

**RACCOLTA ARTICOLI
DI ARGOMENTO STORICO**
pubblicati sulla Rassegna Storica dei Comuni
con F. Pezzella come autore

VOLUME PRIMO



FRANCO PEZZELLA

Presentazione di GIACINTO LIBERTINI

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

NOVISSIMAE EDITIONES

Collana diretta da Giacinto Libertini

----- 71 -----

**RACCOLTA ARTICOLI
DI ARGOMENTO STORICO**
pubblicati sulla *Rassegna Storica dei Comuni*
con F. Pezzella come autore

VOLUME PRIMO

FRANCO PEZZELLA

Presentazione di GIACINTO LIBERTINI

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

Frattamaggiore, Gennaio 2024

Impaginazione e adattamento a cura di Giacinto Libertini
(su licenza COPERNICAN EDITIONS)
ISBN 979-1281671058)

In copertina: G. De Popoli, *San Gaetano da Thiene*, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sapienza.

In retrocopertina: Ignoto pittore del XVI secolo, *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Pietro*. Nella lunetta *l'Eterno Padre tra l'Arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata*. Crispano, chiesa di S. Gregorio Magno

INDICE

Abbreviazioni:

RSC = Rassegna Storica dei Comuni, Istituto di Studi Atellani, Frattamaggiore

Nell'indice, quando F. Pezzella è unico autore, l'autore non è indicato.

VOLUME PRIMO

Presentazione (Giacinto Libertini) p. 4

Introduzione p. 5

- 1) Sito ed antichità di Pietradefusi, RSC, n. 68-71, 1993 p. 6
- 2) A S. Arpino: Un affresco medioevale, RSC, n. 72-73, 1994 p. 9
- 3) Immagini di memorie atellane, RSC, n. 74-75, 1994 p. 12
- 4) Le più antiche testimonianze iconografiche di S. Sosio, RSC, n. 78-79, 1995 p. 16
- 5) La canapa nella Storia dell'Arte, RSC, n. 92-93, 1999 p. 20
- 6) Un contributo alla storia della pietà popolare nel napoletano: le edicole votive di Frattamaggiore, RSC, n. 94-95, 1999 p. 25
- 7) La statua di bronzo di F. Durante a Frattamaggiore, RSC, n. 96-97, 1999 p. 35
- 8) Forme e colori nelle Chiese di Caivano, RSC, n. 98-99, 2000 p. 39
- 9) La Chiesa di S. Maria delle Grazie in Frattamaggiore, RSC, n. 100-103, 2000 p. 50
- 10) Per una bibliografia di Gaetano Capasso, RSC, n. 104-105, 2001 p. 63
- 11) Testimonianze d'arte nella Basilica di S. Tammaro a Grumo Nevano, RSC, n. 106-107, 2001 p. 65
- 12) Un frammento dell'antica produzione narrativa popolare nell'area frattese *'o cunto 'e comme-va-stu-fatto*, RSC, n. 108-109, 2001 p. 79
- 13) Appunti per una catalogazione del patrimonio artistico di Afragola, RSC, n. 110-111, 2002 p. 84
- 14) Aggiornamento sul patrimonio artistico di alcune chiese del comprensorio atellano attraverso i documenti d'archivio, RSC, n. 112-113, 2002 p. 95
- 15) Un secolo di ritrovamenti archeologici in tenimento di Caivano, RSC, n. 114-115, 2002 p. 102
- 16) Un importante documento per la storia religiosa di Frattamaggiore, RSC, n. 116-117, 2003 p. 122
- 17) Note d'archivio sul patrimonio artistico della chiesa di San Sossio in Frattamaggiore distrutto in seguito all'incendio del 1945, RSC, n. 118-119, 2003 p. 132
- 18) Giacinto De Popoli, un pittore casertano nella Napoli del seicento, RSC, n. 120-121, 2003 p. 141
- 19) Documenti per la storia del Santuario dell'Immacolata di Frattamaggiore, RSC, n. 122-123, 2004 p. 149
- 20) La chiesa di S. Gregorio Magno in Crispano, RSC, n. 124-125, 2004 p. 161
- 21) Brevi notizie intorno a Fra' Salvatore Pagnano e ad altri religiosi locali, RSC, n. 124-125, 2004 p. 181
- 22) *Maccus*, il presunto progenitore di Pulcinella ..., RSC, n. 126-127, 2004 p. 188
- 23) Presenze pittoriche a Frattamaggiore tra la seconda metà dell'ottocento e il primo cinquantennio del novecento, RSC, n. 128-129, 2005 p. 204
- 24) Il premio delle povere oneste: il "maritaggio di Crispano", RSC, n. 130-131, 2005 p. 231
- 25) Religiosi caivanesi dal trecento alla prima metà del novecento, RSC, n. 132-133, 2005 p. 233

26)	La chiesa del Ritiro in Frattamaggiore, RSC, n. 134-135, 2006	p. 251
27)	Rappresaglia nazista ed episodi di resistenza nell'agro atellano e aversano dopo l'8 settembre del '43, RSC, n. 138-139, 2006	p. 260
28)	Artisti dell'agro aversano tra ottocento e primo novecento (1790-1922), RSC, n. 142-143, 2007	p. 277
29)	Note sul riutilizzo dei materiali di spoglio provenienti dall'area dell'antica Atella, RSC, n. 154-155, 2009	p. 298
30)	Schede d'iconografia sansossiana: I cinque disegni di Leonida Edel che illustrano i <i>Brevi cenni storici sulla vita di San Sosio diacono martire</i> di Monsignor Sosio Sergio D'Angelo, RSC, n. 162-163, 2010	p. 335
31)	Vincenzo Franceschini, pittore della "Scuola di Posillipo", RSC, n. 164-169, 2011	p. 341
32)	Le ragioni di una celebrazione (F. Montanaro, F. Pezzella e D. Marchese), RSC, n. 170-175, parte I, 2012	p. 365
33)	Una stella di nome Sirio. Vita e opera di Sirio Giametta, architetto frattese del Novecento, RSC, n. 170-175, parte II, 2012	p. 367

VOLUME SECONDO

34)	Sirio Giametta. Schede per un catalogo delle opere architettoniche realizzate (F. Pezzella - M. Auletta - V. Auletta), RSC, n. 170-175, parte II, 2012	p. 4
35)	La pittura di Sirio Giametta, antologia critica (F. Pezzella - S. Ceparano), RSC, n. 170-175, parte II, 2012	p. 74
36)	I Giametta. Una famiglia di pittori e architetti frattesi del Novecento, RSC, n. 170-175, parte II, 2012	p. 82
37)	La chiesa del redentore a Frattamaggiore, RSC, n. 176-181, 2013	p. 94
38)	Niccolò Iommelli, le immagini nel tempo, RSC, n. 182-184, 2014	p. 110
39)	La "nutrice di Frattamaggiore" nelle testimonianze letterarie, scientifiche e artistiche napoletane dell'ottocento, RSC, n. 185-187, 2014	p. 139
40)	Un inedito busto in argento di Luca Baccaro: il San Cesario per l'omonima parrocchia di Cesa, RSC, n. 191-193, 2015	p. 144
41)	Sosio Capasso, educatore, storico "genius loci" del territorio atellano, RSC, n. 194-196, 2016	p. 149
42)	Per una bibliografia di Sosio Capasso, RSC, n. 194-196, 2016	p. 198
43)	" <i>Addenda et errata corrige</i> " al corpus delle iscrizioni latine inerenti <i>Atella</i> e gli atellani, RSC, n. 200-202, 2017	p. 224
44)	La chiesa di San Rocco in Frattamaggiore. Appunti di storia e di arte, RSC, n. 203-205, 2017	p. 257
45)	Di alcuni dipinti inediti o poco noti nelle chiese della diocesi di Aversa, RSC, n. 206-208, 2018	p. 297
46)	Testimonianze storiche e artistiche sul culto di san Sossio in penisola sorrentina e nel salernitano, RSC, n. 209-211, 2018	p. 318
47)	Un inedito ciclo di affreschi di Pietro Malinconico in Palazzo Niglio-Iadicicco a Frattamaggiore, RSC, n. 212-217, 2019	p. 334
48)	Di alcune testimonianze artistiche sei-settecentesche nella collegiata di San Mauro a Casoria, RSC, n. 218-223, 2020	p. 351
49)	Di alcune testimonianze artistiche otto-novecentesche nella collegiata di San Mauro di Casoria, RSC, n. 224-229, 2021	p. 372

PRESENTAZIONE

Franco Pezzella da sempre è stato intelligente e scrupoloso studioso di molte tematiche di tipo storico e culturale ma principalmente artistico.

Con umiltà ha esplorato praticamente tutte le opere d'arte presenti nel territorio atellano-aversano, e anche di altre zone, descrivendole e documentandole con grande competenza e serietà. Con la sua opera ci ha rivelato innumerevoli tesori che sono nascosti nelle chiese e nei palazzi dell'area anzidetta, descrivendoci bellezze e valori troppo spesso misconosciuti e sottovalutati.

I suoi numerosissimi articoli, pubblicati sulla Rassegna Storica dei Comuni (RSC) e sulle pagine culturali di molti giornali locali, sono una preziosa e minuta documentazione a riguardo delle opere d'arte del territorio ma anche di molti altri argomenti di importanza culturale, che meglio sono dettagliati leggendo l'indice dei lavori.

Volendo offrire al Lettore un più comodo reperimento dei suoi lavori, questi due volumi, con i numeri 71 e 72 della collana *Novissimae Editiones* del prestigioso Istituto di Studi Atellani, costituiscono la raccolta di 49 articoli pubblicati sulla RSC dal 1993 al 2021.

Gli articoli pubblicati sulle pagine culturali di giornali locali, in genere più brevi ma assai più numerosi (quasi 600), saranno posti a disposizione del Lettore in ulteriori volumi di raccolta (forse quattro, in preparazione) che costituiranno un ulteriore prezioso arricchimento della collana anzidetta.

Quanti vorranno seguire, almeno in parte, le pagine della presente raccolta e di quella preannunziata, troveranno di certo motivi di accrescimento culturale e di maggiore consapevolezza dell'importanza dei nostri luoghi.

Sono certo che non è indispensabile essere esperti o cultori di arte per ricevere piacevoli e utili stimoli dalla lettura delle pagine del Pezzella. Lo sostengo con sicurezza in quanto essendo io stesso un ignorante della materia mi sono arricchito grandemente, riducendo tale ignoranza, leggendo ciò che negli anni proponeva con dedizione e continuità ammirevole uno studioso che non esito a definire appassionato e instancabile.

Forse altri che studiano le opere artistiche avranno titoli accademici anche prestigiosi, ma sono convinto che il nostro Autore è il miglior esperto di quanto abbellisce artisticamente il nostro territorio e di ciò è la più affidabile e competente guida, giacché il suo motore, sempre, è stata una sincera e disinteressata passione per gli argomenti studiati.

Giacinto Libertini

INTRODUZIONE

Sovente gli scritti di un cultore di storia locale sono destinati a finire nel dimenticatoio: da qui il mio bisogno di scongiurare che gli impegni e i risultati di un percorso di ricerche bibliografiche e d'archivio snodatosi in lunghi anni (più di quaranta) tra la Biblioteca Nazionale di Napoli, le Biblioteche Comunali di diversi centri delle province di Napoli e Caserta, gli archivi delle Soprintendenze ai Beni Artistici e Storiche delle due stesse città, nonché tra le varie biblioteche private di amici e studiosi, si dissolvano nell'oblio.

Tali impegni mi hanno permesso di realizzare, oltre a qualche libro, ben 600 e più tra articoli e piccoli saggi per diversi giornali e periodici locali, fra cui la prestigiosa *Rassegna Storia dei Comuni (RSC)*, lavori già disponibili sul sito Internet dell'Istituto di Studi Atellani.

In questi due volumi sono riportati, ordinati temporalmente, gli articoli pubblicati sulla RSC mentre in altri volumi, in preparazione, avranno spazio gli articoli pubblicati altrove.

Queste pubblicazioni sono frutto anche della fattiva e preziosa collaborazione dell'amico Giacinto Libertini, senza il quale entrambe le iniziative non sarebbero state possibili.

Gli articoli pubblicati sulla RSC sono per lo più, come ben conoscono quanti in questi anni hanno avuto modo di esaminarli, scritti inerenti alla storia delle varie comunità insediate nel corso dei secoli tra la greca *Neapolis*, l'osca *Atella* e la normanna Aversa (con non pochi sconfinamenti pure altrove), ma anche di pagine che illustrano la vita e l'opera di vari personaggi del passato (artisti, ecclesiastici, scienziati, giuristi) originari delle stesse comunità o di lavori che illustrano le architetture ecclesiastiche e civili del territorio.

Molto ho attinto per la loro compilazione, aggiungendo del mio, alle dotte monografie dei studiosi del territorio che mi hanno preceduto: da Gaetano Parente ad Alfonso Gallo, da Roberto Vitale a Domenico Coppola, da Aldo Cecere a Leopoldo Santagata, da Gaetano Corrado a Domenico Buonanni, da Francesco Serao a Cirillo Caterino, da Agostino Basile a Gioacchino Tagliatela, da Emilio Rasulo a Sosio Capasso, da Domenico Lanna a Gaetano Capasso, da Alfonso Maria Storace a Cherubino Caiazzo, da Vincenzo De Muro a Franco Elpidio Pezone, solo per citare alcuni di loro, ben conscio che nell'elenco andrebbero inseriti molti altri.

Un'ultima annotazione per segnalare che, tranne qualche piccola modifica laddove strettamente necessaria e la correzione di qualche errore di ortografia o di qualche refuso tipografico, gli scritti pubblicati in questa raccolta rispecchiano fedelmente gli scritti originali.

Franco Pezzella

SITO ED ANTICHITA' DI PIETRADEFUSI*

FRANCO PEZZELLA

(*) L'articolo è parte del capitolo introduttivo di una monografia storica su Pietradefusi, che l'autore sta conducendo per conto del nostro Istituto.



Fig.1 - Panorama di PIETRADEFUSI
(Foto di Angelo Pezzella).

Tra la montagna di Montefusco e il fiume Calore, ad uguale distanza da Avellino e Benevento - nei pressi di un diverticolo dell'antico tracciato della consolare Appia - sorsero, nei secoli intercorsi dalla deduzione delle prime colonie di veterani romani e gli anni del dominio dei Longobardi, numerosi villaggi.

I superstiti documenti dell'età medioevale ci tramandano l'esistenza di Venticano¹, Campanari², Pietra dei fusi³, S. Pietro de Sala⁴, Pappacicero⁵, S. Angelo a Cancelli⁶, unitamente ai nomi di altre numerose località, come Ilici, costituite da piccolissimi agglomerati⁷.

Tuttavia, a riprova che queste contrade fossero state abitate in tempi ancora più remoti si ricordano alcune epigrafi, ritrovate dagli archeologi dei secoli scorsi nel territorio degli attuali comuni di Pietradefusi e Venticano.

Una di esse, testimonia la presenza in loco di membri della Tribù Stellatina di Benevento. Su di essa infatti si leggeva:

P. SERTORIO M. F. STE
LEG. VI. M. SERTORIVS
M. F. STE. FRATER. TESTAMEN.
SVO FIERI IVSSIT

Su un'altra, frammentaria, si leggeva:

¹ Il paese è citato una prima volta in un documento del gennaio del 881 quando salito sul trono di Benevento, Radelchi II figlio di quel Principe Adelchi, vittima di una congiura due anni prima faceva dono *ob salutem anime nostre*, al celeberrimo monastero beneventano di S. Sofia - in quel frangente posseduto dai Benedettini - di alcuni beni posti *in loco Venticani* [*Chronicon s. Sophiae* in F. UGHELLI, *Italia Sacra, Venetiis*, 1722 (X, col. 434)]. Cfr. anche O. BERTOLINI, *I frammenti trascritti dal "Liber Preceptorum Beneventani Monasterii s. Sophiae"* in *Studi di Storia Napoletana in onore di M. Schipa*, Napoli, 1926, pag. 35 e sgg. Nelle note successive si riportano i primi documenti noti per ognuna delle località citate.

² Ex Reg. Angioino 1272 A, fol. 178 t.

³ Archivio Montevergine, vol. LXXXV, fol. 10.

⁴ Reg. Ang. 14, fol. 149.

⁵ Archivio Montevergine, vol. CII, fol. 2.

⁶ Reg. Ang. 60, fol. 273.

⁷ Archivio Montevergine, vol. CXXV, fol. 171.

... LIUS
.... E. STE
.. LEG. XXX
HEIC. SITUS
IN. A. P. XII IN FR. P. X

E, ancora, su un'ara votiva:

HERCVLI
VOTVM SOLVIT
C. ENNIVS PRIMVS

Di notevole interesse poi la stele funeraria che tale Eggius Apollinarius innalzava alla moglie sulla quale si leggeva:

MINIAE. FELI
CISSIMAE. CON
IVGL INCOMPARAB
CVM QVA VIXI
ANNIS XLV
EGGIUS APOL
LINARIVS

E su quattro altre ancora, di cui la seconda ritrovata nell'abitato di Dentecane, si leggeva:

D. M.
G. GELLI. GER.
MANI. SURI
VETERANI
HOM. SIMP.
VETTIA IVLIA
NE. UXOR. ET
GELLIA IVLIA
NE FILIA
B. M. F.

L. VERATIO
L. F. ROBVSTO

.....
Q. PRIN. LEG.
XXII. PRIMIG.
L. VERATIVS
AMMIANVS
PATRI
B. M.

E.M. INOCO
PIENTISSI
B. M. F.

CASINEA F.
SECVNDA QUE
VIX. AN XXV
CASIN PVDES
CONIUG FEC.⁸

Ancora tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del secolo successivo era possibile osservare, secondo la testimonianza di Dionisio Pascucci riportata dal Giustiniani «un cammino tutto di creta, il quale dovea condurre dalla montagna della Serra per lo corso al circa due miglia d'acqua in Venticane»⁹. Lo stesso Giustiniani ricorda pure che all'epoca erano ancora visibili i resti del ponte romano sul Calore¹⁰.

Un ritrovamento, quello delle epigrafi e dei succitati resti che non autorizza, in ogni caso, a tenere in nessun conto l'ipotesi, avanzata da alcuni studiosi, secondo cui, l'antica città di Felsulae fosse localizzata nelle attuali campagne di Pietradefusi.

La città sannita - ricordata nei capitoli XII e XIV delle *Storie* di Tito Livio per aver dato appoggio ad Annone, generale di Annibale nella II guerra punica, ed essere stata, per questo completamente distrutta da Quinto Fabio - sorgeva, più verosimilmente, nei pressi di Prata Principato Ultra; a giudicare dalle imponenti strutture murarie ritrovate nella zona.

Tuttavia l'ipotesi della preesistenza di insediamenti, sanniti prima, romani, longobardi e normanni poi - sia pure piccoli - non va aprioristicamente scartata ove si tenga conto che il territorio di Pietradefusi era comunque circondato da documentate comunità sia dell'una che delle altre civiltà¹¹.

E resta pertanto prevedibile, la formazione di nuovi villaggi conseguenti a piccole migrazioni interne di nuclei isolati di famiglie, alla ricerca di nuove terre da coltivare o da adibire a pascoli.

⁸ Le iscrizioni sono riportate da R. GUARINO, *Illustrazione dell'antica campagna Taurasina, e di alcune nozioni di agraria*, Napoli, 1820, e da L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, ivi, 1797-1805 (T. VIII), pag. 204.

⁹ L. GIUSTINIANI, *op. cit.*, (T. VII, p. 205).

¹⁰ *Ibidem*, pag. 205.

¹¹ Si ricordino a proposito, oltre la distrutta *Felsulae*, ricostruita, probabilmente dai longobardi, sulle circostanti colline col nuovo toponimo di *Montefusco* o *Montefusco*, la sannita *Malarentum* o *Maleentum*, divenuta la romana *Beneventum* allorché nel 268 a. C., dopo la vittoria su Pirro, re dell'Epiro, i Romani vi dedussero una colonia; la romana *Aequum Tuticum*, da cui originò, poco distante, attorno ad un *fundus arianu* la longobarda *Ariano*, divenuta successivamente, con Aversa e Melfi, testa di ponte della penetrazione normanna in Italia Meridionale; la Colonia Veneria *Abellinatium*, fondata da Silla nell'80 a. C. per i suoi veterani nei pressi dell'attuale Atripalda, più tardi trasformatasi, in un luogo meno accessibile a circa tre chilometri dall'antica città, in un *castrum* di notevole importanza strategica, perché posto a guardia delle vie di comunicazioni tra Salerno e Benevento; e ancora la sannita *Aeclanum* o *Aeculanum*, i cui resti sono tuttora visibili presso il Passo di Mirabella, e nei cui paraggi si succedono ben altre due città, *Quintodecimo* e *Acquapudrita* fino alla moderna Mirabella Eclano.

UN AFFRESCO MEDIOEVALE¹

FRANCO PEZZELLA

In una piccola cappella addossata sul fianco destro della chiesa di S. Francesco da Paola a Sant'Arpino - già dedicata a S. Maria d'Atella e un tempo officiata dai Paolotti dell'attigua ex-monastero, prima di essere adibita a cappella cimiteriale - è visibile, su un modesto altarino risalente ai primi anni di questo secolo, una graziosa edicola affrescata con l'immagine di una Madonna col Bambino; impropriamente ritenuta una «Madonna delle Grazie»; altrimenti denominata «Madonna delle spine» a ragione delle vicende che portarono al suo ritrovamento.

L'iconografia dell'affresco - sicuramente parte di una più vasta composizione che rappresentava la Vergine a figura intera seduta - si riconduce, invero, a quella di una «Madonna Lactans»².

L'opera pittorica - rimasta lungamente celata da una mediocre tela che ne imitava rozzamente il soggetto dopo che un incendio, verificatosi in epoca imprecisabile, l'aveva completamente annerita - per quanto si rifaccia ad una iconografia ampiamente codificata in forma ben definita dagli artisti bizantini attivi in Italia Meridionale nei primi secoli del millennio, fu probabilmente realizzata da un pittore locale che, su una iniziale formazione di chiara ascendenza bizantina, innesta delle forme proprie dell'arte di Giotto, operoso a Napoli nel quarto decennio del XIV secolo³.

E ancora, va ricordato come nella vicina Aversa, e più diffusamente a Casaluce, è ampiamente documentata l'attività di alcuni dei più importanti discepoli di Giotto⁴.

Ma ciò nulla aggiunge alla leggibilità dell'affresco, che per quanto scrostato offre della pittura giottesca alcune conferme. Perché, il dipinto, solo che si superi la prima impressione di trovarsi dinnanzi all'ennesimo lacerto di affresco bizantino - evenienza d'altronde abbastanza frequente negli edifici di culto dell'Italia Meridionale - a un più attento esame riflette, al di là degli stilemi bizantini, il senso del colore e gli schemi della pittura giottesca, caratterizzato com'è da un colorismo morbido e delicato, prevalentemente basato sull'uso di tonalità chiare e luminose; nonché da alcune inflessioni stilistiche proprie di quella scuola.

Cadenze, queste ultime, avvertibili soprattutto in una più marcata plasticità e incisiva caratterizzazione fisionomica delle figure, e nel fluire sinuoso delle linee dei volti del Bambino e della Madonna. I due personaggi sacri, abbandonata la fissità ieratica dei modelli bizantini, sono raffigurati l'uno intento a suggerire con dolcezza il seno materno, l'altra in atteggiamento tenero e pensoso. Ma ciò che più colpisce della figura della Vergine è lo sguardo un po' assorto che nasce dagli splendidi occhi, occupati da immense iridi marroni, e sovrapposti da due lunghe ed esili sopracciglia, che si arcuano con sottile precisione.

La cura dei dettagli, quasi come in un ossessivo esercizio, si precisa, infine, nella descrizione del manto della stessa Vergine caratterizzato da motivi decorativi a rosetta di bella calligrafia, che non nascondono una certa suggestione «senese».

Tutte queste considerazioni trovano, peraltro, conferma, oltre che nel nostro affresco, anche in altre testimonianze pittoriche presenti sul territorio circostante. Talune perdute, ma documentate, come

¹ Ringraziamo gli storici dell'arte Cesare Giudicianni e Antonio Franzese per l'apporto decisivo che stanno dando per la conoscenza dell'arte atellana e il restauratore Umberto Del Monaco che, negli anni '80, procedette al primo ed unico intervento sull'opera e che ci ha fornito preziose notizie recepite nell'articolo e la foto dell'affresco, dove è visibile il *prima* e il *dopo* restauro. (N.d.D.).

² (Galaktotrèphousa) realizzata secondo le indicazioni suggerite in una lettera apocrifa inviata da papa Gregorio III a Leone Isaurico (717-741) nella quale si fa esplicito riferimento a «immagini della Santa Madre che ha sulle braccia il nostro Signore Iddio e lo nutre con il suo latte». C. BERTELLI, *Enciclopedia dell'Arte Antica* (s.v. *Maria*), Roma, 1961.

³ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1444*, Roma, 1969, con bibliografia precedente.

⁴ P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Castel Nuovo, Il Museo civico*, Napoli, 1990, passim.

l'affresco con S. Donato in trono che si conservava nel chiostro della chiesa omonima ad Orta di Atella⁵; altre - fortunatamente ancora in loco - quali ad esempio la Madonna col Bambino e Angeli che si conserva nello stesso chiostro, attribuita ad un anonimo frescante della cerchia di Roberto d'Oderisio⁶; e ancora gli affreschi della chiesa di S. Michele Arcangelo a Casapozzano⁷ e le decorazioni del chiostro di S. Francesco ad Aversa⁸; tanto per citare solo le opere meglio conservate.



Fig. 1 - La Madonna delle Grazie, Cimitero di S. Arpino
(Foto dataci dal prof. U. Del Monaco).

Se un dubbio persiste circa una più precisa collocazione del dipinto, esso riguarda semmai la datazione che mai certa per siffatti affreschi realizzati nei piccoli centri, crea problemi di collocazione nel tempo, trattandosi di arte periferica rispetto alle correnti artistiche sviluppatesi nel resto d'Italia; un'arte basata il più delle volte su una tradizione artigianale che ha conservato stili per tempi molto lunghi o ha riprodotto, oltremodo, manifestazioni di carattere religioso appartenenti a culture artistiche precedenti. E questo, malgrado considerazioni di carattere generale facciano ritenere, a giusta ragione, che l'affresco santarpinese sia stato realizzato non più tardi della fine del XIV secolo.

Uno storico locale così iscrive "... ai primi del nostro secolo l'allora custode del Cimitero, Salvatore Ziello (...) ritrovò tra rovi e sterpi il quadro di epoca antica o di scuola classico-giottesca, raffigurante [la] Madonna col Bambino, e che a cura del ritrovatore e con la devozione dei fedeli è sistemata in apposita cappelletta annessa alla Chiesa di San Francesco di Paolo ..."⁹; una circostanza - quella del fortuito ritrovamento - che, pur non dubitando di quanto riportato dal suddetto storico,

⁵ T. GALIANO, *Il convento francescano di Orta di Atella*, in *Cenacolo Serafico*, 1956, pp. 91-96.

⁶ P. L. DE CASTRIS, *Arte di Corte nella Napoli Angioina*, Firenze, 1986, pag. 376, ft. a pag. 392.

⁷ M. FORGIONE, *L'assurdo abbandono di un tesoro dell'arte. Affresco in cerca d'autore*, in *Il Corriere della Campania*, del 6-7-1985.

⁸ AA.VV., *Itinerari aversani*, Napoli, 1991, pp. 72-73.

⁹ V. LEGNANTE, *Cenno storico-sociale di S. Arpino*, ivi 1969.

bisogna pur tuttavia registrare, si ripete abbastanza frequentemente, e con modalità analoghe, anche in altri paesi della zona¹⁰.

All'affresco, già oggetto di devozione da parte della locale comunità cristiana, fu costruito intorno l'attuale cappella per salvarlo dalle ingiurie del tempo. Nulla ci vieta di pensare che esso costituisca nient'altro che uno dei superstiti lacerti della antica decorazione della preesistente chiesa di S. Maria di Atella, documentata fin dal 1308¹¹.

A ciò depone la testimonianza diretta di alcuni anziani del luogo che ricordano frammenti della pittura anche in basso e lateralmente all'attuale altare; e la presenza sulla parete di fronte ad esso di una porta - ora murata - che permetteva l'accesso diretto in chiesa, cui la cappella era certamente già annessa «ab antiquo».

Una recentissima ipotesi di uno studioso locale¹² il quale sulla scorta di una precisa analisi stilistica ed iconografica; dopo avere sottolineato gli stringenti riferimenti dell'affresco di S. Arpino con le omologhe raffigurazioni della chiesa di S. Maria delle Grazie a S. Maria Capua Vetere¹³ e della chiesa vecchia di S. Andrea al Pizzone, propone di ricondurlo, seppure con la dovuta «cautela», alla prima attività di Tommaso Cardillo, un pittore aversano documentato nella chiesa di S. Maria a Piazza della sua città con due frammenti di affreschi raffiguranti l'uno una Santa Martire, S. Lucia o forse S. Caterina d'Alessandria, l'altro S. Lorenzo o S. Leonardo¹⁴.

In proposito egli osserva che «non solo la sovrapponibilità perfetta dei dati decorativi della tunica della santa aversana e del manto della Vergine di Sant'Arpino (rosette) consigliano un accostamento delle due opere, ma i tratti stessi disegnativi e compositivi». Subito dopo aggiunge, quasi a voler diradare ogni dubbio, che «... in soccorso di possibile tangenze giungono i confronti tra altri particolari disegnativi e compositivi ...» del S. Lorenzo con l'affresco di S. Arpino nonché «... una profilatura lineare [che] segna alle spalle della Santa Martire e del San Lorenzo aversani una riquadratura rettangolare sfilzando le rispettive aureole in un fuoricampo di sicuro illusionismo prospettico; [quella] stessa profilatura [che] è possibile apprezzare, sia pure in traccia (...) anche alle spalle della Vergine di Sant'Arpino e con le stesse caratteristiche»¹⁵.

¹⁰ A Parete, per la Madonna della Rotonda (cfr. G. CORRADO, *Parete, Ricerche storiche e cenni descrittivi*, Aversa, 1912); a Casandrino per la statua dell'Assunta (cfr. C. CAIAZZO, *Casandrino*, Napoli, 1967); a Giugliano per la statua della Madonna della Pace (cfr. A. BASILE, *op. cit.*).

¹¹ *Rationes Decimarum Italiae nei secoli XII e XIV, Campania*, M. Inganez, L. Mattei-Cerasoli, P. Sella (a cura di), Città del Vaticano, 1942, pag. 244.

¹² R. PINTO, *Della pittura atellana: La Madonna di Santa Maria di Atella*, in *Il Clanio*, a. II, n. 2 (febbraio 1994), pag. 6.

¹³ L'affresco che adorna il III altare sinistro dell'attuale chiesa, costituisce la decorazione superstite di una delle absidi minori dell'antica Basilica dedicata ai Santi Germano ed Agata; che edificata nel IV secolo, si chiamava anche *ad Catabulum* per la presenza di un *catabulum*, di cui restano dei ruderi, ancor'oggi tradizionalmente e impropriamente ritenuti avanzi di una scuderia attinente all'Anfiteatro.

¹⁴ A. CECERE, *Una testimonianza di cultura medioevale: la chiesa parrocchiale di santa Maria a Piazza*, in ... *Consuetudini Aversane*, n. 6 (dicembre 1988 - febbraio 1989), pp. 6-20, pag. 18. Un altro pittore di nome Cardillo, tale Girolamo, anch'egli aversano, è documentato in città, qualche secolo dopo, nel 1540, quando in collaborazione con Pietro Negrone firma e data una Natività nella chiesa di S. Domenico (cfr. F. PETRELLI, *Una tavola inedita di Pietro Negrone: la «Natività» di San Domenico ad Aversa*, in *Paragone*, 389 (1982), pp. 62-70.

