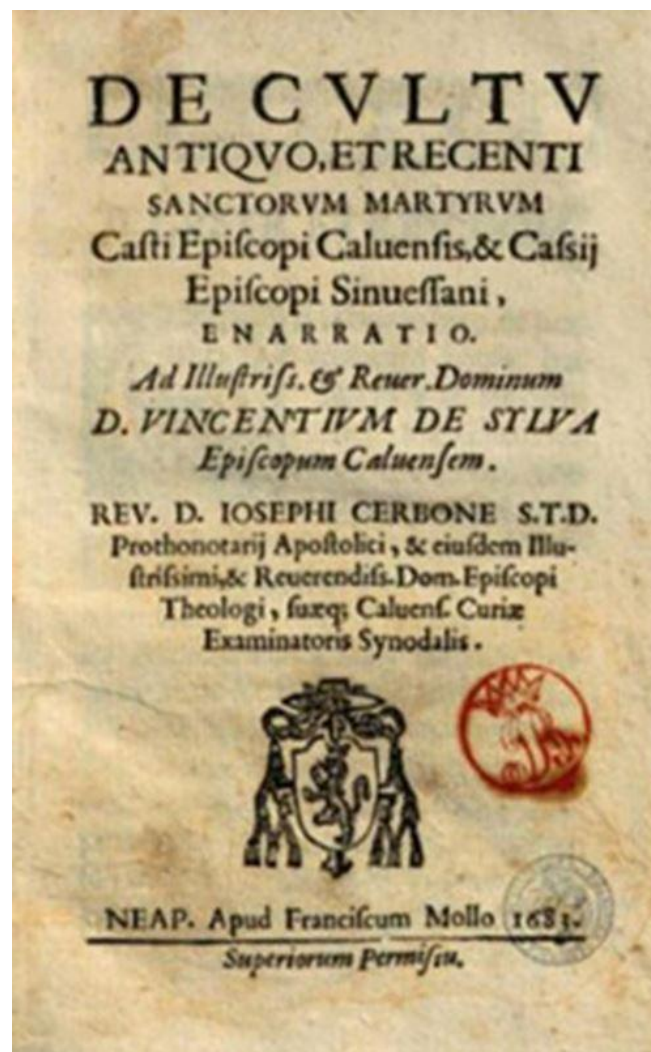


Fig. 2 - Frontespizio della Vita e Passione dei gloriosi martiri San Casto Vescovo di Calvi e San Cassio Vescovo di Sinuessa, Edizione in latino del 1683.

A caldeggiare la sua prematura ordinazione sacerdotale erano stati il vescovo di Acerra, monsignor Placido Carafa, e l'arcivescovo di Napoli, Innico Caracciolo, i quali, l'uno in occasione della Quaresima del 1667 e delle Domeniche dell'Avvento l'anno successivo, l'altro in occasione della Quaresima del 1679, l'avevano inviato a predicare rispettivamente nel casale di Licignano e nel duomo di Acerra, e nel casale di Trocchia.

Torna ancora conto ricordare, ad onor del Nostro che, prima di ricevere l'ordinazione sacerdotale, per andare incontro ai giovani del suo paese, fondò, grazie al supporto economico dei genitori, la prima scuola privata gratuita nei dintorni di Napoli, chiusa, però, anzitempo, nel 1670, per i suoi molteplici impegni quanto non anche per l'ostilità dei francescani e dei domenicani del posto, dediti alla stessa attività. ma a pagamento.



Fig. 3 - Antiporta della Vita e Passione dei gloriosi martiri San Casto Vescovo di Calvi e San Cassio Vescovo di Sinuessa incisa da Andrea Magliar, Edizione in latino del 1683

E, dunque, nella primavera del 1681, mentre stava per concludere la sua prima opera a carattere teologico e pastorale, quel *Manuale degli esercizi pratici dei sacerdoti assistenti ai moribondi Riportati, & estratti dal Manuale della Congregatione di san Carlo Borromeo di questa città di Napoli*, di cui era Superiore - una guida pratica che gli avrebbe fatto guadagnare, peraltro, l'ammirazione di Alfonso Maria de' Liguori, il futuro santo poi elevato a Dottore della Chiesa per aver esercitato un influsso impareggiabile sulla nuova morale cristiana - il Cerbone si portò a Calvi.

Qui si sarebbe soffermato per un quinquennio circa, come teologo ed esaminatore sinodale della diocesi, cimentandosi, nondimeno, su una esplicita richiesta del vescovo,

in una ricerca sulla vita dei martiri Casto e Cassio, vescovi rispettivamente di Calvi e di Sinuessa.

Nel trattare l'argomento, di natura prettamente agiografico, rifacendosi al *Proprium sanctorum* delle due antichissime città, il Cerbone non mancò, tuttavia, di indagare - con un approccio all'epoca, a dir poco, inusitato - anche sul contesto storico e archeologico in cui si erano svolte le vicende terrene dei due martiri, conferendo al genere un modo di esplorare mai percorso dagli studiosi della materia.

Sicché, in particolare, a Calvi, grazie al suo intuito, alle tradizioni orali raccolte in paese e a qualche scavo praticato in quella contingenza, fu recuperata nell'antica piccola basilica paleocristiana che aveva accolto la prima tomba di san Casto sotto l'altare eretto dal vescovo Calepodio - denominata in seguito "San Casto Vecchio" per distinguerla da quella successiva - la cattedra vescovile con l'immagine del santo e la relativa epigrafe dedicatoria, ancora visibili, entrambe, a tutta la fine del XVII secolo; e si scoprì, altresì, che questa basilica, in pratica la prima cattedrale di Calvi, era sorta, alla pari di quasi tutti gli edifici sacri del tempo, su un preesistente edificio romano, forse una palestra, con una pianta a navata unica e con la volta orientata a settentrione.

Del sacro edificio, distrutto e ricostruito più volte, non restano, purtroppo, al presente, che pochissimi ruderi (una parte dell'abside ed una del muro della primitiva facciata), sotto la campata del ponte dell'Autostrada del Sole.

La ricerca, pubblicata a Napoli una prima volta in latino per i tipi di Francesco Mollo con il titolo *De cultu antiquo et recenti sanctorum martirum Casti, episcopi calvensis, et Cassii, episcopi sinuensis* (fig. 2), preceduta da un'antiporta con le effigi in abiti vescovili dei due santi incisa da Andrea Magliar (tra i più bravi illustratori di libri napoletani dell'epoca) (fig. 3), ebbe una seconda edizione in italiano - giacché redatta in un latino ecclesiastico poco avvincente - due anni dopo, sempre per i tipi di Francesco Mollo.

Peraltro, in questa edizione, riscritta quasi totalmente, il Cerbone integrò la narrazione con un accurato elenco di tutti i vescovi di Calvi, recuperando e perfezionando le notizie sul loro conto da una serie di vecchi codici, andati successivamente smarriti.

I tratti distintivi tracciati dal prelado sarebbero serviti più tardi, nel 1778-1780, ad un altro afragolese, il pittore Angelo Mozzillo, per effigiare, inseriti tra motivi decorativi, i busti dei presuli caleni nel fastoso ciclo di affreschi che si ammira sulle pareti della sagrestia della cattedrale.

Nonostante l'opera avesse anticipato e per taluni aspetti superate le intuizioni della scuola storicistica napoletana dei seguaci di Vico, non fu mai particolarmente apprezzata dagli storici caleni posteriori (Mattia Zona, Giuseppe Capece Zurlo, Antonio Ricca), a ragione, forse, della non sempre soddisfacente scorrevolezza del testo e della scarsa inclinazione del Cerbone nel redarla ad abbandonarsi agli imperanti gusti sensazionalistici dell'epoca.

Il solo Lorenzo Giustiniani, infatti, ne fa menzione e ne parla con lode, nel suo *La biblioteca storica, e topografica del Regno di Napoli* edito nel 1793.

In ogni caso, nel 1686 il Cerbone tornò ad Afragola. dove - dopo essere stato chiamato a predicare, per la rinomata fama di eloquente oratore sacro e dotto teologo, gli esercizi spirituali al clero di Napoli nella chiesa cattedrale - il 3 giugno di quello stesso anno fu raggiunto dalla Bolla Pontificia che gli conferiva l'investitura a titolare della locale arcipretura di Santa Maria d'Aiello, rimasta vacante l'anno precedente, nonché del relativo terziere.

Alcuni anni dopo, il 19 aprile del 1703, dopo aver retto per qualche tempo, in qualità di rettore, la parrocchia di San Marco, fu nominato, al termine di un regolare concorso, parroco della chiesa di San Giorgio, mandato che assolse con grande spirito evangelico fino alla morte che lo raggiunse il 3 gennaio del 1706.

Franco Pezzella

Francesco di Nicola, teologo e vescovo di Ischia

Nero su bianco, a. XXVIII, n. 8, 4 maggio 2025, p. 58

Francesco di Nicola nacque ad Aversa il 27 dicembre del 1818. Di vivace intelletto e miti costumi, si avviò ben presto alla vita ecclesiastica frequentando il seminario locale, dove, subito dopo la consacrazione a sacerdote, fu chiamato ad occupare, per molti anni, la cattedra di teologia morale, materia nella quale aveva una particolare predisposizione e nella quale aveva acquisito una competenza fuori del comune grazie ad un impareggiabile capacità di giudicare rettamente.



Ritratto del vescovo in un dipinto dell'epoca

Parallelamente attese, con apostolica premura, alla cura pastorale della parrocchia di San Giovanni evangelista, incarico che lasciò nel novembre del 1859 per assumere, in progressione, prima quello di canonico nell'ordine suddiaconale del capitolo vescovile, poi, nel 1864, quello di esaminatore sinodale, indi, nel 1870, quello di canonico penitenziere; compiti che assolse con grande profusione, tanto da guadagnarsi una stima incondizionata da parte di monsignor Domenico Zelo che lo volle presentare a Pio IX, il quale, nel concistoro del 22 dicembre del 1871, lo nominava vescovo "in partibus" (secondo un' espressione che veniva utilizzata per indicare la titolarità, puramente onorifica, di una diocesi soppressa o che si trovava in un paese islamico) di Alia (l'attuale Islamköy, in Turchia).

Contemporaneamente lo nominava anche vescovo coadiutore di Ischia con il diritto di succedere al titolare, mons. Felice Romano. Il 14 gennaio dell'anno successivo, riceveva la consacrazione a vescovo nella cattedrale di Aversa, dalle paterne mani di mons. Zelo, co-consacratori mons. Paolo Neguisi, vescovo di Sora, e mons. Michele Salzano, Nunzio Apostolico nel Regno di Sicilia.

Il 3 agosto dello stesso anno, morto mons. Felice Romano, che - come si ricorderà - era stato nipote dell'omonimo santo, Vincenzo, nonché suo successore nella parrocchia di Santa Croce a Torre del Greco, il Nostro assunse la piena titolarità, della diocesi di Ischia proseguendo sull'orme del predecessore la sua missione pastorale, vivendo modestamente, e mostrandosi sempre disponibile e prodigo verso i bisognosi.

Nella memoria popolare il nome del Di Nicola rimane, tuttavia, indissolubilmente legato alla fondazione della chiesa dell'Addolorata, realizzata nei pressi del porto di Ischia, con il contributo del popolo, su un terreno donato dalla famiglia Morgioni per ospitare la statua della Madonna Addolorata, custodita nella casa di una pia donna e molto venerata nella zona.

Il simulacro aveva ed ha, infatti, fama d'operare molte grazie, nove delle quali sarebbero attestate, secondo un'antica narrazione popolare, dagli altrettanti nei spontaneamente comparsi sul volto della Vergine. Nondimeno il nome del pastore aversano rimane legato alla tragedia del terremoto di Ischia del 28 luglio del 1883 allorquando Casamicciola fu epicentro di un devastante sisma che causò la morte di 2.313 persone.

Il prelado ancorché, invalidato da un'emiplegia per la quale aveva chiesto ed ottenuto un coadiutore nella persona di mons. Carlo Mennella, rimasto vittima sotto le rovine della sua abitazione nella natia Casamicciola, si adoperò, grazie all'aiuto del nuovo coordinatore, mons. Gennaro Portanova, prontamente inviato sul posto da Leone XIII, per dar corso ad un'immediata azione di conforto spirituale e materiale sulla popolazione e all'opera di recupero del seminario e delle chiese danneggiate o completamente distrutte.

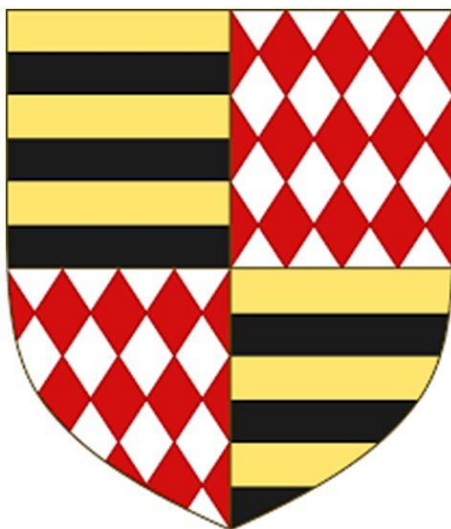
L'amato vescovo si spegneva nel pomeriggio dell'11 febbraio 1885 giusto 13 anni dopo aver fatto l'ingresso in diocesi.

Franco Pezzella

Bartolomeo Ceva Grimaldi, letterato aversano del XVII secolo tra i protagonisti della congiura di Macchia

**Nero su bianco, a. XXVIII, n. 9, 18 maggio 2025, p. 58 (I ^aparte); n. 10,
1° giugno 2025, p. 58 (II ^aparte); n. 11, 18 giugno 2025, p. 58 (III ^aparte);
n. 12, 29 giugno 2025, p. 58 (IV ^aparte)**

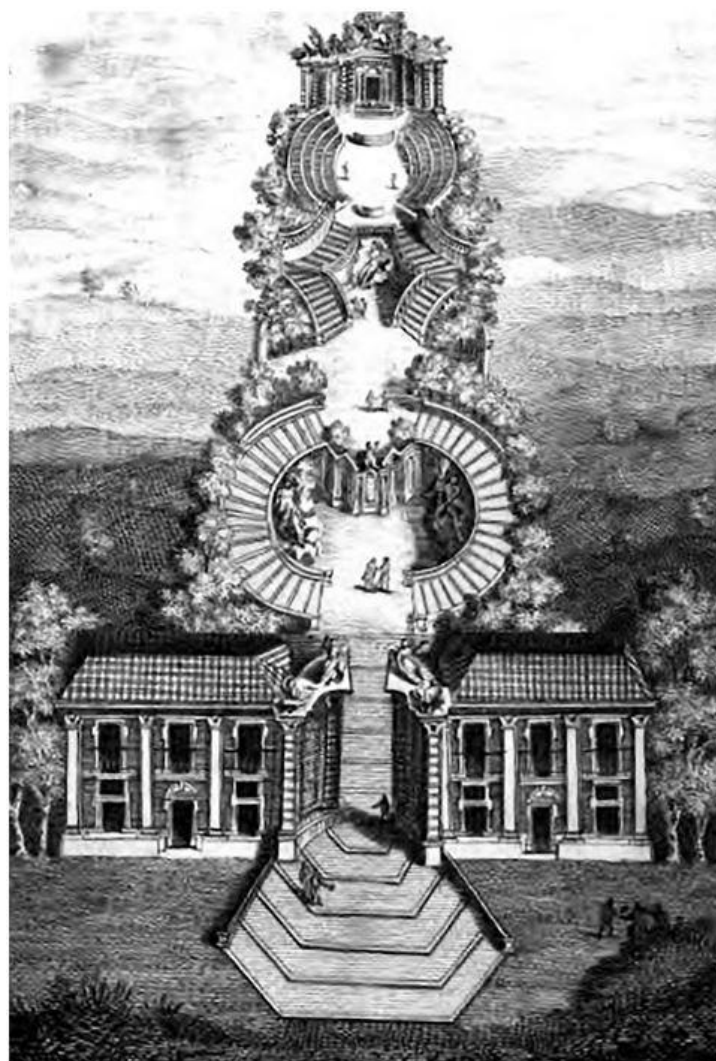
In previsione di un'imminente morte di re Carlo II d'Asburgo, re di Spagna, a causa delle sue precarie condizioni fisiche, e delle inevitabili incertezze delle sorti del regno che ne sarebbero derivate, imputabili non solo all'assenza di eredi, ma ancor più alle difficoltà del sistema imperiale spagnolo di designare un successore gradito a tutte le altre corone europee, un nutrito gruppo di aristocratici napoletani - favorevole all'investitura imperiale del Regno di Napoli nella persona dell'arciduca Carlo d'Asburgo al posto del designato Filippo d'Angiò, ma animato, soprattutto, da rancori personali contro il viceré Luigi della Zerda, il duca di Medinaceli - diede corso ad un episodio che si svolse e si esaurì in pochi giorni, sullo scorcio del settembre 1701, un anno cioè dopo la morte di re Carlo, passato alla storia come "la congiura di Macchia" giacché ordita dal marchese Gaetano Gambacorta, feudatario di Macchia (oggi Macchia Valfortore), un antico centro molisano.