¹⁵ R. PINTO, *op. cit.*

IMMAGINI DI MEMORIE ATELLANE

FRANCO PEZZELLA

L'inverno scorso, in collaborazione con Angelo Pezzella e Giovanni Giuliano, ho condotto, per conto dell'Istituto di Studi Atellani, una ricerca fotografica intorno alle memorie, alle rovine, ai reperti archeologici e alle maschere dell'antica Atella. La ricerca, nata inizialmente come supporto «visivo» alla manifestazione per la celebrazione, presso l'aula consiliare del Comune di Frattamaggiore, dei venti anni di pubblicazione della «Rassegna Storica dei Comuni» - il prestigioso periodico di studi e di ricerche storiche locali, nonché organo ufficiale dell'istituto - ha riservato, come tutte le ricerche che si conducono con un minimo di piglio, qualche piacevole scoperta, come la



Fig. 1 - Stele adibita a base del fonte battesimale, periodo imperiale, marmo 86x56x54.

Frattaminore, Chiesa di S. Maurizio. Iscrizione:

DIS
MANIBUS
M. AMULLI
EPAGATHI LIB
PRIMIGENI

Come il fonte battesimale di Grumo, anche l'analogo manufatto custodito nella parrocchia di S. Maurizio a Frattaminore risulta costituito, seppure parzialmente, da un reperto archeologico di provenienza atellana e opportunamente adattato allo scopo. Con la differenza, però, che qui a far da base alla settecentesca vasca, coperta da un manufatto ligneo dello stesso secolo, troviamo una stele romana su cui si legge una dedica agli dei Mani da parte del liberto Marco Amulli Epagato. La stele, costituita da un blocco unico rettangolare di pietra lavica, si presenta priva, peraltro, di decorazioni.



Fig. 2 - Base marmorea, sec. IV marmo bianco a grossi cristalli cm 114x50x55.

Grumo Nevano, Palazzo Municipale. Iscrizione:

C.CELIO CENSORI
 NO V.C. PRAEF.CANDI
 DATO CONS. CVR.VIAE
 LATINAE CVR.REG.VII.
 CVR.SPLENDIDAE CAR
 THAG.COMITI D.N.
 COSTANTINI MAXIMI AVG.
 ET EXACTORI AURI ET ARGENTI
 PROVINCiarUM III.CONS. PRO
 VIN. SICIL. CONS. CAMP. AVCTA
 IN MELIVS CIVITATE SVA ET REFOR
 MATA ORDO POPVLVSQUE ATELLANVS
 L.D.S.C.

Si tratta di una base marmorea su cui è scolpita l'iscrizione laudativa che gli Atellani dedicarono ad un loro concittadino e benefattore, Caio Celio Censorino, console della Campania e curatore della via Latina ai tempi dell'Imperatore Costantino. Il severo blocco marmoreo, che fungeva verosimilmente da piedistallo ad una statua dei Censorino, si trova attualmente conservato nell'atrio dell'edificio municipale di Grumo dove fu posto - proveniente dalla scuola elementare dello stesso comune - dopo che era stato utilizzato, secondo l'indicazione del Remondini, nella fabbrica dell'antico campanile della Basilica di S. Tammaro e non già come riportato dal Pratilli prima, e dal De Muro e dal Parente poi, dalla chiesa parrocchiale della vicina S. Arpino. L'iscrizione,

incorniciata da una spessa riquadratura, fu invero pubblicata la prima volta - sulla scorta di una scrittura apografa di Giulio De Petra - dal Mommsen, che la riportò nel suo «Corpus» di iscrizioni latine. Il monumento, sui cui lati sono scolpiti, in bassorilievo, una patera a destra e un urceo a sinistra, giace purtroppo in pessime condizioni di conservazione; oltre che spezzato nella cimasa presenta in più punti qualche slabbratura e diverse scheggiature sia nel fronte della cornice che in quello del basamento. L'iscrizione poi è fortemente compromessa; sicché il monumento non costituisce più «un decoroso ornamento del ridente ed ameno paesello» come scriveva, quasi un secolo orsono, il Mariotti, che già allora reclamava - e noi con lui oggi - «una collocazione più decorosa, che lo preservi in pari tempo da ogni ulteriore danno, che il tempo o l'uomo possono arrecargli».



Fig. 3 - Vasca da giardino adibita a vasca battesimale, periodo imperiale marmo bianco cm 70 (diametro), Grumo Nevano, Basilica di S. Tammaro

L'uso delle fonti lustrali è ascrivibile al XIV secolo, quando in concomitanza con i rimaneggiamenti rituali del Battesimo le vasche battesimali per immersioni, poste in appositi recinti sacri attigui alle chiese - i cosiddetti battisteri - cedettero il posto alle fonti battesimali per infusione, situate generalmente nella prima cappella sinistra delle chiese parrocchiali. Le primitive vasche, costruite per lo più in muratura e assai rozze dal punto di vista artistico, si arricchirono via via di più eleganti partiti costruttivi e decorativi, fino a caratterizzarsi in modelli compositivi, che pur essendo ben definiti, dal punto di vista tipologico, da solo tre moduli - il basamento, la vasca e il coperchio - si prestavano, a diverse varianti anche mediante il riutilizzo, talvolta - e particolarmente nell'età barocca - di antichi reperti archeologici. E' il caso del fonte battesimale della Basilica di S. Tammaro a Grumo Nevano costituito da una grossa vasca marmorea da giardino, supportata da una colonna a pigna, che regge una copertura lignea settecentesca. La vasca, proveniente probabilmente da un'antica dimora atellana, costituisce l'unico avanzo, unitamente alla base marmorea del monumento a Caio Celio Censorino. Variamente utilizzata, prima di essere adattata all'attuale funzione, fu presumibilmente posta nell'attuale collocazione nei primi decenni del XVIII secolo, subito dopo gli imponenti rimaneggiamenti che trasformarono del tutto l'antica chiesa.



Figg. 4-7 - MUSEO CAMPANO DI CAPUA
Personaggi di commedie atellane



LE PIU' ANTICHE TESTIMONIANZE ICONOGRAFICHE DI S. SOSIO

FRANCO PEZZELLA

La più antica immagine di S. Sosio di cui ci è giunta purtroppo la sola testimonianza scritta è quella che si trovava sul pavimento della Basilica del Santo a Miseno. La figura, realizzata a mosaico e già vecchia di qualche secolo, venne rimossa nell'anno 905 - come ci narra lo storico Giovanni Diacono nei suoi Atti - per guadagnare un ingresso alla sottostante cripta, su indicazione di una apposita commissione, che, ordinata dal vescovo di Napoli Stefano III, e costituita oltre che dallo stesso Giovanni Diacono, dal suddiacono Aligerno e dal preposito Maiorino, era stata incaricata di ritrovare la tomba del Santo. Questa, posta secondo la tradizione cristiana locale in uno dei rami dell'intricata rete di cubicoli sottostante la Basilica, fu poi effettivamente ritrovata in quella occasione¹.

Andata perduta questa prima preziosa fonte iconografica, la più antica immagine di San Sosio è quella visibile in un affresco della fine del V secolo scoperto il 9 aprile del 1974 dall'archeologo Nicola Ciavolino nel corso di alcuni lavori di restauro nella catacomba superiore di S. Gennaro a Capodimonte². La figura è parte di una decorazione che si sviluppa lungo le pareti di una piccola nicchia ad arco scavata nel tufo, tripartita, dove sono raffigurati, tra l'altro, i busti di S. Pietro e S. Paolo al di sopra di croci monogrammatiche con alfa ed omega³.

L'immagine di S. Sosio, in pessime condizioni di conservazione, è sulla seconda arca, di fronte alla raffigurazione di un giovane santo in preghiera d'incerta identificazione. Nell'affresco, il Santo - riconoscibile oltre che per i generici attributi iconografici comuni ad altri santi, per la scritta SOSSVS, realizzata in lettere nere alte poco più di 3 cm - è rappresentato solo, in tunica e pallio, tra due candelieri con torce accese, e con la mano destra rivolta verso chi guarda, nell'atteggiamento di chi benedice o accompagna le parole con il gesto. La testa, nimbata, è caratterizzata da un viso lievemente ovale; gli occhi, grandi, che guardano nel vuoto, sovrastano il naso dritto, alla greca, e la bocca, chiusa e severa, su un mento poco prominente, in una espressione oltremodo ieratica e idealizzata, simile per molti aspetti a quella della più antica immagine di S. Gennaro che si conserva nella stessa catacomba⁴.

L'affresco di Capodimonte costituisce il punto di partenza per la successiva definizione iconografica di S. Sosio, perché è probabile che l'anonimo frescante abbia realizzato il viso del Santo rifacendosi alla tradizione orale, ancora viva a quel tempo.

Della stessa epoca, o tutt'al più di qualche decennio successivo, doveva essere la riproduzione musiva del Santo, che, insieme con altre quindici figure di Santi, adornava il registro inferiore della cupola della Cappella di S. Matrona nella chiesa basilicale di S. Prisco dell'omonimo paese nei pressi di Capua. La cappella è quanto resta dell'antica basilica che Matrona, principessa di Lusitania, aveva fatto costruire all'inizio del VI secolo nei pressi di un cimitero cristiano sulla via Appia in ringraziamento per essere stata guarita da una grave malattia visitando la tomba di S. Prisco, ivi sepolto.

¹ G. DIACONO, *Acta Translatio S. Sosii*, ed. a cura di G. Waitz, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum longobardicorum et italiae, sec. VI-IX*, Hannover 1878, pp. 459-63.

² U.M. FASOLA, *Il culto a S. Gennaro, Patrono di Napoli, nelle sue catacombe di Capodimonte*, in *Asprenas*, XXII, 1975, p. 80.

³ L'affresco, illustrato dal Ciavolino nella sua tesi in iconografia, presso l'Istituto di Archeologia Cristiana di Roma, è stato successivamente descritto da R. CALVINO, *Documenti e testimonianze sul culto del martire Sossio, diacono della chiesa di Misenum*, in *Campania sacra*, 7, 1976, pp. 279-285, p. 282, con foto.

⁴ In questa prima immagine, S. Gennaro è ritratto tra le defunte Carminia e Nicatiola. L'affresco è oggetto di una vastissima bibliografia. Si confronti, anche per la bibliografia precedente, R. CALVINO, *Insigne monumento antico del santo martire Gennaro*, in *Ianuarius*, 52, 1972 pp. 448-452.



Fig. 1 - Napoli, Catacomba di S. Gaudioso, immagine di S. Sosio (sec. VI).



Fig. 2- Napoli, Catacomba di S. Gennaro, affresco di S. Sosio (sec. V).



Fig. 3 - Quindici (AV), Chiesetta di S. Aniello, affresco di S. Sosio (sec. XII).

Nel 1759, nel corso di alcuni lavori di restauro, furono purtroppo distrutti, quasi completamente, i mosaici che decoravano l'abside e la volta della cupola dell'antica cappella; di essi, tuttavia,

abbiamo la descrizione e le incisioni in un libro del canonico capuano Michele Monaco⁵, nonché delle riproduzioni a disegno nella «Storia sacra della Chiesa metropolitana di Capua» del canonico Francesco Granata, pubblicata poco dopo la loro distruzione⁶.

Nel mosaico S. Sosio era raffigurato, secondo una rappresentazione comune a tutto il ciclo, seduto in coppia con Sant'Eutichete nell'atto di scambiarsi una corona martiriale, che, originariamente, nella pittura paleocristiana, veniva rappresentata con un serto di fiori. Questa «nuova» iconografia si fa risalire alla prima metà del V secolo e ciò costituisce un'indiretta riprova della datazione del mosaico ad un periodo di tempo compreso tra la fine del V e l'inizio del VI secolo⁷.

Un'altra antichissima immagine di S. Sosio, ritenuta del VI secolo, è quella visibile nella catacomba di S. Gaudioso a Napoli. L'affresco fu scoperto nel 1934 dall'archeologo napoletano Antonio Bellucci⁸. Nel dipinto, che occupa metà lunetta di uno arcosolio semidistrutto nel corso dei lavori di realizzazione di una scala di accesso alle catacombe, S. Sosio - identificabile per la scritta SOSSVS/SAN/CTVS posta tra il braccio superiore della croce che l'affianca ed il nimbo che gli circonda la testa - vi appare rappresentato con una corta figura intera che rivela una certa sproporzione anatomica, dovuta, probabilmente, al limitato spazio a disposizione.

Stranamente, e in netta contraddizione con una consolidata regola iconografica risalente al III secolo che voleva i Santi raffigurati in tunica, pallio e sandali, la figura di S. Sosio appare priva di calzature.

La scena si svolge in un giardino, al cui centro è posto una croce gemmata, color giallo oro, ornata di smeraldi rettangolari verdi e rubini ovali rossi e circondata, tutt'intorno, da numerose altre gemme legate al braccio mediante fili dorati disposti come a formare una raggiera⁹.

L'effigie del protomartire Stefano, nell'altra metà dell'arcosolio, testimoniato anche dal carne di Papa Simmaco e dalla *Passio S. Ianuri* conferma la dignità diaconale di S. Sosio¹⁰. Nell'altra catacomba napoletana di S. Gennaro vi è un altro frammento di affresco del VI secolo raffigurante S. Sosio. Il Santo (da taluni ritenuto però l'immagine di S. Agrippino) era rappresentato a fianco di S. Gennaro unitamente a un altro santo sullo sfondo del Monte Somma e del Vesuvio¹¹.

Il dipinto, dal punto di vista storico e devozionale, importantissimo perché costituisce la più antica immagine fin qui nota di s. Gennaro rappresentato nelle vesti di Patrono di Napoli, andò purtroppo largamente perduto in seguito agli scavi eseguiti, nel 831, dai soldati di Sicone, principe di Benevento, per appropriarsi delle reliquie di s. Gennaro.

I residui dell'affresco vennero alla luce nel 1971, nel corso delle operazioni di distacco e restauro dei soprastanti dipinti del IX secolo, rappresentanti S. Gennaro e Compagni di martirio, affresco che

⁵ M. MONACO, *Sanctuarium Capuanum*, Napoli 1630.

⁶ F. GRANATA, *Storia sacra della Chiesa metropolitana di Capua*, Napoli 1766. Anche in C. FERONE, *I monumenti paleocristiani nella zona di S. Maria C. V.* (con ricca bibliografia), in *Rassegna Storica dei Comuni (RSC)*, a. VII, n. 1-2; gennaio-aprile 1981, pp. 8-24.

⁷ G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani scomparsi di S. Maria Capua Vetere e di S. Prisco*, in *Il contributo dell'Archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di studi, Capua e altre località, Roma 1966-1967, pp. 51-64, tav. I, II, III, IV.

⁸ A. BELLUCCI, *Ritrovamenti archeologici nelle Catacombe di san Gaudioso e di sant'Eusebio a Napoli*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, XI, 1934, pp. 98-105, con foto.

⁹ Una composizione simile è quella presente in un affresco conservato nel cimitero di Ponziano a Roma (cfr. R. FARIOLI, *Pittura di epoca tarda nelle catacombe romane*, Ravenna 1963, p. 22, fig. 8).

¹⁰ Per il Carne cfr. P. FERRO, *L'epigrafe di Papa Simmaco ed il culto di S. Sossio*, in *RSC*, a. III, 1971, n. 2-3, pp. 161-169. Per la *Passio* cfr. D. MALLARDO, *S. Gennaro e Compagni nei più antichi testi e monumenti*, Napoli 1940, passim, in particolare la parte relativa agli *Acta s. Ianuarii Bononiensia*, altrimenti noti come *Atti Bolognesi* per essere stati ritrovati nel 1774 in un codice conservato all'epoca, nella Biblioteca dei Padri Celestini di Bologna. Costituiti dall'insieme di due *Passiones*, quella di S. Sossio e quella di S. Gennaro, gli Atti, ora conservati nella Biblioteca Universitaria della città felsinea, furono scritti tra il secolo VI e VII, pubblicati la prima volta dal Mazzocchi, al quale ne aveva reso noto l'esistenza Celestino Galiani.

¹¹ U. M. FASOLA, *Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Roma 1975, p. 219 e p. 228 nota 1.

occupava le pareti dell'omonimo cubicolo. Anche questo ultimo ciclo - altrettanto importante dal punto di vista iconografico in quanto è la prima rappresentazione conosciuta che accomuna S. Gennaro ai Santi Sosio, Acuzio, Procolo, Eutichete, Festo e Desiderio come commartiri, secondo quanto narrato dagli Atti Bolognesi - è mutilo, purtroppo anch'esso, dell'immagine del Santo di Miseno, che compariva immediatamente a fianco di S. Gennaro, come ancora riportano le guide della seconda metà dell'ottocento¹².

Una raffigurazione iconografica analoga, successiva di qualche secolo, è stata però fortunatamente ritrovata nella chiesetta di S. Aniello a Quindici, presso Nola, circa dieci anni orsono. La rappresentazione è inserita nella zona sottostante ad un ciclo di affreschi di poco successivo, che si distribuisce, oltre che sulle tre absidiole della cappella, su due nicchiette laterali. L'affresco che interessa era costituito, in origine, da una serie di sette medaglioni «incatenati». I quattro residui recano, da sinistra a destra, le effigi dei Santi Procolo, Gennaro, Sosio e Festo, tutti riconoscibili dalle scritte che li accompagnano. Mancano le immagini di S. Desiderio, che si situava subito dopo S. Festo, e dei Santi Eutichete e Acunzio che precedevano nell'ordine l'effigie di S. Procolo. S. Sosio, identificabile per la scritta S/SOS/SIUS che lo accompagna in alto sulla sinistra è raffigurato al solito, come nelle rappresentazioni precedenti nelle vesti di un giovane imberbe, con tonsura e con addosso la tunica bianca dei diaconi.

¹² G. A. GALANTE, *Napoli Sacra*, Napoli 1872, p. 455.

LA CANAPA NELLA STORIA DELL'ARTE

FRANCO PEZZELLA

Il rapporto degli artisti con la canapa è stato, quanto meno nei secoli passati, un rapporto più di natura tecnica - per via dell'utilizzo della fibra e dei suoi derivati nella preparazione di tele per dipinti e di manichini per statue e pastori - che artistico, nel senso più autentico del termine¹.

Come non evidenziare, infatti, che la canapa, alla pari del cotone, del lino e della seta, veniva utilizzata nella preparazione della tela fin dall'antichità, seppure l'uso di questo supporto fosse limitato alla costituzione dei soli stendardi essendo i dipinti realizzati esclusivamente su tavole o in affresco. Tuttavia, verso la fine del XV secolo, incominciò a diffondersi, specialmente a Venezia, l'uso di dipingere sopra delle grandi tele - i cosiddetti teleri - che andavano a sostituire gli affreschi e ancor più le tavole, alla cui conservazione l'umido clima lagunare era decisamente poco consono. Le sfavorevoli condizioni climatiche della città veneta dovettero influire non poco, nell'adozione da parte degli artisti locali di questo nuovo supporto, se altrove, ancora nel '600, si continuava a dipingere su tavola².



Fig. 1 - GUERCINO, Estrazione della canapa, Cento (Ferrara), Pinacoteca Comunale.

Tra i primi pittori ad adottare le tele, la storia segnala i nomi del Mantegna e di Giovanni Bellini (il Giambellino) che usarono per le loro composizioni da cavalletto la cosiddetta tela "rensa" o tela di Reims, costituita esclusivamente da lino molto sottile. Più tardi, sempre prima a Venezia, e poi nel resto d'Europa, questo tipo di tela venne sostituito dalla tela di canapa tessuta a spina di pesce, dalla struttura grossa e ruvida, il cui impiego diventò pressoché predominante; viepiù per l'adozione da parte della maggior parte dei pittori, di una nuova tecnica, proveniente dalle Fiandre: la pittura ad olio. La quale, in quanto consentiva l'uso della pennellata più spessa, permetteva, senza troppi inconvenienti, anche l'impiego di altri supporti, diversamente dalla pittura a tempera, la cui pratica necessitava invece, giacché basata sulla stesura del colore a tratti sottili, di fondi lisci e compatti. Mentre però nel '500 e nel '600 furono usate tele a trama più larga, sulle quali l'imprimitura veniva stesa con le spatole affinché vi restasse ben marcata la struttura del tessuto stesso, nel '700, con l'invenzione dei telai meccanici, la trama dei tessuti divenne via via sempre più fitta e sottile. Ma

¹ La fibra grezza, che viene ottenuta per macerazione dei fusti, è costituita da cellulose miste e pectine, lignina e altre sostanze. Chimicamente e fisicamente simile al lino, la canapa, presenta alla pari di questa fibra, una notevole rigidità che la rende particolarmente adatta all'impiego come supporto per i dipinti.

² G. PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee*, Udine, 1994, pag. 233.

già a partire dalla metà del secolo scorso le tele di canapa furono progressivamente abbandonate di pari passo con la diffusione delle preparazioni industriali, tuttora in uso.



Fig. 2 - GIROLAMO BARUFFALDI, *Il Canapajo*, Bologna, 1741, frontespizio.

Per il resto la canapa, o meglio la stoppa, un sottoprodotto della pettinatura della fibra, ha trovato utilizzo, relativamente alle altre arti, nella confezione delle bambole e soprattutto dei manichini di statue e pastori. La sostituzione delle figure presepiali interamente intagliate con manichini articolati in stoppa e fili di ferro (e perciò snodabili), rivestiti di stoffa e con le sole mani e le teste in legno e terracotta, fu una delle principali trasformazioni, prima a Napoli, e poi nel resto d'Italia ed Europa, che, sul finire del XVII secolo, avrebbero determinato la diffusione del Presepe anche fuori degli ambienti sacri: i nuovi pastori in quanto realizzati, in serie con materiali poveri diventavano merce alla portata anche dei ceti più popolari. Inventore del Presepe a figure mobili fu un nostro conterraneo, Pietro Ceraso, originario di Cardito³.

Fin qui l'importanza, dal punto di vista tecnico, della fibra nella storia dell'arte, decisamente meno importante sotto l'aspetto iconografico, anche se non mancano al riguardo alcune belle prove. Quale ad esempio quella propostaci da un anonimo artista bolognese, attivo nella seconda metà del XVI secolo, che in un dipinto attualmente conservato in collezione privata a Bologna e databile tra il 1565 ed il 1570, raffigura con fare naturalistico alcune operazioni connesse alla raccolta della canapa⁴. Oppure quella realizzata da, un altro pittore bolognese, Bartolomeo Cesi (Bologna, 1556-1629), che sul finire dello stesso secolo riprende, nell'ambito di un ciclo di dipinti commissionatogli dai Conti Bianconcini, una scena analoga in una tela già conservata presso gli uffici della soprintendenza regionale, ora presso il Palazzo Pubblico del capoluogo emiliano⁵.

³ F. PEZZELLA, *Pietro Ceraso, scultore carditese del XVII secolo inventore del Presepe a figure mobili*, in catalogo della II Mostra di Arte Presepiali, Frattamaggiore, Istituto Piccole Ancelle Cristo Re, 5 Dicembre 1998 - 6 Gennaio 1999, pp. 25-27, Ercolano, 1998, pp. 25-27.

⁴ V. P. FORTUNATI, (a cura di) *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, t. I, pp. 328-329.

⁵ A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi* in *La Critica d'Arte*, XX-XXII (1939), pp. 54-93; pag. 61, tav. 50, fig. 15. Nelle altre due tele del ciclo sono raffigurate: La raccolta del grano e La vendemmia. Al Cesi furono



Fig. 3 - LUIGI PASTORE (?), Allegoria della canapa, Frattamaggiore, Vecchia casa municipale (distrutto).

La signorile costruzione seicentesca è situata nella via principale di Cento e agli inizi del XVII secolo ne era proprietario Bartolomeo Pannini, discendente di una nobile ed antica famiglia, il quale, nel 1615, avendo deciso di decorarne le stanze affidò il compito al Guercino, che in quegli anni giovanili si dedicava giustappunto a questo genere di lavori. Sicché la notevole mole di questa commessa costrinse l'artista a far intervenire nella sua realizzazione alcuni collaboratori, identificati, grazie a recenti ritrovamenti documentari, in Lorenzo Gennari e Pier Francesco Battistelli. Tuttavia il riquadro che ci interessa, quello che raffigura la scena de "L'Estrazione della canapa del macero", originariamente posto su una delle pareti della cosiddetta "Camera Rossa o dei Paesaggi", è quasi certamente attribuibile al Guercino, considerando che il massimo studioso e collezionista del pittore emiliano, Sir Denis Mahon, accenna alla possibile esistenza di uno schizzo preparatorio realizzato dallo stesso artista⁶.

Lo stesso soggetto, ed è indice che probabilmente ne erano state realizzate delle stampe, si trova inciso, un secolo dopo, nel frontespizio de "Il Canapajo" di Girolamo Baruffaldi, un poemetto di schietta ispirazione virgiliana, che si può considerare fra le maggiori opere della nostra letteratura georgica, edito a Bologna nel 1741⁷.

Scene campestri con immagini connesse alla lavorazione della canapa si ritrovavano, probabilmente, anche negli sbiaditi affreschi che, con scene della vita di S. Salvatore da Horta, medaglioni di Santi e Sante francescane, unitamente a grottesche di gusto tardorinascimentale, ornavano, fino a qualche tempo fa, il chiostro del Convento di S. Donato ad Orta di Atella. Il ciclo è databile al 1692, data che compare in uno degli affreschi⁸.

Prima dei dipinti testè citati, già nel XIII secolo, raffigurazioni della canapa erano ravvisabili "sulle armi, sugli scudi, sulle imprese, sulle carte e sui blasoni dei primi conti" del Canavese; manufatti sui quali la tenera pianticella appariva per lo più "come simbolo ad attestare quasi l'origine loro in una con quelle della regione"⁹.

A Buonconvento, presso Siena, dove i funai sono stati attivati fino agli anni '60 - e dove, soprattutto nel passato, non era infrequente incontrare, particolarmente tra i componenti la famiglia dei Notari,

commissionati nel 1595 tre quadri analoghi, attualmente risultanti dispersi, dal senatore Calderini. Ce ne dà notizia, riprendendo parte di un promemoria dello stesso artista, lo scrittore d'arte C. Malvasia, Felsina Pittrice, 1678, ed Bologna, 1841, I, pag. 239.

⁶ D. MAHON, *Il Guercino. Dipinti VII Biennale d'Arte antica*, Bologna, 1968, pag. 43.

⁷ G. BARUFFALDI, *Il Canapajo*, Bologna, 1741.

⁸ P. T. M. GALLINO, *Il Convento francescano di Orta d'Atella in Cenacolo serafico*, 1956, pp. 91-96.

⁹ C. F. SCAVINI, *Il Canavese e i suoi cento castelli* in *Le cento Città*, Milano, 1887-1902. Fuori d'Italia, e più precisamente in India, nel secondo millennio a.C., la pianticella della canapa era talvolta utilizzata, a causa delle sue proprietà euforizzanti, per simboleggiare Vice-Vadat, il demone dell'ebbrezza (cfr. A. Cattabiani, *Florario Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, 1998, pag. 519).

i nomi di battesimo di Cordero e Cordelia - lo stemma della corporazione era invece rappresentato da una corda¹⁰.



Fig. 4 - GIOACCHINO TOMA, I funari di Torre del Greco, Napoli, Pinacoteca Nazionale di Capodimonte.

Raffigurazioni analoghe si ritrovano d'altronde anche nel Napoletano: a Caivano, nel castello feudale, al secondo piano, fasci di canapa si osservano sia sul portaletto marmoreo cinquecentesco che introduce alla Sala Consiliare, che in una lunetta, parte di un più vasto e perduto ciclo di affreschi databile alla seconda metà del secolo XVI, sito presso gli attuali uffici della segreteria comunale.

Il ciclo di affreschi, dovuto alla mano di un ancor anonimo artefice napoletano, fu fatto realizzare probabilmente dagli eredi di Prospero Colonna, capitano di ventura morto nel 1523, allorché il maniero, che gli era stato donato dopo la confisca del feudo ai Gaetani da parte di Ferdinando II d'Aragona, fu trasformato in palazzo baronale.

L'affresco residuo è costituito da quattro vele, separate fra loro da decorazioni in stucco, con al centro un medaglione raffigurante due grifoni che si affrontano. In una delle vele piccole è affrescato un fascio di robusti fusti di canapa, sormontato da una corona di ulivo su cui poggia un pettirosso.

Di scuola napoletana, ma successiva di qualche secolo, è pure una altra bella rappresentazione legata al lavoro canapicolo, "I funari di Torre del Greco" un olio su tela firmato e datato 1882 da Gioacchino Toma, artista pugliese di nascita, ma napoletano di formazione, originario di Galatina, presso Lecce dov'era nato nel 1836, morto a Napoli nel 1891. Nella dorata luce di un assoluto pomeriggio d'estate alcuni funai, che imbracciano degli altri bastoni reggenti i fili di canapa sono intenti, sulla battigia della spiaggia di Torre del Greco, alla pratica della cosiddetta filatura: una fase della lavorazione della canapa che consisteva nel trasformare in corde le filacce pettinate ottenute dalla cardatura della fibra. Il dipinto, per il quale Raffaello Causa, autore di una prima monografia del pittore¹¹ si pose, a ragione, il quesito se andasse interpretato come una veduta paesistica o piuttosto (molto più verosimilmente) come rappresentazione della dura condizione di vita dei funai, si conserva nella Pinacoteca Nazionale di Capodimonte, alla quale fu donato nel 1961 dagli eredi¹². L'anno dopo il tema sarebbe stato replicato, con tratti abbreviati, e tuttavia densi di luce e di colore, dal pittore siciliano Antonino Leto (Monreale 1844 - Capri 1913), in una tela già a Roma presso la

¹⁰ A Buonconvento è ubicato, tra l'altro, in un vicolo del centro storico, in quello che era un antico granaio, un piccolo ma interessante Museo di cultura materiale, dove il ciclo della lavorazione della canapa è fedelmente rappresentato attraverso foto, disegni e gli stessi oggetti del lavoro.

¹¹ R. CAUSA, *Gioacchino Toma*, Bari, 1975, pag. 15.

¹² *Soprintendenza alle Gallerie della Campania*, Acquisizioni 1960-75, Napoli, 1975, pag. 84.

Camera dei Deputati, ora nella Galleria Nazionale d'arte moderna della stessa città, e di cui si conservano numerosi studi e bozzetti nella Galleria d'arte moderna di Palermo¹³.

Della fine del XIX secolo era anche il dipinto con un'Allegoria della canapa affrescato in un riquadro della volta della Sala Consiliare del vecchio Municipio di Frattamaggiore, andato scelleratamente distrutto negli anni '60 nell'ambito di una nuova sistemazione urbanistica della piazza. L'opera era ascrivibile, tenendo conto del timbro stilistico che se ne indovina da una vecchia riproduzione fotografica, al pittore aversano Luigi Pastore, attivo peraltro in quegli anni nell'attigua chiesa di S. Sossio. Fasci di canapa si ritrovano altresì raffigurati, sempre a Frattamaggiore, sui bassorilievi in stucco che adornano la facciata di Palazzo Schioppi al Corso Vittorio Emanuele¹⁴.

Laddove il tema canapicolo riscosse il maggiore interessamento fu tuttavia subito dopo la prima metà di questo secolo, quando nel corso delle Biennali Nazionali di pittura che si tenevano in quegli anni a Frattamaggiore erano numerosi gli artisti che presentavano opere legate al lavoro canapicolo. In particolare nell'ambito della IV Biennale che si tenne dall'1 al 30 settembre del 1957 furono ben diciannove gli artisti interessati. Da Antonino Virduzzo (Chirigoro, la canapa prima e dopo) a Antonio Riccio (Canapa verso la morbidura); da Agata Pistone Etna (Donna che lavora la canapa) ad Ildebrando Monaci (Canapa)¹⁵.

Qualche anno fa sono tornati ad interessarsi del tema Francesco Caso e Franco Graziano. Il primo come autore di alcuni grandi pannelli in ceramica ispirati ai lavori agricoli locali nell'atrio della Scuola Media Giovanni XXIII di Caivano; il secondo con una serie di disegni sulla lavorazione della fibra: molti dei quali successivamente riprodotti nell'interessante testo che il prof. Sosio Capasso ha dedicato di recente alla lavorazione della canapa¹⁶, nonché in un repertorio di canti delle canapine raccolti da Luigi Mosca e Pasquale Saviano¹⁷. Alcuni disegni colorati e in bianco e nero di Bernardo Saviano inerenti la lavorazione della canapa illustrano altresì il testo dedicato a Casavatore dallo stesso autore¹⁸ ed un volume di Giuseppe Maglione sulla storia di Arzano¹⁹.

¹³ G. BARBERA, *La pittura dell'Ottocento in Sicilia* in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, 1991, t. II, pagg. 521-531, pag. 529.

¹⁴ F. PEZZELLA, *I segni del liberty a Frattamaggiore* in *Il Mosaico*, a. I, n. 6 (ottobre 1998), pag. 7.

¹⁵ Gli altri artisti presenti in mostra interessati al tema furono: Michele Grassia (Ponte Carbonara), tradizionale luogo di lavorazione della fibra; Giovanni Saviano (Macerazione della canapa); Vittorio Piscopo (Raccolta della canapa); Kosma Altanese (La canapa); Gernma D'Amico (La finitura della canapa); Astorio (Paesaggio, canapa e sole); Antonio Pesce (Paesaggio con canapa); Gaetano Bocchetti (Macerazione della canapa); Elena Casalli Ricchi (Plelinunio sulla canapa); Maria Aguglia (Canapa in macero); Aristide Sanesi (Pettinatori di canapa); Giuseppe Prinzivalle (Macerazione della canapa); Rocco Carvelli (La canapa); Carmine Servino (Raccolta della canapa); Carlo Labriola (Maciullazione della canapa), ctr. Catalogo IV Mostra Nazionale di pittura Città di Frattamaggiore, 1 - 30 settembre 1957, Aversa, 1957. Alla biennale successiva, invece, Ferruccio Torraca presentò *Lavoratori della Canapa*, Cfr. Catalogo V Mostra Nazionale di Pittura Città di Frattamaggiore, 6 - 27 settembre 1959, Aversa, 1959, pag. 40. Altri dipinti con lo stesso tema furono presentati nelle edizioni successive. Alcuni di essi furono acquistati dal Comune e si trovano nella collezione che andrà a costituire la progettata Pinacoteca Comunale. Si tratta dei dipinti di Luigi Panarella (Madonna della canapa), P. D'Angelo (Maciullazione della canapa) e Alfeo Capra (Stenditrice di canapa).

¹⁶ S. CAPASSO, *Canapicoltura e sviluppo dei Comuni atellani*, Frattamaggiore, 1994.

¹⁷ L. MOSCA, P. SAVIANO, *La stoppa strutta, le donne, i canti e il lavoro nella tradizione popolare frattese*, Frattamaggiore, 1998.

¹⁸ B. SAVIANO, *Lo scrigno dei padri. Storia Archeologia Architettura rurale Folklore scritto e illustrato di Casavatore e dell'entroterra napoletano*, Napoli, 1991.

¹⁹ G. MAGLIONE, *Città di Arzano, origini e sviluppo*, Arzano, 1986.

UN CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA PIETA' POPOLARE NEL NAPOLETANO: LE EDICOLE VOTIVE DI FRATTAMAGGIORE

FRANCO PEZZELLA

Nell'accezione latina *aedicola*, diminutivo di *aedes* cioè casa o tempio, è una piccola costruzione architettonica che porta all'esterno, in facciata, gli elementi tipici del tempio classico - il timpano e le colonne - fra le quali è racchiusa l'immagine venerata o adorata.

Nel lessico corrente il corrispondente termine italiano edicola indica, più estesamente, un organismo architettonico profano, ovvero una nicchia o un qualsiasi vano che racchiude oggetti di particolare significato religioso, come dipinti e statue, ma anche oleografie, stampe, pannelli maiolicati o targhe in ceramica smaltata; assumendo però, in questo caso, l'aggettivo "votiva" a motivo che, il più delle volte, questi organismi venivano, e vengono tuttora, eretti per assolvere ad un voto¹.

Poste il più delle volte sulle pareti o agli angoli di edifici, talvolta lungo le strade, le edicole votive, in quanto espressione di religiosità sono documentate fin dalla preistoria. Fu tuttavia in epoca romana che si diffuse particolarmente l'uso di edificare tempietti dedicati alle divinità pagane protettrici dei luoghi e delle famiglie. Nel mondo romano l'edicola era infatti presente capillarmente sia come elemento di arredo urbano che domestico. Sicché, si può affermare, non c'era casa, per quanto piccola potesse essere, in cui non fosse presente un angolo appositamente predisposto ad accogliere le immagini dei Lari, dei Penati, degli antenati di famiglia². Interessante, e per taluni aspetti singolare esempio di edicola antica è il Larario ritrovato nella villa romana di Carmiano, presso Castellammare di Stabia, ed ora conservato nell'Antiquarium della città stabiese. Il monumentino è costituito da una edicola di stucco applicata alla parete con una facciata a due colonne su cui poggia il frontoncino. Sul fondo dell'edicola, che accoglieva le statue dei Lari e dei Penati, è affrescata la figura di Minerva, seduta su un trono, con l'elmo in testa, la lancia e lo scudo. Al di sotto dell'edicola, accanto all'ara sacrificale è la consueta scena del serpente agatodemone, considerata di buono augurio per gli abitanti della casa³.

Con l'avvento del Cristianesimo - che pure aveva saputo mutuare il fenomeno facendolo proprio - l'uso di innalzare edicole alle divinità fu progressivamente abbandonato a causa della allora corrente concezione cristiana secondo cui la grandezza di Dio, della Madonna e dei Santi non poteva essere celebrata in così angusti spazi. Tant'è che nell'Alto Medio Evo il termine era passato ad indicare, piuttosto, gli oratori e le cappelle private, luoghi di culto cioè, di più dichiarata ampiezza. Per vedere affermarsi l'uso dell'edicola in ambito cristiano bisogna aspettare gli inizi del XV secolo quando si cominciò ad edificarne in diverse città italiane, a Firenze, Genova, Venezia e, specialmente, nei più importanti centri del Meridione, particolarmente a Roma, Bari, Palermo e Napoli.

In quest'ultima città un periodo determinante per la diffusione delle edicole fu tuttavia la fine del XVIII secolo e si riallaccia alle iniziative di una singolare figura di frate domenicano, tale padre Rocco⁴, che facendo leva sulla devozione dei napoletani per la Madonna e i Santi si propose di risolvere, giustappunto attraverso le edicole, un annoso problema di carattere pubblico che assillava gli amministratori cittadini: l'illuminazione della città durante le ore serali e notturne.

¹ G. BENDINELLI, *Edicola*, in *Enciclopedia Italiana*, XIII, Roma 1954 ristampa, coll. 458-459; P. PALAZZINI - V. GOLZIO - P. CIPROTTI, *Edicola*, in *Enciclopedia Cattolica*, V, Città del Vaticano 1950.

² A. DUBOURDIEN, *Les origines et le développement du culte des pénates à Rome*, Roma 1989.

³ A. DE FRANCISCIS, *Ercolano e Stabia*, Novara 1974, pag.64.

⁴ Originario di Massalubrense, p. Gregorio M. Rocco (1700-1782) era giunto a Napoli nei primi decenni del Settecento assumendo ben presto, grazie alla realizzazione di alcune importanti strutture assistenziali tra cui un ospizio e diversi ospedali per le vittime della peste, il ruolo di vero e proprio "missionario cittadino" (cfr. S. DE RENZI, *Napoli nel 1764*, Napoli 1868).



Fig. 1 - Frattamaggiore, località Siepe Nuova, Edicola del Rosario (1644).

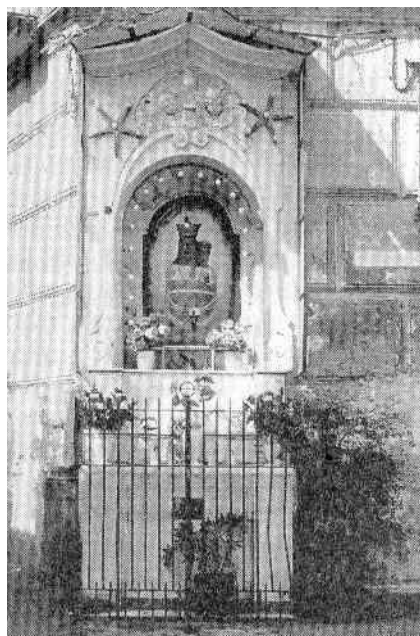


Fig. 2 - Frattamaggiore, via Riscatto, Edicola in onore della Madonna di Loreto.

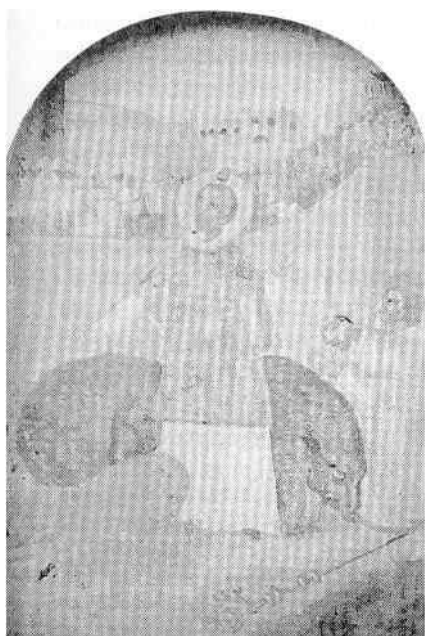


Fig. 3 - Frattamaggiore, Via XXXI Maggio, Edicola raffigurante il Martirio di S. Sossio.



Fig. 4 - Frattamaggiore, Via F. A. Giordano, Edicola in onore di S. Sossio

Benché capitale di un importante regno, Napoli era infatti, ancora nel '700, quasi completamente priva di illuminazione pubblica; sicché, col favore delle tenebre, si consumava ogni sorta di delitto: dall'aggressione per rapina all'effrazione per furto, dall'omicidio al mercimonio. Invero le autorità avevano cercato più volte di porvi rimedio, ordinando che tutti gli edifici pubblici e privati tenessero bene accesi alla porta e agli angoli degli appositi fanali. Ogni volta, però, l'esperimento, esteso successivamente anche ai crocevia e al tratto di strada che dalla chiesa dei Sette Dolori conduce a Porta Nolana, era fallito: i fanali venivano sistematicamente distrutti dai risoluti e ignoti malviventi che non gradivano, per ovvi motivi, l'illuminazione notturna.

Fu allora che - come scrive Ludovico de la Ville Sur Yllon, il più noto studioso sulle origini delle edicole votive napoletane - Padre Rocco «vedendo che la tanto desiderata illuminazione era svanita

e che di più non si pensava a rimetterla, si presentò al re a chiedergli che desse a lui la licenza»⁵. Ottenuta la quale, fece produrre ben 300 copie di un quadro della Vergine col Bambino ritrovato nei sotterranei del Convento di S. Spirito di Palazzo e le sistemò in apposite nicchie che egli stesso aveva fatto erigere nei luoghi di maggior transito della città, unitamente a cento grosse croci di legno con l'immagine di Cristo dipintavi sopra a modello di quella rinvenuta presso il Ponte della Maddalena. Dopo di ch  le immagini furono affidate al culto di coloro che abitavano nei pressi delle edicole, con l'unico impegno di tenere sempre accesi i fanali e le lampade votive.

L'iniziativa ebbe un successo che and  al di l  di ogni pi  rosea aspettativa: molti fedeli, investiti da quello che ritenevano un privilegio, in una sorte di gara fra loro, si accollarono il compito di provvedere, a loro spese e per lunghi periodi di tempo, all'illuminazione e alla cura delle edicole. In questo modo il geniale espediente di Padre Rocco riusc  non solo a realizzare il principale scopo di accrescere la fede dei napoletani (molte di queste immagini diventarono nel tempo oggetto di grande venerazione perch  ritenute miracolose), ma anche a dotare la citt  di una prima, sia pur rudimentale, sorta di illuminazione pubblica senza peraltro «che l'erario cittadino ne subisse gravezza»⁶.

A titolo di cronaca, ma anche ad onore di questa geniale figura di religioso, si ricorda come un primo efficiente impianto d'illuminazione pubblica fu realizzato a Napoli solamente alcuni decenni dopo, per iniziativa di Giuseppe Bonaparte.

Da Napoli il fenomeno delle edicole, e con esso l'insieme dei culti, delle credenze e dei comportamenti religiosi, che negli stessi anni Alfonso Maria de' Liguori, il futuro santo, andava istituendo, si diffuse e continu  nei centri pi  piccoli e con essi a Frattamaggiore. Anche qui infatti, nelle strade, nelle piazze e nelle affollate corti, c'  una straordinaria abbondanza e variet  di immagini religiose, di vecchia, e qualcuna anche di nuova data; a testimonianza che, dopotutto, la tradizione del culto popolare continua, nonostante l'imperante "modernismo" la releghi tra le manifestazioni secondarie della religiosit .

Negli ultimi anni, anche la storia della ricerca antropologica, unitamente a quella sociologica ed artistica, ha assegnato - contrariamente al passato, quando venivano invece generalmente trascurati - un ruolo non pi  marginale a questi documenti di cultura popolare; riconoscendo nelle edicole una valenza che origina dalla consapevolezza che esse sono espressione, non solo di una commistione di pi  messaggi provenienti da vari emittenti (dal committente all'artista che le realizza, passando attraverso il curatore e gli abitanti che dimorano intorno alle edicole stesse) ma anche della circolazione di temi e stilemi artistici a met  strada fra l'arte colta e le tradizioni iconografiche popolari⁷. Tuttavia, una peculiarit  delle immagini popolari   che esse vengono sempre realizzate in modo adeguato ai gusti, alle credenze e ai bisogni del popolo: pi  che l'effettiva identit  storica dei santi raffigurati ci  che importa   l'evocazione della loro presenza, continua, protettiva, rassicurante. Sicch  a differenza delle immagini colte, quasi sempre stilisticamente impeccabili e particolarmente raffinate, nell'iconografia sacra popolare le effigi sono per di pi  rese con una certa rozzezza compositiva per cui   abbastanza facile incontrare raffigurazioni caratterizzate oltremodo dalla

⁵ L. DE LA VILLE SUR-YLLON, *Padre Rocco e l'illuminazione della citt  di Napoli* in *Napoli Nobilissima*, fasc.6, giugno 1897, pp. 81-87. Lo studioso ottocentesco si rif  ampiamente ad un'elegia di PADRE PIETRO DEGLI ONOFRI DELL'ORATORIO, *Elogi di alcuni servi di Dio*, Napoli, 1803, contemporaneo di P. Rocco e testimone diretto degli avvenimenti.

⁶ L. DE LA VILLE SUR-YLLON, *Padre Rocco ... cit.*, pag. 86.

⁷ C. GINZBURG, *Folklore, magia, religione* in *Storia d'Italia Einaudi*, I, *I caratteri originali*, Torino 1972; G. PROVITERA - G. RANISIO - E. GILIBERTI, *Lo spazio sacro. Per un'analisi della religione popolare napoletana*, Napoli 1978; AA.VV., *Le tradizioni popolari in Italia. Pittura votiva e stampe popolari*, Milano 1987. Per una migliore comprensione del fenomeno a livello strettamente locale si confrontino, invece, R. ANATRIELLO - B. PERRECA, *Le edicole sacre di Acerra. Tipologia, iconografia, folklore in Ambiente, architettura e vita popolare* a cura di T. ESPOSITO, Acerra 1991, pp.103-113; A. CACCAVALE, *Le edicole votive di Casavico in Afragola* in *Annali del 28  Distretto Scolastico di Afragola*, n. 17-18, a. IX, (gennaio-luglio 1994), pp. 57-65.

ieratica fissità propria della tradizione artistica bizantina; ma che costituiscono, sempre e comunque, espressione della creatività e della spiritualità di chi le produce.

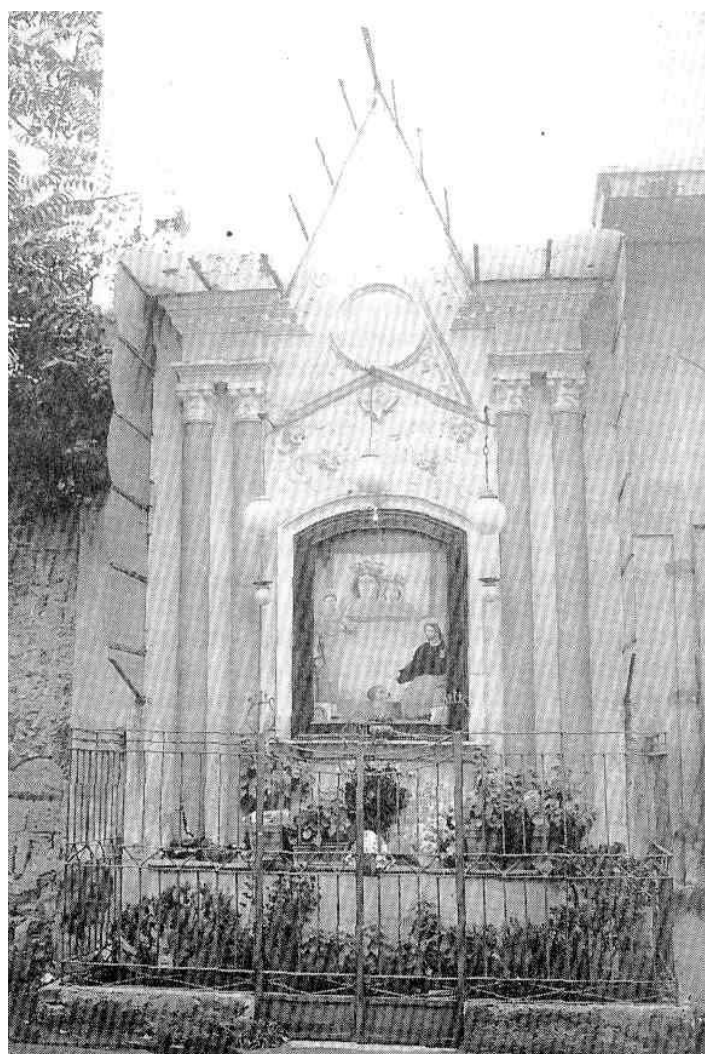


Fig. 5 - Frattamaggiore, Via Vittoria. Edicola in onore della Madonna dell'Arco e dei santi Sossio e Rocco.

Premesso che oggetto di questo scritto saranno le sole edicole pubbliche e comunque tutte quelle che si affacciano sulla strada, si può senz'altro affermare che, in ogni caso, il personaggio più raffigurato in assoluto nelle edicole fratesi è la Vergine Maria. La quale nella considerazione popolare è vista come una sorella maggiore cui confidare le pene quotidiane per ricevere aiuti e conforto, una amica cui rivolgersi nel momento del bisogno: non va dimenticato, in proposito che uno degli atteggiamenti tipici della cultura popolare è ricercare la soluzione dei propri problemi grazie all'aiuto della Madonna e dei Santi, sia pure subordinatamente ad una volontà superiore, divina.

Pertanto, in quanto madre universale, il popolo accorda alla Vergine, il ruolo di maggior mediatrice nei riguardi di Dio. D'altronde la stessa preghiera *Sub tuum praesidium*, scoperta recentemente, testimonia che fin dalle origini della Chiesa si credeva nella grande potenza della preghiera di Maria al Figlio in favore dei fedeli⁸.

Il diffusissimo culto mariano si manifesta con una notevole ricchezza tipologica e iconografica. Esso richiama momenti della vita di Maria ed aspetti della devozione per Lei come ci dicono i nomi delle tante immagini: dalla Madonna del Rosario a quella delle Grazie, dalla Madonna del Buon Consiglio alla Vergine Assunta, dalla Madonna di Montevergine a quella dell'Arco e, ancora, alla

⁸ A. KNIAFEFF, *La Madre di Dio nella Chiesa ortodossa*, Torino 1993, pag. 35.

Madonna di Loreto, alla Vergine Solitaria, all'Immacolata, alla Madonna di Pugliano, fino alle più moderne Madonne di Lourdes, di Pompei e di Fatima. Va evidenziato in proposito, circa la molteplicità dei tipi iconografici, che poiché l'iconografia della Madonna è spesso simile, non sempre è facile individuare il soggetto: così, ad esempio, mentre nel caso dell'Immacolata la Vergine è riconoscibile come tale per la presenza di vari attributi iconografici quali il serpente, la falce di luna e le dodici stelle, non lo è nel caso in cui bisogna differenziare una Addolorata dalla Madonna della Pietà, raffigurate pressoché uguali, dissimili tra loro solo per i colore dell'abito (più scuro nel primo caso) e per la diversa posizione delle mani⁹.

Una dimostrazione evidente del radicamento del culto per la Vergine ci è data altresì dalla presenza, quasi quotidiana, di fiori freschi davanti a diverse edicole mariane. Seppure va evidenziato come nella nostra ricerca, accanto ad una devozione fortemente viva per alcune immagini mariane, si è registrata, di contro, uno stato di abbandono quasi totale per talune altre, ravvivato, a tratti, nel solo mese di maggio, notoriamente dedicato al culto mariano; in un caso - davanti all'immagine della Pietà in via Roma - ci è addirittura capitato di riscontrare, specialmente in concomitanza con lo sciopero degli addetti alla raccolta dei rifiuti urbani, la presenza di grossi cumuli di immondizia. In particolare la Madonna dell'Arco è quella che gode, con la Madonna delle Grazie, i maggiori consensi in termini di devozione. Tale fenomeno può spiegarsi con la presenza di specifici luoghi di culto: il vicino Santuario vesuviano di S. Anastasia nel primo caso, l'antica chiesa di Santa Maria delle Grazie in via Trento, (risalente al XV secolo, e già sede, nel passato, di una fiorente confraternita) nell'altro.

Alla Madonna è altresì dedicata la più antica edicola frattese che si conosca: la cappella campestre che si osserva tuttora ai margini di un viottolo che collegava un tempo Frattamaggiore con Casoria, a poche decine di metri dal tracciato della linea ferroviaria Roma - Napoli. L'edicola, che una lapide marmorea consente di datare al 1644, conserva i resti di un affresco con l'immagine della Vergine del Rosario, altrimenti denominata, popolarmente, con il titolo di "Madonna della cupa", a motivo del fatto che il sentiero ove sorge era affiancato, fino a qualche decennio fa, da uno dei tanti corsi di raccolta delle acque reflue chiamati per l'appunto "cupe". Il dipinto è riconducibile, sulla scorta dell'esame stilistico, nell'ambito della tradizione sei - settecentesca napoletana e specificamente all'attività di qualche allievo o seguace di Luca Giordano¹⁰.

Ancora più antica doveva essere l'immagine, ritenuta un'icona della Madonna di Loreto, che il 17 agosto del 1922 tale Angelo Capasso scoprì sul muro perimetrale di un antico palazzo in via Riscatto. Lo stabile, attualmente contrassegnato col civico 17, era stato adibito, per un breve periodo, in occasione del morbo pestilenziale che aveva colpito Napoli nel 1493, a sede della Gran Corte della Vicaria, la massima istituzione dell'epoca in materia di cause civili e criminali. L'immagine, coperta alcuni anni fa da un dipinto che richiama nelle fattezze la statua della Madonna di Loreto così come conosciuta fino al 1921 quando andò persa nell'incendio della Santa Casa marchigiana, raffigurava sì una Madonna Bruna, ma non sappiamo bene, mancando una qualsiasi testimonianza fotografica al riguardo, se essa rappresentasse effettivamente la Vergine lauretana. In ogni caso quella stessa immagine era stata messa lì - crediamo - quale ultimo conforto spirituale per i condannati a morte che venivano giustiziati nel vicino Largo dell'Arco.

Un'altra tavola di Madonna Bruna, forse cinquecentesca, la cosiddetta Vergine di Casaluce (oggi conservata nella chiesa eponima di via on. Angelo Pezzullo, laddove sorgevano le antiche filatoioie dei funai) adornava un tempo - fino al 1957, quando fu abbattuta per far posto all'attuale chiesa - l'edicola che una cronaca manoscritta del tempo indica come costruita nell'anno 1892¹¹.

Altresì numerose sono le edicole dedicate a S. Sossio, il Santo Patrono, raffigurato per lo più in compagnia di altri Santi mentre venera la Vergine, ma anche, talvolta, da solo, in gloria o nell'atto

⁹ G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984.

¹⁰ F. PEZZELLA, *Una testimonianza di fede da salvare: l'edicola campestre del Rosario*, in *Il mosaico*, luglio 1998, pag. 10.

¹¹ P. SAVIANO - F. PEZZELLA, *La Madonna di Casaluce. La storia devozionale e il culto di Frattamaggiore*, Frattamaggiore 1998.

di proteggere la città dai fulmini divini. Scriveva don Carmine Pezzullo, rettore della chiesa dell'Immacolata negli ultimi decenni del secolo scorso, in un libro sulle memorie di S. Sossio edito a Frattamaggiore nel 1888, che non vi era in paese «strada o vicolo, non abitazione, in cui, sui muri esterni delle case, nel cortile o lungo la scalinata, non si trovi una nicchia ed un immagine del santo, dipinto in affresco od in tela, e rischiarata, nottetempo, dal devoto lumicino d'una lampada»¹².

Certo, a distanza di poco più di un secolo l'immagine del Santo Patrono non si ritrova più così frequentemente come ai tempi del buon don Carmine; vuoi perché gran parte del patrimonio edilizio dei secoli scorsi è stato ampiamente rimaneggiato (quando non è stato addirittura abbattuto e ricostruito ex novo); vuoi per la scarsa importanza che le nuove generazioni riservano alle forme di devozione popolare quali sono appunto le edicole votive. In ogni caso una quindicina di edicole delle cinquanta e più che si contano in città sono ancora dedicate alla figura di S. Sossio, sia pure nella maggior parte congiuntamente alla Vergine Maria ed altri Santi. Se si escludono infatti l'edicola posta sulla facciata dell'ex mulino Del Prete, in cui S. Sossio è raffigurato mentre assurge alla gloria dei cieli, l'edicola di via XXXI maggio nella quale è rappresentato invece mentre viene esposto alle fiere nell'anfiteatro di Pozzuoli, ed ancora, la cappella di via F. A. Giordano, sul muro di cinta dell'ex mattatoio comunale, dove è colto nell'atto di proteggere la città dai flagelli, le restanti edicole lo vedono tutte raffigurato in compagnia di altri Santi mentre venera la Vergine sotto i più vari titoli.

Così al corso Durante lo vediamo con S. Domenico mentre venera la Madonna delle Grazie; in vico I° Garibaldi e vico I° Roma (in due immagini pressoché uguali) mentre venera la Vergine Assunta in compagnia di S. Rocco; in via Vittoria, ancora con S. Rocco nell'atto di venerare la Madonna dell'Arco; in piazza Risorgimento ed in vico I° Vittoria mentre venera in compagnia rispettivamente di S. Antonio da Padova e, ancora una volta di S. Rocco, la Madonna del Carmine; ed infine in via Cumana mentre venera l'Immacolata Concezione in compagnia di S. Giuliana. In un'altra edicola, infine, al corso Durante, S. Sossio è raffigurato insieme con S. Rocco nell'atto di venerare S. Anna con la Madonna bambina. Questa edicola è particolarmente interessante in quanto ritrae la Santa nell'atto di abbracciare protettivamente la Madonna bambina. Non va dimenticato che S. Anna, madre della Madre di Cristo, è il simbolo della maternità, forse più della stessa Madonna.

Ritornando alla figura di S. Sossio, va evidenziato come egli è generalmente raffigurato - secondo un consolidato prototipo figurativo risalente alla fine del XV secolo che fa capo all'immagine del Santo realizzata per il famoso polittico di S. Severino da un anonimo pittore napoletano - con il viso molto giovanile, nimbato, e con la fiamma che gli arde sul capo.

Quest'ultimo carattere iconografico ricorda l'episodio, riportato dai cosiddetti Atti Bolognesi, in cui San Gennaro, Vescovo di Benevento, recatosi ad ascoltare San Sossio che leggeva i Vangeli nella propria chiesa di Miseno, nello scorgere, unico tra gli astanti, la fiamma pentecostale sul capo, gli predisse che, in virtù di tale segno, sarebbe diventato martire. Per il resto il Santo, che indossa sopra un camice bianco la dalmatica di velluto rosso propria dei diaconi, è generalmente raffigurato mentre regge nella mano destra il Vangelo e con la sinistra stringe sul petto la palma del martirio. In un caso, nell'edicola di via F. A. Giordano, è raffigurato con sullo sfondo un paesaggio nel quale si riconosce facilmente la sagoma dell'eponima chiesa cittadina.

Tra gli altri Santi cari alla religiosità popolare, specialmente nei quartieri più antichi, va anzitutto annoverato S. Rocco, la cui devozione è collegata alle terribili epidemie che di tanto in tanto colpivano l'Italia meridionale. Dopo l'epidemia di peste che nel 1656 colpì il paese mietendo numerose vittime fu infatti eretta, nei pressi dell'antico tracciato viario che conduceva a Napoli, con un ruolo quasi apotropaico di sentinella contro le infiltrazioni pestifere che venivano dalla capitale del Regno, una cappella campestre dedicata al culto congiunto di S. Rocco e S. Giuliana, compatrona del paese. Tuttavia fu solo dopo il colera del 1856, da cui Frattamaggiore venne risparmiata, che il culto rocchiano trovò più compiuta espressione nell'erezione della maestosa chiesa di via don Minzoni.

¹² C. PEZZULLO, *Memorie di S. Sossio martire*, Frattamaggiore 1888, pag. 126.

Accanto a S. Sossio e a S. Rocco, compaiono via via - seppure come figure comprimarie, senza un preciso criterio dottrinale, e probabilmente solo per assecondare una sentita istanza "polidevozionale" - ora S. Michele Arcangelo, S. Pasquale Baylon, S. Giuliana, ora S. Domenico, S. Antonio da Padova. Una "polidevozionalità" che raggiunge, talvolta, come in una nicchietta di via G. Amendola dove si affastellano ben quattro immagini, soluzioni oltremodo esasperate; e nelle quali, alla fine, riesce piuttosto difficoltoso capire chi è il Santo "titolare" della cappellina.

Meno popolari, e tuttavia testimoniati da almeno una edicola, risultano poi essere i culti per S. Francesco di Paola (in via on. Angelo Pezzullo), S. Gerardo Majella (in via Trieste) e S. Antonio abate (alle spalle della chiesa dell'Annunziata e di S. Antonio da Padova).

S. Antonio abate, protettore del fuoco e degli animali, titolare di una cappella con relativo altare nella suddetta chiesa, è anche, però, l'unico santo, con S. Rocco (e naturalmente col santo Patrono) a beneficiare ancora di festeggiamenti con l'accensione dei tradizionali falò e la chiassosa fiera delle bancarelle per la vendita di torroni e giocattoli. Eppure un tempo, nemmeno tanto lontano, anche intorno alle edicole votive, era d'uso erigere, dopo la recita delle tradizionali Cento Ave alternate, dal segno della Croce, dei brevi festeggiamenti con addobbi, fuochi d'artificio ed esibizioni di piccole bande musicali. Non sono molto lontani neanche i tempi in cui, nel lungo periodo che va da maggio ad ottobre, tra spari e canti popolari, lussuose automobili di marca americana vistosamente infiorate e piene zeppe di fedeli, partivano dall'edicola della Madonna di Montevergine, in via Vittorio Emanuele, alla volta del noto Santuario irpino.