Stemma dei Ceva Grimaldi.

Fra i congiurati, le fonti, in particolare il *De coniuratione partenopea* di Giambattista Vico - che scritto il latino, e pur essendo un'opera minore del grande filosofo napoletano, costituisce la più ampia narrazione di quegli avvenimenti - riporta, tra gli altri, accanto ai nomi di personaggi di altissimo rango quali Francesco Gaetani, principe di Caserta, Cesare d'Avalos, marchese del Vasto, entrambi Grandi di Spagna e Toson d'oro, Francesco Spinelli, duca di Castelluccia e Tiberio Carafa dei principi di Chiusano, anche quello di Bartolomeo Ceva Grimaldi, 4° duca di Teles e Signore di Solopaca, Marigliano, Santa Croce e Gricignano, anche lui Grande di Spagna.

Nato ad Aversa il 4 novembre del 1670 da Giovanni Antonio e Fortunata Dentice, in una nobile famiglia napoletana di origine genovese ascritta al “seggio” di Nido, Bartolomeo fin da giovane aveva coltivato, gli studi letterari, cui era stato avviato dal celebre Carlo d’Aquino - suo maestro negli adolescenziali studi compiuti presso il Seminario Romano, all’epoca gestito dai gesuiti - guadagnandosi, prima, l’ammissione nell’Accademia degli Uniti di Napoli, dove espose, tra l’altro, nel 1693, un suo *Ragionamento contro l’Aminta del Tasso* - pubblicato in seguito in più edizioni, un’ultima volta a Roma, nel 1700, con le confutazioni del sacerdote friulano Giusto Fontanini nel suo *L’Aminta di Torquato Tasso difeso e illustrato* - e poi, nel 1691, un anno dopo la sua fondazione, in quella dell’Arcadia, sempre a Roma.



La sede dell’Arcadia nel Bosco Parrasio.

Qui, nel Bosco Parrasio, alle pendici del Gianicolo, uno dei tanti orti romani dove gli accademici erano soliti organizzare i loro incontri, successivamente prescelto, dal 1725, con l’edificazione di una graziosa palazzina su progetto di Antonio Canevari e Nicola Salvi, come sede definitiva dell’Accademia, recitò, col nome arcadico di

Clarisco Egireo, due discorsi filosofici e alcuni sonetti successivamente pubblicati a stampa, nel 1717 - quando ormai il Nostro era già morto da un decennio - nel V tomo delle *Rime degli Arcadi* a cura di Giovan Mario Crescimbeni (*Alfesibeo Cario*), primo “Custode generale dell’Arcadia”; non prima, tuttavia, che lo stesso, gli conferisse la “patente” di poeta e pubblicasse un suo sonetto nella seconda edizione del suo *La Bellezza della volgar poesia*, Roma 1712.

Precedentemente, nel 1707, anno della sua morte, il duca era stato destinatario delle attenzioni di un suo conterraneo, l’erudito sacerdote di Fratta Piccola (l’odierna Frattaminore) Ottavio Liguoro, che gli aveva dedicato il suo *Idee economiche spirituali, e politiche [...] Dove s’insegnano copiosi necessari precetti da esser’esequiti da principio, [...] Utili, e necessari ad ogni sorte di persona* stampato a Napoli in quell’anno.

Nel 1709, un altro arcade, della colonia staccata Sebezia di Napoli, Donato Maria Capece Zurlo di Copertino, lo aveva omaggiato dedicandogli ben tre dei ventotto sonetti pubblicati nella rinomata raccolta delle *Rime scelte di poeti illustri de’ nostri tempi*, edita a Lucca a cura di Bartolomeo Lippi.

E, ancora, l’anno successivo, Giovanni Sanchez de Luna, III marchese di Gagliati, arcade anch’egli col nome di *Ramigdio Glatesecha*, notoriamente “non avvezzo ne’ suoi scritti a dir troppo bene d’altrui”, lo aveva inserito tra i patrizi napoletani degni di lodi, nel suo *Fantasie capricciose Trasportate in Sensi Politici e Morali*, edito a Napoli. Della restante produzione letteraria del duca ci è pervenuto purtroppo un’esigua quantità, tutta, reperibile, peraltro, solo nei manoscritti dell’Accademia conservati, fin dal 1941, nella Biblioteca Angelica di Roma, fatto salvo un componimento in esametri dettato in occasione delle *Pompe funerali celebrate in Napoli par l’eccellentissima signora d. Caterina d’Aragona, e Sandoval duchessa di Segorbia, e Cardona con l’aggiunta di altri componimenti intorno al medesimo sogetto dedicate all’eccellentissimo suo figlio d. Luigi della Cerda duca di Medina-Celi, &c. viceré, e capitano generale nel regno di Napoli...*, Napoli 1697.

In particolare, nel manoscritto contrassegnato con il n. 5, alle carte 163r-168r, si segnala il *Discorso Accademico* tenuto il 4 settembre del 1695 a Bosco Parrasio, dove, preceduto da un incipit con il quale s’augurava di possedere un adeguato intelletto per corrispondere gli astanti, il Nostro aveva confutato le letture aristoteliche di Giambattista De Benedictis, l’intransigente filosofo e teologo gesuita leccese che si era scagliato contro gli Investiganti dell’omonima Accademia, pericolosi nemici, a suo dire - in nome di Cartesio e del neomaterialismo atomistico - dell’ortodossia cattolica e della tradizione. Alla pari degli Investiganti, il duca sosteneva, infatti, l’indagine diretta della natura e accusava i sostenitori del pensiero di Aristotele di “pubblicare per vera di quello la dottrina, che per mille prove si è riconosciuta e tuttavia si conosce per menzognera”.

Di tutto altro tenore, invece, lo scritto riportato nel manoscritto n. 6, dove alle carte 77r-80v, troviamo una *Serenata a due voci dedicata alle signore dame di Roma* che, preceduta da un breve incipit (*Dite un sì, pupille ardenti*), fu pubblicata in forma di

libretto d'opera, con musica del compositore romano Severo De Luca, dalla Stamperia della Reverenda Camera Apostolica di Roma nel 1696.

Di contenuto poetico le restanti composizioni: un *Sonetto*, datato 1698, reperibile alla carta 52r nel manoscritto n. 8 e sei *Componimenti poetici*, alcuni dei quali pubblicati a stampa nel già citato V tomo delle *Rime degli Arcadi*, reperibili alle carte 104r-105v del manoscritto n. 13.

Ancora un inciso per ricordare che un'altra confutazione al *Ragionamento contro l'Aminta del Tasso* del Ceva Grimaldi fu scritta, agli inizi del '700, dal letterato alifano Niccolò Giorgio con il titolo *Apologia al discorso accademico del Duca di Telese contro l'Aminta del Tasso*.



Palazzo Ducale di Solopaca.

Della confutazione, rimasta inedita “perché niuna lode incontrò presso il sig. Matteo Egizio suo amico”, come riporta un’annotazione apposta a margine dell’ultimo paragrafo, si conserva, tuttavia, il manoscritto, composto da 18 fogli rilegati in cartone, presso la Biblioteca del Museo Civico di Piedimonte Matese, alla quale era stata donato dall’avvocato Giuseppe Faraone.

Pur essendo colto, Bartolomeo era, però, di animo duplice e malvagio: divorato da una grandissima ambizione, pur di raggiungere i propri scopi, non lesinava di ricorrere a raggiri e imbrogli quanto non anche all’arroganza e alla prevaricazione.

Un’indole che traspariva, peraltro, dallo spregio verso le leggi e le autorità, nonché - volendo dare credito ad alcune fonti dell’epoca - perfino dai suoi tratti somatici, pallido, tenebroso e sempre accigliato come si presentava.

Di pari passo per la passione letteraria, Bartolomeo si distinse, infatti, per alcuni deprecabili e brutali episodi di violenza, tra i quali è rimasto famoso quello che lo vide protagonista, con il cugino Giuseppe Capece, della lite con Pompeo D'Anna, figlio di un ricchissimo mercante, già Eletto del Popolo, culminato, dopo un primo acceso scontro verbale per “bollore di gelosia” nei riguardi di una cantante, nel ferimento a morte del giovane per mano del Capece.

Era successo che i due cugini, il 21 febbraio del 1694, mentre assistevano nel teatro San Bartolomeo di Napoli ad una rappresentazione alla quale era presente anche il viceré, il conte di San Esteban, infastiditi dalla presenza del D'Anna e di alcuni suoi amici che si erano seduti davanti a loro, dopo averli invitati ad andarsene, al loro rifiuto, erano passati alle vie di fatto e nel tafferuglio che ne era seguito il Capece aveva affondato la sua spada nel fianco del d'Anna.



Lapide commemorativa della congiura di Macchia nell'androne di palazzo Marigliano.

Dopo di che, approfittando del tumulto generale che si era prodotto, i due cugini erano riusciti a fuggire e a riparare in una chiesa vicina, dalla quale, l'uno, il Capece, raggiunse, nei giorni successivi, la Germania; l'altro, Bartolomeo, prima, la più vicina residenza ducale di Solopaca, e poi Roma, dove poteva contare sulla protezione dell'ambasciatore spagnolo Medinaceli, il quale, promettendo una sua fattiva intercessione, persuase il duca a costituirsi al fine di essere prosciolto dall'accusa.

La mediazione dell'ambasciatore non valse però a mitigare l'ira del viceré, risentito dal fatto che, nonostante la sua presenza, si fosse trascesi a tal punto, né tanto meno quella del padre dell'ucciso, che si rifiutò categoricamente di ritirare l'accusa, né, ancora, servì a placare lo sdegno del ceto borghese, che coglieva nella condotta del Capece ma anche in quella del Ceva Grimaldi, un'ennesima riprova della prepotenza e delle prevaricazioni dei nobili.

Pertanto, il duca fu condannato a cinque anni di esilio da scontarsi, per sua esplicita scelta, nell'isola di Ischia. Ben più dura, com'era del resto logico che fosse, fu la pena inflitta al Capece, il quale rientrato clandestinamente nel regno, dove frattanto era stato processato e condannato in contumacia da una giunta straordinaria, nel mese di luglio del 1695, fu arrestato, mentre, travestito da contadino, dimorava nelle campagne di Aversa.

Trasferito a Napoli, in considerazione della reclamata condizione di chierico, fu in seguito inviato al castello di Portolongone (l'odierna Porto Azzurro), nell'isola d'Elba, dove scontò in carcere la pena comminatagli.

Intanto, il duca - sempre più pervaso da un'ira incontenibile nei confronti del Medinaceli, dal quale riteneva essere stato ingannato - nel mentre espiava il suo esilio, si attivava per stabilire, con la recondita speranza di potersi un giorno vendicare, i primi contatti con il gruppo guidato da Malizia Carafa e da Francesco Spinelli, duca di Castelluccia, i quali subentrati al Gambacorta (inviato a comandare un reggimento di fanteria napoletana a Barcellona), cercavano di far proseliti tra coloro che avevano motivi di malcontento nei confronti del Medinaceli, per poterlo rovesciare.

Peralto, erano tali i risentimenti del duca verso il viceré, che non mancò di esplicitare le sue intenzioni facendo affrescare la facciata del suo palazzo di Napoli, posto di fronte alla chiesa di S. Carlo all'Arena, con figure allegoriche che illustrassero i suoi veri propositi.

Intendimenti che diventarono ancora più palesi allorquando - scappato da Ischia e unitosi agli altri congiurati per preparare la sollevazione - in una riunione tenutasi a Benevento per valutare l'opportunità di assassinare il viceré, si dichiarò, prima con la maggioranza, successivamente da solo, a favore della soppressione del Medinaceli, scontrandosi con Tiberio Carafa, che, dopo il primo voto favorevole dei congiurati all'uccisione del viceré, era riuscito a convincerli dell'inopportunità del gesto.

In quella occasione non era bastato a farlo desistere dai suoi vendicativi propositi nemmeno la promessa, da parte dei congiurati, di avanzare una richiesta, ai futuri governanti, per la sua nomina all'importante carica di Gran Connestabile, ossia di comandante dell'esercito reale e di titolare della luogotenenza del regno durante la vacanza del viceré.

In origine, il piano, elaborato dai congiurati e fatto proprio dal Ceva, prevedeva l'assassinio del Medinaceli per mano di Nicola Anastasio, il suo cocchiere, corrotto allo scopo con un lauto compenso, nel mentre lo conduceva dalla sua cortigiana preferita dopo cena.

Successivamente si sarebbe assaltato Castel Nuovo e, liberati i prigionieri, con la complicità del popolo, si sarebbe acclamato Carlo d'Austria come nuovo re.

Sicché in una riunione successiva, tenutasi nei cunicoli sotto Palazzo Marigliano a Napoli, i congiurati, incerti, intanto, se continuare o meno nel loro intento, si erano fatti alfine convincere dal marchese Gaetano Gambacorta, l'ideatore della rivolta, rientrato intanto da Barcellona, per quest'ultima soluzione e nella notte tra il 22 e il 23 settembre del 1701 diedero inizio alla sommossa, che, però, vuoi per la scarsa convinzione di parte di essi, vuoi per la limitata partecipazione popolare, fallì miseramente.

Pertanto i congiurati dovettero abbandonare Napoli per riparare a Vienna. Il duca, invece, dopo essersi nascosto in una cella del convento di San Lorenzo grazie alla complicità di un frate amico, qualche giorno dopo s'imbarcò alla volta del Circeo per unirsi al fratello Angelo e al cugino Giuseppe Capece.

Non prima, però, di aver messo al sicuro i suoi averi presso il convento dove dimoravano le sorelle, fatto salvo, naturalmente, il patrimonio feudale e il palazzo di Napoli, successivamente abbattuto nonostante ne avesse simulato la vendita.

Da Napoli raggiunse prima Roma, per porsi sotto l'ala protettiva dello zio, il cardinale Marcello d'Aste, e poi Vienna, per convincere, con gli altri fuoriusciti, sia pure adducendo argomenti diversi, l'imperatore Giuseppe d'Asburgo a conquistare il regno di Napoli nell'ambito della guerra di successione spagnola scoppiata, intanto - dopo la morte di re Carlo II d'Asburgo - tra l'Austria e la Francia, per assicurare ad un proprio esponente (i già succitati arciduca Carlo d'Asburgo, per un verso, Filippo d'Angiò, per l'altro) la successione sul trono di Spagna, rimasto senza eredi.

Tuttavia, anche a Vienna, forte per di più della protezione del principe di Liechtenstein, il duca non cessò, con i suoi comportamenti, e soprattutto con voci tendenziose e pettegolezzi, di seminare dissapori tra gli esuli napoletani per metterli in cattiva luce presso la corte asburgica, fine a provocarne le reazioni più inusitate, quali quelle messe in campo da Girolamo Capece, marchese di Rofrano, e da Tiberio Carafa, che lo sfidarono a duello.

Con quest'ultimo il duca ebbe, peraltro, la peggio, rimanendo ferito. Nel 1707, con la conquista del regno di Napoli da parte degli austriaci, il duca poté ritornare in città e rientrare in possesso dei suoi feudi, tra i quali erano comprese le terre di Ponterotto, di Casolla Sant'Adiutore e Gricignano.

Nello stesso anno, però, mentre si trasferiva da Napoli a Barcellona trovò la morte nel naufragio di una nave della marina inglese, che aveva affiancato quella austriaca nella guerra di successione spagnola, durante l'inseguimento di un vascello francese nel Golfo del Leone.

Franco Pezzella

**Enrico Villani, Giuliano Iannotta e Giuseppe Marocco,
tre valenti esponenti sidicini dell'Avvocatura di Terra di Lavoro**
Il Sidicino, a. XXII, n. 5, maggio 2025, p. 6

Nella sua ormai plurisecolare vita, il Tribunale di Santa Maria Capua Vetere, istituito da Giuseppe Napoleone il 20 maggio del 1808 con giurisdizione in quella che, all'epoca, si chiamava provincia di Terra di Lavoro - della quale, in quella contingenza, la città era peraltro capoluogo al posto di Capua - ha visto avvicinarsi, prima nella sua originaria sede di Palazzo Melzi e poi nell'attuale complesso dell'ex caserma Mario Fiore, fior fiore di avvocati. Professionisti compiutamente illustrati dal loro collega, nonché presidente della Società di Storia Patria di Caserta, il professore Alberto Zaza d'Aulizio, in due apposite pubblicazioni (*Profili di Avvocati in Terra di Lavoro*, S.M.C.V, 2011; *Gli Avvocati di Terra di Lavoro nella Prima Guerra Mondiale*, S.M.C.V, 2017).



Enrico Villani.

Tra le figure trattate nella prima pubblicazione ci preme segnalare, tre esponenti sidicini nelle persone di Enrico Villani, Giuliano Iannotta e Giuseppe Marocco. Il primo, nato a Pignataro Maggiore il 4 aprile del 1867, si era laureato a Napoli il 13 agosto del 1889, e facendo leva sulle sue innate qualità intuitive, oratorie nonché su una profonda cultura personale e una solida preparazione giuridica acquisita con gli studi, si era cimentato fin dal principio, sia nel processo penale che in quello civile, guadagnandosi ben presto l'ammirazione e la stima dei colleghi-antagonisti, tra cui quella di Enrico De Nicola, il futuro primo Presidente della Repubblica. Qualità che, insieme ad un'indole briosa e cordiale, ingigantita da un'espressiva gestualità, lo rendevano particolarmente simpatico.

In virtù di queste caratteristiche ebbe una prolifica attività professionale testimoniata dalle sue numerose memorie difensive confluite in una corposa antologia, che, unitamente ad una serie di articoli pubblicati su *Il Movimento Giuridico Rassegna critica di Dottrina e Giurisprudenza*, organo del Circolo Giuridico di Napoli, ci restituiscono la valenza di studioso del Villani e di altri suoi colleghi.

Diretta dagli avvocati Domenico Giura e Francesco Parisi, questa rivista, edita a partire dal 1891 fino al 1909, raccolse infatti una vasta gamma di articoli e recensioni giuridiche inerenti al diritto civile, commerciale, penale e amministrativo di vari autori che oggi rappresentano una risorsa preziosa per gli studenti di giurisprudenza, gli avvocati e gli studiosi che vogliono approfondire la comprensione del diritto italiano del XIX secolo.

Enrico Villani si spense a Santa Maria Capua Vetere, la sua città elettiva, alla vigilia del novantesimo genetliaco, il 19 gennaio del 1957, mentre esercitava ancora l'avvocatura, lasciando un vuoto nella vita forense cittadina colmato, tuttavia, in parte dai figli Riccardo e Giorgio, l'uno avvocato a Bari, l'altro magistrato a Milano, e dal nipote Alfonso Martucci, già Presidente, tra l'altro, dell'Ordine sammaritano e vice Presidente della Commissione Giustizia dal 1992 al 1994 durante il suo mandato di deputato eletto nelle liste del Partito Liberale Italiano.



Giuliano Iannotta.

Giuliano Iannotta, nato a Sant'Andrea del Pizzone il 7 settembre del 1908, si era laureato a Napoli sotto la guida, tra gli altri, di Vincenzo Arangio Ruiz, discutendo una singolare tesi in Diritto civile: *I diritti della moglie del fallito e la tutela dei terzi*.

Dopo l'esordio nel Foro sammaritano come penalista sotto la guida di Cesare Di Benedetto, il giovane Iannotta optò per il dibattito civile, una branca più consona

alla sua vocazione giuridica, elargendo a piene mani, forte degli insegnamenti di Benedetto Croce e di Luigi Einaudi che aveva adottati a maestri di vita, tutta la sua sensibilità, diligenza e partecipazione alle vicende giudiziarie dei suoi assistiti.

Testimonianza della sua prima attività di penalista resta comunque la pregevole esposizione *Problemi di attualità del Diritto Penale* con la quale recensì gli *Appunti sugli elementi del reato*, un'importante pubblicazione del professore Alberto Martucci (1899-1955), libero docente di diritto e procedura penale ed insigne penalista del Foro Sammaritano, edita nel 1935 per i tipi dello "Stabilimento Tipografico Progresso" di Santa Maria Capua Vetere.

Nel 1957 Iannotta fu tra gli organizzatori della prima edizione del "Premio Pasquale Fratta", istituito a cadenza biennale dall'omonimo avvocato, a lungo Presidente del Consiglio dell'Ordine degli Avvocati e Procuratori del Foro, con lo scopo di tenere ben desta nei giovani professionisti forensi la passione per il processo penale.

Il Premio, intitolato poi, dal 2001, a varie personalità giuridiche forensi distintesi nel corso degli anni, prima ancora di essere in tempi più prossimi a noi riservato agli studenti liceali e universitari, consisteva in una gara di eloquenza, in cui i partecipanti si cimentavano nella simulazione di un processo penale al termine del quale veniva elargita al vincitore, proclamato da una giuria formata da tutti i componenti del Consiglio dell'Ordine Avvocati e Procuratori, un premio in denaro.

A far data dal 1991 accanto al collaudato "Premio Fratta" o "simulacro di processo penale", come era altrimenti noto, fu istituito un analogo agone per il processo civile, dedicato annualmente alla memoria di avvocati distintosi nella professione. Tornando al Nostro va sottolineato che egli fu più volte delegato, in rappresentanza del Foro di Santa Maria Capua Vetere, ai congressi nazionali di Bologna (1957), Palermo, (1959), Bari (1963), Milano (1965) e Perugia (1963); indi Giudizio Conciliatore nella stessa Santa Maria Capua Vetere dal 1957 al 1977.

Prima ancora era stato Consigliere dell'ordine e poi segretario, una prima volta nel 1945, con Alfredo Gaito e poi con l'onorevole Giuseppe Fusco nel 1954. Successivamente esercitò ancora quest'ultima funzione fino al 1970 con i presidenti Vittorio Verzillo, Francesco Troiano e Raffaele Papa per poi assumere nel 1972 e nel biennio successivo quella di Presidente. Si spense in Santa Maria Capua Vetere il 25 gennaio del 1985 in seguito ai gravi motivi di salute che quattro anni prima lo avevano costretto a lasciare l'avvocatura.

Giuseppe Marrocco era nato a Pietravairano il 31 luglio del 1922 in una famiglia che, a partire dal padre Benedetto, prima dedito alla professione di avvocato poi a quella di notaio, ha annoverato tra le sue fila, in più di un secolo, il fratello Gerardo, deceduto nel 1990, il figlio Dino, spentosi prematuramente a soli 46 anni, il 20 dicembre del 1992, i nipoti Giuseppe e Gerardo, tuttora in attività.

Dopo gli studi superiori presso il Convitto "Giordano Bruno" di Maddaloni e il Liceo Classico "Tommaso di Savoia" di Santa Maria Capua Vetere, Marrocco si laureò all'Università di Napoli, sotto l'attenta guida del professore Alberto Martucci che ne curò la formazione fino all'esame di procuratore legale.

Nel frattempo, non mancò di servire la Patria durante il II conflitto mondiale, nel II battaglione d'Istruzione di stanza in Puglia. Uomo dai molteplici interessi culturali, praticò in particolare la pittura, realizzando apprezzabili dipinti, ma fu conquistato anche dallo sport, ambito nel quale assunse la Presidenza del "Gladiator", la squadra di calcio cittadina, e, soprattutto, dalla politica che lo vide militare, con entusiasmo, nelle fila della sinistra - quantunque amicissimo del futuro Presidente della Repubblica Giovanni Leone, di contrapposta fede politica - accanto a Giorgio Napolitano, altro futuro Presidente della Repubblica, con cui condivise e sostenne le coraggiose battaglie sociali del dopoguerra.



Giuseppe Marrocco.

Sempre, comunque, si fece apprezzare per la sua poliedrica attività dai concittadini e dai suoi colleghi della Magistratura e dell'Avvocatura, come testimoniano il conferimento del titolo di Senatore dell'Ordine Forense di Santa Maria Capua Vetere, i ripetuti incarichi a presiedere l'Ufficio elettorale per il rinnovo del Consiglio dello stesso organismo e, non ultimo, l'intitolazione al suo nome, nel 2009, della 26ma edizione del "simulacro di processo penale".

Giuseppe Marrocco morì nella città che lo aveva accolto, prima come studente e poi come propria dimora, il 12 febbraio del 1990.

Franco Pezzella

**Teano e Calvi nelle pagine di Giovan Battista Pacichelli,
l'erudito viaggiatore seicentesco,
autore de *Il Regno di Napoli in prospettiva* (*)
Il Sidicino, a. XXII, n. 6, giugno 2025, pp. 6 e 8**

(*) Le descrizioni in corsivo sono state trascritte rispettando il lessico e la grammatica dell'opera originale.

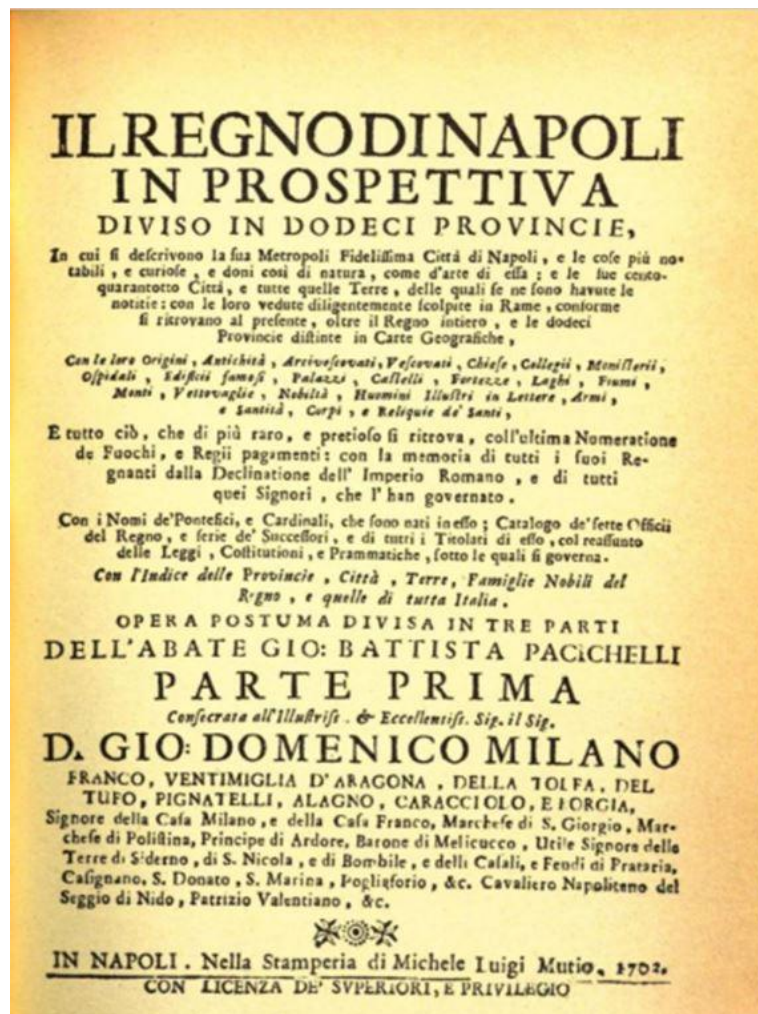


Ritratto di G. B. Pacichelli.

Nel 1703, erano pubblicati postumi a Napoli - i primi due dalla stamperia di Michele Luigi Mutio, il terzo da quella di Domenico Antonio Parrino - i tre tomi de *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodeci provincie*, nei quali, il suo autore, l'abate Giovan Battista Pacichelli descrive, tra l'altro, come recita il sottotitolo (che proseguendo a lungo ne anticipa minuziosamente il contenuto) “*la sua metropoli fidelissima città di Napoli, e le cose più notabili ... e le sue centoquarantotto città, e tutte quelle terre, delle quali se ne sono havute le notitie: con le loro vedute diligentemente scolpite in rame, conforme si ritrovano al presente...*”.

L'opera, redatta tra il 1691 e il 1692, si poneva su una linea di continuità con opere dello stesso autore, il quale, da instancabile e appassionato viaggiatore qual era, percorse, nei suoi cinquantacinque anni di vita, quasi tutta l'Europa, pubblicando, in forma epistolare, dettagliate relazioni di viaggio ricche di osservazioni argute e vivaci.

Nato a Roma, intorno al 1640, da una famiglia di origini pistoiesi distintasi per “fatti d’arme” e “benemerienze ecclesiastiche”, dopo gli studi giuridici a Pisa, Pacichelli si laureò in Teologia nella città papale, da dove, apprezzato da papa Clemente X, nel 1673 fu inviato, in qualità di Uditore Generale della Nunziatura Apostolica, alla conferenza di pace di Colonia indetta per porre fine alla guerra d’Olanda tra la Francia e la quadrupla alleanza composta da Brandeburgo, Sacro Romano Impero, Spagna e Province Unite, rimasta poi purtroppo senza risultato per un grave incidente diplomatico.



Frontespizio del I° tomo de *Il Regno di Napoli in prospettiva*.

Negli anni della nunziatura, il Nostro ne approfittò per intraprendere numerosi viaggi: nel luglio del 1673 visitò il Belgio e l’Olanda; nel marzo dell’anno successivo si recò a Utrecht, e dopo un breve ritorno a Colonia, ripartì a maggio per Rotterdam, l’Aia e Amsterdam. Tornato in Germania, visitò Brema, Amburgo e Lubeca. A giugno si spostò a Bruges e quindi in Francia, dove visitò Parigi, la Champagne e l’Artois, per poi recarsi nelle Fiandre. Tornato a Colonia continuò a viaggiare fra la Westfalia e la Sassonia.

Nella primavera del 1675 visitò l'Inghilterra, la Scozia e l'Irlanda; quindi, imbarcatosi a Dover, giunse in Portogallo e da lì in Spagna. Rientrato a Colonia, nel 1676 viaggiò a lungo attraverso la Svezia, la Danimarca, l'Austria, la Polonia e l'Ungheria. L'anno seguente visitò la Provenza, il Delfinato, la Savoia facendo ritorno in Italia, dove si spostò fra Venezia, Ferrara, Bologna, Modena e Reggio. Rientrato a Roma, dopo qualche mese passò a Parma, presso la corte del duca Ranuccio II Farnese, che lo nominò agente generale dei suoi possedimenti nel Mezzogiorno.

Pertanto, nel 1679, si trasferì a Napoli, dove seppure tra alterne vicende, mantenne il suo incarico per 15 anni, declinando prima l'offerta di una cattedra all'Università di Pisa, poi quella del vescovato di Ferentino, messagli a disposizione da papa Innocenzo IX. Per quanto non apprezzasse molto la città di Napoli e i napoletani vi risiedette stabilmente in una sontuosa dimora nei pressi di Port'Alba.

Da Napoli si allontanò, tuttavia, tutte le volte che se ne presentò l'occasione, compiendo numerosi viaggi nel Mezzogiorno, in Sicilia e a Malta. Fu comunque a Napoli che vennero pubblicati i suoi libri di viaggio che annoverano oltre al succitato *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie*, le *Memorie de' viaggi per l'Europa christiana, scritte à diversi in occasione de'suoi ministeri*, edite in cinque volumi nel 1685 per i tipi di Giacomo Raillard, le *Memorie novelle de' viaggi per l'Europa cristiana comprese in varie lettere scritte, ricevute, o raccolte in occasione de'suoi studi e ministeri*, edite in due volumi da Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Mutio nel 1690, e le *Lettere familiari, istoriche, & erudite, tratte dalle memorie recondite in occasione de'suoi studj, viaggi, e ministeri*, pubblicate in due tomi dai medesimi editori nel 1695, lo stesso anno in cui, dopo aver rinunciato al suo incarico presso i Farnese alla morte di Ranuccio II alcuni mesi prima, morì a Roma dove si era intanto trasferito.

Ancorché *Il Regno di Napoli in prospettiva* del Pacichelli non fosse, all'epoca, il primo dei dizionari corografici riguardanti il Mezzogiorno d'Italia (si vedano, in proposito le precedenti descrizioni di Scipione Mazzella, 1593, Arrigo Bacco, 1606 e Ottavio Beltrano 1640, solo per citare le più note), l'opera si presenta, rispetto a queste ultime più compiuta e ragguardevole dal punto di vista letterario, offrendo al contempo anche una disamina più attenta e organizzata delle realtà urbane e provinciali.

Sicché nelle circa 500 voci che compongono i tre tomi, l'autore aggiunse alle sue personali considerazioni e reminiscenze letterarie, notizie tratte da libri di autori locali e dalle fonti archivistiche.

Le informazioni desunte riguardarono preferibilmente la storia, le caratteristiche fisiche del territorio, il clima, le peculiarità economiche e produttive, l'assetto demografico e sociale delle varie comunità ma anche il patrimonio culturale artistico e architettonico accumulate da esse nel corso dei secoli.

In aggiunta gli editori corredarono il tutto con l'elenco delle dinastie che si erano succedute nel Mezzogiorno dopo la caduta dell'Impero Romano, la lista dei re e viceré di Napoli, dei capitani generali, nonché con una rassegna dei papi e cardinali meridionali, uno schedario della nobiltà napoletana e regnicola, e, non ultimo, con un

riepilogo delle leggi, prammatiche, statuti e consuetudini vigenti nel Regno e nella sua capitale.