Talvolta le edicole testimoniano l'emigrazione di nuclei familiari da una località all'altra: è il caso dell'edicola eretta in onore della Madonna di Pugliano nel 1922 in Piazza Risorgimento da una famiglia originaria di Ercolano, sede dell'omonima Basilica (comunicazione orale di un'anziana abitante del quartiere).

Torna conto ricordare, a questo punto, che manca purtroppo, a tutt'oggi, benché siano passati alcuni anni dalla sua proclamazione a Beato, una edicola che ricordi la figura di Padre Modestino di Gesù e Maria: il primo (solo per vetustà) di una serie di religiosi fratesi morti in odore di santità. Come suscita qualche perplessità, d'altronde, la presenza di un'unica nicchietta (in via Trento, accanto alla chiesa della Madonna delle Grazie), peraltro molto scarna, dedicata alla veneratissima figura di Padre Pio da Pietrelcina.

Oltre che per la Vergine, il Santo Patrono ed i Santi testé citati, numerose sono pure le espressioni di devozione popolare per alcuni momenti della Passione di Cristo, in modo particolare per la Crocifissione (edicole in via Vittoria, via Cumana), la Deposizione (edicola di via Miseno), la Pietà (la già citata edicola in via Roma, una edicola in via Cumana).

Una citazione a parte meritano le edicole dedicate al culto del Volto Santo (in piazza Umberto e a via Carditello), che sempre più numerose, vanno affermandosi soprattutto nei cortili dei quartieri popolari. Lo sviluppo di questa devozione è dovuto, come nel caso della Madonna dell'Arco, alla presenza a Napoli, in via Ponti Rossi, di un Santuario molto frequentato soprattutto dagli appartenenti alle classi meno abbienti.

Come pure una citazione a parte meritano le cosiddette Sante Croci, che, a gruppi o il più delle volte singolarmente, s'incontrano un po' dappertutto sull'intero territorio comunale: dal corso Durante (nella parte alta e sul muro esterno della chiesa di S. Sossio), a via Roma (nei pressi della chiesa dell'Assunta), dal sagrato della chiesa di S. Rocco a via Vittorio Veneto, al giardino retrostante la chiesa di S. Antonio. E, ancora, dal sagrato della Chiesa di Maria SS. di Casaluce a via Regina Margherita, da via Carditello a via Domenico Pirozzi, dove l'edicola ha finito col conferire il toponimo "abbasce 'a croce" a tutta la zona circostante.

Queste croci, in legno nero o ferro, si usavano erigere in occasione delle cosiddette Sante Missioni, che, specie gli ordini dei Passionisti, dei Redentoristi e degli Oblati di Maria Immacolata, erano soliti effettuare, ancora fino a qualche decennio fa, per riavvicinare i fedeli ai dettati del Cristianesimo in un momento di forte scristianizzazione delle masse¹³. In particolare le Missioni erano rivolte alla riaffermazione dell'Eucarestia come momento di estremo sacrificio di Cristo per la

¹³ AA.VV., *Dizionario degli Istituti di perfezione*, Roma 1973.

salvezza dell'uomo. A livello popolare questa devozione trova un riscontro in due edicole frattesi: una prima, in via Vittorio, dove è raffigurato un ostensorio con Cristo sacramentato adorata da una schiera di Angeli, ed una seconda sul prolungamento di via Pasquale Ianniello, sul tracciato di un antico sentiero che, come ora, portava a Frattaminore: qui l'immagine di un ostensorio ricorda le Ostie consacrate miracolosamente trovate sotto un letamaio molti anni fa¹⁴.

Spesso al disotto delle edicole si ritrovano cappelline per le cosiddette "anime del Purgatorio". All'interno di queste cappelline, illuminate il più delle volte da tenui luci per meglio evocare il senso delle pene e delle espiazioni, sono poste ai piedi del Crocifisso, delle statuine in terracotta, che terminano a punta per simboleggiare le fiamme.

Le figure rappresentate sono generalmente: un prete, una giovane coppia un vecchio, qualche volta dei teschi e altre volte ancora l'Addolorata o due Angeli sospesi. Ogni figura ha un preciso significato simbolico: così mentre il prete (identificabile come tale dal tricorno, il caratteristico copricapo a tre punte indossato una volta dagli ecclesiastici) sta a significare che anche i ministri del culto possono commettere peccati, la giovane coppia e il vecchio rappresentano invece le due età del peccato; mentre l'Addolorata simboleggia, col suo abito scuro, lo stato di sofferenza delle anime, la croce ricorda il passaggio di Cristo per l'Inferno ed il Purgatorio nei tre giorni della sua morte; ed ancora mentre gli angeli sospesi con le braccia riverse verso le anime in pena indicano la speranza di un prossimo passaggio in Paradiso il teschio simboleggia ciò che resta dell'uomo dopo la morte quando le anime si staccano dai corpi.

Sovente, alle figure che animano le cappelline delle "anime del Purgatorio", si aggiungono immagini fotografiche di defunti, generalmente parenti prossimi del curatore, in grado di elargire, nella convinzione popolare, (essendo essi stessi considerati oggetto di culto alla pari dei Santi), la protezione e le grazie di cui hanno bisogno i vivi¹⁵.

In passato, abbastanza frequentemente, alle immagini devozionali erano appesi ex voto in argento o altri metalli, ora non più visibili perché trafugati, il cui disegno era in relazione al tipo di grazia che si era ricevuto: così a seconda che si era avuto salva la vita o si era guariti da una malattia che aveva colpito un determinato organo, si avevano manufatti che raffiguravano uomini, donne e bambini a figura intera (talvolta anche delle bare), ovvero manufatti che riproducevano invece alcune parti del corpo, come una gamba, un braccio, gli occhi, un orecchio, il cuore, i reni¹⁶. Non di rado - talora - magari per un buono ed insperato esito del raccolto o sia pure senza motivazione alcuna, venivano offerti anche ex voto raffiguranti oggetti appartenenti al mondo del lavoro e della vita quotidiana. Donando un ex-voto i fedeli riconoscono di fatto l'onnipotenza di Dio.

La pietà religiosa espressa dalle immagini è alcune volte marcata dalle iscrizioni che compaiono in calce ad esse, frutto, in genere di un formulario trito e ritrito che utilizza, ad esempio, formule del tipo "Ave Maria", come consuetamente è dato osservare sulle edicole mariane. Non mancano, però, esempi di laudi popolari più spontanee come nella già citata edicola della Pietà in via Roma dove un'iscrizione risalente al 1906 recita, in versi dolcemente cantilenanti: "O passeggero che vai per questa via alza gli occhi e saluta Maria".

E' piuttosto difficile trovare edicole di alto livello artistico: il più delle volte sono opere di artisti minori, di cui non ci è pervenuto neppure il nome. Tranne che in pochi casi, della maggior parte delle edicole frattesi non se ne conosce infatti l'autore. L'unico artista che sappiamo per certo si dedicò anche all'attività di pittore devozionale fu il professore Enrico Fidia, originario di Caivano, autore tra l'altro di alcuni dipinti nella chiesa di S. Elpidio a S. Arpino e nella chiesa di S. Antonio ai Cappuccini di Caivano. A Frattamaggiore, l'artista caivanese dipinse oltre che l'edicola di S.

¹⁴ P. COSTANZO, *Itinerario frattese*, Frattamaggiore 1987, pag. 163.

¹⁵ Per la storia ed il culto delle Anime Purganti si cfr. S. DE MATTEIS - M. NIOLA, *Antropologia delle Anime in pena*, Lecce 1997.

¹⁶ L'uso di testimoniare con una bara la grazia della salvezza da morte sicura è attestato una prima volta in Campania alla fine del XVI secolo, allorché il 30 giugno del 1596 il capitano spagnolo Vigilante d'Avalos portò al Santuario della Madonna dell'Arco la bara già pronta per il funerale della figlia di sette anni, morta ma ritornata in vita miracolosamente per grazia della Madonna.

Rocco sul muro perimetrale della Chiesa di S. Sossio, numerose cappelline tra cui l'edicola della Madonna dell'Arco in via Vittoria, restaurata (o meglio ridipinta quasi del tutto per le pessime condizioni in cui versava) qualche anno fa da Agostino Saviano. Quest'ultimo è l'artefice altresì del restauro della bella immagine della *Mater dolorosa*, che, inserita in una cornice marmorea supportata da un articolato partito architettonico dello stesso materiale, si osserva all'angolo tra via del Ritiro e via M. A. Lupoli. Improntato ad un formulario pietistico esercitato su modelli desunti dal repertorio figurativo napoletano del secolo scorso, il dipinto è stato recentemente al centro dell'attenzione dei fedeli per un presunto miracolo secondo cui la Vergine avrebbe manifestato il proprio assenso ad una richiesta di grazia indossando un paio di guanti. Invero era successo che per uno strano scherzo di cui è capace solo la natura con i suoi artifici, erano venute fuori le mani della Vergine dal dipinto sottostante dando luogo alla sorprendente e ingannevole sovrapposizione delle due immagini che ha fatto gridare al miracolo. La tradizione indica invece in Antonio Giametta l'autore dell'edicola con l'Immacolata tra i Santi Sossio e Giuliana posta in via Cumana (secondo alcuni la sua prima commissione mentre era ancora giovinetto) e del dipinto che si osserva nella cappella posta sul muro di cinta dell'ex mattatoio, che a nostro avviso è da ritenersi una delle più belle edicole frattesi.

Per il resto la sola edicola del Calvario in via Dante e l'altra edicola della Madonna dell'Arco all'incrocio tra via Trento e corso Durante risultano firmate: la prima da Giovanni Giametta che la realizzò nel 1983 e la seconda da un non meglio noto Michele De Monaco che la realizzò nel 1946. Tranne che nei rari casi in cui è specificata nell'edicola stessa non sappiamo molto neanche riguardo la committenza: se per le edicole poste sui palazzi gentilizi è facile presupporre un ben preciso desiderio dei proprietari, non altrettanto si può congetturare per le restanti, opere per lo più di cittadini riuniti in appositi comitati. Come nel caso, ad esempio, dell'edicola recentemente edificata e dedicata alla Madonna dell'Arco nel Rione Gescal di via F. A. Giordano. La sistemazione più frequente delle edicole è al piano terra; non sono tuttavia insolite le localizzazioni al primo piano. Per quanto concerne la tipologia le edicole frattesi si presentano generalmente a pianta rettangolare o semicircolare col prospetto adorno di cornici, di stucchi, di ornamenti o di altri elementi che le configurano come piccoli organismi architettonici. Si passa dalle semplici cornici rettangolari a strutture più articolate che ripropongono negli schemi il tema del tempietto classico. Alcune cornici sono di gusto decisamente barocco, altre si arricchiscono di decorazioni geometriche; altre ancora sono sormontate da puttini in stucco. Non poche volte le edicole sono arricchite da motivi decorativi che poco hanno a che fare con le immagini sacre che propongono: esemplificativa in proposito è la maestosa aquila che sovrasta l'immagine della Madonna dell'Arco all'angolo tra via G. Matteotti e via Cumana. Una diversa tipologia è rappresentata dai piccoli tabernacoli in legno attaccati al muro, come nel caso dell'altra edicola dedicata alla Madonna dell'Arco in via Massimo Stanzione. Raramente le edicole assumono la forma di edifici praticabili come cappelle o oratori. Fanno eccezione la cappella detta della Croce in via don Minzoni, eretta qualche decennio fa dalla famiglia Del Prete in sostituzione della vecchia cappella, dedicata a S. Giuliana e S. Rocco, abbattuta per far posto all'attuale Istituto Tecnico Commerciale, una cappellina in muratura e plexiglas eretta in onore della Madonna della Misericordia qualche anno fa nel rione Gescal di via F. A. Giordano e la più antica cappella della Madonna di Montevergine al Corso Vittorio Emanuele III.

I culti e le forme di devozione di cui le edicole sono testimonianza hanno, talvolta, un profondo legame con momenti significativi della storia non solo religiosa ma anche civile delle città. Non poche volte, infatti, la loro origine è collegata ad avvenimenti di vita sociale. Da questo punto di vista assume particolare rilievo a Frattamaggiore la già citata edicola della Madonna dell'Arco in via Vittoria: fatta edificare sulla facciata del proprio palazzo - come ricorda una lapide marmorea sottostante all'immagine - da tale Raffaele Vergara, in sostituzione di una precedente cappellina campestre, fondata nel 1890 e abbattuta nel 1920 per permettere la costruzione dell'attuale tracciato viario. Nel loro insieme, le edicole rappresentano, pertanto, un importante compendio dei valori storici, sociali, culturali e spirituali di una comunità. Nel linguaggio dei segni e dei significati esse rappresentano forse, con i riti religiosi e le frammentarie forme di cultura popolare l'ultimo cordone

ombelicale che ci lega alla terra dei nostri padri, e con essa ad un mondo che va purtroppo inesorabilmente scomparendo, schiacciato sempre più da un azzeramento dei valori e da un materialismo ogni giorno più sconvolgente.



Fig. 6 - Frattamaggiore, Vico I Vittoria,
Edicola in onore della Madonna del
Carmine e dei Santi Rocco e Sossio.



Fig. 7 - Frattamaggiore, Via dei Ritiro,
Edicola dell'Addolorata.

LA STATUA IN BRONZO DI FRANCESCO DURANTE A FRATTAMAGGIORE

BREVI SPIGOLATURE STORICHE-ARTISTICHE E TECNICHE
IN MARGINE AL RESTAURO¹

FRANCO PEZZELLA

Molti hanno lodato l'opera di Durante, diversi hanno scritto di lui, quasi tutti hanno trascurato di dirci qualcosa sulla sua persona fisica².

Pertanto a divulgare i suoi tratti fisionomici ci restano oggi solo qualche incisione e pochi dipinti. Il primo e più interessante dei quali, per introspezione psicologica e bontà di tecnica, è il ritratto eseguito da un ancor anonimo artista napoletano del Settecento che si conserva nella Biblioteca Musicale «G. B. Martini» di Bologna.



Fig. 1 - La statua prima del restauro (foto Archivio *Disa* Restauri).

Il musicista vi appare a figura terzina nell'aspetto di un uomo di mezza età con l'espressione affabile e mite. Indossa una giamberga scura senza colletto con la camicia chiusa sul collo da una goletta ricamata; nella mano sinistra regge uno spartito.

¹ L'articolo è una rielaborazione, arricchita da note, del pannello illustrativo realizzato a cura dell'Associazione Progetto Arte nella Chiesa dell'Annunziata e di S. Antonio da Padova il 1° ottobre 1998 in occasione della presentazione del restauro della statua finanziato dal Comune e portato a compimento da Giuseppe Di Palma e Agostino Saviano.

² Sulla vita e l'opera del Durante si confronti in particolare la monografia di S. CAPASSO, *Magnificat - Vita e Opere di Francesco Durante*, Frattamaggiore, 1998 (con ampia bibliografia precedente).

Nella rara iconografia durantiana questo ritratto, pieno di umanità e naturalezza, rappresenta l'esemplare più notevole, anche perché il pittore sembra essersi ispirato al vero nel realizzarlo; più di maniera e meno riuscite nell'interpretazione del carattere appaiono infatti le incisioni a stampa³ e gli altri due ritratti del Durante a tutt'oggi noti, custoditi rispettivamente, l'uno nel Conservatorio di S. Pietro a Majella a Napoli, l'altro nello Studio del Sindaco di Frattamaggiore⁴.

Sicché quando nel lontano 1930 l'artista napoletano Michelangelo Parlato fu incaricato dalla municipalità frattese dell'epoca guidata dal cav. Pasquale Crispino, di effigiare in bronzo il celebre musicista per una grande statua a figura intera da porsi nell'omonima piazzetta di Frattamaggiore, fu quasi naturale per lo scultore ispirarsi al dipinto di Bologna, almeno nella realizzazione del viso⁵. Come nel dipinto felsineo infatti Durante ha la testa coperta da una parrucca col tradizionale codino, la fronte alta e sfuggente, il volto imberbe con la piccola bocca sinuosa, il naso grosso, gli occhi tondi e rilevati.

Secondo la moda del tempo indossa sopra il gilet una marsina svasata a campana verso il basso con le falde sfuggenti all'indietro.

Una goletta di battista gli avvolge il collo, trine cadenti sui dorsi delle mani gli cingono i polsi. Per il resto indossa un paio di corti calzoncini stretti sotto il ginocchio da una fascetta chiusa con un bottone. Le calze, attillatissime, finiscono in basse scarpe molto semplici ornate da una fibbia quadrata. Nella mano sinistra regge lo spartito di una delle sue opere più belle, l'Alma Mater, la destra è posata sui tasti del retrostante clavicembalo.

Il monumento fu inaugurato, come ricordano i giornali dell'epoca⁶ Domenica 3 ottobre del 1937, con grande concorso di folla, presenti le maggiori autorità comunali e provinciali, i Vescovi di Aversa, mons. Antonio Teutonico, e di Acerra, mons. Nicola Capasso. Oratore ufficiale della cerimonia fu l'on. Bartolo Gianturco che in rapida sintesi fece rivivere ai convenuti la vita e l'opera del grande musicista frattese.

Per quanto concerne l'autore, il prof. Parlato, di lui si conoscono solo pochissime opere pubbliche, la più notevole delle quali è costituita dai due Angeli in bronzo che ornano l'altare della Cappella del Sacramento della Cattedrale di Aversa⁷.

³ Due le incisioni a stampa fin qui note del Durante: una, a firma di tale Cresci, si conserva in collezione privata a Milano, mentre l'altra incisa da Guglielmo Morghen, figlio di Filippo e fratello del più famoso Raffaele, precede l'elogio del musicista frattese dettato da Domenica Martuscelli per le *Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli*, ivi (s.d., ma 1819), vol. III.

⁴ Qui, nell'aula consiliare del Municipio, Durante è ritratto anche in grande affresco, realizzato tra il 1989 e il 1990 dall'artista toscano Giuliano Giuggioli. L'affresco, realizzato su tavola, è parte di un programma decorativo ideato e realizzato dall'artista statunitense William Tode, su incarico dell'Amministrazione Comunale del tempo, in collaborazione con i suoi "alunni" Vinicio Boschini, Ivano Conte e naturalmente Giuliano Giuggioli. Il ciclo si svolge (o sarebbe meglio dire si svolgeva giacché gli altri affreschi che lo componevano sono stati colpevolmente distrutti qualche anno fa) parte all'esterno, parte all'interno della Casa Comunale ed era composto, in origine, da tre dipinti: dalla suddetta tavola, da un affresco murale che si svolgeva sul muro intercorrente tra il campanile e la Casa Comunale, e da una scenografia che, costituita da architetture ornamentali, simulava un collegamento tra il nuovo Municipio e la chiesa ad essa adiacente. Il dipinto in oggetto significativamente intitolato "Requiem per S. Sossio" ricorda la venerata memoria della decapitazione del Santo con la figura di Francesco Durante. La scena che si svolge all'incontro di due archi sorretti da un pilastro, raffigura il Durante mentre con gli occhi chiusi compone al violino un requiem per S. Sossio; il quale vestito di una bianca tunica attende serenamente, con le mani giunte in preghiera, che una possente figura di carnefice, armato di un grosso spadone, gli recida la testa. Fà da sfondo alla scena un luminoso squarcio di paesaggio dell'agro frattese.

⁵ R. FIMMANO', *Per la posa della prima pietra del monumento a Francesco Durante in Frattamaggiore*, Napoli 1930.

⁶ Cfr. "Il Mattino" del 29/9/1937; il "Roma" dell'1/10/1937 e del 4/10/1937; il "Giornale di Napoli" del 4/10/1937.

⁷ R. VITALE, *Quasi un secolo di storia aversana*, Aversa 1954.



Fig. 2 - La statua dopo il restauro (particolare)
(foto Archivio *Disa Restauri*).

La statua del Durante, realizzata in bronzo assemblando più pezzi, si presentava prima del restauro, in uno stato di conservazione assai precario. La superficie, già in origine incarniciata da una sottile patina di fonderia per celare le varie tracce della fusione e delle giunture, era ricoperta da uno spesso strato di polvere, materia grassa e ossido di ferro, quest'ultimo formatosi per reazione tra l'ossigeno presente nell'aria e le particelle di ferro di deposito provenienti dalla vicina linea ferroviaria. In particolare nei punti più incavati, e dunque nelle parti meno esposte al dilavamento, si erano formate delle croste abbastanza consistenti. In numerosi altri punti poi, erano evidenti le cosiddette "corrosioni attive", costituite da effervescenze di cloruro di rame dovute alla reazione tra il metallo contenuto nella lega e i cloruri presenti per lo più nelle piogge e nell'umidità atmosferica. Le macchie erano riconoscibili per il colore verde chiaro e per il caratteristico aspetto polverulento. Erano inoltre presenti numerose microfratture causate dalle continue vibrazioni cui il manufatto è stato ed è tuttora sottoposto durante il passaggio dei treni, unitamente a grossolane stuccature sotto i piedi realizzate con cemento e barrette di ferro probabilmente subito dopo lo spostamento della statua dal luogo originale, individuabile poco più a sinistra dell'attuale sito in alcune foto d'epoca. Alla pari della statua bronzea, il clavicembalo, che costituisce l'unica parte marmorea del monumento, presentava le stesse macchie di colore verde chiaro, dovute in questo caso alle colature dei cloruri provenienti dalla statua. Tra le sconnesse partiture marmoree poi non era difficile trovarvi qualche escrescenza vegetale.

Tracce di colature di cloruro di rame miste a depositi di ossido di ferro e segni di stuccature realizzate dopo lo spostamento del monumento si presentavano infine sul piedistallo in piperno; imbrattato per il resto da numerosissimi e volgari "graffiti metropolitani".

L'intervento di restauro è stato preceduto da un adeguato studio preliminare - durante il quale ci si è avvalsi di indagini più propriamente scientifiche - il cui scopo era, oltre che raccogliere dati storico-artistici, micro-climatici e di documentazione grafico-fotografica, indirizzato soprattutto a meglio comprendere la natura dei materiali utilizzati, a ricostruire i procedimenti impiegati per la fusione, ad approfondire la dinamica di alterazione dei metalli.

Dopo di che la prima operazione effettuata, la più delicata, è stata quella della pulitura del manufatto in bronzo, eseguita applicando numerosi impacchi di cellulosa a base di carbonato di

ammonio (AB 57) e di altre sostanze alcaline, la cui natura e concentrazione era stata precedentemente stabilita da uno studio preliminare.

Gli impacchi seguiti da abbondanti risciacqui con acqua distillata, sono stati eseguiti osservando degli intervalli di tempo tra una fase e un'altra al fine di ammorbidire gradualmente gli strati da eliminare e di non intaccare in nessun modo la patina originale. Le microfratture sono state riempite mediante resine ipossidiche e fibra di vetro, mentre le precedenti stuccature sotto i piedi del musicista, dopo la rimozione, sono state rifatte con le stesse resine, miste a polvere di marmo.

Dopo la reintegrazione cromatica, ad ultimare l'intervento sulle parti in bronzo, è stata applicata la protezione finale a base di un sottile strato trasparente di cere microcristalline.

L'intervento sui marmi ha riguardato invece, dopo la consueta pulitura, effettuata anche in questo caso con impacchi di carbonato d'ammonio e sostanze alcaline, il consolidamento mediante malte idrauliche, dei pezzi disgiunti, i quali sono stati successivamente stuccati con polvere di marmo e grassello e protetti con cere microcristalline.

Analoghi interventi hanno riguardato infine il piedistallo, con l'unica differenza che si è provveduti a reintegrare le vecchie stuccature, precedentemente rimosse, con sabbia, polvere di piperno e grassello.

FORME E COLORI NELLE CHIESE DI CAIVANO

FRANCO PEZZELLA

Nel proporre la fruizione di alcune interessanti, e però poco conosciute espressioni artistiche che si conservano nelle chiese di Caivano, mi preme anzitutto sottolineare, anche per denunciare una lunga e penosa storia di spoliazioni e incuria addebitabile in gran parte agli organi preposti alla tutela e alla conservazione dei beni culturali, come esse costituiscano - andate per di più perse la quasi totalità delle già poche testimonianze artistiche di pertinenza non ecclesiastica - solo una piccola parte di quanto rimane nonostante tutto, dell'ancora ricchissimo patrimonio artistico cittadino, un tempo quantitativamente, ed in taluni casi anche qualitativamente, più consistente¹.

Come non dimenticare infatti, solo per fare qualche esempio, la scellerata distruzione degli affreschi trecenteschi con Storie della vita di S. Francesco che si osservavano fino a qualche decennio fa nella cappella omonima all'angolo di via Don Minzoni con via de Paola, oggi adibita ad abitazione civile²; o la dispersione dei numerosi dipinti (ben ventiquattro secondo la testimonianza del Lanna) realizzati da Nicola Malinconico per la Congrega della Addolorata, in S. Pietro³; o ancora le numerose e preziose suppellettili delle sei congreghe caivanesi vendute dalle stesse a rigattieri e collezionisti di antiquariato⁴.

Tra le opere superstiti che costituiscono l'oggetto di questo saggio mi piace segnalare per prime, vieppiù per la forte valenza che assumono nei confronti della storia locale, una serie di quattro pietre tombali, risalenti ai secoli XV, XVI e XVII, che si conservano, murate, nel transetto destro della monumentale chiesa di S. Pietro, ed il quattrocentesco monumento funerario dell'Arcivescovo De li Paoli. La più antica delle pietre tombali - un tempo variamente interrata secondo la testimonianza del Lanna nelle navate o nelle cappelle della Chiesa - è la lastra marmorea che copriva, nei pressi del sarcofago dell'Arcivescovo Marino De li Paoli (allorquando lo stesso era ancora accostato sulla parete sinistra dell'attuale Porta Piccola) il sacello di un congiunto di questi, forse il padre Giovanni, Gran Giustiziere presso la Corte della Vicaria di Napoli, già Capitano di Capua e Giustiziere degli Abruzzi. Sulla lastra, datata 1409, dovuta ad un ignoto marmoraio

¹ Si registra in particolare, relativamente alle opere conservate nella sala consiliare del Municipio, la scomparsa, nella seconda metà degli anni '80, di due ritratti ad olio raffiguranti rispettivamente Giuseppe Garibaldi e Pietro Rosano, già ministro del II Gabinetto Giolitti nel 1903.

² Si riporta, a titolo di curiosità, ma vuole essere anche un monito per noi tutti a non rifare gli errori del passato, quanto scrive D. Lanna, *Frammenti storici di Caivano*, Giugliano in Campania, 1903, pag. 256, a proposito della scoperta e della conservazione di questi affreschi agli inizi del secolo scorso: «Intanto vari anni or sono passando la processione del Corpus Domini (davanti alla Cappella di S. Francesco, o della Santa Croce, n.d.A)..e secondo il costume sparandosi i mortaretti, la crosta della calce scossa dalle forti detonazioni si staccò in due punti dal muro, e cadendo pose a nudo le pitture, che si sono conservate freschissime pel colorito. Sarebbe desiderabile che qualche erede della famiglia Rosano (all'epoca beneficiaria della cappella, n.d.A) compisse l'opera cominciata dal caso e facesse scoprire da qualche mano maestra il resto, e la facesse restaurare».

³ D. Lanna, *Frammenti ...*, op. cit., pag. 207. Del Malinconico, tuttavia, sono rimasti nella chiesa di S. Pietro, due affreschi, peraltro rovinatissimi, nella cappella a sinistra dell'Altare Maggiore, raffiguranti l'uno la Natività di Gesù, l'altro, l'Adorazione dei Magi; oltre che una Madonna dei Sette dolori, resa scura dagli ossidi, sull'altare della cappella omonima, a sinistra della porta d'entrata.

⁴ S. M. Martini (a cura di), *Materiali di una storia locale: le ipotesi, le cose, gli eventi, gli uomini, le voci colte e popolari della storia di Caivano*, Napoli, 1978, pag. 208. In particolare, va fortemente deprecata, l'alienazione del bellissimo pavimento, di probabile manifattura dei Giustiniani, che ornava l'impiantito dell'abside della Congrega del Sacramento in S. Pietro. Una vecchia scheda della Soprintendenza di Napoli così lo descrive: «Su una base ornata da volute, fiori e frutta poggia un vaso decorato con putti e fiori. Ai lati due pavoni fanno da manici: più in basso due corni d'abbondanza. In primo piano nel centro, su una cartella barocca è iscritto un medaglione in cui è raffigurata una donna seduta sull'orlo di una vaschetta con una spada fra le mani. In alto un mascherone su una voluta».

napoletano, è incisa una nicchia di stile gotico con colonne tortili che reggono una cimasa fregiata di ornati: all'interno di essa il defunto è vestito di toga e tocco, ha appesa al fianco sinistro la sciabola, nella destra stringe il bastone del comando, nell'altra mano regge una bandiera sulla quale sono incise le lettere S.P.Q.R. a ricordo del titolo di Senatore di Roma ottenuto per i servigi resi alla corte pontificia. In alto, ai lati dell'edicola archiacuta, si osservano due stemmi, identici, il cui campo è occupato da un'aquila con le ali spiegate e le zampe posate su due stelle; intorno alla lastra corre un'iscrizione, già abrasa *ab antiquo*, ma che nel 1707 fu provvidenzialmente ripresa e riportata su un'altra lastra⁵. Per il resto, va evidenziato come il marcato espressionismo dell'immagine del giacente rievochi aspetti della scultura funeraria spagnola degli inizi del XV secolo.

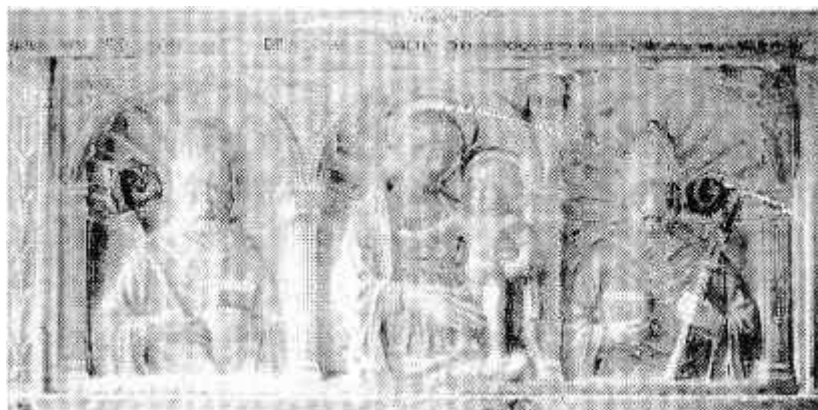


Fig. 1 - Caivano, Chiesa di S. Pietro – Ignoto scultore napoletano - Monumento Funerario dell'Arcivescovo M. De Li Paoli (1471) - Particolare del frontone.

Della fine dello stesso secolo è la lastra sepolcrale di tale Paolo Valle, di cui ci è dato sapere solo che era un sacerdote, realizzata in bassorilievo da un ignoto scultore napoletano della cerchia di Antonio Baboccio da Priverno. Il defunto, la testa poggiata su un cuscino, il corpo avvolto in un ampio manto, è raffigurato con le mani incrociate sul grembo ove è deposto un grosso libro, forse un Vangelo. Il rilievo, piuttosto appiattito, appare movimentato soltanto da un gruppo di pieghe. In basso una breve epigrafe ci informa che la tomba, originariamente situata presso l'Altare Maggiore, e di cui la lastra ne costituiva la copertura, fu fatta edificare dal nipote Giacomo per espressa volontà dello stesso prelato, morto il 12 ottobre dell'anno 1496⁶.