Non va tuttavia sottaciuto che molte delle notizie riportate nell'opera sono da verificare. In ogni caso, nonostante le diverse inesattezze emerse dalle descrizioni successive, esse restano fondamentali per la conoscenza di alcune realtà urbane dell'Italia meridionale.

Limitando la nostra attenzione alla sola zona sidicina e calena va evidenziato che nel primo tomo dell'opera, dedicato a Giovanni Domenico Milano, marchese di San Giorgio, l'autore, riporta, tra i 25 principali centri urbani di Terra di Lavoro oggetto della sua descrizione, sia Teano che Calvi.



F. Cassiano de Silva, Veduta di Teano.

Di Teano, il Pacichelli (pp. 123-124) ne rivendica, anzitutto, “*prima dell’esser di Roma*”, le origini sidicine, una popolazione italica di lingua *osca*, da cui il toponimo *Teantum Sidicinum* con il quale era altrimenti conosciuta nell’età romana per contraddistinguerla dall’omonima città pugliese *Teantum Apulum*, la medievale Civitate; non prima, tuttavia, di attestare, con quell’enfasi abbondantemente adoperata nel passato per discorrere della genesi delle antiche città italiche, che la città “*Merita per le ricordanze passate l’honor che maestosamente ritiene*”.

Indi, dopo aver riportato l'affermazione di Tito Livio, secondo la quale Teano era "*urbs magni nominis*" (città di grande fama) e quella di Strabone che la definì "*Urbium in via latina sitarum maxima*" (La più grande delle città situate sulla via Latina), fa un rapido accenno anche alla massima espansione del suo territorio fino a *Fregellae*, l'attuale Ceprano, e alla successiva sottomissione, prima a Roma, e poi, nell'ordine, ai Goti, ai Longobardi, ai conti Pandulfo e Gisulfo, fino al Principe di Stigliano.

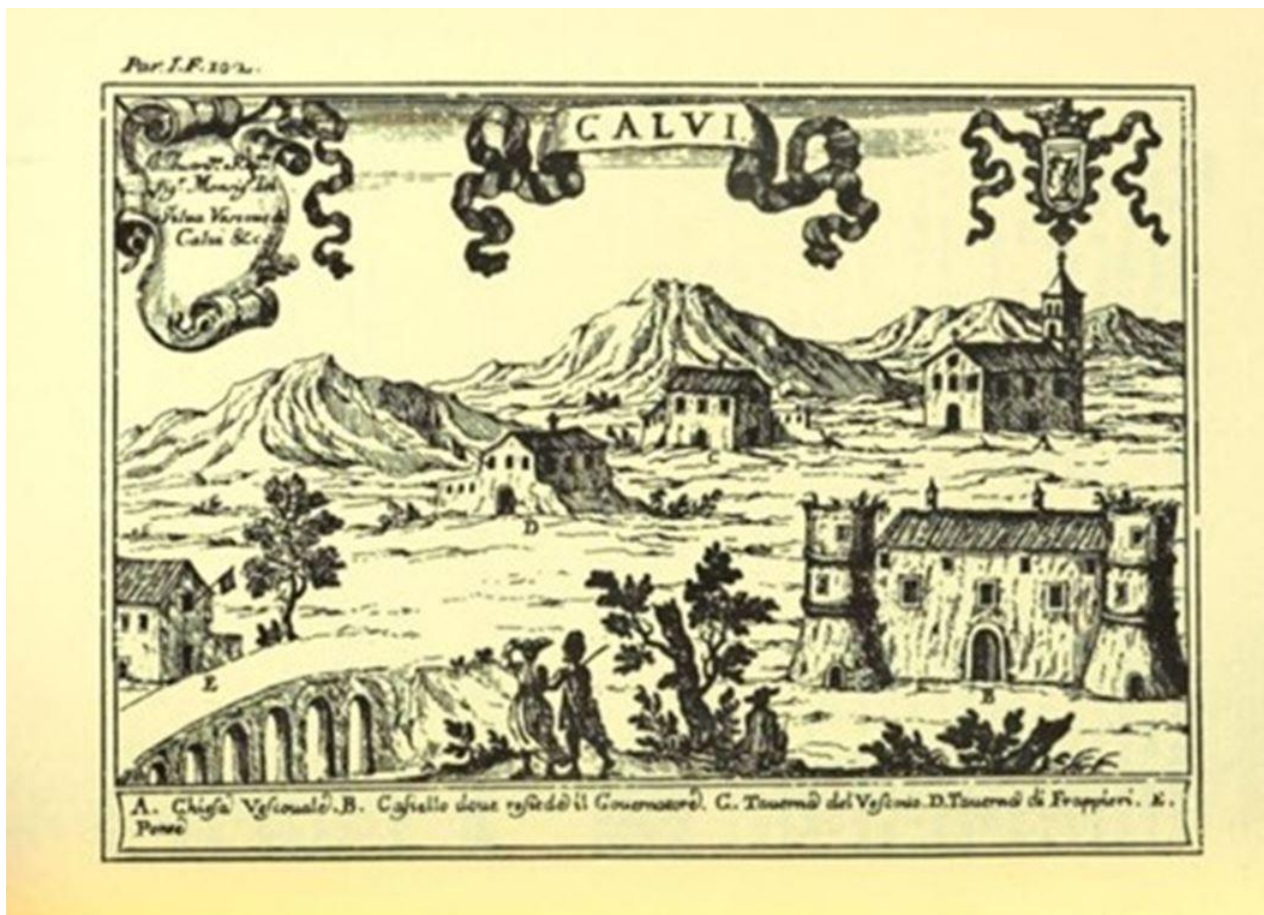
Esaurite in rapida sintesi le notizie storiche, senza dimenticare, però, di sottolineare che la città, viene citata, a vario titolo, anche da Tolomeo, Vitruvio e Cicerone, l'abate dopo aver annotato che "*Fertilissimo provasi il suo Territorio: la clemenza dell'aria hà bene instuito negli spiriti humani, habilitandogli ad attioni illustri*" ne elenca, poi, in altrettanta rapida sintesi, i santi e le sante venerati, le famiglie nobili, gli uomini illustri.

Tra i primi troviamo san Urbano, teanese, terzo vescovo della città dopo san Paride e sant'Amasio, santa Reparata, sant'Albina, san Giuliano le cui reliquie ancora si conservano, insieme a quelle di alcuni apostoli e martiri (tra le quali una costola di san Lorenzo), nella cattedrale cittadina.

Diverse le famiglie nobili menzionate: da quelle ancora presenti all'epoca in città, dei De Angelis, Barattucci, Cepulli detti Filamonis o Filisbonis, Galluccio, Magni, Martino de Carles, De Monti, De Renzi a quelle trasferitesi altrove come gli Abenavolo, i Carigli, i de Diano, i Filomarino e i Galeoti. Numerosi, infine, gli uomini illustri ricordati: da Ludovico Abenavolo, uno dei tredici italiani protagonisti della disfida di Barletta, a Ferrante e Cesare de Angelis, l'uno al servizio di Carlo V, distintosi nella battaglia di Governolo, presso Mantova, del 1526, dove rimase mortalmente ferito, tra l'altro, il famoso Giovanni delle Bande Nere, l'altro capitano di fanteria nell'esercito di Filippo IV; da Antonio, Ottavio e Niccolò de Renzis, gloriosi combattenti, ad Antonio Barattucci, consigliere del Sacro Regio Consiglio, un importante organo giudiziario del Regno di Napoli.

Decisamente tutt'altra che enfatica, è, invece, la descrizione che Pacichelli fa di Calvi (pp.102-103) quando scrive "*Poco, ò null'altro che l'honor della Chiesa hoggi le vediamo avanzato. È Città nuova, angusta, senza splendor veruno, e quindi vacua..., in poggio però di buon'aria*". Pertanto, dopo aver ricordato che i suoi antichi fasti, furono raccontati da Strabone, Tolomeo, Plinio, Festo, Polibio, Tullio, Virgilio, Orazio, Livio e Silio, scrive che Atenulfo, conte di Capua, principe di Benevento "*fondolla* (la fondò), intorno l'879 dalle ruine di Cali antica, chiamata con voce guasta Caleno, stanza de gli Ausoni" aggiunge che, governata per lungo tempo dal "*Magistrato Capoano per munificenza del Re di Napoli Ferdinando Primo Hora è Baronato dell'Università di Capoa: nè hà cosa ora che meriti*", fatta salva quale unica traccia dell'antico splendore "*la Cattedrale con tre ordini di navi divise da due ordini di Colonne di marmo, con sede Pontificale di finissima pietra*". Passando poi a dare qualche informazione topografica la dice formata da tre abitati: Visciano, Zuni e borgo dei Martini, e che ha due grossi casali: Sparanise e Petrulo. Non manca di riportare, altresì, che "*vi si vedono vestiggi d'antichi anfiteatri, uno de'quali chiamato dal volgo*

li Borlasci; & un' altro stimato un' antico Palazzo...[e che] Resta in piedi ancora il Castello quasi demolito”.



F. Cassiano de Silva, *Veduta di Calvi*.

Chiude, infine, la descrizione con una nota, che sa tanto di moderna guida turistica, quando riporta che vi si “*tengono due hosterie per comodi de' Passaggieri*”; non prima, tuttavia, di evidenziare che il vescovo, il domenicano monsignor Vincenzo Maria de Silva, esercita, in qualità di barone della Rocchetta (l'attuale Rocchetta e Croce), giurisdizione civile e criminale non solo sul clero ma anche sulle 14 comunità dell'antica baronia.

La descrizione delle due città è accompagnata, come anticipa del resto il sottotitolo, dalle rispettive vedute calcografiche, incise da Francesco Cassiano de Silva, un cartografo, incisore e disegnatore lombardo di origini spagnole.

Franco Pezzella

Fra Giulio Magnani, un Ministro Generale dei Francescani vescovo di Calvi

Il Sidicino, a. XXII, n. 7, luglio 2025, pp. 3 e 8

Tra gli ottanta e più vescovi che hanno retto la millenaria diocesi di Calvi attraverso i secoli - a partire da san Casto, martirizzato nel 66 d. C, fino ad Andrea De Lucia che dopo averla amministrata per ben 26 anni, dal 1792 al 1818, si trovò a guidare per altri 11 anni, dal 1818 al 1829, anche quella di Teano in seguito all'unione delle due sedi sancita con Bolla Apostolica *De utiliore Dominicae* il 28 giugno del 1818 da Pio VII - una figura di sicuro rilievo è senza dubbio rappresentata da Giulio Magnani, che fu vescovo di Calvi dal 1560 al 1565 (fig. 1).



Fig. 1 - Giulio Magnani in una tavola tratta da *Effigies et series chronologica Ministrorum generalium Totius Ordinis S. Francisci Minorum Conventualium*, di Vincenzo Maria Coronelli, 1716.

Nato a Piacenza nel giugno del 1505, Giulio Magnani entrò giovanissimo nell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, dei quali fu nominato, dopo aver conseguito il Dottorato in Sacra Teologia e aver partecipato come loro rappresentante alle sessioni degli anni

1545-1547 del Concilio di Trento, prima Procuratore Generale nel 1549, poi Vicario Generale Apostolico nel 1551 su nomina di papa Giulio III, e, infine, Ministro Generale nel Capitolo di Genova del 1553, carica che avrebbe mantenuto per sei anni fino 1559.



Fig. 2 - E. Naurizio, *Congregazione Generale del Concilio di Trento nella Chiesa di S. Maria Maggiore*, Trento, Museo Diocesano Tridentino (Foto da Wikipedia).

Con molta autorevolezza, nelle sessioni conciliari di cui sopra, fra Giulio Magnani, quantunque fosse presente nelle semplici vesti di socio e assistente del suo Ordine, non mancò di esternare le sue opinioni teologiche guadagnandosi la stima di molti confratelli, allorquando si stabilirono, tra l'altro, in antitesi alle tesi luterane, alcuni principi.

Innanzitutto che la rivelazione divina non fosse contenuta solo nelle Sacre Scritture, ma anche nell'interpretazione che ne facevano il clero e il papa; che i sacramenti erano sette e che erano validi e trasmettevano la grazia perché conferiti dal clero; che i vescovi e i parroci avessero l'obbligo di residenza nelle loro diocesi e parrocchie e che

il clero dovesse ricevere una preparazione attraverso scuole specifiche, i seminari, nonché fosse tenuto a essere un modello di moralità e a educare il popolo.

In proposito, qualche anno dopo, nel 1552, mentre svolgeva le funzioni di Vicario Generale Apostolico, fece stampare, verosimilmente nella stessa Trento, un sommario da utilizzarsi per confutare le eresie di marca luterana, il *Compendium eorum, quae P. Praedicatores omnino docere, nulloque modo silentio praeterire debeant, per reue. & ill. dominos cardinales, à Sede Apostolica ad haereses reuellendas deputatos. Summatim omnibus praescriptum, atquehic in gratiam Praedicatorum Ord. Min. Conuen. à reuend. P. eiusdem ord. vicario generali apostolico in lucem aeditum* (fig. 3).

Trad.: *Compendio di ciò che i Predicatori devono assolutamente insegnare e in nessun modo tacere, a cura dei venerabili e illustri Cardinali, deputati dalla Sede Apostolica a confutare le eresie. Riassunto e prescritto per tutti, e qui, per il bene dell'Ordine dei Predicatori. Minimi Conventuali, pubblicato dal venerabile P. dello stesso Ordine. Vicario Generale Apostolico*

Nei sei anni, invece, in cui esercitò le funzioni di Ministro Generale dei Minimi, Giulio Magnani è ricordato per aver accolto nelle sue mani, su disposizione di papa Giulio III, il solenne giuramento con cui il futuro san Pietro d'Alcantara sottopose se stesso e la famiglia dei Frati Minori Scalzi - da lui fondata, nel 1517, dopo la divisione formale dell'Ordina francescano - alla sua obbedienza.

Pertanto, il 17 luglio del 1560, l'anno successivo alla cessazione delle sue funzioni di Ministro Generale, in riconoscimento dei suoi servigi e delle sue qualità di “vir mitis, doctus et gravis” (uomo gentile, colto e austero), come avrebbero scritto di lui gli storici dell'Ordine, fu nominato da papa Pio IV vescovo di Calvi.

Seguì la consacrazione episcopale che ebbe luogo il 28 luglio nella Basilica dei Santi Apostoli a Roma per le mani di Pompeo Zambecari, vescovo di Valva e Sulmona e di Bartolomeo Capranica, vescovo di Carinola.

Come riporta il cardinale Francesco Maria Sforza Pallavicino nel vol. III, libro XVIII, cap. I, p. 647 (ed. cons. Roma 1833) della sua *Istoria del Concilio di Trento* scritta nel 1656-57 con intento apertamente apologetico per controbattere l'analoga opera dello scomunicato servita Paolo Sarpi - secondo il quale il concistoro tridentino era stato solo un illusorio tentativo di risolvere i conflitti con gli eretici - Giulio Magnani, mentre era vescovo di Calvi, intervenne una seconda volta al concilio di Trento.

Occasione ne fu la convocazione, il 21 luglio del 1562, di un incontro dei padri conciliari con la congregazione dei teologi per discutere se fosse opportuno premettere ai canoni qualche enunciazione della dottrina circa il quesito “se Cristo nella cena sacrificò sé stesso per noi”.

Ebbene il Nostro, pur non esprimendo alcuna opinione in merito, si limitò solo a proporre che, essendo stati scritti molti libri in proposito, compito del Concilio doveva

essere semmai “un compiglio che desse perfezione alla fabrica”, come a dire che si mettesse in miglior ordine la materia.

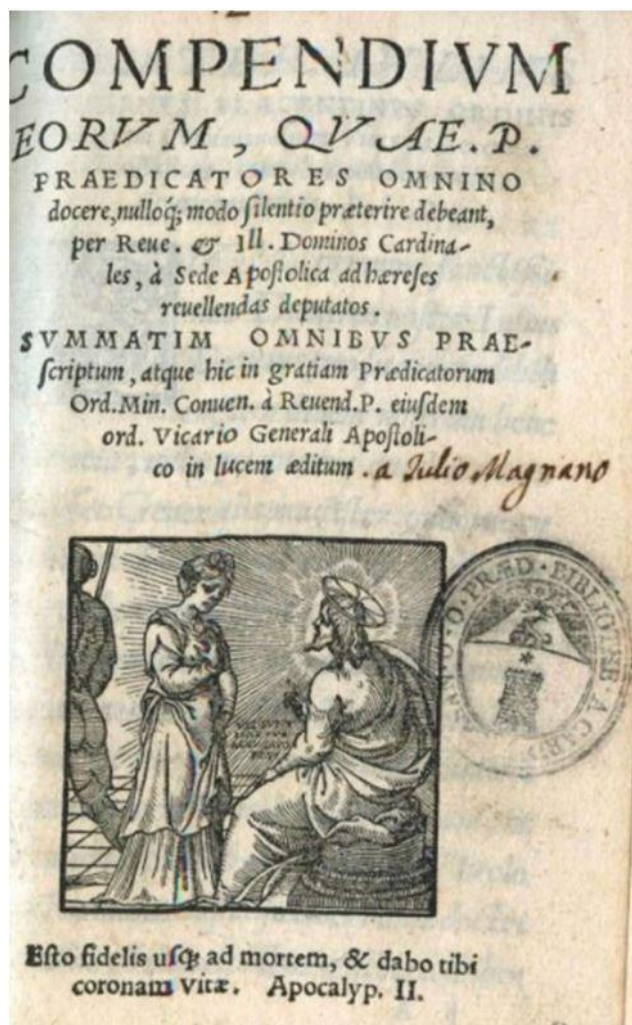


Fig. 3 - Frontespizio del *Compendium*.



Fig. 4 - A. Mozzillo, Ritratto del Magnani nelle vesti di vescovo, Calvi, Risorta, Sagrestia della cattedrale

Ad ogni buon conto, circa cosa pensasse veramente dell'eucarestia non va dimenticato che pochi mesi prima, dopo l'ingresso in diocesi, aveva chiesto ed ottenuto, con una bolla di papa Pio IV - come ricorda nel verbale della sua Santa Visita dell'11 aprile 1583 il suo successore Fabio Maranta - l'istituzione nel duomo di una Confraternita sotto il nome del Corpo di Cristo “per maggiormente rendere onore e gloria al SS. Sacramento”.

Ammirato dai suoi contemporanei come persona di grande virtù e somma pietà Magnani fu anche un accanito bibliofilo: tant'è che il predicatore siciliano Vito Pizza, un filosofo francescano conventuale che era stato tra l'altro condiscipolo di Sisto V e baccelliere nel ginnasio di Padova, gli dedicò il suo trattato *De divino, et humano intellectu, et de hominis sensu, experipatheticis tracta ...*, edito nel 1553 a Padova per i tipi di Giovan Battista Amico (fig. 5), non mancando di sottolineare nella motivazione

2

REVERENDISSIMO
TOTIVS SERAPHICAE RELI-
GIONIS GENERALI, SACRAE THEO-
LOGIAE PROFESSORI MAJESTATIS VESTRAE
Honorabili Magnifico, Fratri Viro
Petrus Sordani. S. D.



 **CONSVETUDO** ea fuit
utrorum omnium Iulii Pater Reuer-
endissimus, ut siquid ingenio confectum,
atque industria elaboratum, in lucem
edere exoptasset: Patrum sibi
prius optatum elegerint, cuius rebo-
lentis fama, et a, et doctrina laetantium morsus facile cui
tarent. Quo exemplo, cum haec paucula ex peripateticorum
fontibus deprompta foras emittere censerem, tibi soli ex
alio usus sum illa dicere: nec id quidem iniuria. Nam si tui
fama, et ut a integritatem considerarem, tu es profectus,
cuius bonus odor, totius per Italiae oras hucusque nagerit.
Accedit inde non vulgaris doctrina, ac rebus in agenda
divina promptitudo, tuque magnatum, et illustrium viro-
rum illi tua virtute conclusa familiaritas. Quae omnia
cuius decrabente male loquendi essent impedimento. habes
autem praeter ceteris illud concinnatum saltem, et tui cons-

4 9

IULIO, MAGNANO, PLAC' VITA.
 INNOCENTIA, MOR. INTEGRITATE
 EXCELSA, THEOLOGO, ET MA-
 GISTRO, CLAU. COEN. CAS.
 FAMULA, FRANCISCANA, TOTO
 ORBE, MINISTROR. PENS. VMO. VI.
 POSTEA, MAX. PREDICTO, DEM.
 NELLO, CAVEAR. DEGRADATO.
 POSTHIC, ANNO 35. OM. REATI.
 SVB. IX. MES. III. NON. IUNE
 SPERANTE, LICHINO, THEANI
 MORTVO, XVII. SEPT. M. D. LXX
 H. IVIVS, MAGNANO, PLAC.
 CIV. DE ORD. THEOLOGO.
 REPOS. F. I.

211

Il Nostro si spense a Teano il 25 settembre del 1565 ricevendo sepoltura, come riferisce il barone Antonio Ricca a p. 139 nelle sue *Osservazioni sulle risposte del signor Zona Parte II*, Napoli 1835, nella locale chiesa di San Francesco retta dai suoi stessi confratelli.

Per di più il barone riporta, alla pagina successiva, il testo di un'epigrafe che sarebbe stata posta sulla sepoltura. Senonché di questa iscrizione non c'è traccia alcuna per cui viene da pensare - per il pressoché quasi identico dettato che si legge sul monumento funebre eretto dal reverendo omonimo nipote nella chiesa di San Francesco a Piacenza - che, in realtà, la scritta riportata si riferisse a questa ultima, e che il Ricca abbia operato una confusione in proposito, verosimilmente sulla scorta di qualche appunto che aveva letto nei manoscritti del vescovo Capece Zurlo, cui, pare, abbiano attinto a piene mani sia lui che Mattia Zona, l'altro storico di Calvi.

In ogni caso sul monumento funebre piacentino, la lapide in oggetto - sostenuta da due triglifi dentellati e da un cherubino a rilievo centrale, sormontata da un riquadro originariamente contenente un'effigie del defunto in rame fiancheggiata da motivi a voluta e coronata da una trabeazione con triglifi laterali e un piccolo fregio iscritto con borchie - recita, con chiari intenti celebrativi:

IULIO MAGNANO PLAC(ENTIN)O VITAE/ INNOCE(N)TIA MOR(UM)
INTEGRITATE/ EXCELLE(N)TIQUE THEOLOGO OPT(IM)IS MAX(IM)IS/
PONTIFICIBUS SUI TE(M)PORIS NO(N)/ MINUS CLARO QUAM RARO/
FAMILIAE FRANCISCANAE TOTO/ ORBE MINORIS ORDINIS SU(M)MO
VIC(ARI)O/ POSTEA MAX(IM)O PREFECTO DEMU(M)/ VERO CALVE(N)SIU(M)
DIGNISSIMO/ PO(N)TIFICI ANNO TA(N)DEM AETATIS/ SUAE LX ME(N)S(E) IIII
NON SINE/ SUPERSTITU(M) LACHRIMIS THEANI/ MORTUO XXV SEPT(EMBRIS)
MDLXV/ R(EVERENDUS) IULIUS MAGNUS PLAC(ENTINUS)/ EIUSDE(M)
ORD(IN)IS THEOLOGUS/ NEPOS F(ECIT) F(IERI)

Il monumento, addossato al muro perimetrale della navata sinistra della chiesa nei pressi della cappella di San Giacomo, è concluso alla sommità con lo stemma del defunto tra volute e piccoli pinnacoli sferici. In mancanza di documentazione, il manufatto è attribuito a ignote maestranze locali.

Franco Pezzella

Il mosaico della Cappella del Seminario di Aversa

Nero su bianco, a. XXVIII, n. 13, 21 settembre 2025, p. 58



Nel 1966 monsignor Antonio Cece, vescovo coadiutore con diritto di successione della diocesi di Aversa dal 1962, subito dopo la sua nomina a vescovo titolare al posto di Antonio Teutonico, dimessosi per ragione di salute il 31 marzo di quell'anno, dispose che sulla parete di fondo dell'area presbiteriale della Cappella del Seminario, già occupata un tempo da un altare settecentesco sul quale faceva bella mostra di sé la coeva pala raffigurante la *Madonna e Santi* di Paolo de Matteis, ora posta nell'Aula Magna, venisse realizzato un mosaico. Contestualmente dispose che il manufatto artistico, oltre a riprendere la Vergine con il Bambino e due dei personaggi sacri rappresentati nel dipinto del pittore cilentano, ossia i santi Paolo e Carlo Borromeo -

l'uno in qualità di Patrono della Diocesi, l'altro del Seminario - raffigurasse anche il pontefice dell'epoca, Paolo VI, affiancato a destra dalla sua stessa persona in abiti vescovili e con il bastone pastorale, quale artefice della proclamazione della Vergine a "Mater Ecclesiae".

A realizzare il mosaico su disegno del pittore e scenografo puteolano Giovanni Brancaccio, fu chiamato il pittore e mosaicista, siciliano di nascita ma sardo d'adozione, Franco d'Urso.

La fascia superiore del mosaico, che occupa una superficie di 40 metri quadrati circa, è occupata, sulla falsariga del dipinto di de Matteis, dall'immagine della Vergine in trono con in braccio il Bambino immersa in un alone luminoso circoscritto da una ghirlanda di foglie d'acero sostenuta da due angioletti; l'affiancano, disposti sulle nubi sottostanti i santi Paolo e Carlo Borromeo caratterizzati dai rispettivi attributi iconografici, rispettivamente la spada e il Vangelo per l'apostolo delle Genti, il berretto a tre punte detto anche tricorno, il caratteristico copricapo cardinalizio dalla forma squadrata a tre alette rigide, per san Carlo.

Immediatamente al di sotto della Vergine, seduto sul trono pontificio è papa Paolo VI che indossa invece, secondo tradizione, una stola bianca e la mozzetta rossa, la mezza mantella degli ecclesiastici che copre solo le spalle, vestimenti i quali, per dirla con mons. Stefano Sanchirico, ufficiale dell'Archivio Apostolico Vaticano e docente di Storia della Curia Romana presso la Scuola di Archivistica, diplomatica e paleografia vaticana, sono "i segni distintivi della dignità pontificia che lasciano tra l'altro scorgere quel processo di *imitatio imperii* del vescovo di Roma, di cui il *Constitutum Constantini* (la cosiddetta Donazione di Costantino, un editto apocrifo attribuito all'imperatore Costantino I, n. d. A.) costituisce la giustificazione e la sanzione giuridica più evidente".

A destra del trono, sullo sfondo dell'arco e del campanile dell'Annunziata, ai piedi del vescovo Cece, un pastore, in ginocchio e con le mani giunte, è nell'atto di omaggiare il pontefice con un cesto di vivande.

Sul lato sinistro, invece, ad omaggiare il pontefice sullo sfondo della cupola del duomo, ci sono un chierico in abito talare e una nobildonna, entrambi con le mani giunte e lo sguardo rivolto verso il vicario di Cristo sulla Terra. In calce alla composizione una lunga striscia accoglie il pronunciamento in latino con cui il pontefice, il 21 novembre del 1964, a conclusione della terza sessione del Concilio vaticano II dichiarò la Vergine Madre della Chiesa.

Quanto agli autori dell'opera, di Giovanni Brancaccio (Pozzuoli 1903 - Napoli 1975) ricordiamo solo che, diplomatosi all'Istituto d'Arte di Napoli nel 1923, fu un esponente di rilievo della pittura e della scultura napoletana del Novecento.

Partecipò a numerose esposizioni nazionale ed internazionali, in particolare a diverse edizioni della Biennale di Venezia e della Quadriennale di Roma.

Conseguita, prima la titolarità della cattedra di decorazione all'Accademia di Belle Arti di Napoli e poi la carica di direttore, negli anni Cinquanta realizzò, tra l'altro, affreschi

e mosaici per il Palazzo delle Poste di Milano, per la Cappella universitaria di Roma e per la sede della Banca Nazionale del Lavoro di Milano.

Di Franco d'Urso (Catania 1900 - Cagliari 1989), ricordiamo, invece, che, dopo una breve frequentazione dell'Accademia delle Arti di Roma, interrottasi per lo scoppio della I guerra mondiale, si diplomò nel 1919.

Abituale frequentatore degli ambienti artistici romani di via Margutta negli anni successivi incominciò a lavorare come mosaicista in tutta Italia per poi ritirarsi a Cagliari e qui condurre una vita monacale dedicata completamente all'arte. Realizzò mosaici a Cosenza (ch. di S. Nicola), Napoli (Banca d'Italia), Roma (ch. di S. Giovanni Bosco, ch. della Natività, ch. di S. Ignazio d'Antiochia, Hotel Mediterraneo), Milano (ch. di S. Giuseppe Calasanzio), Cagliari (ch. di S. Barbara, ch. di S. Rosalia).

Franco Pezzella

**Mons. Taglialatela, un erudito prelato diocesano,
arcivescovo di Manfredonia**

**Nero su bianco, a. XXVIII, n. 14, 5 ottobre 2025, p. 58 (I^a parte);
n. 15, 19 ottobre 2025, p. 58 (II^a parte)**

Nel concistoro segreto del 23 giugno 1854, il pontefice Pio IX preconizzava arcivescovo di Manfredonia e amministratore apostolico del vescovato di Vieste, concedendogli contestualmente il pallio, monsignor Vincenzo Taglialatela, l'erudito prelato giuglianese, già insegnante di inglese, francese, greco e lingue orientali presso il Collegio dei Cinesi a Napoli, nonché lettore di teologia e filosofia presso la stessa istituzione e presso il liceo arcivescovile e il Collegio dei Padri Filippini della capitale dopo il conferimento della laurea *honoris causa* concessagli su proposta del cardinale Mauro Cappellari, il futuro papa Gregorio XVI.



Manfredonia (FG), Palazzo Arcivescovile, Ignoto, *Ritratto dell'arc. Vincenzo Taglialatela*.

Nato a Giugliano l'8 aprile del 1804, aveva compiuto i primi studi, sotto la guida dello zio paterno Michele, Consultore del S. Uffizio e canonico teologo del duomo di Aversa, prima presso il Seminario di Venafrò, dove lo zio insegnava lettere, e poi in quello della nostra città, dalla quale era passato, dopo aver ricevuto gli ordini minori, al

sopradetto Collegio dei Cinesi per imparare il siriano, il persiano e il cinese avendo in animo di diventare missionario in Oriente.

A questo Collegio, originariamente e appositamente fondato nel 1724, unitamente alla Congregazione della Sacra Famiglia di Gesù Cristo, dal missionario ebolitano Matteo Ripa al suo ritorno dalla Cina per la formazione dei cinque giovani asiatici che lo avevano accompagnato, da rimandare poi in patria per diffondere il cristianesimo, era stato successivamente associato, infatti, nel 1732, dopo una lunga serie di vicissitudini, un convitto per l'educazione di giovani napoletani che aspiravano a diventare missionari nell'Estremo Oriente.

Il proposito del giovane, che nel frattempo era stato ordinato sacerdotale il 23 dicembre del 1826 con dispensa di diciotto mesi sull'età canonica, era però ben presto svanito a causa delle sue pessime condizioni di salute, ma ciononostante egli aveva continuato a studiare guadagnandosi, per le sue indubbie qualità, il posto di professore presso lo stesso Collegio.

Più tardi al fine di salvare la benemerita istituzione da una possibile soppressione ventilata dalla Propaganda Fide - il dicastero pontificio che tuttora dirige e governa l'attività missionaria cattolica nel mondo - si sarebbe assunto il gravoso compito di continuare ad insegnare lingue, teologia e filosofia ai dieci giovani aspiranti missionari rimasti in sede nonostante le incerte prospettive.

Impegno per il quale non lesinò di compilare per ognuno di loro, manoscritta, una grammatica cinese. Se non ché, constatata da parte degli esaminatori l'impeccabile preparazione degli esaminandi, le autorità pontificie avevano recesso dai loro propositi e il Collegio aveva potuto continuare la propria attività trasformandosi nel corso degli anni, attraverso successivi cambiamenti non solo giuridici ma anche di sedi che non è il caso qui di ripercorrere, nell'attuale Istituto universitario "*L'Orientale*", la più antica scuola di sinologia e di orientalistica in Europa.

All'attività di educatore, per la quale aveva rinunciato perfino la designazione a vescovo di Avellino, non mancò di affiancare quella più propriamente sacerdotale accettando la nomina, da parte del card. Filippo Giudice Caracciolo, ad esaminatore del clero napoletano e impegnandosi, allo stesso tempo, nella recita di numerose prediche nelle chiese della città, conducendo gli esercizi spirituali a Corte e, non ultimo, accettando il gravoso e rischioso impegno di confessore durante l'epidemia di colera del 1837.

La consacrazione a vescovo del Tagliatela avvenne nella chiesa romana di Sant'Andrea della Valle il successivo 30 luglio del 1854 per le mani del cardinale-vescovo di Albano Laziale, Costantino Patrizi Naro, alla presenza dei co-consacratori fra Antonio Ligi-Bussi, arcivescovo titolare di Iconio (Konya, Turchia) e monsignor Giuseppe Cardoni, vescovo titolare di Caristo (Karystos, Grecia).