Alla mano esperta e sicura di un artefice della bottega di Giovan Tommaso Malvito sembra invece appartenere quella che, a mio avviso, è la più bella delle lastre conservate a Caivano: la lapide sepolcrale dei fratelli Rosano, datata 1520, frutto dell'assemblaggio operato ad inizio secolo di due differenti lapidi provenienti dalla cappella della Madonna delle Grazie (già di giuspatronato della famiglia), nella quale i due germani sono rappresentati, ad indicare il loro alto lignaggio, vestiti di larga toga e tocco sul capo. Una ricercatezza che trova una più che plausibile spiegazione nei costumi dell'aristocrazia del tempo, la quale, come suggerisce pure l'Abbate - qualificato studioso della scultura cinquecentesca napoletana - «... soprattutto nel sepolcro e nella scultura funeraria celebrava e ricordava ai vivi la propria potenza»⁷. La figura di destra, dai lineamenti più giovanili, appare di profilo, col capo poggiato sulla spalla del fratello maggiore, nell'atto di cingergli col braccio il fianco.

⁵ La scritta recita: -HIC IACET CORPUS EGREGII VIRI IOANNIS DE LI PAOLI DE CAYVANO/OLIM CAPITANEUS CAPUAE/IUSTITIARIUS APRUTII CITRA/REGENS M.C.V. (Magnae Curiae Vicariae)/SENATUS URBIS ROMAE. A. D. MCCCCIV.

⁶ Si riporta: -HIC PAULUS DE VALLIS POLLENS ORDINE SACRO/CONDITUR ET CUNTRI QUI GENERI UNDE FORENT./ANTRUM HOC FECIT IACOBUS IUSSUS AB IPSO/QUI NEMPE NEPOS MAXIME CHARUE ERAT./OBIIT AUTEM DIE XII OCTOBRIS II INDICTIONIS/MCCCCXIV.

⁷ F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, in quarta di copertina.



Fig. 2 - Caivano, Chiesa di S. Pietro, bottega di G. T. Malvito - Lapide sepolcrale dei fratelli Rosano (1520).



Fig. 3 - Caivano, Chiesa di S. Pietro. Ignoto lapicida napoletano - Lastra tombale di F. A. D'Urso (1611).

L'altro personaggio, di prospetto, è rappresentato invece, secondo la tradizionale iconografia, con gli avambracci incrociati sull'addome. La lastra è conclusa in alto da una breve epigrafe, la quale porta ai lati lo stemma di famiglia, il cui campo, diviso a metà da una fascia orizzontale, è occupato nella parte superiore da due rose e in quella inferiore da un'altra rosa⁸. Aggiunta alla parte sottostante è invece un'altra piccola lastra marmorea rettangolare, proveniente dai piedi dello scalino d'ingresso all'ex cappella patronale dei Rosano, sulla quale si svolge una stringata epigrafe⁹.

I De Rosano, come altrimenti vengono citati nei documenti antichi, godettero di grande autorità a Caivano: esponenti della famiglia sono infatti elencati tra gli *hominum et vassallorum casalis Cayvani* di cui si fa menzione nell'atto d' infeudazione dei Casali di Giugliano, Caivano e Trentola

⁸ Su di essa si legge: DOMINUS DOMENICUS DE ROSANA U.I.D. CUM BERNARDO ET IOANNE FILIIS EORUMQUE EXORIBUS HIC CONQUISCUNT.

⁹ Si riporta: DOMINUS BERNARDUS DOMINI DOMINICI DE ROSANA CURRENTI ANNO MDXX.

firmato da Carlo II d'Angiò nel 1302¹⁰. Più tardi la famiglia è annoverata, accanto ai Gervasio, Mugione, Miccio, Galiero e D'Alois, tra le famiglie «onorevoli» del paese.

Una rappresentazione tipologicamente analoga a quella del sepolcro Valle, ma di molto successiva essendo datata 1611, si ravvisa nella lastra che celava la tomba del giovane Francesco Alessandro D'Urso, anch'essa originariamente situata nei pressi dell'Altare Maggiore. Sulla lastra il defunto è raffigurato vestito di calzoncini corti con legacci a nodo sul ginocchio; indossa una giacchetta con rigonfi alle maniche e colletto pieghettato, e un'ampia mantellina sulle spalle. Poggia il capo su un cuscino ai cui lati sono gli stemmi del casato: un leone rampante che una fascia trasversale, su cui sono incise due rose, divide in due parti. In alto tre stelle. Sotto la figura, una breve ed accorata epigrafe, dettata dal padre del defunto, Ottavio, esorta i giovani a ché «imparino a morire vivendo bene»¹¹.

Addossato alla parete della navata sinistra della chiesa, ma originariamente posto come già detto presso l'attuale Porta Piccola, è invece il bellissimo monumento funerario di Marino De li Paoli, importante figura di prelato - primo Arcivescovo, tra l'altro, delle diocesi riunite di Matera e Acerenza - realizzato in marmo nel 1471 da un ignoto scultore napoletano. Descritto dai biografi come uomo di grande ingegno e rettitudine, estremamente equilibrato e «sperimentato nel pacificare i popoli», Marino De li Paoli era probabilmente - come riferiscono gli Atti della Santa Visita di Mons. Carlo I Carafa - figlio di Giovanni, Gran Giustiziere della Corte della Vicaria di cui abbiamo trattato poc'anzi. Giovanissimo fu nominato Governatore di Todi, incarico che assolse con grande equilibrio in un periodo in cui la città umbra era ancora scossa, con altre città della regione, dalle vicissitudini seguite all'occupazione dell'esercito di ventura, comandato dal famoso capitano Braccio Fortebracci, nella sua disputa contro il Papa. In virtù delle benemeritenze acquisite il pontefice dell'epoca, Martino V lo chiamò a guidare la Diocesi di Fondi, altra sede difficile, dove non erano ancora del tutto sopite le tensioni innescate dai cardinali che ad Anagni avevano deposto Urbano VI e che proprio nella città laziale, godendo appieno della protezione del Duca Onorato Caetani, avevano dato inizio, con l'elezione dell'antipapa Clemente VIII, allo Scisma d'Occidente.

Le fonti relative all'amministrazione della Diocesi di Fondi sono purtroppo avare di notizie e non è possibile pertanto avanzare giudizi sull'operato del De li Paoli in questo periodo. Certo è, però, che dopo qualche tempo, fu inviato da Eugenio IV a reggere la sede delle diocesi riunite di Acerenza e Matera, ancora una volta con lo scopo di mettere fine ad una agitata e lunga *querelle* che nata dalla diversa caratterizzazione assunta dai rispettivi prelati nei confronti del dissidio tra Renato d'Angiò e Alfonso d'Aragona, si era protratta oltremodo creando non pochi problemi al Papato¹².

In Basilicata il De li Paoli restò ben ventisette anni, fino al settembre del 1471, quando la morte lo colse a Miglionico, dove, secondo le fonti storiche locali¹³, fu sepolto nella chiesa di S. Maria Maggiore, che però, ahimè, non conserva più il sepolcro a lui intitolato. In questa evenienza, pertanto, il sarcofago caivanese si prefigurerebbe solo come un cenotafio. Comunque sia, esso risulta costituito da tre colonnine di stile romanico che reggono il sacello, chiuso da una spessa lastra di marmo, su cui si adagia una scultura del defunto, vestito dei paramenti vescovili. Il frontone del sacello è scompartito in tre pannelli divisi da pilastri scanalati. Ogni pannello ha la forma di una conchiglia in ognuna delle quali è un bassorilievo; in quello centrale si osserva, a figura terzina, la Vergine col Bambino fra le braccia; ai due lati - nella medesima posizione, entrambi rappresentati con libro e pastorale - S. Nicola e S. Biagio (o S. Canione). Tutt'intorno alla

¹⁰ G. Capasso, *Afragola. Origini vicende e sviluppo di un "casale" napoletano*, Napoli 1974, pag. 194.

¹¹ Si riporta l'epigrafe: DISCANT ADULESCENTES BENE VIVENDO MORI FRANCISCI ENIM ALEXANDRI D'URSO NECEM OCTAVIUS PATER IN FLORE SUAE PUBERTATIS PLORAVIT A. D. MDCXI.

¹² Per un più puntuale profilo biografico dell'Arcivescovo De li Paoli cfr. D. Lanna, *Frammenti ...*, op. cit., pp. 264-272, con riferimenti alla bibliografia precedente (Faiola, Ughelli, Cappelletti, Moroni).

¹³ T. Ricciardi, *Notizie storiche di Miglionico*, Napoli 1867.

cornice corre una striscia con fregi di fogliame ed una breve iscrizione¹⁴. In alto, murata nel muro è un'altra iscrizione¹⁵.

Circa l'autore del monumento l'assenza pressoché totale di fonti non ne permette l'identificazione; tuttavia l'esecuzione molto accurata del manufatto lascia ipotizzare l'intervento di uno scultore di raffinato linguaggio.



Fig. 4 - Caivano, Chiesa di S. Barbara. P. De Maio, *Il Martirio di S. Barbara* (1733).

La chiesa di S. Pietro oltre che per le succitate opere marmoree si qualifica, dal punto di vista artistico, anche per un piccolo ma significativo nucleo di statue lignee e soprattutto per una notevole serie di affreschi e dipinti (me ne riservo di trattarne in una prossima specifica occasione) variamente distribuiti tra le navate, le cappelle e gli ambienti attigui, sedi nei secoli scorsi di alcune delle più importanti congreghe cittadine. Ma è tempo di passare ad illustrare alcuni altri manufatti artistici che si conservano nelle restanti chiese di Caivano.

¹⁴ L'iscrizione recita: MARINUS CAYVANENSIS COGNOMENTO DE PAULO ARCHIEPS; ACHERUNTINUS HOC SIBI VIVENS POSUIT; ANNO MCCCCLXXI.

¹⁵ Su di essa si legge: PUBBLICA CUI IUVENIS RES EST COMMISSA TUDERTI/FUNDORUM ET MERUI PRAESUL UT URBE FOREM/MAX ACHERUNTINAE REDIMITUS HONORETYARAE/EXEGI HIC VITAE TEMPORA LARGE MEA E./ANIMUM NUNC ME CAIVANUM PATRIA LEGET/ET NAGE DE PAULO SCRISI MEA CONTA DOMUS.



Fig. 5 - Caivano, Chiesa di S. Barbara. F. Verzella, *Assunta* (inizi sec. XIX).

A partire da quello che è senza dubbio il dipinto più interessante della Chiesa di S. Barbara, peraltro non particolarmente ricca di opere pittoriche antiche: la tela raffigurante il Martirio della Santa titolare, firmata e datata 1733 da Paolo de Majo (Marcianise, 1703-Napoli, 1784). Il dipinto si colloca in quella fase dell'attività del pittore ancora caratterizzata dalle soluzioni formali più classicistiche apprese nell'ambito dell'accademia di Francesco Solimena, di cui fu uno dei maggiori allievi. Per il resto Paolo de Majo è pittore oltremodo conosciuto perché se ne parli più diffusamente in questa sede¹⁶. Qui basterà ricordare che alla fine del terzo decennio del secolo, deviando dai modi del maestro, si aprì verso un linguaggio più moderno molto vicino a soluzioni di gusto demuriano; cui si aggiunse più tardi una sua più personale raffinata sensibilità di tono arcadico-metastasiano che si protrasse fin oltre la metà degli anni '60 del secolo, quando incominciò ad evidenziarsi in lui un nuovo interesse per le moderne proposte del classicismo romano importate a Napoli dal Conca. Ritornando al nostro dipinto va sottolineato come iconograficamente non presenti sostanziali novità rispetto allo schema solitamente utilizzato da altri pittori per rappresentare l'episodio conclusivo della Passione di Barbara ambientata a Nicomedia, in Bitinia, nel III secolo. Secondo questi atti (del tutto infondati per molti studiosi) Barbara, convertitasi al cristianesimo, fu uccisa, dopo orribili torture di spada, dal padre, ostinatissimo pagano, per non aver

¹⁶ Per una esauriente informazione sulla biografia e la produzione del de Majo si rimanda a M. A. Pavone, *Paolo de Majo Pittura e devozione a Napoli nel secolo dei lumi*, Napoli 1977; Id., *Aggiunte al "Paolo de Majo"*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mario Rotili*, Napoli 1984, I, pp. 491-502.

voluto rinunciare alla fede in Cristo. Sempre secondo la leggenda non appena il padre ebbe recisa la testa alla figlia fu incenerito da un fulmine. Ed è per questo che la santa è invocata contro i fulmini e contro la morte improvvisa che non lascia tempo al peccatore di pentirsi e di prepararsi al trapasso; nonché da tutti quelli che hanno a che fare col fuoco, dai vigili agli artificieri, agli armaioli. Nel dipinto caivanese, donato alla chiesa dal rettore Michele Sagliocco come si evince da una scritta in calce alla tela¹⁷, S. Barbara è raffigurata, su uno sfondo campestre, vestita di tunica verde e manto rosso sulle spalle, mentre genuflessa, con la mano sinistra al petto in gesto di devozione, volge lo sguardo al cielo. Al suo fianco, il padre, vestito anch'egli di tunica verde con bordo dorato a larghe maniche bianche e con ampio manto sulle spalle, ha la sinistra sulla fronte della figliola e stringe nella mano destra un coltello col quale è in atto di trafiggerla. In alto, entro una luce dorata, un angioletto guarda la Santa e regge la palma del martirio.



Fig. 6 - Caivano, Congrega del Rosario. A. Mozzillo, Il seppellimento della Vergine (1797).

Nell'abside della navata laterale sinistra della stessa chiesa, in una nicchia posta sull'altare, si conserva invece una statua lignea policroma della Madonna Assunta. Poggiata su un groppo di nuvole retta un tempo da piccoli angioletti (ora scomparsi in seguito ad un furto sacrilego) la Vergine è rappresentata coi lineamenti molto delicati mentre ritta in piedi, con le braccia aperte, è in atto di pregare. Indossa un'ampia veste color avorio damascata in oro e una larga fascia azzurra le cinge la vita. Benché di fattura non eccelsa, la scultura, di qualche graziosa finezza di ritmo soprattutto nel fluire morbido dei capelli sulle spalle e nel declivio flessuoso delle vesti, ha vasti riferimenti con composizioni settecentesche napoletane, assai ripetute e diffuse. La statua lascia infatti trasparire l'adesione dell'autore ai modelli correnti settecenteschi, derivati per lo più dalle coeve composizioni pittoriche rispetto alle quali si presenta però con una maggiore stasi nei movimenti e, quindi, un minore slancio delle figure. La scultura è attribuita dal Lanna a un non bene precisato artefice di nome Verzella¹⁸. Sicché le fonti e i documenti tramandano diversi scultori con questo nome già a partire dalla fine del Cinquecento e fin oltre la metà dell'Ottocento, tutti appartenenti, peraltro, alla stessa famiglia. Nel nostro caso, in assenza di altri elementi di

¹⁷ Si riporta: *Can. Michael Sagliocco Trent(ulensis) Rector pingi curavit 1733.*

¹⁸ D. Lanna, *Frammenti ...*, op. cit., pag.163.

identificazione ma basandoci esclusivamente sull'analisi stilistica e tipologica - che riconosce nell'opera, ancorché caratterizzata da una stretta commistione del gusto neoclassico con quello settecentesco, una forte dipendenza dai modelli e dalla plastica di Giuseppe Picano - non crediamo di discostarci molto dalla verità nell'assegnarne la realizzazione alle capaci mani di Francesco. Questi, esponente di punto della bottega familiare, fu attivo secondo le ricerche del Borrelli dalla fine del Settecento a tutto il 1845¹⁹; seppure più recentemente il Loffredo, anche alla luce di nuovi ritrovamenti documentari lo dice attivo fino al 1835 subito dopo aver scolpito cioè l'immagine della cosiddetta *Addolorata del Venerabile Gaetano Errico* per l'omonima chiesa di Secondigliano²⁰.



Fig. 7 - Caivano, Chiesa di S. Antonio.
T. De Rosa, Pentecoste (1597).

Formatosi presso la bottega del padre, che un documento conservato presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli ci dice essere sita vicino la chiesa di S. Nicola del Pozzo presso l'Arcivescovado di Napoli, Francesco fu autore di diverse statue variamente sparse tra Napoli e alcune cittadine della Campania. Tra le quali si segnalano un busto di S. Anna con la Madonnina nella chiesa di S. Anna a Mercogliano a Napoli (1806), le analoghe composizioni per la parrocchiale di Foglianise, in provincia di Benevento, di S. Anna di Palazzo e di S. Maria delle Grazie a Napoli, l'Immacolata per la chiesa di S. Monica e S. Geltrude ancora a Napoli (1823), un'altra Assunta per la parrocchiale di Monte di Procida, quattro busti ed una scultura a figura intera dell'Immacolata per il Duomo di Torre del Greco (1827). E ancora gli sono state assegnate, dubitativamente, diverse sculture nella tribuna e in una delle cappelle dei Girolamini; nonché un Crocifisso nell'attigua Biblioteca²¹.

¹⁹ G. Borrelli, *Il Presepe Napoletano*, Roma 1970, pag. 245.

²⁰ S. Loffredo, *I Verzella*, Napoli 1987, pag. 73.

²¹ G. Borrelli, *Il Presepe ...*, op. cit., pp. 245-246.

Modesto è invece il rilievo artistico delle opere conservate nella più importante (per la storia religiosa locale) chiesa di Caivano: il Santuario della Madonna di Campiglione; dove - se si esclude naturalmente il famoso affresco della Madonna col titolo eponimo, meritevole di una trattazione specifica - le uniche opere d'arte degne di considerazione si riconducono, invero, a qualche altare marmoreo, ad una tavola di ignoto raffigurante la Madonna del Carmine, databile alla fine del Cinquecento, alla tela posta sull'altare della sesta cappella di destra, dedicata alla Madonna del Rosario, su cui è apparsa recentemente, in seguito al restauro, la firma di tale De Vitalis, altrimenti sconosciuto alla storia dell'arte.

Ben più meritevoli di considerazione sono invece gli affreschi settecenteschi di Angelo Mozzillo nell'attiguo Oratorio del Rosario. Qui l'artista afragolese affrescò nell'anno 1797, un ciclo di dipinti avente a tema *Fatti della Vita della Vergine* che si possono annoverare, senza alcun dubbio, tra le prove più alte dell'attività di frescante dell'artista. Che nato il 20 ottobre del 1736 ad Afragola, dove lasciò tra l'altro alcune sue opere nella Chiesa di S. Maria d'Ajello, nonché negli androni di diversi palazzi gentilizi e in alcune edicole votive (tra cui si segnala una bella Madonna col Bambino all'angolo tra via De Rosa e via D. Morelli), eseguì nella sua lunga attività affreschi e dipinti in tutta la Campania; oltre che a Casoria (Chiesa di S. Mauro) e Caivano, cittadine contigue al suo paese natò, a Marano (Chiostro del Convento francescano), a Cimitile, e poi ancora a Napoli (Chiesa di S. Diego all'Ospedaletto, affreschi purtroppo perduti, S. Lorenzo, S. Anna dei Lombardi, Gesù Nuovo), Nola, Liveri, S. Paolo Belsito, Palma Campania, Scafati, Ottaviano, Cicciano, Somma Vesuviana (Cappella di S. Gennaro nella Collegiata), Castellamare di Stabia, Agerola, S. Giuseppe Vesuviano fino a S. Agata dei Goti, Solopaca, Sparanise, Polla. E fu tale la fama acquistata nel frattempo che nel 1788, i Governatori del Pio Luogo di S. Eligio a Napoli, lo incaricarono di decorare con un programma di vasto respiro tratto dal poema epico della *Gerusalemme Liberata* del Tasso, le volte e le pareti della Sala delle Udienze, deputata ad ospitare i Sovrani Borbonici allorché si recavano ad assistere all'annuale incendio del campanile della chiesa del Carmine in occasione della Festa della *Madonna Bruna*²². Come in analoghi cicli aventi a tema Fatti della Vita della Vergine, trattati fin dal Rinascimento dai più disparati artisti, anche il Mozzillo, nella stesura dei vari episodi costituenti il ciclo di Caivano, si rifà alle narrazioni della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, che scritte nel XIII secolo riprendevano ampiamente le scritture apocriefe; ad esclusione del solo episodio della *Discesa dello Spirito Santo*, narrato, com'è noto, dagli Atti degli Apostoli (2,1-4). Il racconto evangelico riporta che dieci giorni dopo aver assistito all'Ascensione di Gesù, il giorno della festività ebraica della Pentecoste, gli Apostoli, mentre si trovavano riuniti in una casa di Gerusalemme videro piombare «...all'improvviso dal cielo un rombo, come di vento che si abbatté gagliardo, e riempì tutta la casa dove si trovavano. Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi». La Chiesa, fin dai suoi albori, ha voluto celebrare nell'episodio il suo atto di nascita; pertanto, quando nel 1570 l'erudito lovaniense Giovanni Ver Meulen, detto latinamente il Molanus, in un suo trattato introdusse nell'iconografia dell'evento anche la figura della Vergine, considerata dalla letteratura cristiana medioevale il simbolo e l'immagine stessa della Chiesa, il nuovo schema iconografico fu subito accolto²³.

Tant'è, che a Caivano, già precedentemente al ciclo mozzilliano, nel 1597, anche Tommaso De Rosa - pittore napoletano cui era stata commissionato il dipinto con la rappresentazione della *Discesa dello Spirito Santo* da porsi sull'Altare Maggiore della omonima chiesa (ora intitolata a S. Antonio da Padova e popolarmente nota come la chiesa dei Cappuccini), in ottemperanza a questo nuovo schema iconografico, aveva posto la Vergine Maria al centro di una vasta composizione (tuttora nell'originaria ubicazione) mentre in tunica rossa e manto azzurro, e con le mani giunte,

²² N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1987, pag. 61 e pag. 445 (regesto a cura di G. Toscano).

²³ G. Ver Meulen, *De picturis et imaginibus sacris liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, et de earumdem significationibus*, Lovanio 1570.

volge estatica lo sguardo al cielo pronta a ricevere sul capo – unitamente agli Apostoli che la circondano - la fiammella dello Spirito Santo, raffigurato nelle sembianze di una colomba su uno sfondo dorato.



Fig. 8 - Caivano (Casolla), Chiesa dell'Assunta,
La Madonna della Sperlonga (sec. XIV).

Circondano la Vergine e gli Apostoli numerosi discepoli in atto di adorazione. La bella tavola caivanese costituisce allo stato attuale degli studi l'unica opera firmata e datata del De Rosa, cui le fonti archivistiche assegnano numerose altre tavole, delle quali due sole note: il *Martirio di S. Erasmo* nella chiesa di S. Spirito a Napoli e l'*Annunciazione* di Montepaone in provincia di Catanzaro²⁴. Per il resto poco o nulla si conosce di questo pittore, più noto per essere il padre di Pacecco e Annella, allievi dello Stanzione, che l'autore, tra l'altro, della grande Cona dell'Ascensione (purtroppo perduta) nella Chiesa di S. Maria della Stella a Napoli, e propriamente nella Cappella di Isabella Cameraria, da identificarsi secondo l'Engenio nella nobildonna napoletana che fu moglie del celebre Tiberio Brancaccio. Il De Rosa morì prima del 1611, giusto quanto si ricava da una polizza di pagamento con la quale tale Francesco Sanchez paga tre ducati a Marcello di Mauro, suo cognato, a compimento di un dipinto con l'immagine della Madonna del Carmelo che il De Rosa aveva cominciato e che il De Mauro aveva portato a compimento²⁵.

Torna conto, infine, parlare della cosiddetta Madonna della Spelonca, altrimenti denominata della Sperlonga. Se tutti (o quasi tutti) gli autori di storia locale caivanese si soffermano, più o meno diffusamente, a parlare, della miracolosa effigie della Madonna di Campiglione, il solo Domenico Lanna, dà un qualche cenno - sia pure in modo sommario ed impreciso - sulla bella statua che prende il titolo dall'omonima parrocchiale di Casolla, la piccola frazione a nord del paese, dove tuttora è dato ammirarla; e dove la stessa era stata riposta, proveniente dalla vecchia chiesa -

²⁴ G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXVIII (1913), pp. 483-524, pag. 499; XLV (1920), pp. 179-190, pag. 183 e 184; cfr. pure M. W. Stoughton, *Giovan Battista Caracciolo: new Biographical Documents*, in *The Burlington Magazine*, CXX (1978), pp. 204-215, pag. 209.

²⁵ G. B. D'Addosio, *Documenti ...*, op. cit., XLV (1920), pp. 179-190, pag. 180.

attualmente ridotta a pochi ruderi - a metà del XVIII secolo, in occasione della edificazione della nuova parrocchiale.

Scriva infatti il Lanna: «... la statua della Vergine protettrice, che si venera oggi nella Chiesa nuova, è di greca scultura, porta al tergo la data 869, unico testimonio dell'antichità del villaggio, e monumento più antico di quanti esistono in Caivano»²⁶. Eppure non sarebbe dovuto sfuggire all'autore, che manifesta peraltro una profonda conoscenza del patrimonio artistico di Caivano - se solo non avesse tenuto in nessun conto la datazione letta sul tergo della statua, relativa probabilmente ad un restauro realizzato nel 1869, e avesse viceversa preso nella dovuta considerazione le fattezze del viso e l'assetto verticale della stessa - come la sua realizzazione vada invece collocata, piuttosto, nel lungo periodo di transizione intercorso tra la fine della tradizione romanica e l'affermarsi dell'arte gotica d'influenza francese, diffusa per di più dalla venuta degli Angioini nelle nostre contrade. Rilievo che non sfuggì, invece, all'occhio esperto del compianto soprintendente di Napoli Raffaello Causa, curatore con Ferdinando Bologna a metà del secolo scorso di una pionieristica mostra sulla scultura lignea in Campania e del relativo catalogo, il quale nella scheda concernente la statua lignea della Madonna di Pugliano (ora Ercolano) conservata nella locale chiesa di S. Maria delle Grazie e, databile alla prima metà del XIV secolo, fece un breve accenno anche alla statua caivanese; giusto per osservare che anche essa, alla pari di analoghi manufatti conservati nelle chiese dell'Italia meridionale, pur essendone una «..rielaborazione ritardataria ed abbastanza povera» andava accostata al «... nobilissimo esemplare di Pugliano (...) nel quale è evidente l'innesto della cultura francese sulle forme locali»²⁷. A quest'ultima opera - che rappresenta la Vergine avvolta in una veste a pieghe coperta da un lungo manto aperto sul petto mentre seduta sul trono sorregge sulla gamba sinistra il Figlio in atto di benedire - il sacro legno di Casolla si apparenza infatti, oltre che per l'iconografia, per una serie di manierismi: quali il taglio della bocca della Vergine che si schiude in un pungente sorriso, l'ampia curva del drappo sul suo busto, il panneggio della veste con l'identica caduta delle pieghe. Per il resto l'unica peculiarità della scultura di Casolla è di carattere iconografico e riguarda la posizione seduta e non eretta della Vergine, così come è dato vedere - pur nelle diverse tipologie - nei coevi gruppi scultorei. La qual cosa rende lecito parlare, per il manufatto, di una variante tipologica rispetto sia al tipo della cosiddetta *Hodigitria*, raffigurata generalmente in piedi col Bambino benedicente tenuto con il braccio sinistro, sia al tipo della Madonna cosiddetta *Nikopoia*, rigorosamente rappresentata, invece, in posizione frontale, assisa sui cuscini, con il Figlio seduto sulle ginocchia.

²⁶ D. Lanna, *Frammenti ...*, op. cit., pag. 42.

²⁷ F. Bologna - R. Causa (a cura di), *Sculture lignee nella Campania*, Napoli 1950, pag.76.

LA CHIESA DI S. MARIA DELLE GRAZIE E DELLE ANIME DEL PURGATORIO IN FRATTAMAGGIORE

(Brevi note Storiche ed Artistiche)

FRANCO PEZZELLA

Il primo a decretare l'istituzione del culto in onore della Madonna delle Grazie fu Papa Urbano VI, al secolo Bartolomeo Battillo Prignano da Napoli. L'8 aprile del 1389, infatti, riuniti in segreto concistoro i cardinali suoi sostenitori (siamo all'epoca del cosiddetto Scisma d'Occidente), decretò l'istituzione della festa della Visitazione di Maria sotto il titolo di Santa Maria delle Grazie da celebrarsi in tutte le chiese il 2 luglio con l'obbligo del digiuno nella vigilia. Il motivo primo che aveva spinto Urbano VI alla istituzione di questa ricorrenza, poi ufficialmente promulgata con apposita Bolla pontificia il 9 novembre dello stesso anno dal suo successore Bonifacio IX, fu quello di sensibilizzare i fedeli ad intercedere presso la Santa Vergine affinché facesse cessare lo scisma della Chiesa consumatosi il 20 settembre del 1378 con l'elezione nel concistoro di Fondi dell'antipapa Clemente VII.

Qualche decennio dopo, nei primi anni del XV secolo, il culto per la Madonna delle Grazie, proprio per la sua specificità legata a doppio filo con il concetto di misericordia e più in generale di remissione delle colpe, viene a contatto con la dimensione del Purgatorio. Prima ed immediata conseguenza di questo impatto è la formulazione di un nuovo modello iconografico che i documenti coevi indicano giustappunto col nome di "Sancta Maria de Gratia cum Purgatorio".

Questa immagine è caratterizzata dalla figura della Madonna che, aiutata dal Bambino Gesù, si stringe il seno per spargere con il suo latte, simbolo della grazia, le anime dei defunti, le quali, immerse in buche infuocate, stanno in posizione orante ai suoi piedi.

Benché la Chiesa, ritenendo scabroso il tema (invero anche per l'accostamento che esso aveva con la leggenda di Giunone e della via Lattea) ne ostacolasse la diffusione, la nuova immagine ebbe un successo straordinario - manco a dirlo - proprio in Campania, diventando ben presto oggetto di culto da parte di ampi strati della popolazione. Ne costituisce tangibile testimonianza non solo l'aumento della produzione artistica intorno a questo specifico tema iconografico, quanto l'erezione, in tutta la regione, di numerose chiese e confraternite con questo titolo.

E in questo contesto che prende le mosse anche la storia della chiesa di Santa Maria delle Grazie e delle Anime del Purgatorio nella nostra Frattamaggiore. Ubicata nel centro antico della città, alle spalle della chiesa di S. Sossio, nel sito anticamente chiamato "piazza dell'olmo" per la presenza di un albero di questa specie giusto al centro della piazzetta un tempo antistante la chiesa. Le origini della stessa, si fanno infatti risalire al XV secolo, in concomitanza con la costituzione dell'omonima confraternita; la quale, come dichiararono gli economisti Cesare Fiorillo e Sebastiano Dello Preite a Monsignor Pietro Ursino, vescovo di Aversa, venuto a Frattamaggiore in "Santa Visita" «ha fundatione et erettione antica confirmata. da Mons. vescovo Balduino con facoltà di presentare il Cappellano tanto in questa Capp. a quanto nella Capp.a di Monte Vergine del medesimo casale, come appare per bolla del medesimo data 4 Febbraio 1577». Per la vicinanza con la sede comunale la confraternita contava numerosi sostenitori ed iscritti tra gli amministratori comunali. Nella precedente "Santa Visita" del vescovo Balduino de Balduinis del 17 novembre 1560 troviamo infatti annotato che in essa «convengono i confratelli di detta Università», laddove con questo termine s'intende l'attuale municipalità. La chiesa ora infatti già indicata "ab antico" come S. Maria delle Grazie «seu del Comone», ossia del Comune giacché, essendo un tempo l'ingresso ad essa ostacolato da un basso ed una stanza di proprietà di tale Nicola Truotolo, gli amministratori avevano provveduto ad espropriare e ad abbattere le due misere fabbriche creando nel contempo la piazzetta di cui si diceva, poi scomparsa allorquando nel 1522 venne ristrutturata la chiesa di S. Sossio. Non va comunque escluso che essa fosse così denominata a ragione del fatto che era l'edificio religioso

in cui il potere civile riconosceva il proprio spazio liturgico ed ecclesiale per celebrarvi solennemente le festività ufficiali e gli eventi politici di importanza sociale.