Appena insediatosi suo primo impegno fu riportare la pace tra alcune famiglie cittadine rivali e condurre a termine i lavori di ampliamento e abbellimento della cattedrale - che, incominciati nel 1843 dal suo predecessore Vitangelo Salvemini, duravano, per difficoltà economiche, da ben dieci anni - al cui termine, il 21 novembre del 1855,

consacrò il nuovo altare maggiore e gli altri quattro altari laterali, due dei quali furono donati, insieme all'organo ed alcuni paramenti sacri, dallo stesso arcivescovo.



Manfredonia (FG), Cattedrale,
Organo donato dall'arc. Vincenzo Taglialatela.

“Dotto, grave e prudente, probo e perito nelle ecclesiastiche cose”, come scrisse di lui Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastiche...*, vol. 100 (1860), p. 97, il Nostro fu tra l'altro, presente, in questa veste, viepiù come rappresentante di Ferdinando II, alla solenne promulgazione, l'8 dicembre del 1854, da parte di Pio IX, del decreto dogmatico sull'Immacolato Concepimento di Maria, durante la quale lesse una dotta dissertazione sul postulato che gli valse il conferimento dell'ambito titolo di Assistente al Soglio Pontificio. Questi dignitari, come si ricorderà, erano collocati, prima dell'abolizione del titolo da parte di papa Paolo VI nel 1968, immediatamente sotto il collegio cardinalizio ed assumevano, in quanto appartenenti alla corte pontificia, i titoli di conte di Roma e del palazzo Apostolico.

Peraltro, tra i vari privilegi di cui godevano c'era quello di circondare, nelle funzioni solenni, il trono papale adornati con piviale e mitra, nonché quello di disporre di una certa cifra per le loro esequie e di elargire, a loro piacimento, somme di denari ai chierici o ai parenti.

In seguito, Taglialatela fu componente della commissione per la scelta dei vescovi nel 1856; fu presente, a Napoli, nel gennaio del 1863, ad una delle nove ricognizioni (la settima) delle ossa di sant'Alfonso Maria de' Liguori; fu componente delle diverse commissioni d'inchiesta informative istituite dalla Curia napoletana in preparazione dei processi di beatificazione di Maria Longo, Padre Ludovico da Casoria e Padre Emanuele Ribera per verificarne la santità, le virtù e i miracoli; fu tra i partecipanti al Primo Concilio Vaticano del 1868-70.

Prima di ogni altra cosa, però, nei ventitré anni che resse l'arcidiocesi, condotti sempre con grande spirito di abnegazione, sacrificio e carità si premurò principalmente di aiutare sempre e innanzitutto i bisognosi.

Le cronache del tempo riportano che durante una carestia donò tutti i suoi beni ai poveri dell'arcidiocesi tanto da non avere neppure il denaro per affrancare una lettera e che, non ancora pago della sua sete di carità, andò mendicando offerte per tutta la Capitanata.

Il 7 dicembre del 1879, alla rispettabile età di 75 anni, l'anziano arcivescovo si dimise anche in segno di protesta per la tentata secolarizzazione dei seminari contro la quale, già nel 1863, aveva firmato, con altri rappresentanti dell'episcopato meridionale, una dura nota di dissenso nei confronti delle nuove autorità statali dello stato unitario.

Il 27 febbraio dell'anno successivo, mentre si trovava a Napoli, dove si era intanto stabilito, era raggiunto dalla nomina ad arcivescovo titolare di Bostra (l'attuale Bosra, in Siria), dignità che conservava insieme a quella di arcivescovo emerito di Manfredonia fino al 26 settembre del 1897, quando si spegneva, alla veneranda età di 94 anni, lasciandoci, oltre che diverse lettere pastorali (*Litterae pastorales ad clerum et populum Sipontinae et Vestanae Ecclesiae*), pubblicate in quattro distinti volumi a Roma nel 1854, e a Napoli nel 1867, 1868 e 1870, una raccolta di preghiere in due edizioni, dal titolo *Dottrina di S. Alfonso Maria Di Liguori di S. Leonardo di Porto Maurizio e di S. Vincenzo De Paolo*, Napoli 1893 e 1894 (ampliata), e un *Manuale di dottrine ascetiche per il clero*.

Precedentemente aveva curato i *Componimenti poetici recitati nelle pubbliche accademie datesi nel seminario di Manfredonia in onore dell'augusto signore Ferdinando II*, Napoli 1857 e i *Componimenti poetici pel matrimonio di s.a.r. il duca di Calabria principe ereditario delle Due Sicilie*, Napoli 1859, composti per l'occasione dai professori e dagli alunni del Seminario arcivescovile.

Franco Pezzella

Giuseppe Imondi, un estroso anarchico teanese nella Napoli di fine Ottocento-prima metà del Novecento

Il Sidicino, a. XXII, n. 10, ottobre 2025, p. 4 (I^a parte);

n. 11, novembre 2025, p. 4 (II^a parte)

Giuseppe Imondi nasce a Teano il 10 aprile del 1860, da Raffaele, “ricevitore del Registro”, qualifica con cui era indicato all’epoca chi esercitava la funzione di riscuotere somme per conto dello Stato o di un ente pubblico o privato, e Gennara Angelillo, dentista.



Giuseppe Imondi.

Tuttavia trascorre i primi anni della sua esistenza in Grecia dove suo padre si era rifugiato dopo aver rubato una ingente somma affidatagli per ragioni di sicurezza dall’ufficio. Rientrato in Italia, si stabilisce con la famiglia a Casanova di Carinola e ripresi gli studi consegue prima la licenza liceale, e poi, dopo essersi sposato e trasferito a Napoli, il diploma di assistente farmacista.

Qui, ancora studente, venuto a contatto con i più influenti esponenti cittadini del movimento, abbraccia la militanza anarchica, segnata, peraltro, da due arresti: l’uno, nel 1883, per porto abusivo d’arma da fuoco, l’altra nel 1889, per oltraggio al re e ai poteri costituiti durante una cerimonia commemorativa in onore dell’irredentista triestino Guglielmo Oberdan.

Rientrato a Casanova, avvia una relazione con la sorella della moglie, per cui, denunciato per adulterio, a giugno del 1892 si trasferisce a Marsiglia, dove vive facendo il suonatore ambulante.

L'anno successivo, ritornato intanto in Italia, è di nuovo bersaglio di guai giudiziari: processato per violazione di domicilio, il 13 luglio, è condannato a due anni di carcere, detenzione che, tuttavia, evita, presentando domanda di grazia, ma a dicembre, coinvolto per errore in un attentato a Montecitorio, è costretto a riparare in Francia e Svizzera da dove fa ritorno a casa solamente cinque anni dopo, nella primavera del 1898, dopo aver ottenuto il condono della pena somministratagli nel 1893.



Lorenzo Viani, *Comizio anarchico*, 1914.

Nel 1902, però, si trasferisce a Napoli, dove, dopo essersi tenuto un po' per laurearsi in Medicina e aprire uno studio dentistico, si riavvicina ai compagni anarchici, insieme ai quali, nel maggio del 1906, firma un comunicato in cui esalta gli ideali anarchici e definisce il drammatico tentativo di assassinare il re Alfonso XIII di Spagna e la regina Victoria Eugenie durante la cerimonia nuziale - andato fallito, ma causa della tragica morte di 24 partecipanti al corteo regale - solo un "episodio marginale della lotta tra oppressi ed oppressori".

Nonostante gli impegni professionali lo tengano molto occupato quasi tutti i giorni nello studio dentistico di via Duomo - dove cura, anche in modo gratuito, una clientela composta per lo più da operai e artigiani del quartiere San Lorenzo - nell'età giolittiana (1903-1914) e oltre si segnala come uno dei più convinti assertori e propagandisti del movimento anarchico tessendo un'estesa trama di collegamenti con i militanti attivi in altre parti d'Italia o emigrati negli Stati Uniti e in alcuni paesi europei, soprattutto in Svizzera e in Francia.

Nell'aprile del 1910 si iscrive al gruppo "Sorgete" fondato l'anno precedente dall'anarchico comunista napoletano Umberto Vanguardia con l'intento di propagandare "la libertà economica e politica". Non manca, altresì, di collaborare con importanti periodici libertari, tra cui "Umanità Nova", e farsi artefice, egli stesso, di

fondare, in collaborazione con Bruno Misefari, una nuova testata giornalistica (il bisettimanale “L’Anarchia”); quanto, non anche, di licenziare alle stampe due raccolte di versi, entrambe pubblicate a Napoli senza data (ma probabilmente nel 1912): *Tossine sociali. Mosaico di luridume. Appunti di un ribelle* e *Libro libero*.

Le due opere ricevono gli apprezzamenti, tra gli altri, di Errico Malatesta, uno dei principali teorici del movimento anarchico, e Ponto Schicchi, ancorché, per dirla con Giuseppe Aregno, noto storico napoletano del movimento operaio e dell’antifascismo “sembrano ispirati a Shelley e Baudelaire ma si fermano ad un materialismo sovversivo di carattere socialista” (*Antifascismo popolare. I volti e le storie*, Roma 1991).

Negli anni del primo conflitto mondiale, dopo l’entrata in guerra dell’Italia a fianco dell’Intesa, si impegna alacremente nell’assistenza e nella protezione degli internati e disertori di guerra, con l’effetto di essere iscritto in una lista di sovversivi ostili al conflitto e al governo e perseguito come tale dalla polizia.



Giornali anarchici tra cui “L’Anarchia”.

Pertanto subisce una serie di perquisizioni durante le quali vengono rinvenuti un misterioso cifrario usato per comunicare con i compagni e alcune missive indirizzate a disertori che partecipano alla rivoluzione di Berlino nel febbraio del 1919.

Tuttavia, dal 12 al 14 aprile dello stesso anno, è presente al congresso anarchico di Firenze, dove è nominato, per effetto delle votazioni dei circa 200 delegati in rappresentanza di 145 gruppi provenienti da 15 regioni diverse, membro del comitato direttivo della costituente “Unione comunista anarchica italiana”.

In questa veste, subito dopo la fine del conflitto, durante il cosiddetto “biennio rosso”, nel periodo compreso, cioè, fra il 1919 e il 1920, caratterizzato, come è noto, da una serie di lotte operaie e contadine che ebbero il loro culmine e la loro conclusione con

l'occupazione delle fabbriche nel settembre del 1920, partecipa ad alcune delle più importanti dimostrazioni e manifestazioni politico-sociali che hanno luogo a Napoli. Il 18 ottobre dello stesso anno, dopo una accusa per resistenza e lesioni ad agenti di pubblica sicurezza, da cui esce però assolto, Imondi subisce, in contemporaneo con l'arresto di Errico Malatesta a Milano, una nuova perquisizione domiciliare in quanto sospettato di avviare la fondazione di un nuovo gruppo, quello stesso che, costituito effettivamente con la denominazione "La Folgore", raccoglie una trentina di iscritti, i quali l'11 agosto dell'anno successivo sono attenzionati, su imbeccate degli informatori, dalla polizia, con l'accusa di accingersi a provocare dei moti di piazza.



Imondi in una foto segnaletica.

Invero sono i primi segnali dello scontro, diventato ormai frontale, con la fazione comunista, contrasto in cui Imondi appare alquanto emarginato dai compagni che l'accusano di aver ecceduto nel polemizzare con la Camera del Lavoro e lo guardano ormai con sospetto.

In questo contesto l'8 settembre, nel corso del terzo congresso anarchico campano, si scontra col delegato del gruppo della "Libera Intesa", e accusato di essere una spia, abbandona il convegno benché difeso a spada tratta da Bruno Misefari, il filosofo, poeta e ingegnere calabrese, esponente di spicco del movimento anarchico.

Non paghi di averlo costretto ad abbandonare il congresso, il mese successivo, durante lo sciopero dei ferrovieri, i delegati chiedono e ottengono l'espulsione di Imondi, della sua compagna, l'anarchica lucana Maria Berardi, più giovane di lui di circa 40 anni, e di Misefari dalla Camera del Lavoro; allontanamento cui i tre rispondono con un duro manifesto di protesta "contro la dittatura dei falsi amici del proletariato", chiedendo agli operai "d'insorgere in nome della libertà e della giustizia".

Ciononostante, a novembre, Imondi partecipa ad Ancona al congresso dell'Unione anarchica italiana, ma ancora una volta è attaccato dai suoi oppositori e nel mese di maggio dell'anno successivo viene addirittura escluso dal "Prometeo", la compagine istituita con l'intento di "ovviare allo sfacelo a cui è ridotto il movimento anarchico napoletano dovuto alle discordie personali", sanzione che segna di fatto, il distacco di quasi tutti gli anarchici della città dal vecchio militante.



Lorenzo Viani, *Un funerale anarchico*, 1912-14.

Malgrado l'avvento del fascismo nell'ottobre del 1922, Imondi continua tuttavia, con la dovuta prudenza, a mantenere rapporti con i pochi compagni rimastegli fedeli e benché ritenuto ormai fuori dal gioco politico è comunque attenzionato dalla polizia che, negli anni seguenti, constatata la frequentazione, presso il suo gabinetto dentistico, degli antifascisti napoletani, ne decreta l'ammonizione, poi revocata il 10 novembre del 1932.

Due anni dopo, però, nell'aprile del 1934, dopo alcune perquisizioni domiciliari, incappa in una insidiosa diffida per aver ospitato di nuovo, nella sua abitazione, anarchici e comunisti. In tutto ciò, tuttavia, quell'anno, quanto conta ormai la rispettabile età di 74 anni, la sua vita è allietata dalla nascita dell'ultima figlia, che fedele al suo estro, chiama, conformemente al suo impeto, Ira, per esprimere tutta la sua rabbia per le vessazioni da cui si sente assediato in quel frangente; così come aveva fatto per gli altri figli che in altri contesti aveva chiamato rispettivamente: Alastor

(figura della mitologia greca corrispondente alla personificazione della vendetta e delle lotte familiari); Palingenesi (termine che indica il ritorno alla vita, la risurrezione, il rinnovamento) e Hiram (un nome menzionato più volte nella Bibbia, laddove si fa riferimento a un architetto fenicio che collabora con il re Salomone alla costruzione del tempio di Gerusalemme, in questo caso, evidentemente, per estensione, alla costruzione del movimento anarchico).

Fedele ai suoi ideali, in ogni caso, Imondi, non si lascia domare dal fascismo e continua, imperterrito, a svolgere un'intensa propaganda: il 5 settembre del 1935 si rifiuta, infatti, di esporre il tricolore per salutare le truppe in partenza per l'Africa orientale e si dichiara, ancora una volta, orgogliosamente anarchico, evitando il confino solo grazie alle sue compromesse condizioni di salute.

Benché messo sotto sorveglianza e colpito di nuovo nell'ottobre successivo da un'ammonizione, continua a ricevere, sotto le mentite spoglie di dentista, gli antifascisti napoletani e triestini nel suo studio, sulle cui pareti, ancora è dato vedere incastrate piccole tessere di marmo sulle quali si leggono massime del seguente tenore: "Nacqui vissi maledii", o anche "Sono più consanguineo con i miei consentanei di quanto non sia consentaneo con i miei consanguinei".

Nell'aprile del 1941 è colpito da una paralisi che lo costringe, per il resto della sua esistenza in casa dove verosimilmente muore nell'ottobre del 1944.

Franco Pezzella

**Sulla venuta di mons. Angelo Roncalli
(futuro papa Giovanni XXIII e santo) ad Aversa**
Nero su bianco, a. XXVIII, n. 16, 2 novembre 2025, p. 66

Nella plurisecolare storia del Papato ben quattro pontefici hanno onorato di una visita la nostra città: da papa Alessandro IV, venuto ad Aversa accompagnato da undici cardinali, il 3 giugno del 1255, per consacrare l'altare maggiore del vetusto duomo, a papa Giovanni Paolo che visitò la città e la diocesi l'11 e 12 novembre del 1990 al termine di un viaggio pastorale in Campania.



Tra i due eventi si interposero la venuta il 4 ottobre 1382 (o del 1383 secondo Parente) di Urbano VI per visitare il santuario della Madonna di Casaluce e il breve soggiorno, nel convento di San Domenico, di papa Benedetto XIII nel corso del viaggio di ritorno, nel 1727, da Capua a Benevento (della cui sede arcivescovile, benché eletto pontefice, aveva conservata la titolarità), per far visita al suo amico vescovo Innico Caracciolo.

Anche un futuro papa, il giovane monsignor Angelo Roncalli, che sarebbe asceso al trono pontificio come Giovanni XXIII il 28 ottobre del 1958, fu ospite della città nel lontano 1923 per presenziare, in qualità di Presidente del Consiglio Centrale per l'Italia dell'Opera della Propagazione della Fede nel Mondo, il Primo Convegno Missionario del clero diocesano la cui seduta inaugurale, presieduta dal vescovo dell'epoca, monsignor D. Settimio Caracciolo dei Principi di Torchiarolo, si tenne il 29 novembre di quell'anno nella Gran Sala del Seminario.