Secondo il canonico Francesco Antonio Giordano, autore a metà Ottocento di una prima storia di Frattamaggiore, la confraternita di S. Maria delle Grazie fu invece fondata nel 1616. Tuttavia, non bastassero le fonti documentarie già citate, un documento manoscritto della congrega del Rosario, reso noto non molti anni orsono dal Ferro testimonia che la confraternita «uscì per la prima volta» dalla chiesa (evidentemente per una processione) il 29 agosto del 1599. Alla luce di quanto fin qui detto è pertanto ipotizzabile che il Giordano si riferisca invece, piuttosto che alla fondazione vera e propria della confraternita, ad un semplice atto di corroborazione della stessa da parte delle autorità ecclesiastiche.

Una riconferma certa della confraternita è registrata invece al 31 marzo del 1769, data in cui re Ferdinando IV di Borbone «roborò le sue Regole con Regio assenso».

In ogni caso la cappella quattrocentesca fu rifatta quasi del tutto nella prima metà del Seicento, subito dopo cioè il 23 marzo del 1639, allorquando, per una distrazione del sacrestano che aveva lasciato acceso un piccolo recipiente con del fuoco in un salone posto sopra la chiesa (ambiente normalmente destinato alle riunioni della confraternita ma occupato in quella contingenza da un indoratore il quale vi stava lavorando alla confezione di uno stendardo processionale) si sviluppò un incendio di vaste proporzioni che nel giro di qualche ora ridusse la chiesa ad un ammasso informe di rovine. Ricostruita in forme barocche, forse con un diverso orientamento rispetto all'impianto originario, questa chiesa aveva, secondo la testimonianza del Giordano - il quale ne diede una breve descrizione nella sua storia della città prima che anch'essa venisse abbattuta e ricostruita completamente alla metà dell'Ottocento perché divenuta nel frattempo fatiscente - solo tre altari: quello centrale, dedicato alla Madonna delle Grazie, quello a sinistra, dedicato alle Anime del Purgatorio, dove ora si trova la statua di S. Pietro apostolo ad un terzo, a destra, dedicato a S. Orsola. Nell'annessa confraternita vi erano, invece, un altro altare dedicato alla Madonna delle Grazie, e due altari dedicati rispettivamente ai santi Vincenzo Ferrer e Francesco da Paola.

Alcune lapide sepolcrali ricordate dal Giordano testimoniano la presenza, in questo ambiente, di una cripta utilizzata per la sepoltura dei confratelli fino a quando, per interdizione governativa, i defunti si dovettero inumare nel cimitero cittadino aperto nell'aprile 1839.

Sulla prima, frammentariamente ancora presente, murata nel pavimento dell'abside, si leggeva:

FERMA A PENSAR D'INEVITABIL SORTE
DECRETO FATAL, UOMO INFELICE
CHE QUI CENER SARAI DOPO LA MORTE

Su un'altra che celava la fossa dei confratelli si leggeva:

SEPULCRUM PRO HUIUS CONFRATERNITATIS CONFRATUM
CORPORIBUS EXANIMIS HUMANDIS TANTUM AN. A.
VIRGINIS PUERPERIS MDCLII

Su un'altra ancora:

QUI SIMUL UMANIMES VIXERE AD VIRGINIS AURAM
HAEC TEGIT EXANIMES FRIGIDE PETRA VIROS
A. R. S. MDCLXXVIII

Nella confraternita ebbe sepoltura, tra gli altri anche il giureconsulto Francesco Maria Niglio, ricordato da una epigrafe, ora non più esistente, il cui testo riportato dal Giordano recitava:

FRANCISCO MARIAE NILIO
DIVINI HUMANIQUE JURIS PERITISSIMO

CAUSARUM PATRONO INTEGERRIMO
 QUI
 RELIGIONE IN DEUM SPECTATISSIMUS
 NON SIBI SED PATRIAE NATUS
 LIBEROS INGENUE FOVIT
 PAUPERES LIBERALITATE COMPLEXUS EST
 CUNCTIS VIRTUTIBUS CLARUS
 SUMMIS AEQUE AC IMIS
 AETERNUM SUI RELIQUIT DESIDERIUM
 JOSEPHUS DOMINICUS MICHAEL VINCENTIUS
 PARENTI OPTIMO D. Q. S. B. M.
 HOC MONUMENTUM
 DONATUS EST ANNOS NATUS LXXXI
 V. KAL. APRIL. AD. MDCCXCIII

Attualmente non si localizzano botole di accesso alla cripta, perché pare fossero state chiuse durante i precedenti lavori di rifacimento della pavimentazione. Essa si sviluppava forse, com'è dato intuire da un piccolo ambiente che s'intravede da un condotto di sfiato dietro l'abside, in un'area sottostante all'attuale presbiterio.

Tra Seicento e Settecento la confraternita visse il periodo di maggior sviluppo: sostenuta da rendite immobiliari e finanziarie cospicue, questa istituzione ebbe fra gli scopi oltre che la sepoltura e la celebrazione di messe di suffragio per i propri confratelli e per le Anime del Purgatorio, l'assistenza alle persone indigenti.

Ne abbiamo la riprova in alcune epigrafi ritrovate nel corso di occasionali lavori di restauro, dentro e fuori la chiesa.

La prima, ritrovata il 7 luglio del 1873 mentre si abbateva il muro che separava la sagrestia della chiesa dalla parrocchia di S. Sossio, recitava:

VENERABILI ANIMARUM PURGATORII CAPPELLAE
 NOVELLUS BIANCARDO, DOMORUM HOSPITIUM
 LEGAVIT, VOLENS, POST UXORIS OBITUM
 RECTORES, HUNC LAPIDEM STRUENDUM, AC SEMEL
 IN HEBDOMADA SACRUM, PRO SE, SUISQUE
 A. D. MDCLXVIII.

E cioè: Novello Biancardo lasciò in eredità alla venerabile cappella delle Anime del Purgatorio l'uso delle sue case come ospizio. Fu sua volontà che dopo la morte della moglie i Rettori della cappella curassero la posa di questa lapide e che vi celebrassero una volta alla settimana in suffragio suo e dei suoi genitori A. D. 1668.

Una seconda epigrafe fu scoperta invece l'anno successivo, allorquando, dovendosi eseguire lavori di ampliamento del secondo tratto di corso Durante, la stessa venne fuori nell'abbattimento della parte antistante al palazzo Vitale, l'edificio attualmente contrassegnato con il civico 242. Su di essa si leggeva:

QUESTA CASA E' STATA DONATA
 ALLA CAPPELLA DELLE ANIME DEL PURGATORIO
 DA SCIPIONE DELLO PREITE
 CON PESO DI MESSE QUARANTACINQUE
 IN PERPETUUM. LA QUALE
 NON SI PUO' VENDERE, NE' ALIENARE,
 DEL CHE NE APPARE

DA ISTRUMENTI PER MANO
DI NOTARO DOMENICO BIANCARDO
DI FRATTAMAGGIORE
NEL DI' ULTIMO DI AGOSTO 1637

In questa casa vi era pure un'altra iscrizione che recitava:

HAEC EST DOMUS ALEXEI DELLO PREITE
IN QUA NON NEGATIBUR CHARITAS
PEREGRINIS ET PAUPERIBUS
A. D. 1696

Questa è la casa di Alessio dello Preite nella quale non si nega la carità né ai pellegrini, né ai poveri
A.D. 1696.

Da un documento conservato tra i processi della Curia Vescovile di Aversa - nella fattispecie un ricorso presentato alla Regia Camera di S. Chiara da parte di un gruppo di sacerdoti frattesi per ottenere una più equa distribuzione delle messe legate alle diverse Cappelle cittadine - apprendiamo infine che, con il numero complessivo di 2679, la Cappella del Purgatorio e di Santa Maria delle Grazie superava di gran lunga tutte le altre Cappelle nella ripartizione delle stesse.

Come già preannunciavo poc'anzi, nell'anno 1854 la vecchia chiesetta seicentesca, divenuta fatiscente ed insufficiente, venne abbattuta. Ne patrocinò la ricostruzione l'allora Priore della confraternita, tale Aniello Rossi, il quale, affidato il progetto all'architetto napoletano Giuseppe Franciscone (noto artefice, tra l'altro, delle chiese di S. Maria la Scala e di S. Michele Arcangelo a Napoli) e l'esecuzione dei lavori alle maestranze dell'appaltatore Domenico Ferro, s'impegnò personalmente, insieme al fratello Arcangelo e al confratello Antonio Lanzillo, per un primo finanziamento e per rifornire il cantiere di calce e pietre. In prosieguo di tempo un certo Pietro Antonio Cirillo, beneficiario della Cappella di S. Maria di Montevergine e del Corpo di Cristo, lasciò in dote per la costruenda chiesa ben 1060 ducati. Una somma insufficiente comunque al completamento dei lavori tant'è che furono contratte delle obbligazioni, estinte poi dal Monte dei Confratelli. Anche il popolo contribuì alla ricostruzione, chi con piccole somme di denaro, chi, offrendo la propria opera o i propri carri e cavalli per il trasporto dei materiali.

Il 24 maggio del 1857 la nuova chiesa, costata 6000 ducati, veniva consacrata ed aperta al culto dal parroco di S. Sossio, don Carlo Lanzillo, per delega del vescovo di Aversa Mons. Domenico Zelo.

Tra la fine dell'Ottocento ed il secolo appena trascorso, la chiesa ha subito vari rifacimenti. Scomparsi gli affreschi rappresentanti la Visitazione e la Presentazione al Tempio rimpiazzati dalle tempere tuttora in loco, sostituito nella navata centrale il pavimento ottocentesco e gli altari nelle cappelle laterali, rimosso il cancello di ferro che permetteva il passaggio dalla chiesetta alla parrocchia di S. Sossio e che era stato oggetto di una annosa controversia tra il rettore don Federico Pezzullo (poi vescovo di Policastro) e il parroco don Raffaele De Biase conclusasi solamente con l'intervento del Vescovo, la chiesa ci è giunta - si può dire - quasi integra nella originaria conformazione ottocentesca.

Salvo registrare che nel 1873, in occasione dei restauri della chiesa di S. Sossio, una parte della sagrestia fu abbattuta e utilizzata, unitamente ad alcuni spazi diruti e abbandonati da secoli posti a ridosso del campanile, per edificare l'attuale Cappellone dei Santi Sossio e Severino; e, ancora, che giusto un secolo dopo, la restante parte fu ulteriormente ridotta per permettere la costruzione della nuova sagrestia di S. Sossio.

In quella occasione fu altresì abolito, nonostante la vibrata protesta di alcuni cittadini, il passaggio plurisecolare che dalla piazza Umberto I portava alla chiesa, testimoniato, peraltro, da una targa marmorea che recitava:

D.O.M.
QUESTO BASSO E' DI PROPRIETA'
DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE
DI FRATTAMAGGIORE CENSITO DA QUESTO MUNICIPIO
APPROVATO CON REALE DECRETO ALL'ANNO 1856

Non portarono a sostanziali cambiamenti invece i lavori di restauro effettuati nel 1969 per interessamento dei Signori Giuseppe Spena, Silvio Ferro e Michele Donetto con il contributo di numerosi fedeli.

La facciata, che si presenta con una tipologia assai legata allo stile eclettico in auge alla metà del XIX secolo, è divisa in due ordini da una prominente cornice marcapiano ritmata per buona parte della sua lunghezza da modanature verticali. Nell'ordine inferiore, tripartito da paraste con capitelli dorici, si apre, al termine di cinque brevi scalini di piperno, l'unico portale della chiesa, sbarrato da una robusta porta di legno castagno e delimitato da una semplice cornice modanata. L'ordine superiore, tripartito da paraste con capitelli ionici e concluso da un timpano triangolare con acroterio e croce in ferro, accoglie invece quattro finestre centinate, due delle quali - quelle centrali - perimetrate da un'unica cornice in asse con la porta. Delle altre due, anch'esse perimetrate da cornici, una (quella posta all'estremità sinistra) risulta cieca, l'altra (posta all'estremità destra in posizione simmetrica) dà luce alla cella campanaria, cui si accede dall'interno della chiesa mediante una stretta scala a chiocciola.

Il campanile ospita due campane: una, più grande, fusa da Salvatore Nobilione nel 1887, l'altra più piccola, fusa nel 1670, e poi rifusa, perché rottasi, nel 1874. Su di essa si legge:

VENITE, FILII, AUDITE ME, TIMOREM DOMINI DOCEBO VOS.
1670 RIFACTA A. D. 1874

Un'altra campana è ospitata nel campaniletto a vela in nuda pietra di tufo che si trova nella parte posteriore della fabbrica.

La chiesa, a navata unica e priva di transetto, non presenta all'interno rilevanti dimensioni, misurando, in lunghezza, m. 25; in larghezza, m. 12. Un certo senso di maggiore spazialità le viene conferito dalle sei cappelle laterali, tre per lato, non troppo profonde, ognuna delle quali munita di relativo altare.

In posizione speculare, quasi identici nella struttura, gli altari, improntati ad un gusto sobrio, sottolineato dalle semplici e lineari partiture degli elementi, furono realizzati sul finire dell'Ottocento da anonime maestranze campane.

La struttura propone nel paliotto una croce in rilievo che, laddove ancora sussistono, è inserita in una lastra di marmi policromi. Sui dossali, non sempre provvisti di ciborio, sono riproposti gli stessi marmi, mentre le estremità, leggermente profilate, si avvolgono in brevi ma eleganti volute.

La separazione tra la parte centrale e le cappelle laterali è scandita dalla presenza di archi a tutto sesto e, relativamente alle sole cappelle di destra, da transenne marmoree. Quest'ultime, di discreta valenza artistica, sono costituite da pilastrini e da braccetti sagomati e risultano realizzate nel 1932, giusto la scritta devozionale che si legge sul basamento di una di essa:

A DIVOZIONE DI PEZZULLO MARIA FU CARMINE
A. D. MXMXXXII

I due elementi di ogni transenna erano un tempo congiunti da porticine a due ante, ora disperse.

Una ulteriore scansione delle cortine murarie è raggiunta mediante l'innesto di lesene sulla fronte dei pilastri, che terminano con eleganti capitelli in stucco di stile ionico e sorreggono un'alta trabeazione su cui è poggiata la volta a botte, ripartita in tre campate simmetriche riccamente ornate da decorazioni in stucco e ad affresco.

Alla sommità delle pareti, lungo la volta, sei finestre, sormontate da altrettante lunette affrescate con angeli recanti simboli mariani, danno sufficiente luce all'interno, integrato nel presbiterio da cinque lampadari a sospensione di manifattura veneta.

Tutti gli stucchi della chiesa, tranne quelli della terza cappella a destra, sono dovuti all'attività di Francesco Casertano, mentre gli affreschi, sono di mano di un anonimo frescante ottocentesco. Ai lati del vestibolo d'ingresso due nicchie accolgono le statue in legno di un santo, di dubbia iconografia, e di S. Carlo Borromeo. Il primo, da identificarsi forse in S. Stanislao Kosta, il giovane gesuita polacco morto a solo diciotto anni nel 1568, è raffigurato nell'atto di sorreggere il Bambino (che risulta però mancante) mentre S. Carlo Borromeo, il grande arcivescovo di Milano canonizzato nel 1610, campione della Controriforma, è raffigurato al solito in abiti vescovili nell'atto di reggere un Crocifisso.

Ai piedi di quest'ultimo santo si osserva un piccolo reliquario in legno.

Sul vestibolo è sistemata l'ampia balconatura dell'organo dalla lineare balaustra in legno di stile neoclassico.

Lo strumento, di fattura ottocentesca, mostra i segni del tempo e non risulta più funzionante. Sulla scorta del monogramma ancora leggibile su una delle portelle, e grazie soprattutto ad una esplicitiva scritta autografa apposta su una delle superficie interne dell'organo, sappiamo che lo stesso fu realizzato nel 1810 da Tommaso Alvaro, un organaro napoletano, con bottega in via Scassacocchi, autore, tra l'altro di un analogo strumento nella chiesa di S. Barbara a Caivano.

Lo strumento fu restaurato nel 1934 da Pietro Petillo, figlio del più noto Domenico, autore dell'organo che si conserva nel vicino Santuario dell'Immacolata.

Nella controfacciata l'unico elemento di rilievo è rappresentato dalle due conchiglie aperte di marmo bianco che fungono da acquasantiera.

La prima cappella a destra è intitolata a S. Orsola, la leggendaria santa, figlia del re di Bretagna, massacrata a Colonia, secondo antichi racconti medioevali, dai corsari unni insieme alle undici compagne che l'avevano accompagnata in un pellegrinaggio a Roma. Invero le compagne di S. Orsola non furono undicimila, ma undici. L'errore deriva dall'errata interpretazione dell'iscrizione che contrassegnava il luogo di sepoltura della santa, che è: URSULA ET XI M. VIRGINES, e cioè Orsola e undici martiri vergini. La M sigla di MARTYRES fu considerata come il numerale romano mille. Sull'altare, una nicchia, perimetrata alla pari di tutte le altre nicchie della chiesa da una spessa cornice in stucco con motivi a girali, accoglie una pregevole statua della santa titolare. La quale è raffigurata, secondo la consueta iconografia che la vuole incoronata e con addosso un manto foderato di pelli di ermellino per ricordare i suoi nobili natali (l'ermellino compare nello stemma dei Duchi di Bretagna), mentre nella mano sinistra regge un bastone da pellegrino sormontato da una bandiera rossa, il vessillo cristiano della vittoria.

La cappella fu restaurata nel 1924 come ricorda una breve epigrafe sulla parete sinistra:

SOSSIO CAPASSO
FU ANTONIO
RESTAURO'
A SUE SPESE
QUESTA CAPPELLA
DICEMBRE MCMXXXIV

La cappella successiva, dedicata al culto congiunto della Madonna delle Grazie e delle Anime del Purgatorio, conserva sull'altare, provvisto di ciborio chiuso da una porticina metallica con una immagine di Gesù Trasfigurato lavorata a sbalzo, una tela centinata con la rappresentazione della Madonna delle Grazie e delle Anime del Purgatorio. Il dipinto, risalente alla seconda metà del Settecento, raffigura, con un garbato equilibrio compositivo nell'impianto scenico ma a tinte un po' scure, un disperato groviglio di anime, mentre avviluppate dalle fiamme, invocano il pietoso soccorso della Vergine. Sotto l'altare, che fino ad un recente passato era un altare privilegiato (una mensa cioè dove era ammessa l'indulgenza plenaria ogni volta che su di essa veniva celebrata una

messa) si conservano alcuni reliquari. In essi, realizzati per lo più in legno, sono sistemate le numerose reliquie che i vari rettori succedutesi nel tempo si sono preoccupati di richiedere ad altre chiese o a privati cittadini. Si conservano, tra le altre, reliquie di S. Sossio e S. Severino, santi verso i quali i fratesi nutrivano e nutrono una grande venerazione.

Le decorazioni di questa cappella, pur presentandosi con la stessa tipologia delle altre decorazioni risultano di diversa mano. Esse, infatti, furono realizzate da Gennaro Giametta nel 1897, come ricorda la firma e la data apposte in alto a sinistra, nell'arcone della cappella.

Di questa interessante figura di pittore locale, nato nel 1867 e capostipite di una famiglia di artisti che annovera fra i suoi componenti altri artisti tuttora in attività, sappiamo che, dopo un iniziale apprendistato presso il Pontecorvo, famoso decoratore di scuola borbonica, era stato artefice di numerose decorazioni nelle chiese e nei palazzi della zona: dalla chiesa di S. Maria Consolatrice degli Afflitti a Frattaminore ai Palazzi Maticena e Romano, l'uno a Frattamaggiore, l'altro ad Aversa.

Trasferitosi prima a Roma e poi a Buenos Aires, decorò diversi edifici pubblici e privati in queste due città.



Fig. 1 - Ignoto artigiano campano del XIX sec., Reliquario.

Addonato sul muro divisorio tra la II e la III cappella è il pulpito ligneo il cui disegno, molto semplice, si allinea con lo stile del sacro edificio.

La terza cappella è intitolata al Sacro Cuore di Gesù, di cui si osserva, sull'altare, una mediocre oleografia, liberamente tratta dall'immagine che si venera nella basilica parigina di Montmartre. La figura è contenuta in un ovale posto giusto al centro di una raggiera realizzata in stucco e circondata tutt'intorno da testine di angeli, anch'esse della stessa materia. Queste decorazioni furono realizzate nel 1929 nell'ambito dei lavori di ristrutturazione della cappella così come documentati da un'epigrafe posta a terra, a destra dell'altare:

A DIVOTIONE DI
PEZZULLO MARIA
FU CARMINE
A. D. MCMXXIX



Fig. 2 - G. GIAMETTA, Decorazioni ad affresco in una delle cappelle (particolare).

Il vano presbiterale, a pianta absidiale, è sormontato da una cupoletta ellittica con motivi a lacunari ed è separato dal vano centrale, oltre che dalla balaustra, da un gradino posto poco prima dell'arco trionfale. Al suo interno accoglie, in un insieme ben proporzionato rispetto sia allo spazio architettonico presbiterale che alla visione prospettica dell'architettura interna del sacro edificio, l'Altare Maggiore e su di esso una bella cona marmorea con l'effigie della Vergine titolare.

L'altare e la rispettiva cona provengono dalla chiesa di S. Luigi di Palazzo di Napoli. Furono acquistati nel 1808 da don Nicola Rossi, rettore della chiesa, e da don Sossio Lupoli parroco della chiesa di S. Sossio. Il semplice impianto compositivo dell'altare si rileva conformato ad un gusto particolarmente diffuso in Campania. Innalzato su tre gradini, esso si presenta riccamente decorato da raffinate tarsie e da inserti in madreperla che nel paliotto si ricompongono in una croce fitomorfa ed in altri fantasiosi motivi floreali: sul fondo un alto dossale, includente il ciborio nella classica forma a tempietto, ripropone un analogo motivo ornamentale, mentre le estremità terminano con due eleganti testine di angeli. Al di sopra si eleva una monumentale cona marmorea, in forma di edicola, il cui carattere architettonico, benché stravolto da impropri restauri realizzati nel 1929, come ricorda la seguente epigrafe posta ai piedi del paliotto:

SOSIUS CAPASSO AERE SUO
INSTAURAVIT A.D. MCMXXIX

si traduce in un decoroso effetto scenografico.

In particolare i restauri interessarono il basamento della cona, sostituito, non si sa bene il perché, da anonimi marmi moderni. Nella parte superiore la nicchia è affiancata da due colonne alla cui sommità insistono due capitelli in stile corinzio che sostengono uno spesso architrave ornato con motivi fitomorfi. Un timpano curvilineo spezzato e occupato da un rilievo che raffigura la colomba con le ali spiegate, simbolo dello Spirito Santo, sovrasta l'intera composizione.

All'interno della cona è il simulacro della Madonna delle Grazie. La scultura è ben leggibile nella sua qualità.

La Madonna appare in piedi con la mano destra protesa verso il petto e la sinistra in atto di reggere il Bambino, che non risulta però essere l'originale, scomparso forse in seguito ad un furto sacrilego.

Il viso è rivolto verso il cielo. Sul capo è poggiata una corona. L'abito è di stoffa marrone con fiori e girali ricamati in oro. Il corpo è formato da un manichino e le mani e i piedi sono snodabili. L'interno della cona è affrescato con testine di angeli la cui realizzazione sembra debba assegnarsi allo stesso anonimo autore delle lunette della volta centrale. Di altra mano invece sono le due tempere con raffigurazione tratte dal Vecchio Testamento che abbelliscono la parete di fondo dell'abside.

Gli episodi biblici trattati, la Rebecca al pozzo e l'Incontro tra Salomone e la regina di Saba, prefigurazioni rispettivamente dell'Adorazione dei Magi e dell'Annunciazione, sono tra i più rappresentati nella storia dell'arte, specie nel periodo barocco.



Fig. 3 - Ignoto scultore campano dei XVIII.
Statua della *Madonna delle Grazie* (particolare).

Nel primo, narrato dalla Genesi (24) Abramo, volendo trovare una sposa per il figlio Isacco, mandò il suo servo Eleazaro a cercare una giovane tra la sua stessa gente in Mesopotamia.

Giunto a Nacor, in Caldea, Eleazaro sostò presso un pozzo e dopo aver pregato Dio perché gli concedesse un incontro fortunato, decise che la fanciulla che avesse dato da bere a lui ed ai suoi cammelli sarebbe stata la donna destinata ad Isacco. Qui è raffigurato il momento immediatamente successivo all'incontro, quello in cui Eleazaro, individuata la giovane nella vergine Rebecca che lo aveva invitato a bere dalla sua anfora e aveva attinto acqua per i suoi cammelli, le offre i ricchi doni inviati dal padrone.



Fig. 4 - Ignoto pittore napoletano dei XIX sec.,
Rebecca al pozzo.

Nel secondo, tratto dal Libro del Re (10, 1-13), si narra di quando la regina di Saba, avendo avuto notizia della fama di saggezza di Salomone, accompagnata da un grande seguito di cortigiani e da alcuni cammelli carichi di oro, pietre preziose e spezie, si recò alla sua residenza per conoscerlo di persona ed interrogarlo. Nella tempera in oggetto è rappresentata la circostanza in cui la regina di Saba è accolta dal re Salomone all'ingresso del suo palazzo.

La paternità delle tempere va ricercata in un pittore attento ai modi di Federico Maldarelli, uno dei più importanti maestri napoletani della seconda metà dell'Ottocento, presente nella attigua chiesa di S. Sossio con la bellissima tela che raffigura la Sepoltura del Santo, firmata e datata 1873.

La data di esecuzione di questa tela rappresenta un ottimo riferimento per la cronologia anche delle tempere, realizzate, quasi certamente negli stessi anni, o subito dopo. Nei dipinti, gli episodi, spogliati degli umori barocchi, sono reinterpretati, alla luce dell'imperante pittura "orientalista", con poche ed essenziali figure inserite in un contesto paesaggistico e architettonico esotico nel quale si fondono, sapientemente miscelati, espressioni pittoriche della cultura romantica, echi delle suggestioni neoclassiche e ricordi delle spedizioni militari e diplomatiche di età napoleonica.



Fig. 5 - Ignoto pittore napoletano dei XIX sec.,
L'incontro tra Salomone e la Regina di Saba.

Sottostanti agli affreschi, simmetrici l'un l'altro, si aprono due portali modanati che immettono l'uno (quello di destra) in un ridotto adibito a ripostiglio, l'altro, sul lato opposto, nel piccolo vano utilizzato come Sagrestia.

Particolarmente preziose ed eleganti si presentano le porte che adornano i due portali, abbellite da fregi e motivi decorativi i quali racchiudono la figura della Madonna delle Grazie invocata dalle Anime Purganti. La realizzazione dei due manufatti va fissata intorno alla metà del Settecento o poco oltre. Parrebbero suggerirlo - accanto al modo di svolgersi del tema iconografico, da cui si desume, peraltro, una committenza, venuta dalla confraternita stessa - i criteri e i caratteri che contrassegna la fattura della struttura lignea.

Ai piedi dell'altare maggiore una piccola lapide in marmo indica con parole semplici e concise il rifacimento del pavimento della navata centrale:

SAC. IOANNES DEL PRETE
ECCLESIA RECTOR
ET
SOSIUS CAPASSO MODERATOR

SODALITII MATRIS DIVINAE GRATIAE
 TEMPLUM HOC
 AERE COLLECTO ESC OFFERENTIBUS
 MARIA PEZZULLO AC MARIA LIGUORI - CAPASSO
 ANNA DEL PRETE AC CARMELA PEZZULLO
 PAVIMENTO MARMOREO
 DECORANDUM CURAVENT
 ANNO DOMINI MCMXXXV

Del pavimento originale, di marca settecentesca, costituito da mattonelle maiolicate caratterizzate da belle gradazioni di verde e giallo, non restano che alcuni lacerti variamente riutilizzati in sagrestia e sulle piattaforme delle nicchie sovrastanti gli altari laterali.

Le cappelle laterali conservano invece l'impiantito ottocentesco posto nel coevo rifacimento della chiesa.

Sulla base delle affinità tecniche - stilistiche con analoghi, esemplari la realizzazione del pavimento settecentesco si attribuisce al maestro riggiolare Nicola Giustiniani, il quale da un documento risulta essere stato l'artefice dell'impianto del transetto laterale della chiesa di S. Sossio. L'impiantito ottocentesco, ancora ben conservato in quasi tutte le cappelle laterali, è invece produzione artigianale di una delle numerose fabbriche attive a Napoli nella seconda metà del secolo.

La prima cappella di destra è dedicata a S. Lorenzo, il martire di origine spagnola, morto a Roma nel 258, annoverato tra i santi venerati del mondo cristiano già a partire dal IV secolo. Sull'altare è una statua a figura intera del santo, databile agli inizi del secondo decennio del XX secolo (1911) sulla scorta di una scritta devozionale apposta in calce.



Fig. 6 - Ignoto intagliatore campano dei XVIII sec.
 Porta lignea, particolare con la *Madonna delle Grazie e anime purganti*.

Il martire è raffigurato nelle vesti di un giovane, con la dalmatica da diacono, mentre regge la graticola - suo precipuo attributo iconografico - sulla quale fu condannato ad essere bruciato per

aver distribuito ai poveri, anziché all'Imperatore, i tesori della chiesa affidatagli in custodia da papa Sisto II.

Segue la cappella di S. Andrea di cui si osserva il simulacro in legno. La scultura propone una raffigurazione del santo fatta da un antico schema seicentesco, derivato dalla famosa ed eccezionale scultura di François Duquesnay per la Basilica di S. Pietro a Roma e nota a Napoli attraverso le opere dello scultore Giacomo Colombo.



Fig. 7 - F. GANGI - R. DELLA CAMPA,
Statua lignea, S. Pietro (1891).

Chiude la teoria delle cappelle di sinistra la cappella di S. Pietro con relativo altare, un tempo anch'esso privilegiato.

Su di esso, eretto:

A DEVOTIONE DI
FRANCESCO CORCIONE 1894

come si legge nel basamento, entro una nicchia perimetrata da una bella cornice lignea e sormontata da un bassorilievo in stucco raffigurante la tiara papale, è la statua del primo Pontefice. Il Santo è raffigurato, secondo la consueta iconografia, con barba e capelli ricciuti. Indossa un mantello giallo sopra la tunica verde, con la sinistra regge un libro e con la destra le chiavi. Di vigorosa intonazione, sorretta da un robusto plasticismo delle forme, la statua è ascrivibile, sulla scorta delle firme apposte sulla piattaforma dove S. Pietro poggia il piede sinistro, all'attività congiunta di Francesco Gangi e Raffaele Della Campa, che la eseguirono nel 1891. Il primo artista è già noto in zona come l'autore della statua di S. Anna nella chiesa di S. Maria della Consolatrice degli Afflitti a Frattaminore. Il secondo invece, è l'artefice, oltre che della statua del Cuore di Gesù nella chiesa di S. Mauro a Casoria, della venerata statua di S. Giuseppe nell'omonimo Santuario della cittadina vesuviana che porta il nome del Santo.