Con monsignor Roncalli intervennero al convegno, tra gli altri, dopo la prolusione tenuta dal canonico Antonio Galiero, Presidente del Consiglio Centrale Diocesano per le Opere Missionarie, sullo scopo dell'assise, anche Padre Paolo Manna, poi Beato, promulgatore con altri quattro prelati diocesani (il canonico Luigi Grassia, il parroco Luigi Dell'Aversana-Orabona e i sacerdoti Pasquale Lanzano e Nicola Gallo) della fondazione del Seminario Missionario dell'Italia Meridionale, istituito a Ducenta appena il 17 marzo di due anni prima, il quale tenne una relazione giustappunto sul neo istituito Seminario; don Cesare Carminati, propagandista e organizzatore dell'Unione Missionaria del Clero, che riferì sull'Azione Missionaria e le Vocazioni religiose; monsignor d. Pietro Ercole, Presidente del Comitato Nazionale per l'Opera della Santa Infanzia, che illustrò i progetti dell'istituzione e quelli relativi all'Apostolato Missionario delle donne; il parroco Dell'Aversana-Orabona, Consigliere regionale dell'Unione Missionaria del Clero, che discorse sulla Chiesa diocesana.

Le varie relazioni avevano dato corso - come si legge nel resoconto del Convegno dato dalla "Rivista Meridionale del Clero" nel numero di gennaio del 1924 - all'ordine del giorno proposto dal Roncalli, laddove il prelado, canonizzato santo il 27 aprile del 2014, "considerando le ragioni gravi e di ordine altissimo, per cui la S. Sede propugna(va) la diffusione, fra tutti i cattolici senza eccezione, dell'opera di propaganda della fede e delle altre due opere generali della Santa Infanzia e di San Pietro Apostolo per la formazione del clero indigeno (invitava gli stessi) a secondare sempre più, in tutte le forme possibili gli indirizzi pontifici e a promuovere la iscrizione regolare o comunque le offerte dei fedeli per le sullodate opere".

Le giornate trascorse ad Aversa lasciarono un ricordo indelebile nella memoria del pontefice (affettuosamente soprannominato "il Papa buono" dai fedeli) come testimonia una lettera che, a distanza di ben quattro decenni dal convegno aversano, fece pervenire, attraverso il Segretario di Stato Domenico Tardini, a don Gaetano Capasso, il noto storico diocesano, al fine di congratularsi per il suo testo sulla *Cultura e religiosità ad Aversa nei secoli XVIII-XIX-XX*, missiva nella quale ricordava, tra l'altro, con immenso piacere, i giorni trascorsi in città.

Franco Pezzella

Due tele di Michelangelo Schilles ad Aversa

**Nero su bianco, a. XXVIII, n. 17, 16 novembre 2025, p. 64 (I^a parte);
n. 18, 30 novembre 2025, p. 58 (II^a parte)**

Tra i numerosi dipinti che si conservano nei vari ambienti del Seminario Vescovile di Aversa un certo interesse li susciteranno sicuramente, una volta opportunamente restaurati, i due dipinti attualmente visibili sulle pareti dello scalone d'onore, che, grazie alla identificazione su uno di essi, da parte di Giulio Santagata, della firma, è stato possibile attribuire a Michelangelo Schilles - un pittore napoletano del Settecento ad onta del cognome tedesco - allievo e collaboratore prediletto di Francesco Solimena.



Pietà con santi domenicani.

Le due tele, provenienti presumibilmente dalla chiesa di San Domenico, raffigurano la *Pietà con santi domenicani* - già attribuita in passato, ora ad un artista legato a moduli stilistici solimeneschi, ora a Paolo De Majo - firmata e datata 1736 in basso a destra su uno scalino (*M.A.us Schilles Neapolitano F.MDCCXXXVI*), e la *Madonna col Bambino in trono e santi*, non firmata ma sicuramente dello stesso artista, come denotano i moduli stilistici, le medesime dimensioni e l'identica cornice mistilinea che li perimetra.

Nel primo dipinto, condotto con chiari riferimenti agli schemi compositivi e cromatici adottati dal Solimena nelle sue composizioni, è raffigurata la Vergine Maria nell'atto di sorreggere con le ginocchia il corpo senza vita del figlio Gesù dopo la deposizione dalla croce, adagiato su uno scalino, secondo un'iconografia che, pur non trovando riscontro nelle narrazioni evangeliche bensì nelle cosiddette *vesperbild* (letteralmente "immagine del Vespro") - un tipo di scultura devozionale nata nel XIV secolo in Germania a cui, nelle rappresentazioni pittoriche successive gli artisti aggiunsero figure di santi - si colloca tra le più diffuse e antiche rappresentazioni sacre.



Madonna con il Bambino e Santi.

La Vergine Maria, abbigliata con una veste rosa e il manto azzurro, le mani giunte, è affiancata in questo caso: a sinistra, da san Domenico di Guzmán, san Giacinto Odrovaz e santa Rosa da Lima identificabili come tali oltre che per l'abito domenicano (saio bianco e mantello nero), per i rispettivi attributi iconografici, ossia, nell'ordine, il libro delle Sacre Scritture, un ostensorio e la corona di rose intorno al capo; a destra da santa Caterina da Siena, anch'ella abbigliata, come san Domenico, con la veste

dell'Ordine, e da san Vincenzo Ferrer riconoscibile per la presenza di una fiamma ardente sul capo, simbolo dello Spirito Santo.

Sullo sfondo la scena è occupata da due cherubini nonché da una sorta di basamento e una coppia di colonne, parti del non meglio definito edificio classicheggiante ai cui piedi si svolge la narrazione, oltre il quale s'intravede un paesaggio con torre. Completano la raffigurazione i simboli della passione sparsi ai piedi di Cristo.

La tela, che per l'esclusiva presenza di santi domenicani si prefigura, dal punto di vista dottrinale, come un'esaltazione della spiritualità dell'Ordine - particolarmente vocato "ad annunciare per il mondo intero il nome di Gesù Cristo" secondo le parole rivolte da papa Onorio III a Domenico quando, il futuro santo, nel 1217, gli propose di approvare la fondazione di esso - si qualifica per il resto, dal punto di vista compositivo e cromatico, per i forti effetti drammatici della scena accentuati ancor più da un intenso chiaroscuro che conferisce alle figure, particolarmente a quella della lucente figura di Cristo, una forte tensione muscolare e, allo stesso tempo, una notevole, quasi scultorea, compattezza plastica.

Nell'altra tela, invece, è raffigurata la Vergine Maria mentre, abbigliata con una veste azzurra e un manto rosso, seduta con il Bambino benedicente su un trono marmoreo, è nell'atto di indicare santa Chiara che, scalza, genuflessa, vestita con il saio nero e marrone dell'ordine delle clarisse da lei stessa fondato, impugna l'ostensorio con cui salvò Assisi dalla distruzione dei mercenari saraceni di Federico II, i quali, al comando di Vitale da Aversa, intendevano conquistare la città e saccheggiarla.

Ai piedi del trono l'affiancano, rispettivamente a destra e sinistra, un personaggio regale e un monaco francescano, non meglio identificabili in assenza di precipui attributi iconografici ma, che, crediamo, vadano individuati in San Luigi IX, altrimenti noto come Ludovico re di Francia, e Sant'Antonio da Padova, dal momento che - ne siamo persuasi - nella pala in oggetto si vogliano celebrare, i fasti dell'Ordine francescano, così come, nell'altro dipinto sono glorificati, quelli dell'Ordine domenicano.

Entrambi i santi sono infatti collegati all'Ordine fondato da san Francesco: l'uno in quanto patrono, con santa Elisabetta, dell'Ordine Francescano Secolare, cui si era associato secondo quando riporta lo storico della congregazione Luca Wadding nei suoi *Annales Minorum* facendo riferimento ad una bolla del 1547 con la quale papa Paolo V lo aveva ufficialmente acclamato terziario francescano; l'altro per averne abbracciata la regola, dopo che per un decennio, dal 1210 al 1220, aveva indossato l'abito agostiniano e, soprattutto, per aver condiviso e diffuso il magistero sulla povertà iniziato da san Francesco sulla scia di Cristo.

Vieppiù, a confermare il carattere celebrativo della tela, a sinistra della composizione è presente una figura cardinalizia che, ancorchè anch'essa priva di attributi iconografici, fatta salva la foggia dell'abito, suggerisce il nome del cardinale Carlo Borromeo, l'infaticabile arcivescovo di Milano che, amante della povertà come il santo di Assisi e sant'Antonio, ne volle seguire l'esempio aderendo al Terzo Ordine francescano e vivendone appieno la spiritualità.

Sullo sfondo la composizione è conclusa da una tenda, una coppia di cherubini e una colonna, tra cui si staglia un paesaggio con case nel quale, ci piace immaginare, si palesa uno scorcio dell'abitato di Aversa dell'epoca.

Un'ultima osservazione per rilevare che la figura del Bambino è letteralmente estrapolata dalla *Madonna col Bambino e Santi*, eseguita dal Solimena per la chiesa di Santa Maria Egiziaca a Forcella con la probabile collaborazione dello Schiller.

Del resto, Bernardo De Dominici, lo storico dell'arte napoletana contemporaneo dei due artisti, quando prende a parlare del Nostro a margine della vita del Solimena, scrive: "Questo buono discepolo ha fedelmente assistito al suo amato maestro per lo spazio di quasi 37 anni [...] gloriandosi solamente di essere amato da quello, ed a tale oggetto ha disprezzato utili occasioni [...], contento solo di assisterlo in questi ultimi anni [...] di aver per amor di quello trascurato i suoi avanzamenti [quantunque] esserne stato poco contraccambiato [per poi aggiungere]. È ben vero però, che il maestro ebbe a dire più volte: che fra tutti i discepoli non ha avuto più fedele di Michelagnolo, ed attento, e studioso della sua scuola, ed assistente della sua persona".

Della sua già scarsa produzione, documentata dalle polizze degli antichi banchi napoletani, si conosce al momento, andati dispersi alcuni lavori per il principe di S. Nicandro, la sola pala raffigurante *I santi Gennaro, Francesco d'Assisi e Nicola di Bari ai piedi della SS.Trinità* posta sull'altare del transetto sinistro della chiesa napoletana dei santi Bernardo e Margherita.

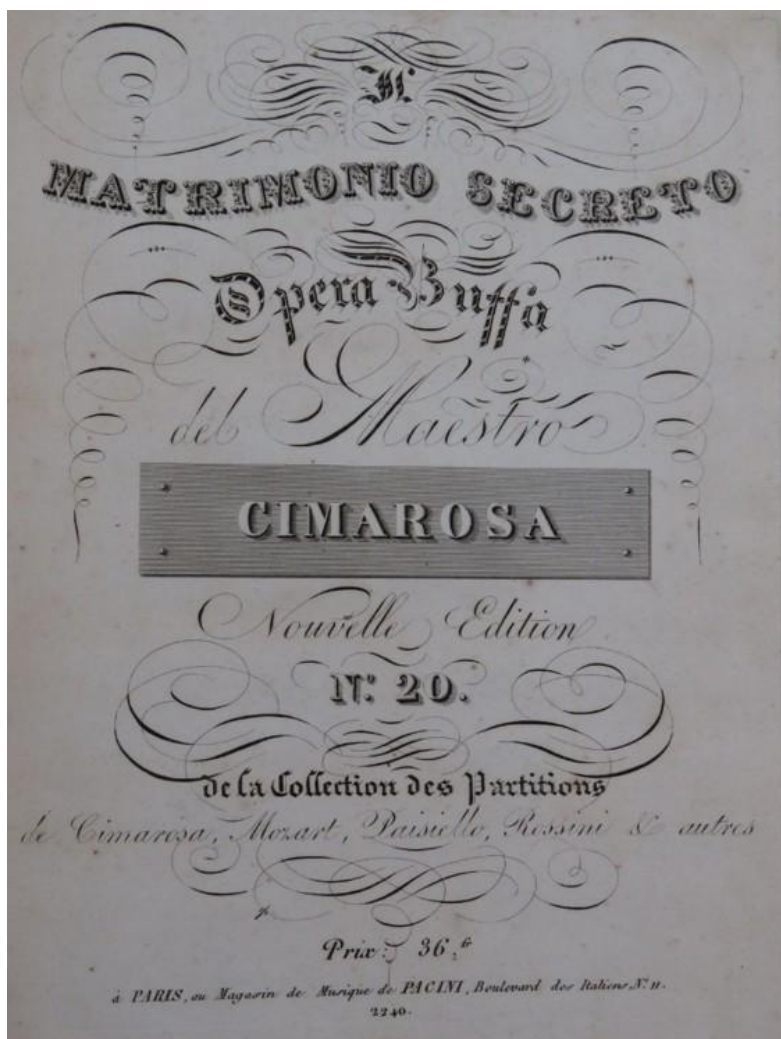
Franco Pezzella

Fasti cimarosiani a Novara

Il “Matrimonio Segreto” che stregò Stendhal

Nero su bianco, a. XXVIII, n. 19, 14 dicembre 2025, p. 58

Nella primavera del 1779 veniva solennemente inaugurato a Novara, su un lato di Piazza Rivarola, oggi dei Martiri, nei pressi dell'antico castello visconteo - sforzesco, il “Nuovo Teatro”, poi intitolato, dal 1873, a Carlo Coccia, maestro di Cappella del Duomo cittadino.



Una partitura del “Matrimonio segreto”.

Il primo spettacolo rappresentato nel “Nuovo”, fabbricato su progetto dell'architetto Cosimo Morelli, ma successivamente riedificato, nel 1886, impiegando molto materiale del precedente teatro, dall'architetto milanese Giuseppe Oliverio, fu il “Medonte Re d'Epiro”, un dramma musicato da Giuseppe Sarti (Faenza 1729 - Berlino 1802), una cui opera, “Fra i due litiganti il terzo gode”, è stata resa immortale da Mozart, per aver introdotta un'aria, tratta da essa, nella scena della cena del suo “Don Giovanni”.

Nel corso della sua pluricentenaria esistenza, il teatro novarese, ritenuto a ragione il teatro “storico” più importante del Piemonte, nonché uno dei maggiori teatri italiani per i suoi fasti, ha accolto sul suo palcoscenico artisti di cartello e le opere, serie e buffe dei più illustri maestri del tempo, da Paisiello al nostro Cimarosa, da Mercadante a Donizetti, da Bellini a Verdi. Dai giornali dell’epoca apprendiamo che la prima opera del musicista aversano messa in scena a Novara fu “L’italiana in Londra”, rappresentata nel 1780.

Da un manoscritto conservato nella “Biblioteca del Conservatorio di musica Giovan Battista Martini” di Bologna, la *Cronaca teatrale delle rappresentazioni avvenute nel Teatro di Novara dal 1785 al 1823*, parzialmente reso noto da Guido Bustico, prolifico saggista pavese di storia letteraria, pedagogia, bibliografia e di storia del teatro, abbiamo notizia, invece, che una rappresentazione de “Il convito”, un dramma giocoso in due atti, intermezzato da altrettanti balli allestiti con grande sfarzo, composto da Cimarosa su libretto di Filippo Livigni, fu rappresentato nel teatro novarese in occasione del carnevale del 1783.

Per la circostanza, fu edito dal regio stampatore Giovan Battista Bianchi di Milano, il relativo libretto, dedicato a don Francesco Panissera conte di Veglio, governatore in quell’anno di Novara. Quattro anni dopo, per la stagione di carnevale, il teatro novarese, nonostante fosse oggetto di lavori di ingrandimento e della costruzione di un nuovo atrio arieggiante allo stile della Scala di Milano, fece da contesto a “La Ballerina amante”, un dramma giocoso composto dal maestro aversano su libretto di Giuseppe Palomba, cui fece seguito qualche mese dopo “I due baroni di Rocca Azzurra”, un intermezzo musicale in due atti composto ancora una volta su libretto di Giuseppe Palomba.

Tuttavia la figura di Cimarosa è collegata a questo teatro soprattutto per un episodio che vide il suo palcoscenico scenario di un allestimento del “Matrimonio segreto” presenziato dal famoso scrittore francese Henri Beyle (Grenoble 1783 - Parigi 1842), più noto con lo pseudonimo di Stendhal.

La recita fu messa in scena nei primi giorni di giugno del 1800, nel corso del suo soggiorno in Italia al seguito dell’esercito napoleonico, durante la quale il letterato visse un’esperienza fondamentale che lo condusse a interrogarsi sul vero senso della creazione artistica e, conseguentemente, a comporre, nel tempo, le biografie su Haydn, Mozart, Metastasio e Rossini, nonché una “Storia della pittura in Italia” e i romanzi “Il rosso e il nero” e “La certosa di Parma”.