Nella piccola sagrestia si conservano inoltre un busto ligneo settecentesco di S. Vito, di discreta fattura, e tre altri busti lignei del primo Ottocento, raffiguranti S. Gennaro, S. Liborio e S. Matteo che, per quanto modellati e coloriti da autori diversi, rivelano tutti una chiara e comune ascendenza napoletana.



Fig. 8 - Ignoto scultore napoletano,
S. Andrea.



Fig. 9 - Ignoto scultore napoletano,
S. Orsola.

BIBLIOGRAFIA

- A. ANASTASIO, *Storia degli antipapi*, II Napoli, 1754.
- A. GIORDANO, *Memorie storiche di Frattamaggiore*, Napoli, 1834.
- P. FERRO, *Frattamaggiore sacra*, Frattamaggiore, 1974.
- P. COSTANZO, *Itinerario Frattese*, Frattamaggiore, 1987.
- J. HALLA, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1983.
- G. ROMANO, *L'arte organaria a Napoli*, Napoli 1980.
- S. CAPASSO, *Frattamaggiore Storia Chiese Uomini illustri Documenti*, Frattamaggiore, 1992.
- F. PEZZELLA, *Gennaro Giametta*, in "Il Mosaico", mensile dell'Associazione "Progetto arte" a. I (1998) n. 6.
- P. SCARAMELLA, *La Madonna del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra rinascimento e controriforma*, Genova, 1991.
- M. WALSH, *Il grande libro delle devozioni popolari*, Casale Monferrato, 2000, pag. 22.

PER UNA BIBLIOGRAFIA DI GAETANO CAPASSO

Non è semplice ricostruire la bibliografia completa di uno scrittore di grandissima prolificità quale è stato Gaetano Capasso ecc. ecc.

- [*Teoria della conoscenza di San Tommaso d'Aquino*, (1951)]
- [*Il pensiero filosofico di Sant'Antonio*, (1952)]
- [*Scritti su Sant'Agostino, San Tommaso e Clemente Alessandrino*, (1953)]
- (introduzione, traduzione e note a) S. Aurelio Agostino, *La vera religione e il maestro*, Edizioni Paoline, Roma 1953, 282 pagg.
- [*Saggi di pedagogia cristiana*, (1954)]
- [*Don Bosco maestro di italianità e di vita*, (1954)]
- [*Motivi ispiratori della poesia odierna: naturalismo e religione*, (1955)]
- *Gennaro Aspreno Rocco il Virgilio cristiano*, Edizioni La Fiaccola Letteraria, Napoli 1956, 410 pagg.
- *Mons. Aniello Calcara arcivescovo, poeta*, Istituto padano di arti grafiche, Rovigo [1956], 37 pagg.
- [*Alfonso Ferrandina, giornalista, filosofo, vescovo*, (1957)]
- [*Cultura e pietà in Mons. Roberto Vitale*, (1958)]
- *Ricordo di Domenico Mallardo sacerdote e maestro*, Istituto Editoriale Campano, Napoli 1959, 13 pagg.
- *Riflessioni sulla religiosità di Mazzini e di Foscolo*, Napoli 1959, 23 pagg.
- *La cultura del secolo d'oro e mons. Domenico Lanna*, Istituto Editoriale Campano, Napoli 1959, 23 pagg.
- *Filosofia e morale nell'umanesimo di Aniello Calcara*, Prefazione di Paolo Brezzi, M. D'Auria, Napoli 1961, 351 pagg.
- *Cultura e religiosità ad Aversa nei secoli XVIII – XIX – XX. (Contributo bio-bibliografico alla storia ecclesiastica meridionale)*, Athena Mediterranea, Napoli 1968, 501 pagg.
- *Cardito ieri e oggi: note storiche* (in appendice: *Processo ad una mentalità*), [Turris] Rassegna storica dei comuni, Napoli 1969, 147 pagg.
- (in collaborazione con) Antonio Mugione, *I poeti della Madonna di Campiglione*, Athena Mediterranea, Napoli 1971, 200 pagg.
- (introduzione e appendice a) *Caserta e San Leucio descritti dall'architetto Ferdinando Patturelli*, presentazione di Eugenio Riciardelli, Athena Mediterranea, Napoli 1972, 131 pagg.
- *Ricordo di Luigi Vanvitelli nel secondo centenario della morte*, Athena Mediterranea, Napoli 1973, 58 pagg.
- *Afragola: origine, vicende e sviluppo di un casale napoletano*, Athena Mediterranea, Napoli 1974, 415 pagg.
- *Afragola: dieci secoli di storia comunale. Aspetti e problemi*, Athena Mediterranea, Napoli 1976, 303 pagg.
- (prefazione a) *Ciro Capezzone, O' Carusiello: poesie napoletane e italiane*, Arti grafiche Russo, Caserta 1977.
- *La terra delle fragole. Per conoscere il tuo paese*, Napoli 1979, 165 pagg.
- *L'angolo che ride (panoramica storica afragolese)*, Afragola 1980.
- (in collaborazione con Giuseppe R. Bruno) *Il Santuario della Madonna di Briano. Leggenda – Storia – Folklore*, Miano 1981, 79 pagg.

- *Aniello Calcara, il significato di un centenario 1881 Marcianise 1981, Cardito di Napoli 1982, 150 pagg.*
- *Casoria. Panoramica storica dalle antichissime origini all'età moderna con appendice, [Nuova collana di storia napoletana] A.G.E.V., Napoli 1983, 319 pagg.*
- *Cinquant'anni di devozione a Sant'Anna di Caserta: note e cronache nel 40° della ricostruzione, [Nuova collana di storia napoletana] A.G.E.V., Napoli 1984, 111 pagg.*
- (a cura di) Nando Scafuto, *Verso la strada della verità. Con la storia della Madonna di Campiglione, E.T.I.C.A., Napoli 1985, 101 pagg.*
- *Suor Maria Cristina Brando dell'Immacolata ed il messaggio eucaristico. Una ricostruttrice d'amore la serva di Dio Suor Maria Cristina dell'Immacolata Concezione al secolo Adelaide Brando fondatrice delle suore vittime espiatrici di Gesù sacramentato. Napoli 1° maggio 1856 – Casoria 20 gennaio 1906, Napoli 1985, 312 pagg.*
- *Padre Lodovico da Casoria apostolo del Mezzogiorno d'Italia nel centenario della morte 1885-1985, I.L.T. Anselmi, Marigliano 1985, 509 pagg.*
- *Mauro Cuccurullo, un itinerario verso il calvario, Casoria 1985, 85 pagg.*
- *San Biagio V. e M. Patrono di Cardito, I.L.T. Anselmi, Marigliano 1986, 77 pagg.*
- *Il paese delle fragole. Storia, tradizioni e immagini di Afragola, [Comuni della Campania] Nuove edizioni, Napoli 1987, 131 pagg.*
- *Poesia contemporanea: voci testimonianze e figure, I.L.T. Anselmi, Marigliano 1990, 368 pagg.*
- *Alla collina di Capodimonte una luce si è accesa e brilla. Un itinerario di fede verso un focolare di spiritualità alla Casa del Volto Santo, Cultura e Vita, Napoli 1991, 140 pagg.*
- *Mauro Cuccurullo: una lezione di vita e un messaggio d'amore nel 13° anniversario, con un ricordo ed una testimonianza di Mons. Mauro Piscopo, A.C.L.I., Casoria 1992, 71 pagg.*
- *La nostra terra, panoramica di storia locale. Cardito, Dagli insediamenti osco-sanniti... a Nollito a Cardito a Carditello, Napoli 1994, 318 pagg.*
- (appendice a) Pasquale Di Petta, *Alfonso Castaldo preposito, vescovo, cardinale, LER, Napoli 1997, 526 pagg.*



Fig. 1 - Il busto di Don Gaetano nel palazzo di Cardito.

TESTIMONIANZE D'ARTE NELLA BASILICA DI SAN TAMMARO A GRUMO NEVANO

FRANCO PEZZELLA

Le opere d'arte conservate nella chiesa di San Tammaro a Grumo Nevano, recentemente elevata al rango di Basilica Pontificia Minore, non sono mai state - se non marginalmente - oggetto di studio da parte degli studiosi; uno scarso interesse suffragato peraltro, oltre che dagli sporadici richiami nella letteratura specialistica¹, anche dai generici riferimenti nella bibliografia locale² e dalle rare ricerche d'archivio sui documenti di commissione³.

A dispetto di tali omissioni, tuttavia, il patrimonio artistico della Basilica si presenta particolarmente ricco ed interessante. Il presente saggio si propone di fornire un primo tentativo di descrizione e d'interpretazione stilistica ed iconografica di alcuni dei dipinti, delle sculture e delle suppellettili sacre che lo costituiscono, e offrire così, un punto di partenza per ulteriori e più approfondite ricerche.

La piccola antologia che qui propongo è, però, per esigenze di spazio, necessariamente circoscritta al nucleo più antico e importante del patrimonio: restano “fuori catalogo” alcune sculture e dipinti antichi di dubbia attribuzione, nonché alcuni dipinti più recenti ma comunque utili ad approfondire aspetti della cultura artistica locale, quali gli affreschi con Fatti della Vita di San Tammaro che il pittore frattese Antonio Giametta realizzò nel 1931 sulle pareti dell'abside, alcuni dipinti di Raffaele Iodice tra cui il Battesimo di Gesù (1950), ed ancora, le tele dei pittori grumesi Pasquale Scarano (Morte di San Giuseppe, la Processione della Domenica delle Palme) e Raffaele Mollo detto “Cuccuccio”; come anche restano escluse le sculture di Luigi Guacci (Gesù nell'orto di Getsemani), di Giacomo Vincenzo Mussner (San Francesco da Paola).

La Basilica, come si sa, per quanto si presenta in una veste spiccatamente barocca a ragione del totale rifacimento settecentesco, è di fondazione medievale⁴.

¹ Si confrontino in merito le indicazioni bibliografiche alle note n.7, 12, 13, 18, 21 e 35.

² La bibliografia locale consta di due soli titoli: uno, in più edizioni, di E. RASULO, *Storia di Grumo Nevano e dei suoi uomini illustri*, I ed. Napoli 1928; II ed. Frattamaggiore 1966; III ed. Frattamaggiore, 1979; IV ed. aggiornata da V. Chianese, Frattamaggiore, 1995; l'altro di G. RECCIA, *Storia di Grumo Nevano. Dalle origini all'Unità d'Italia*, Fondi, 1996.

³ Le uniche ricerche d'archivio di cui si è a conoscenza sono quelle apparse su questa stessa rivista a cura di B. D'ERRICO, *Notizie sulla “fabbrica” della Basilica di San Tammaro di Grumo Nevano*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXV, n. 92-93 (n.s.), Gennaio-Aprile 1999, pp. 22-28.

⁴ L'attuale chiesa fu ricostruita, infatti, di sana pianta su disegno di un non meglio specificato architetto Pollio, tra la fine del XVII secolo e la prima metà del secolo successivo in luogo di un precedente tempio, risalente al XII secolo che, abbattuto perché fatiscente ed insufficiente ad accogliere l'aumentato numero di fedeli, era dedicato allo stesso San Tammaro. Parte dell'area occorrente per l'ampliamento della pianta fu donata per l'occasione dalla famiglia Cirillo. L'interno, di stile prettamente barocco, si sviluppa secondo una pianta a croce latina, e presenta tutte le caratteristiche architettoniche e decorative del tempo; sulla navata longitudinale si affacciano nove cappelle di cui cinque sul lato destro, le restanti su quello sinistro, ognuna delle quali bordata da un portale di marmo macchiavecchia variamente scorniciato e listato. Due identici portali adornano l'ingresso della Sacrestia e della Sala delle Confessioni che si affacciano, rispettivamente sul transetto destro e quello sinistro. Lungo le pareti, nell'abside e nelle cappelle laterali, si ammirano, profusi a piene mani, festoni, cartocci, conchiglie, fregi decorativi, statue e tutto quanto il barocco dilagante del XVIII secolo seppe produrre e suggerire alle maestranze ivi operanti che, quantunque anonime, denotano nell'operato una buona formazione.

Dell'antica chiesa, il cui abbattimento fu unanimemente decretato da una assemblea di popolo, si fa menzione la prima volta in un documento del 1132, allorché un certo Amerigo, ufficiale della milizia normanna di Aversa, donava alla badessa del Monastero di San Biagio di questa città, tre appezzamenti di terreno di cui uno sito in *territorio ville Grumi (...)* in loco qui vocatur *Piscina*, confinante con una terra della *ecclesia Sancti Tammari* della stessa villa (A. GALLO, *Codice diplomatico normanno di Aversa*, Napoli, 1927, pag. 380, doc. XL del *Cartario di San Biagio*).

Purtroppo di quel periodo non conserva nulla, fatta eccezione, secondo un'ipotesi che mi trova però scarsamente concorde, per un portale di marmo, completo degli stipiti e dell'architrave, che porta scolpito in rilievo, giusto al centro, una mitra vescovile.

Il portale, di cui non si ha alcuna menzione storica, sarebbe riconducibile, infatti, secondo lo storico grumese, alla chiesa precedente, edificata nella prima metà del XII secolo in luogo di un primitivo oratorio di forma quadrangolare, fatto costruire dallo stesso San Tammaro e in seguito inglobato, prima nella chiesa duecentesca, e poi nella Basilica attuale⁵. Molto più verosimilmente, però, si tratta di un manufatto cinquecentesco realizzato assemblando marmi coevi con pezzi d'epoca precedente.

1. Il Polittico della Madonna degli Angeli



Fig. 1 - Marco Cardisco,
Madonna degli Angeli.

Alla prima metà del XVI secolo può essere, invece, datato con certezza il più antico dipinto che si conserva nella chiesa: la tavola con la Madonna col Bambino tra Angeli detta l'Immacolata che si osserva sull'altare dell'ultima cappella laterale destra. Il dipinto, attribuito in passato dalle fonti locali niente di meno che al famoso pittore fiorentino Andrea del Sarto - ed è segno della eccellente qualità della tavola⁶ - è invece, molto probabilmente, come indicato da Pier Leone de Castris ad integrazione di una prima ipotesi attributiva di Ferdinando Bologna⁷, la cona centrale di un polittico

Tuttavia, una precedente fonte storica, gli atti che narrano la traslazione, dalla Badia di Montecassino a Napoli, del corpo del vescovo di Napoli Atanasio I, poi santificato, documentano l'esistenza di Grumo fin dall'anno 877 (*Acta Translationis S. Athanasii* in B. CAPASSO, *Monumenta ad Neapolitani ducatus Historiam pertinentia*, Napoli, 1892, t. I, pag. 284). È ipotizzabile che già all'epoca il villaggio esistesse da qualche tempo, fondato probabilmente da nuclei di Atellani scampati alle invasioni barbariche e che come tutti i villaggi dell'epoca, fosse dotato di una propria chiesa, sorta subito dopo la massiccia diffusione del Cristianesimo tra il IV e il V secolo dell'età volgare.

⁵ E. RASULO, *S. Tammaro Vescovo beneventano del V secolo*, Portici, 1962, pag. 58. La tradizione locale ha voluto indicare questo primitivo oratorio nel vano attiguo all'attuale transetto sinistro. Il piccolo ambiente si apre sul fianco destro della piazza con una porta che i grumesi, non a caso, chiamano significativamente "Porta Piccola". Sull'argomento si cfr. anche G. SCARANO, *Basilica di San Tammaro in Grumo Nevano*, dattiloscritto, pag. 10.

⁶ E. RASULO, *Storia di Grumo Nevano cit.* (I ed.), pag. 83.

⁷ F. BOLOGNA, *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli, 1959, pag. 78; l'ipotesi attributiva trovò, più tardi, il sostegno di F. ABBATE, *A proposito del "Trionfo di Sant'Agostino" di Marco Cardisco*, in *Paragone*, 243 (1970), pp. 41- 43 e di L. G. Kalby, *Classicismo e maniera nell'officina*

a cinque scomparti frutto della tarda attività del pittore calabrese Marco Cardisco (sia pure con qualche dubbio da parte del de Castris circa la piena autografia), smembrato già in epoca barocca e variamente distribuito nei suoi componenti lungo le pareti della chiesa⁸. Invero l'attribuzione ad Andrea del Sarto più che su elementi stilistici e pittorici si basava sulla testimonianza di un fedele, raccolta nei primi anni di questo secolo e da sempre ritenuta attendibile, secondo la quale, nel lontano 1872, sulla tavola era ancora ben visibile la firma del pittore fiorentino, prima che il dipinto, per improcrastinabili interventi di pulitura resisi necessari a causa dell'eccessivo annerimento della pellicola pittorica provocato dal fumo delle candele, venisse dato in restauro ad un ignoto pittore di Aversa⁹. Questi, benché fosse stato preventivamente invitato dal parroco dell'epoca, don Pasquale Picone, ad operare solo una cauta pulitura e a limitare al minimo indispensabile gli eventuali ritocchi, sarebbe invece intervenuto lo stesso pesantemente, rimuovendo, assieme alla firma, parte dei colori originali e apportando vistose ridipinture, poi in parte eliminate (laddove è stato possibile) nel corso di un più recente ed accorto restauro. Alla tavola, affiancata in origine, secondo l'ipotesi del de Castris, dai quattro scomparti con i Santi Giovanni Battista ed Evangelista, San Benedetto ed un Santo certosino d'incerta iconografia (ora sistemati nell'ordine, a coppie di due, ai lati della cinquecentesca Madonna del Rosario nel transetto sinistro, e del settecentesco Compianto su Cristo morto di Santolo Cirillo in quello destro) forse si aggiungeva un tempo, su un altro registro, anche la ridipinta Assunzione della Vergine¹⁰.



Fig. 2 - Bottega di Marco Cardisco,
S. Giovanni Evangelista e S. Giovanni Battista.

Questa tavola, posta in alto a sinistra nella navata centrale della chiesa, è però ritenuta dal Rasulo estranea al polittico, e per di più opera di Fabrizio Santafede¹¹. Come anche, sono ritenuti d'altra mano, pur essendo parte integrante del polittico, alcuni dei quattro scomparti testé citati. Indicativo in proposito quanto scrive il de Castris: «... Se questa Madonna risulta davvero, come s'è detto, difficilmente giudicabile quanto alla maggiore o minore responsabilità del pittore, in altri scomparti - come nel Battista- si ha tutta e chiara l'impressione che, come a Cava, anche qui Marco abbia lavorato in collaborazione con qualcun altro. La fisionomia in particolare di questo intervento or ora citato- ché altri, come il santo certosino col baculo, tornano invece assai bene con

meridionale, Cercola, 1975, pag. 71.

⁸ P. L. DE CASTRIS in P. GIUSTI- P. L. DE CASTRIS, "Forastieri e regnicoli" *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985, pag. 258, 277, nota 36.

⁹ E. RASULO, *Storia di Grumo Nevano cit.* (I ed.), pag. 83.

¹⁰ P. GIUSTI- P. L. DE CASTRIS, "Forastieri e regnicoli" ... cit., pag. 277 n. 36.

¹¹ E. RASULO, *Storia di Grumo Nevano cit.* (I ed.), pag. 83.

*il Cardisco che più conosciamo si adegua singolarmente a punto con quella dell'altro calabrese Negroni (Pietro Negroni, N.d.R.), in questi anni ai suoi primi passi o quasi ...»*¹². L'unico scomparto di sicura autografia del Cardisco sembra essere, quindi, secondo lo studioso, il Santo certosino, che la Sinigalliesi, peraltro, aveva già avvicinato al San Lorenzo del Convento di Sant'Antonio di Nocera Inferiore¹³.

Quanto alle perplessità avanzate dal de Castris sulla completa autografia dell'Immacolata (titubanze determinate per lo più dalle ridipinture non rimosse) va evidenziato come gli elementi che ne rimandano l'esecuzione al Cardisco, vadano ricercati soprattutto nella magniloquente impostazione della figura della Vergine, nell'ampio fraseggio delle vesti, nella delicata levità del velo e non ultimo in quella sorte di cifra timbristica rappresentata dall'eccessivo allungamento a cui l'artista sottoponeva le mani dei suoi santi e delle sue Madonne. Originario della Calabria, Marco Cardisco è anzitutto noto, però, per essere stato l'unico pittore meridionale a cui il Vasari dedicò una biografia nelle sue Vite. Stabilitosi a Napoli, dove fu attivo dal 1510 circa al 1542, esordì probabilmente con l'Adorazione dei Magi conservata nel Museo di Castelnuovo, un'opera che, a ben vedere, già risulta pervasa da una forte carica espressiva, precoce frutto dell'esperienza maturata dall'artista durante un primo viaggio a Roma a contatto col fiammingo Jan van Scorel e con Polidoro da Caravaggio di cui diverrà definitivamente seguace quando questi, dopo il Sacco di Roma, si trasferirà nella città partenopea. Le caratteristiche della cultura polidoresca sono d'altronde evidenti in tutte le opere del Cardisco: dalla paletta con Tre Santi in San Agostino a Biella della prima fase della sua attività, alle varie pale con Madonne e Santi della fase intermedia (Napoli, Museo di Capodimonte, Chiese di Sant'Anna a Capuana, Santa Maria del Popolo agli Incurabili; Liveri, Chiesa di Santa Maria a Parete; Grottaglie, Chiesa dei Gesuiti); fino alla fase finale, quando, dopo un periodo di stanca, opera un recupero, ancora una volta in chiave polidoresca, ma nell'aggiornata versione messinese, che produrrà, tra l'altro, la Disputa di Sant'Agostino per l'eponima chiesa napoletana, il Polittico di Santa Maria in Cosmedin e, giustappunto, il Polittico di Grumo Nevano¹⁴.

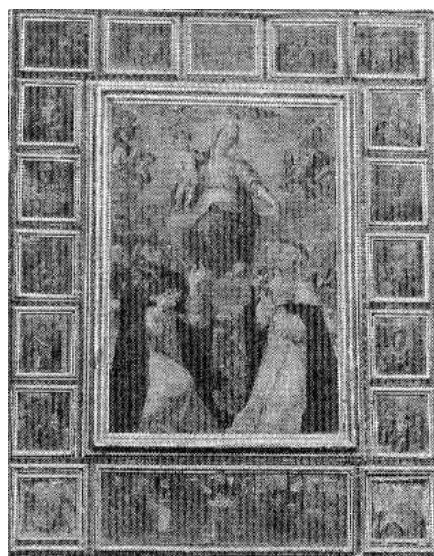


Fig. 3 - Bottega napoletana della seconda metà del XVI secolo, pala del Rosario.

2. Le altre opere cinquecentesche

Alla seconda metà del secolo XVI appartengono, invece, la pala posta sull'altare sinistro del

¹² P. GIUSTI - P. L. DE CASTRIS, *Forastieri e regnicoli ... cit.*, pag. 258.

¹³ D. SINIGALLIESI in Cat. della Mostra *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, Firenze 1986, pag. 183.

¹⁴ Sull'attività di Marco Cardisco cfr. D. SINIGALLIESI in Cat. della Mostra *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, Firenze 1986, pp. 216- 220; P. GIUSTI - P. L. DE CASTRIS, *Forastieri e regnicoli ... cit.*, pp. 243-278.

transetto e il lavamano marmoreo che si trova in sagrestia. La tavola svolge un tema classico della religiosità controriformata, la Madonna del Rosario, che, benché elaborata - così come veniva richiesto dalle esigenze clericali e pietistiche della committenza provinciale del tempo - secondo moduli stilistici popolareschi, non è priva di interessanti commistioni di gusto ed influenze culturali.

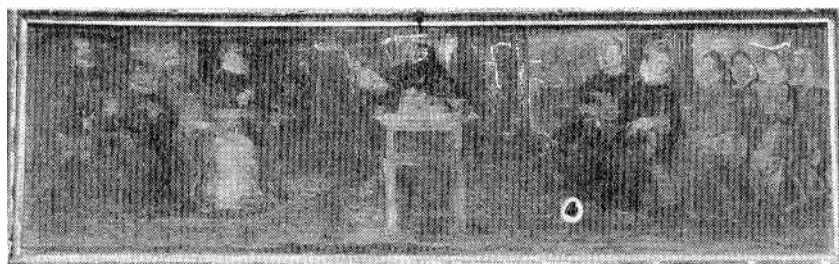


Fig. 4 - Bottega napoletana della seconda metà del XVI secolo, pala del Rosario, particolare con predicazione di S. Domenico.

L'impianto della composizione ricalca, infatti, sull'esempio delle pale d'altare con lo stesso soggetto uscite dalla bottega napoletana del fiammingo Teodoro d'Errico, lo schema in auge dopo la battaglia di Lepanto del 1571, che raffigura la Madonna con il Bambino, attornata da angeli recanti rose e corone, assisa tra i Santi Domenico e Caterina da Siena ed uno stuolo di devoti, i maschi a sinistra, le donne a destra. Tutte intorno, inserite in una cornice intagliata e dorata, e caratterizzate da un vivace spirito narrativo, si svolgono le quindici tavolette con la raffigurazione dei Misteri, mentre nella predella, è una rara rappresentazione della storica Predicazione di San Domenico davanti al Papa Onorio III e all'Imperatore avvenuta nel 1216, affiancata da due riquadri con la raffigurazione di alcuni incappucciati a sinistra, e di tre figure femminili a destra¹⁵. Per quanto concerne la paternità dell'opera, la sua realizzazione potrebbe essere ricondotta - come sembrano mostrarci le spigliate figurazioni delle tavolette laterali e della predella accostate alla devota immagine della Vergine - nell'ambito di qualcuna delle grandi botteghe attive in quell'epoca a Napoli, dove epigoni della maniera fiamminga di Teodoro d'Errico prestavano la propria opera in un uno con esponenti della vecchia corrente pietistica e devozionale che faceva capo a Giovan Bernardo Lama e Silvestro Buono. Ad opera di bottega napoletana, appartiene anche il lavamano marmoreo di cui si accennava, il quale, a giudicare dal raffinato plasticismo dei rosoni e dal delicato e armonico gioco delle linee che lo caratterizza, si direbbe di manifattura tardocinquecentesca o al più dei primi anni del Seicento. La struttura del lavoro è piuttosto semplice: su un peduccio poggia un'ampia vasca trilobata che si collega al dossale costituito da un unico blocco marmoreo con una decorazione a grossi rosoni; i quali, disposti simmetricamente in numero di due all'interno di una cornice nastriforme si raccordano ad un cartiglio con una breve epigrafe¹⁶. Sovrasta la composizione una spessa trabeazione modanata d'epoca successiva.

3. Le immagini del Santo Patrono

Nell'ambito della scultura lignea il più antico episodio che si conserva nella Basilica è rappresentato dalla monumentale statua di San Tammaro, titolare della chiesa e santo Patrono di Grumo, la cui datazione - benché il manufatto non conservi appieno i caratteri del suo tempo per essere stato più volte restaurato - va collocata, secondo le notizie tramandateci da Pasquale Centofanti, apologeta del santo, nella seconda metà del XVII secolo, in coincidenza con l'elevazione dello stesso a Patrono della cittadina¹⁷.

Il venerato simulacro, fermo e saldo nella sua monumentalità, rappresenta San Tammaro a figura intera, in età matura, nelle fattezze di un vescovo di origine mora, con la barba e lo sguardo nobile e

¹⁵ H. VICAIRE, *Storia di San Domenico*, Torino 1983.

¹⁶ Si riporta: *PECTORA SIDEREI NI LVSTRET SPIRITVS IGNI / FREVSTRA EST QVAE NOSTRAS ABVLAVIT VNDA MANAS*.

¹⁷ P. CENTOFANTI, *Cenno storico di San Tammaro e i suoi undici Compagni*, Napoli 1898, pag. 35.

severo. Rivestito dei paramenti episcopali (camice con cingolo, piviale e mitria) il santo è colto nell'atto di benedire con la mano destra mentre con la sinistra mantiene il pastorale e un libro. Sullo stesso lato, appiccicato con la mano ad un lembo del suo piviale, è un fanciullo, simbolo del popolo grumese, il quale, al di là della valenza metaforica, costituisce un gustoso inserto - quasi una sorta di figura presepiale di formato gigante - che integra con la sua carica popolaresca, la venustà dell'immagine vescovile.



Fig. 5 - G. D. Vinaccia, busto
in argento di S. Tammaro (1677).

La statua di buona fattura è di mano di un ignoto scultore napoletano di sicuro e collaudato mestiere che, però, ancorché attivo in pieno Seicento, si muove nella tradizione cinquecentesca: il manufatto si presenta, infatti, con una linea tesa e alquanto rigida che non lascia spazio ad eccessivi virtuosismi plastici.

La mancanza di punzoni e l'assenza di un preciso riferimento documentario rendono problematico, invece, l'inserimento in un ambito cronologico e stilistico ben preciso, del piattello da questua che si conserva nell'armadio degli arredi sacri. Si tratta di un rarissimo esemplare di uso liturgico, di forma ovale, in argento lavorato a sbalzo che reca, giusto al centro, su una decorazione floreale, una statuetta in rame dorato di San Tammaro aggiuntavi, però, successivamente. Il santo vi è raffigurato, secondo la consueta iconografia, vestito da vescovo, barbuto, con accanto una mucca. L'accostamento del rame dorato con l'argento, che crea effetti di piacevole rappresentazione visiva, fu, com'è noto, una pratica assai diffusa nella oreficeria napoletana del Seicento, ambito cui si rimanda, sia pure con qualche dubbio, questo significativo oggetto devozionale. La maggiore testimonianza artistica e culturale della devozione collettiva del popolo grumese verso il suo Santo Patrono è costituita però dal bel busto in argento di San Tammaro che, benché di pertinenza della Basilica, si conservava fino a poco tempo fa, in ossequio ad un'antica tradizione, presso le suore del Monastero di San Gabriele, salvo che nel periodo strettamente necessario alle annuali celebrazioni patronali quando veniva portato nella chiesa parrocchiale. A questo busto, pervaso da una suggestiva ieraticità, vengono, infatti, assegnati dalla devozione popolare, speciali valori protettivi, come ad una sorta di amuleto cui ricorrere per sventare le imprevedibili calamità naturali o le incontrollabili cattiverie degli uomini. Il Santo vi si vede effigiato barbuto, con il volto altero e il gesto benedicente. Sul camice indossa un piviale, riccamente decorato con motivi fitomorfi, fermato sul petto da un fermaglio al cui interno, in una finestrella, sono conservate alcune reliquie. Priva di marchi che ne certifichino la paternità, la statua risulta dai documenti, opera dell'argentiere, scultore e architetto Giovan Domenico Vinaccia (Massalubrense 1625 - Napoli 1695), personalità di spicco nell'ambiente artistico napoletano della seconda metà del Seicento. Una polizza di pagamento dell'antico Banco dei Poveri di Napoli, ritrovata e pubblicata dal Rizzi nel 1984 registra infatti, che il 1° ottobre del 1677, l'artista ricevette da tale Giuseppe Cantiello ben quaranta ducati «...a

compimenti di ducati 80, in conto della statua d'argento e sua manifattura del glorioso S. Tambaro che sta (stava) facendo per servizio del Casale di Grumo Nevano»¹⁸. Don Pietro Centofanti riporta che la statua fu fatta fondere dagli amministratori del casale, allorquando cinque devoti cittadini, l'8 maggio del 1677, erano riusciti ad ottenere, grazie alla mediazione del Nunzio di Napoli, alcune reliquie del santo dall'Arcivescovo di Benevento, città dove il santo era morto mentre esercitava le funzioni di vescovo¹⁹. Il Centofanti registra pure - in palese contrasto però con il documento riportato, dal quale si evince chiaramente come nell'ottobre del 1677 la statua fosse ancora in corso d' opera - che la stessa fu portata in processione, con grande concorso di popolo e clero, da Frattamaggiore (dov'era stata momentaneamente depositata) a Grumo, la terza domenica di settembre di quell'anno²⁰. Di certo si sa, invece, che la statua, per voto unanime della cittadinanza fu restaurata nel 1927 dal famoso argentiere napoletano Vincenzo Catello che provvide, altresì, all'aggiunta della base e ad allungare di circa venti centimetri la parte inferiore del manto²¹. Quanto all'autore del manufatto - il Vinaccia - in questa sede ci limiteremo solo a ricordare, rimandando ad altre sedi quanti fossero interessati a meglio conoscerne le vicende artistiche²² che egli è l'autore, tra l'altro, oltre che di numerose statue sparse in diverse chiese dell'Italia meridionale, del paliotto d'argento per l'Altare Maggiore della Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli, la cui realizzazione segna a Napoli quella svolta che, per dirla con l'Hauser, conduce dal «barocco massiccio, statuaria, realisticamente corposo, ad un'arte decorativa da virtuosi, piccante, delicata, nervosa»²³. Un'arte che avrebbe portato più tardi, agli inizi del XVIII secolo, il pittore cilentano Paolo de Matteis (Trocchia, Piana del Cilento, 1662- Napoli, 1728) a dipingere, con estrema sensibilità e raffinatezza formale, secondo il suo originale gusto rococò-arcadico che in quel tempo lo qualificava come uno degli artisti più in voga nella capitale partenopea, la maestosa pala con l'Apoteosi di San Tammaro che giganteggia sull'Altare Maggiore della Basilica grumese. L'opera, che avuto in passato una serie di diverse attribuzioni²⁴, va restituita al versatile pittore cilentano sulla scorta della scritta che si legge in calce al dipinto in basso a destra (Paulus de Mattheis/p[oinx]it] 1706). Invero, secondo quanto si leggeva in un'antica platea andata poi dispersa, il dipinto era stato commissionato dalla municipalità del tempo a Luca Giordano nel 1705, ma per l'improvvisa morte del celebre pittore napoletano, era stato poi portato a compimento, solamente l'anno successivo, dopo le insistenti preghiere degli amministratori, dal de Matteis, che del Giordano fu, com'è noto, assieme al De Mura, l'allievo più valente²⁵.