Anni dopo, infatti, nelle ultime pagine de “La vita di Henry Brulard”, una sua autobiografia rimasta a lungo inedita, scarabocchiata insieme a degli schizzi, decifrata e pubblicata solo nel 1890 - ovvero dopo ben 48 anni dalla sua morte - Stendhal, memore di quella circostanza, avrebbe scritto: “La musica mi piacque per la prima volta a Novara, alcuni giorni prima della battaglia di Marengo. Andai a teatro: vi si dava il *Matrimonio segreto* di Cimarosa. Provai una sensazione che non dimenticherò mai. La mia vita fu rinnovellata e sparì per sempre il disinganno di Parigi. Avevo chiaramente compreso dove fosse la felicità. Vivere in Italia e ascoltare una simile

musica divenne l'idea basilare del mio ragionamento. L'effetto della musica del matrimonio segreto è di farmi trovare meno ostacoli in tutto. Ciò aumenta l'elemento sanguigno del mio temperamento.

Queste melodie sono le più belle che sia stato dato di concepire all'animo umano. Mi sembra che nessuna delle donne che ho avuto mi abbia donato un momento così dolce quanto quelle. Finalmente questa sera, accasciato dal dolore, mi sono rifugiato nel matrimonio segreto. Ma ormai lo conosco a memoria”.

Franco Pezzella

San Francesco e il Concilio, un dipinto di Augusto De Rose Orange nella chiesa omonima di Teano

Il Sidicino, a. XXII, n. 12, dicembre 2025, p. 3

L'8 dicembre del 1965, solennità dell'Immacolata Concezione, papa Paolo VI chiudeva, dopo quattro sessioni di lavoro, il Concilio Ecumenico Vaticano II, il ventunesimo e più recente concilio ecumenico della Chiesa cattolica, se non anche il più importante dopo quello di Trento: sicuramente, però, in assoluto, quello che aveva dato più rappresentanza, nella storia ecclesiastica, alla maggior varietà di etnie e di lingue, ancorché, relativamente a queste ultime, quella ufficiale fosse il latino.

Peraltro, all'evento furono invitati ad assistere anche alcuni esponenti delle altre confessioni cristiane.

Volendo dare seguito, in qualche qual modo al Concilio Vaticano I, interrotto nel 1870 a causa della presa di Roma, la sua convocazione era stata annunciata da papa Giovanni XXIII il 25 gennaio 1959, a soli tre mesi dall'elezione al soglio pontificio, presso la sala capitolare del Monastero di San Paolo di Roma al termine della settimana di preghiera per l'unità dei cristiani.

Il giorno di Natale del 1961, con la firma della costituzione apostolica *Humanae Salutis*, il pontefice indicava ufficialmente il Concilio che era solennemente inaugurato l'11 ottobre dell'anno successivo.

La prima sessione iniziò nell'ottobre del 1962 e si interruppe a seguito della morte del pontefice il 3 giugno dell'anno dopo. Seguirono nei due anni successivi le altre tre sessioni convocate e presiedute da papa Paolo VI durante le quali i vescovi discussero le questioni riguardanti la vita della Chiesa e il nuovo approccio da conferire alle richieste del mondo contemporaneo; dibattimenti che portarono alla promulgazione di ben quattro Costituzioni, tre Dichiarazioni e nove Decreti.

Sicché, alla pari del Concilio di Trento, indicato dalla storiografia religiosa, e non solo, come il concilio della "prima riforma cattolica" (la cosiddetta Controriforma), il Concilio Vaticano II fu subito considerato, quello della "seconda riforma cattolica".

Nell'immediato l'evento fu celebrato dal Vaticano, come era prassi, con una serie di francobolli, medaglie e monete, e con la solenne teoria di *Cardinali* realizzata a bassorilievo da Giacomo Manzù nella facciata posteriore della *Porta della morte* nella Basilica di San Pietro, così denominata perché da essa facevano il loro ingresso in basilica i feretri dei pontefici per le cerimonie funebri.

Altrove, nonostante la sua risonanza mondiale, l'avvenimento fu ricordato solo con la produzione di qualche stampa e qualche dipinto, quasi esclusivamente in area iberica (tra cui si ricorderà il famoso *Concilio Ecumenico*, ora al museo di Cleveland, realizzato nel 1960, dopo l'annuncio dell'indizione di esso, da Salvator Dalì), e in Italia, dove a Bologna, il pittore emiliano Aldo Borgonzoni (*Medicina* 1913 - Bologna 2004), fin dalle prime battute dell'avvenimento, recependo il messaggio di Giovanni XXIII come sintesi della propria esistenza, incominciò a dare vita ad un vasto ciclo

pittorico su di esso che continuerà fino alla fine degli anni '70, ora conservato nel capoluogo emiliano presso la Fondazione Museo d'Arte Cardinale Giacomo Lercaro.

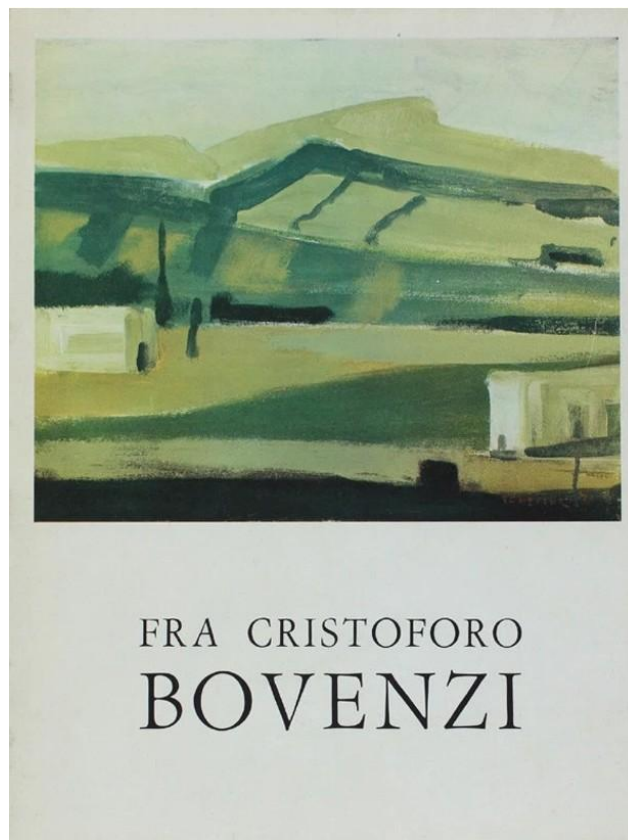


Il dipinto di Teano.

Più o meno negli stessi anni, in ambito più prossimo a noi, l'importanza della dottrina sottesa al messaggio conciliare, fu raccolta dal pittore napoletano Augusto De Rose Orange, cui era stata trasmessa, verosimilmente, dai frati francescani del convento di Sant'Antonio di Teano, allorquando fu da questi incaricato di sostituire con un dipinto raffigurante *San Francesco e il Concilio* la vicina chiesa dedicata al frate di Assisi da loro officiata nella stessa città.

Il dipinto sarebbe servito a sostituire, in una fastosa cornice mistilinea posta al centro del soffitto della chiesa, costituito da cento lacunari finemente intagliati con rosoni e fiorami nel fondo, la tela raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, ascrivibile alla fine del XVII secolo, capolavoro del pittore Giuseppe Simonelli (Napoli 1650-1710), uno degli allievi più quotati di Luca Giordano, andata distrutta nell'ottobre del 1943 durante un bombardamento aereo anglo - americano (cfr. il mio articolo *L'arte perduta: l'Assunta di Giuseppe Simonelli nella chiesa di S. Francesco a Teano*, apparso sul n. 9 di settembre 2023 di questo stesso mensile).

Orbene il De Rose pensò di rappresentare nella parte inferiore del dipinto le figure terzine dei due protagonisti, Paolo VI e Giovanni XXIII, con sullo sfondo la sagoma della cupola di San Pietro sovrastata da Gesù crocifisso, intorno al quale si affollano, a destra, san Francesco e diverse figure di vescovi, a sinistra, santa Chiara e una folta schiera di figure non meglio identificabili, in alto un coro di angeli e cherubini, cui fa da sfondo un cielo azzurro che richiama i colori dei fiorami intagliati nella cornice. San Francesco è rappresentato in piedi, barbuto, benedicente, con un libro nella mano sinistra, probabilmente il Vangelo, vestito con il suo solito saio (non grigio come nelle immagini più antiche, ma nero come è ancora attualmente in uso tra i Frati Minori Conventuali) cinto in vita da un cordone con tre nodi (che alludono ai tre voti della Regola: povertà, ubbidienza e castità).



La monografia su Fra Cristoforo Bovenzi.

Santa Chiara è vestita, invece, secondo la regola dell'Ordine delle Clarisse da lei fondato, con una veste marrone e un mantello nero.

Ha il capo coperto da un velo ampio e lungo dello stesso colore che scendendo sulle spalle le copre in parte il collo, la fascia a largo nastro, già utilizzato anche dalle donne nel Medioevo, la quale, passando sotto il mento, avvolge il viso e il collo congiungendosi alla sommità del capo.

Adagiata sul grembo regge una colomba che, non essendo collegata in alcun modo alla sua iconografia, qui vuole simboleggiare, probabilmente, la purezza della fede e dell'animo cristiano.

Augusto De Rose Orange, nato a Napoli nel 1926 realizzò nella sua breve vita artistica numerose opere da cavalletto ma anche importanti affreschi in chiese, conventi ed edifici pubblici, tra i quali si cita l'affresco *L'esaltazione della giustizia* di ben 16 metri quadrati che adorna l'aula consiliare del Comune di Caserta.

Qui, dove intanto si era trasferito, promosse e fu tra i fondatori, intorno al 1970, dell'associazione "I Giullari dell'Arte e della Cultura di Casertantica", un sodalizio di volontari costituitasi per la salvaguardia e la promozione dell'antico borgo medievale. Negli anni '70-80 all'attività di pittore affiancò quella di professore alle Accademie di Belle Arti di Bari, Napoli e Frosinone.

In questa veste pubblicò, tra l'altro, una monografia su Fra Cristoforo Bovenzi, stimato pittore di genere, vicino all'ambiente culturale romano presente nella fraternità di S. Antonio di Torre del Greco, pubblicato nel 1970.

Partecipò a diverse esposizioni ma solo nella seconda metà del mese di maggio del 2015 beneficiò di una retrospettiva personale, "I mestieri del vicolo ai tempi della lira", organizzata presso il complesso monumentale di San Severo al Pendino di Napoli da Federico Gigli, figlio di Vittorio, il noto critico d'arte del '900 noto scopritore di talenti e valorizzatore del de Rose.

Un altro critico, Ciro Ruju, nella sua *Storia dell'avanguardia artistica napoletana (1950-1970)*, edita a Napoli nel 1983, quando prende a discorrere del Nostro, ancora vivente, scrive che egli pratica "una sorta di pittura verista, soggettiva, in un tessuto cromatico intenso che, in una concezione del pittore romanticamente intesa, ha percorso la sua strada senza mai distaccarsi da un suo punto di vista personalissimo di intendere la realtà".

A riprova del suo lusinghiero giudizio sul maestro riporta quello espresso dal collega Antonio Bandera già tre lustri prima, allorquando in una rivista del settore aveva scritto: "Augusto De Rose ci offre un'interpretazione del vero sensibile che lo pone quasi del tutto fuori della realtà. La sua figuratività estremamente esemplata è desunta da sollecitazioni esterne elaborate nel sedimento delle sensazioni in pure invenzioni di forme che s'intrecciano e si sovrappongono secondo il ritmo dell'emozione, creando uno spazio poetico degli allacci interrotti, ripresi, riecheggianti liberamente in una scrittura che nulla concede a gratuiti compiacimenti". Il pittore morì a Napoli nel 1987.

Franco Pezzella

L'Adorazione dei Magi di Cornelis de Smet

Nero su bianco, a. XXVIII, n. 20, 30 dicembre 2025, p. 58

Nelle arti l'*Adorazione dei Magi* è un soggetto iconografico di antichissima origine le cui prime rappresentazioni sono individuabili oltre che in alcune pitture catacombali di Roma (catacombe di Priscilla, Santi Marcellino e Pietro, Domitilla), nelle figurazioni scultoree dei sarcofagi cosiddetti di Adelfia e Isacio, rinvenuti, l'uno, nella catacomba di San Giovanni a Siracusa, l'altro, nella basilica ravvenate di San Vitale dove fu utilizzato in funzione di sepolcro dell'eponimo esarca di origini armene.

A queste composizioni vanno aggiunti il mosaico di Sant'Apollinare Nuovo, sempre a Ravenna, e, in località più prossima a noi, il mosaico di Teano, rinvenuto nel 1906 in un fondo all'interno di un mausoleo, il quale, datato al 350 e conservato oggi nel Museo archeologico della città, è considerata, a ragione, il reperto con la più antica rappresentazione musiva del tema.

Tuttavia, va subito precisato che in queste composizioni e in altre successive, il numero dei Magi raffigurati è discordante contando ora due, ora tre, ora quattro, ora sei personaggi, per arrivare, talvolta, a contarne fino a dodici.

La codificazione in una triade arriva, infatti, solo a metà del V secolo con un sermone di papa Leone Magno, mentre ancora più tardiva, è la formalizzazione dei loro vestimenti, inizialmente improntati ad uno stile medio orientale con i calzoncini a "sarabara" e il berretto frigio, poi sostituiti da tenute reali sempre più ricche e fantasiose. Con la definizione del vestiario arriva anche quella dei tratti somatici, che tendenzialmente uniformi, incominciano a presentarci Gaspare come il più anziano, con il capo scoperto e i tratti europei incorniciati da una lunga barba, Baldassare, decisamente più giovane con i tratti somatici, invece, marcatamente africani, Melchiorre con un aspetto medio orientale accentuato dall'utilizzo di un turbante per coprirsi il capo; così, a ben vedere, da persuadere le persone - attraverso l'identificazione dei Magi con le tre parti del mondo allora conosciuto - che il cristianesimo fosse l'unica vera religione universale.

Parimenti, sull'onda del classicismo imperante nel Cinquecento gli artisti operarono una codificazione anche riguardo l'ambientazione scenografica ponendola, il più delle volte, tra maestose rovine.

L'iconografia del tema appena descritta la ritroviamo, peraltro, nella stupenda tavola dell'*Adorazione dei Magi* di Aversa, attribuita con parere pressoché unanime degli storici dell'arte moderni al pittore fiammingo Cornelis Smet, la quale, proveniente dall'altare maggiore della demolita chiesa di S. Francesco di Paola, si conserva nella navata laterale destra della Cattedrale.

La tavola ha sempre destato l'interesse degli studiosi locali e no.



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 non fosse venduto a vil prezzo ... per frode, o imperizia, o ingordigia altrui nel 1847” - che lo stesso fu

“giudicato di Scipion da Gaeta [Scipione Pulzone, n. d. A] imitando Marcel Venusti”; per poi subito dopo aggiungere “Altri vorrebbe(ro) che la composizione, o l’architettura risentono del Cesare da Sesto (il Milanese), ma che il colorito sia sul fare dello Scipion da Gaeta”. Più tardi, l’altro storico aversano, il Vitale, ricorda che “da competenti, mandati dalla Soprintendenza ai Monumenti di Napoli [il dipinto] fu dichiarato opera di Pittore manierista della Scuola Napoletana della metà del ’500”; personalità che fu in un secondo tempo individuata, dalla maggior parte degli studiosi del tempo, nella figura di Marco Pino.

Tramandata pertanto come opera del senese, la tavola fu prima dirottata dalla Borea nell’area di Silvestro Buono, seguita in un primo tempo dal Previtali, e poi definitivamente assegnata da questi a Cornelis Smet sulla scorta di stringenti analogie con la documentata cona del Rosario della cattedrale di Muro Lucano, realizzata fra il 1588 e il 1591; confronto che gli consentì, tra l’altro, di ipotizzarne una datazione intorno a quegli anni.

Nella composizione affiorano, infatti, con chiarezza, le caratteristiche stilistiche del pittore fiammingo (per la cui restante produzione si rimanda a studi specifici): dall’impianto compositivo, strutturato in profondità su tre diagonali, alla precisa e diligente esecuzione calligrafica dei volti; dalla resa cromatica, ottenuta con un morbido impasto di colori, alle crepitanti sete e ai veli fruscianti che vestono le figure, le quali appaiono, come così bene esplicita una felice espressione del Previtali, quasi “cristallizzate, congelate sotto una brinata di zucchero filato”.

Franco Pezzella



ISBN 979-1281671539