Pittore straordinariamente fecondo, Paolo de Matteis fu sempre tenuto in grande conto dai contemporanei²⁶, occupando nelle considerazioni di mecenati e committenti, anche stranieri, una posizione di grande prestigio che gli permise un'attività praticamente ininterrotta. Paradossalmente però, per via di alcuni approssimativi giudici critici da parte della storiografia ottocentesca che ne aveva di fatto stroncata la valenza, questa produzione è stata recuperata, nel numero e nella critica,

¹⁸ V. RIZZO, *Scultori della seconda metà del Seicento*, in *Seicento napoletano*, Milano 1984, pp. 407- 408, doc. 3.

¹⁹ P. CENTOFANTI, *Cenno storico ... cit.*, pag. 36.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ C. CATELLO, *Scultori argentieri a Napoli in età barocca e due inedite statue d'argento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 281- 286, pag. 285, n. 6.

²² Per un prospetto dell'opera di Vinaccia cfr. *Cat. della mostra Civiltà del Seicento a Napoli*, II, pp. 233- 234, Napoli 1984; G. G. BORRELLI, *Aggiunte a Giovan Domenico Vinaccia in Ricerche sul Seicento napoletano*, Milano 1980.

²³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1964.

²⁴ E. RASULO, *Storia di Grumo Nevano ... cit.*, (III ed.) pag. 92, correggendo l'attribuzione ad un anonimo pittore napoletano della fine del XVIII secolo data nelle edizioni precedenti ne attribuì la paternità a De Mura; V. Chianese, ed. aggiornata del testo di Rasulo, Frattamaggiore, 1995, pag. 135, l'attribuisce, invece, a un pittore napoletano della seconda metà del Settecento benché la Guida del Touring Club Italiano, *Campania*, Milano, 1981, pag. 168, già ne registri la corretta attribuzione a Paolo de Matteis.

²⁵ Devo la notizia al parroco don Alfonso D'Errico, che qui ringrazio anche per la cortese disponibilità mostratami durante tutta la ricerca.

²⁶ B. DE DOMINICI, *Vita dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-45, III, pp. 518-550.

solamente nell'ultimo trentennio²⁷. In questa sede ricorderemo solo, per esigenza di sintesi, che egli lavorò soprattutto a Napoli e a Roma, e che la sua pittura ingloba anche spunti classicisti, reniani e maratteschi.



Fig. 6 - P. De Matteis,
Apoteosi di S. Tammaro (1706).

Tra le sue cose migliori si annoverano oltre ai numerosi cicli di affreschi e pale d'altare realizzati tra Napoli e Guardia Sanframondi, l'Ercole al bivio della Pinacoteca di Monaco di Baviera, l'Assunta nell'Abbazia di Montecassino, la distrutta Allegoria per la Pace di Utrecht e Rastadt, dipinto che celebrava gli avvenimenti con i quali si conclusero, come si ricorderà, la lunga e sanguinosa guerra di successione al trono di Spagna ed il passaggio del Regno di Napoli sotto il governo austriaco. Nel percorso artistico del pittore, il dipinto grumese, il cui antecedente va individuato nel San Gregorio Nazianzeno della Cappella del Seminario di Lecce, si colloca nel momento della sua maggiore affermazione, quando, di ritorno da Parigi - che lo ebbe ospite, secondo il De Dominici, tra il 1702 e il 1705 su invito del Conte di Etrères e per volere del Delfino di Francia - fu chiamato a dipingere per il Monastero di Montecassino. Nella composizione, armonica per la disposizione delle figure, dolce nel colorito, San Tammaro, alquanto invecchiato, vestito di uno splendido piviale descritto con accurata minuzia, è raffigurato mentre, adagiato su una densa nube e avvolto da una tenue luce pulviscolare che rimanda dichiaratamente ad un sostrato di cultura giordanesca, viene trasportato da svolazzanti Angeli verso la gloria dei cieli. Ai piedi del Santo, sulla sinistra s'intravede un paesaggio marino solcato da una imbarcazione, sulla destra un piccolo abitato con l'entroterra animato da una coppia di buoi e da alcune persone: elementi figurativi chiaramente allusivi, nel primo inserto, al leggendario arrivo di San Tammaro e dei suoi undici compagni vescovi sul lido di Castelvolturmo e, nel secondo, al noto miracolo del bue risuscitato²⁸.

4. Le sculture settecentesche

In questo scorcio di secolo, parallelamente al dipinto del de Matteis, la Basilica si arricchisce di

²⁷ Si cfr. in particolare V. DE MARTINI, *Introduzione allo studio di Paolo de Matteis in Napoli Nobilissima*, XIV (1975), pp. 209- 228, e N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, pp. 31-35 e 129-138, con ampia bibliografia precedente.

²⁸ Entrambi gli episodi sono narrati con dovizia di particolari da una leggenda agiografica medioevale, la *Vita s. Castrensis*, in *Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, Bruxelles, 1898-1901, I, pag. 249, n. 1664.

opere scultoree di singolare e raffinato plasticismo come il Cristo risorto di scuola del Colombo e la bella Immacolata del Colicci. L' "*hanchement*" elegantissimo di questa figura, che non accenna ad alcun cedimento di sorta nonostante sia fasciata da ampi e falcati paludamenti, ne fa una dei lavori meglio riusciti dello scultore di origini romane Giovanni Antonio Colicci, noto fin qui solo per poche opere rintracciate e per le fonti documentarie che lo vogliono occupato a Montecassino, durante il biennio 1696-98, nella realizzazione di intagli e rilievi per il Coro e l'organo della Abbazia e l'anno successivo a Napoli, dove lavorò insieme con Giusto Rexler, nella realizzazione dei due Angeli che reggono uno stemma per la chiesa degli Incurabili²⁹.

Le poche opere rintracciate si riconducono, invece, oltre che all'Immacolata di Grumo, al San Francesco Saverio, firmato e datato 1726, da me rintracciato nella chiesa dell'AGP di Aversa³⁰, cui fanno il paio il San Michele Arcangelo, firmato e datato 1730, ritrovato da Giuseppe Muollo e Carmine Tavarone nella chiesa dei SS. Nomi di Gesù e Maria a Sorbo Serpico, in provincia di Avellino³¹, e il San Francesco Saverio della chiesa della Purità a Montesarchio, nel Beneventano, recentemente collegato all'artista da Francesca Morante per via della firma e della data 1723, comparse durante un provvido restauro³².



Fig. 7 - G. A. Colicci,
Immacolata Concezione (1711).

Ne va dimenticato, ancora, che, Roberto Middione, ipotizzandone nel contempo anche l'attività di ceroplasta, gli attribuisce altresì i due piccoli busti raffiguranti San Filippo Neri e San Francesco di Sales che si conservano nella Quadreria dei Girolamini a Napoli³³.

Nella scultura grumese - firmata e datata 1711 secondo la testimonianza riportata (seppure con l'errata dicitura Cosicci) dal Rasulo³⁴, che aveva avuto modo di vedere la statua prima che un malaccorto restauro ne cancellasse per sempre la firma e la data - la Vergine, in linea con la tradizionale iconografia, è raffigurata con gli occhi rivolti al cielo, le mani giunte e i piedi poggianti sulla luna, nell'atto di schiacciare il demonio rappresentato con le sembianze di un serpente. Nella stesura del manufatto l'artista si mostra fortemente allineato - come capita d'altra parte di pensare

²⁹ A. CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino*, ivi, 1869-70, III, pp. 394-395.

³⁰ F. PEZZELLA, *Lettura di alcune espressioni artistiche nelle chiese di Aversa in ... Consuetudini Aversane*, a. XIII, n. 49-50 (ottobre 1999- aprile 2000), pp. 49-59, pag. 52.

³¹ G. MUOLLO (a cura di), *Momenti di storia in Irpinia attraverso trenta opere recuperate nella Diocesi di Avellino*, Avellino, Cripta e Museo del Duomo 15 luglio- 30 settembre 1989, Roma 1989, scheda a cura di C. Tavarone, pp. 64-66.

³² Catalogo della Mostra *Dal Romanico all'Illuminismo trenta opere recuperate*, Benevento, Chiesa di San Domenico 30 settembre-31 ottobre 1995, Benevento 1995, scheda di F. Morante, pag. 52.

³³ R. MIDDIONE, *La Quadreria dei Girolamini*, Pozzuoli 1995, pag. 92.

³⁴ E. RASULO, *Storia di Grumo Nevano ... cit.*, (I ed.), pag. 84.

osservando la sua restante produzione - al linguaggio di Nicola Fumo, del cui stile condivide il ricco e mosso panneggio, i tenui incarnati e soprattutto le delicate cromie delle vesti, senza nascondere, per il resto, l'influenza della bottega di Giacomo Colombo. Da questa bottega sembra provenire, come già si accennava, anche l'autore del Cristo Risorto, rappresentato, come di consueto, nell'atto di erigersi dal sepolcro con la destra benedicente e con un vessillo nella sinistra. L'ancor anonimo autore gravita, infatti, visibilmente, nell'orbita del Colombo, ed è probabilmente, un suo valente e strettissimo collaboratore se non, in ultima ipotesi, lo scultore atesino stesso. Le affinità con l'opera del maestro non sono, infatti, solo compositive ma anche stilistiche. In particolare il manufatto in esame condivide con i lavori del Colombo oltre che una morbida scioltezza un'ardita ricerca del movimento che ne fa un'opera di estrema qualità difficilmente proponibile da altri scultori del tempo.



Fig. 8 - Ignoto scultore napoletano del '700,
Cristo Risorto.

5. I dipinti di Santolo Cirillo

Ma l'artista che a metà del Settecento imprime più profonde e durature tracce nel patrimonio artistico della Basilica è il pittore locale Santolo Cirillo (Grumo Nevano, 1689-1755), le cui opere superstiti l'adornano in ogni angolo.

Di questa vasta produzione particolarmente interessante si mostra l'affresco con la rappresentazione dell'episodio di Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia, un tema di forte pregnanza ideologica nell'arte cristiana d'ogni tempo in quanto considerato il simbolo stesso del ristoro spirituale che l'uomo riceve dalla Chiesa. Il racconto biblico (Esodo 17, 7-11; Numeri, 20, 1-13) narra che nel lungo viaggio verso la Terra promessa gli Ebrei nell'attraversare il deserto rimasero senza acqua e dunque Mosè, che li guidava, chiese aiuto a Dio, il quale gli ordinò di prendere la sua verga e percuotere una roccia dalla quale prese subito a sgorgare, copiosa, l'acqua con cui poterono dissetarsi e abbeverare le greggi. L'affresco, firmato e datato 1743 in numeri romani, raffigura il momento in cui il popolo fa ressa intorno al rivolo. La complessità della composizione (con le innumerevoli figure che ben riescono a rappresentare, nei loro gesti, l'ansia e le reazioni della moltitudine dopo il ritrovamento dell'acqua), la qualità delle anatomie, quella dei panneggi e dei colori sfumati fanno risultare l'affresco uno dei lavori più interessanti del Cirillo, un'opera che ne riassume ad un buon livello qualitativo le molteplici componenti culturali³⁵. Non meno interessante dell'affresco è il Compianto sul Cristo morto che si ammira a destra della crociera. Nella pala, che tratta anch'essa un tema molto caro alla religiosità, Cirillo adotta, se pure con alcune varianti, la

³⁵ L'opera costò ben 300 ducati e fu pagata dall'Università di Grumo, come documenta una ricevuta di pagamento resa nota da B. D'ERRICO, *Notizie sulla "fabbrica" ... cit.*, pag. 26.

consueta iconografia imperniata sulla figura di Cristo, della Madonna, della Maddalena, di San Giovanni e degli angeli. In primo piano vediamo il Cristo appena deposto dalla croce, adagiato a terra da Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, la spalla ed il capo appoggiati al grembo materno. A destra è la Maddalena, dalla folta chioma chiara, in atto di lavare i piedi di Cristo con oli profumati, un gesto che richiama l'episodio in casa di Simone il fariseo (Luca, 7, 36-50); disposti a corona, le altre pie donne piangono, mentre alcuni angioletti assistono mestamente alla scena.



Fig. 9.

Nel rinnovato interesse per i pittori cosiddetti minori attivi a Napoli e nel resto dell'Italia meridionale durante il Settecento, Santolo Cirillo, zio di Domenico, scienziato e patriota, vittima tra le più illustri della rivoluzione napoletana del 1799, occupa un posto di sicuro rilievo, se non per l'originalità compositiva, giustappunto per la capacità di sintetizzare le tendenze artistiche del tempo. Del resto la sua vasta produzione, che attende ancora di essere studiata monograficamente, si presenta assai affine allo stile di Paolo de Matteis, di cui fu probabilmente allievo o quanto meno seguace. Così che inclinazioni latamente giordanesche sono evidenziabili soprattutto nella rapidità dell'esecuzione, mentre le ascendenze più propriamente solimenesche sono sottolineate sia dalle ombre violente e fonde degli incarnati e del panneggio, sia dalle composizioni alquanto affollate. La produzione di Cirillo fu copiosa. Mentre è ancora da rintracciare del tutto l'attività del pittore in Calabria, in Abruzzo e nelle Marche (in queste due ultime regioni è stato possibile riconoscere solo alcune opere a Castel di Sangro e a Fermo) il suo percorso artistico a Napoli e dintorni annovera, invece, diversi e qualificati numeri quali il sovrapporta con Il sacrificio di Re David in San Paolo Maggiore, le numerose tele con Storie del Vecchio Testamento lungo la navata centrale ed il transetto della stessa chiesa, le tele della cappella di Santa Restituta nel Duomo³⁶.

Nei dintorni si segnalano invece il Transito di San Giuseppe nella Cattedrale di Capua, la pala dell'Altare Maggiore della Chiesa di San Benedetto a Casoria³⁷ e soprattutto i restanti dipinti realizzati a Grumo per la stessa Basilica di San Tammaro. Di questi oggi ci resta, oltre quelli già citati, la sola Annunciazione. Gli altri quattro dipinti documentati rappresentavano, invece, la Morte di San Giuseppe, la Natività, la Sacra Famiglia, San Nicola in estasi³⁸.

³⁶ Per le opere di Castel di Sangro cfr. A. SANSONETTI - C. SAVASTANO, *La Basilica di Castel di Sangro*, S. Atto, 1995, pp. 96- 102; per il dipinto di Fermo cfr. F. PEZZELLA, *Gli esordi di Santolo Cirillo, pittore grumese del XVIII secolo*, in *Il mosaico*, a. I, maggio 1998, pag. 6. Per la restante produzione si cfr. *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino 1972, III, pag. 367.

³⁷ F. PEZZELLA, *Un dipinto del pittore grumese Santolo Cirillo nella chiesa di San Benedetto di Casoria*, in *Prometeo*, a. I, n. 9 (20 gennaio 1996), pag. 3.

³⁸ E. RASULO, *Storia di Grumo Nevano ... cit.*, (I ed.), pag. 83.



Fig. 10 - S. Cirillo, *Compianto sul Cristo morto*.

6. Altre opere settecentesche

Alla seconda metà del Settecento appartiene pure la tela con la Visione di Simone Stock che si osserva a destra della Madonna delle Grazie di Cardisco. In essa il frate è raffigurato genuflesso davanti alla Vergine nell'atto di ricevere lo scapolare, la lunga sopravveste pendente sul petto e sulle spalle distintiva dell'affiliazione ad un ordine monastico.



Fig. 11 - G. Diano (?), *Visione di Simone Stock*.

La tradizione vuole che la Vergine sia apparsa a Simone Stock (frate carmelitano inglese vissuto nel XIII secolo, il quale pur non essendo stato ufficialmente canonizzato è venerato come un santo dalla chiesa cattolica romana) porgendogli uno scapolare e rivelandogli che chi lo avesse indossato sarebbe stato al sicuro dalle fiamme dell'inferno³⁹. L'esecuzione del dipinto, ancorché priva di sostegni documentari, è riconducibile, per le evidenti concordanze di stile e tipologia con la maggior parte delle opere conosciute, all'attività di Giacinto Diano detto il Pozzolaniello (Pozzuoli 1731-Napoli 1803), la cui produzione spazia a tutto campo, dalle decorazione di palazzi alla ritrattistica (famoso è il ritratto di Vanvitelli che si conserva nella Reggia di Caserta), dalle piccole tele a carattere devozionale alla realizzazione di pale d'altare ed affreschi per le chiese di Napoli e

³⁹ J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1983, pag. 375.

del Vicereame (tracce della sua produzione si ritrovano, infatti, a Scilla, Lanciano, Vasto, oltre che nei dintorni di Napoli, ad Acerra, Castellammare di Stabia)⁴⁰.

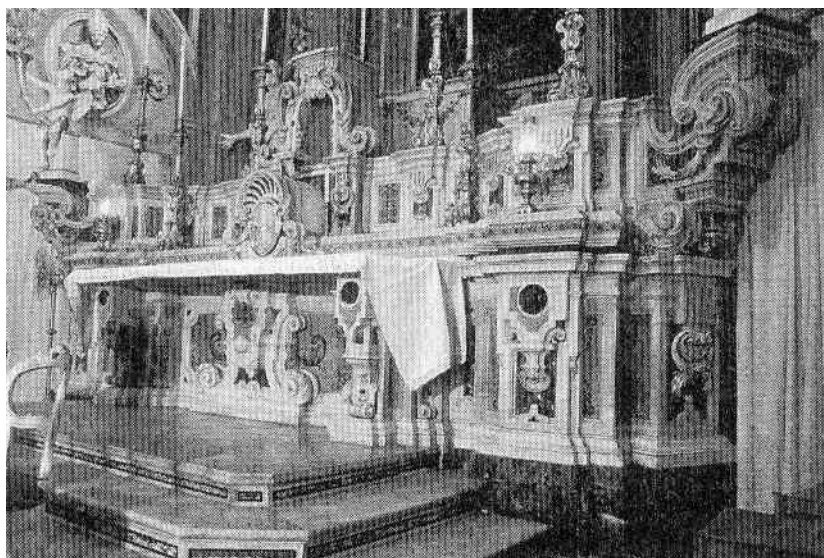


Fig. 12 - P. De Filippo – G. Campanile, Altare maggiore (1750).

Tra le tante altre preziosità d'arte di questa seconda metà del Settecento che arricchiscono, dal punto di vista decorativo e scenografico, la Basilica, va segnalato l'Altare Maggiore, raffinata esecuzione in marmo, realizzata nel 1750, come ci informa un documento ritrovato da Bruno D'Errico tra i conti dell'Università di Grumo Nevano relativi al periodo 1749-50, dal "mastro marmoraro" napoletano Placido de Filippo su disegno del regio ingegnere ed architetto Gennaro Campanile, forse grumese⁴¹.

La composizione, che si mostra nell'insieme ben proporzionata allo spazio architettonico presbiterale che l'accoglie, pur mostrando una trama compositiva già rilevabile in altri altari della provincia napoletana, è dotata di pregevoli intagli scultorei, che ne percorrono tutta la superficie a cominciare dal raffinato paliotto, alle mensole, ai cantonali, ai pilastri fino ai gradini che terminano con due capitelli di alta qualità esecutiva.

Tuttavia, è nell'incurvarsi e nell'arricciarsi dei marmi intorno al paliotto e alle mensole reggimensa, nell'inarcarsi a guisa d'onde marine dei rilievi fogliacei, nel mettere insieme armonicamente gli elementi decorativi del vasto repertorio barocco, che si colgono i segni più eloquenti della maestria degli artefici, sulla attività dei quali non abbiamo purtroppo soverchie notizie: gli unici dati documentari disponibili riguardano il de Filippo, e ci dicono che nel 1740 era impegnato nella realizzazione di un altare nella chiesa della Santa Croce all'Orsolone a Napoli⁴² e che, nel 1755 stava realizzando, nella stessa Basilica di San Tammaro, un altro altare (forse per uno dei transetti) su disegno del regio ingegnere Giustino Lombardi⁴³.

⁴⁰ Per un accurata e documentata critica alla sua opera cfr. R. GIAMMINELLI, *Giacinto Diano 1731-1803*, Benevento- Napoli 1982; G. SAVARESE, *I dipinti di S. Agostino alla Zecca Contributo allo studio di Giacinto Diano*, in *Napoli Nobilissima*, 1969, pp. 203-216.

⁴¹ B. D'ERRICO, *Notizie sulla "fabbrica" ... cit.*, pag. 28.

⁴² V. RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi banchi pubblici napoletani*, in AA. VV., *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (documenti e ricerche)*, Napoli 1979, pp. 227-258, pag. 244, doc. 135.

⁴³ V. RIZZO, *Santolo Cirillo, un nostalgico degli ideali classicisti del Domenichino (I parte)* in *Napoli Nobilissima*, vol. XXXVII (gennaio- dicembre 1998), pp. 195-208, doc. 20.



Fig. 13 -G. Sarno, S. Gioacchino (1788).



Fig. 14 - G. Sarno, S. Anna (1788).

Dello stesso de Filippo è la balaustra, anch'essa d'ottimo effetto decorativo, fine nella concezione e nell'esecuzione, ove i motivi del corrispondente altare vengono, però, ripresi in maniera più schematica. Il panorama delle opere qui presentate si chiude con due sculture che vanno ad arricchire l'esiguo catalogo della produzione nota di Giuseppe Sarno, artista attivo a Napoli e in Campania dal 1770 ai primi dell'Ottocento. Si tratta di due notevoli opere plastiche caratterizzate da un modellato in bilico tra lo stile rococò e quello neoclassico: di un busto di San Gioacchino, firmato e datato 1788, quasi un idolo bonario e malinconico, aperto con il fedele ad un colloquio benevolo e rassicurante, e di un analogo busto di Sant'Anna con la Madonna Bambina, che pur in assenza di firma, s'attaglia perfettamente con il primo, vuoi per la resa fisionomica dei personaggi, vuoi per la tecnica di panneggiare, molto affine, peraltro, alla statuaria presepiale partenopea. Citato dalle fonti anche come modellatore di pastori ed animali in terracotta, Giuseppe Sarno eseguì diverse sculture per le chiese di Napoli: un Ecce Homo, nel 1787, per l'Arciconfraternita dei Santi Francesco e Matteo; due Crocifissi, uno, nel 1790, per la chiesa di Santa Maria degli Angeli, l'altro, nel 1792, per quella di Sant'Onofrio dei Vecchi; la monumentale Immacolata, notevolissima per la resa tattile del panneggio, nell'omonima Confraternita in San Raffaele nel 1799. Nel resto della Campania sue sculture si ritrovano nella chiesa di San Francesco a Montesarchio (Immacolata, 1786), a Sant'Arsenio, nel Salernitano (mezzo busto di San Giuseppe, 1799), nella chiesa di Santa Maria della Neve a Ponticelli (Sant'Antonio abate e Santa Teresa, 1799)⁴⁴.

⁴⁴ G. BORRELLI, *Il Presepe napoletano*, Roma 1970, pag. 236-237.

UN FRAMMENTO DELL'ANTICA PRODUZIONE NARRATIVA POPOLARE NELL'AREA FRATTESE: 'O CUNTO 'E COMME-VA-STU-FATTO

FRANCO PEZZELLA

In un bellissimo libro di *dissensi*, Ranuccio Bianchi Bandinelli, dopo aver dichiarato che «...*cultura non significa erudizione, ma significa essenzialmente capacità di comprendere il presente attraverso la conoscenza del passato*»¹, ricorda opportunamente quanto Goethe fa dire a Faust: «...*l'eredità del passato, ricevuta dai padri, deve essere sempre di nuova acquisita alla nostra coscienza per possederla*»².

Persuasi come siamo da queste asserzioni, nel momento in cui la cosiddetta *globalizzazione*, e con essa la massificazione dei costumi che ne consegue, mette sempre più a repentaglio l'integrità delle tradizioni popolari, si fa più forte in noi (ma siamo convinti che il bisogno di riacquisizione dell'eredità dei padri sia avvertito da chiunque abbia a cuore le proprie origini) l'esigenza di realizzare attraverso un vasto piano di interventi, un Archivio storico delle tradizioni popolari fratesi, con lo scopo di recuperare e conservare il patrimonio culturale locale, soprattutto quello prodotto dalle classi cosiddette subalterne. D'altra parte - è sempre Bianchi Bandinelli ad opinare - «*l'essere tagliati fuori, esclusi dalla possibilità di comprendere certi valori culturali è, per la classe operaia, un'ingiustizia e una sofferenza non minore di quella dovuta alla disuguaglianza economica e sociale*»³.

Pertanto, fatto salvo che bisogna recuperare innanzi tutti gli arnesi lavorativi e gli oggetti domestici disusati (sicuramente la parte più cospicua e anche più espressiva della cultura popolare per la sua tangibilità); e, ancora, premesso che la continuità culturale non riguarda soltanto le forme, le tecniche e i sistemi, bensì, molto più compiutamente, tutto quanto è prodotto dall'ingegno umano, va evidenziato come quest'esigenza diventa oltremodo prioritaria allorquando bisogna salvare le testimonianze dell'antica produzione narrativa popolare. Laddove si consideri, viepiù, che questo patrimonio si presenta, in buona sostanza, esclusivamente in forma orale, giacché al popolo non è mai stata data la possibilità, specie nel passato, di conservare la propria memoria attraverso i libri.

All'interno della produzione culturale di una comunità, le forme di narrativa popolare, i cosiddetti *cunti*, occupano sicuramente un posto di gran rilievo, sia perché prodotti e circolanti all'interno delle sole classi subalterne che li hanno prodotti, sia perché presentano, nell'apparato materico del narrato, una propria specificità che li differenzia, non poco, dagli esiti della letteratura colta. Nel passato era abbastanza frequente, infatti, che, accanto ai narratori per così dire di mestiere, «*versione privata dei saltimbanchi ed in genere dei teatranti di strada*», fosse la pratica del racconto familiare o di gruppo a costituire la tradizione attraverso la quale era tramandata la maggior parte dei materiali narrativi antichi, e che questa pratica, a causa del continuo riutilizzo, comportasse in molti casi, una frequente trasformazione del narrato stesso.

Alla fine dell'Ottocento ci fu un tentativo, in ambito nazionale, da parte di alcuni studiosi, di costituire un archivio di letteratura popolare con la pubblicazione di un'apposita rivista significativamente intestata a Giambattista Basile, l'autore del celeberrimo *Cunto de li Cunti*. La rivista, tuttavia, ebbe una periodicità irregolare tra il 1883 ed il 1907, mentre un numero fu pubblicato nel 1910, probabilmente solo per celebrare la nomina a senatore di Benedetto Croce, che fu uno dei maggiori collaboratori della rivista. Tra i racconti di area campana fu anche pubblicato,

¹ R. BIANCHI BANDINELLI, *L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Bari 1974, pag. 20.

² J. W. GOETHE, *Faust*, traduzione di G. V. Amoretti, Milano 1965.

³ R. BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, pag. 20.

nel n. 5 del 1883, *'O cunto 'e comme-va-stu-fatto*, raccolto a Frattamaggiore dal conte Giuseppe Gattini⁴.

Si tratta, come ha evidenziato Michele Rak, autore con il compianto Domenico Rea (che ne curò le traduzioni in lingua) di una piccola antologia di fiabe campane apparsa nell'ambito della popolare collana dei Saggi Mondadori, di un racconto di cronaca del tipo *ad inganni*, imperniato su un gioco di parole secondo una combinazione molto diffusa nel circondario napoletano⁵.

Vi si narra, infatti, senza peraltro nessuna indicazione sulle circostanze del rilevamento, sul mestiere e la storia personale dei testimoni e sui criteri di trascrizione utilizzati, la storia di un raggio ai danni di un vecchio *arriccuto e avaro assaie, che viveva da puorco ed era chiamato signore*.

Si riporta il racconto così come l'abbiamo letto e tradotto, non prima, tuttavia, di segnalare in nota, per una più chiara comprensione del testo, alcune peculiarità linguistiche⁶.

'O CUNTO 'E COMME-VA-STU-FATTO

Nce steva 'na vota a 'na cetà de loco attuorno a Nàpole, uno arriccuto e avaro assaie, che viveva da puorco ed era chiamato signore. Chiagneva sempe misèria; non era maie contiento 'e niente; e specialmente 'e pòvere serveture nce ièvano pe' sotto. Ne cagnava uno alla settimana, ca receva ca no' sapèvano fa' la spesa; ca l'arrobbàvano; ca le struièvano tutto chello che nce steva 'ncasa. Accussì cagna 'Ntuono, cagna a Ruminico, cagna a Peppo, cagna a Pascà, non nce steva chiù gente a chella cetà ca le voleva ire a servi'. Ma isso no' se scoraggiaie, e facette verè' a li paisi vicine, eppure truvaie li serveture; ma chisti truvàieno la stessa sciorta d' 'e primme... 'Ngnàzio, Vicienzo, Cicco, Nicò e no' so chi fosse! A la voce 'ntanto ca s'era sparsa ca chillo signore era tent'avarò, e tent'avarò, overamente chiunche fosse addimannato pe' servetore se faceva la croce co' la mano smerza, e se ne fuieva manco d' 'a pesta.

No iuorno sentenno 'sto discorso no giòvene allora tornato d' 'è surdate ricette all'ammice: «mo verimmo s' io nce ruo o pure no;» e se iett' a presennà' pe' servetore. Lo signore lo guardaie 'nfaccia e l'addimannaie: «tu comme te chiamma?» Isso responnette: «me chiammo Comme-va-stu-fatto.» «Embè, Comme-va-stu-fatto, tu tiene 'na bona faccia, ed io te piglio pe' servetore; ma tu se vuò fà' bene co' mico hai da stà' attiento a la spesa; hai da verè de no' struiere la robba ca tenco 'ncasa; 'nzomma hai da penzà' sempe a l'ecurumma», E isso l'assicuraie: «Segnò, fidate co' mico,

⁴ G. GATTINI, *'O cunto 'e 'Comme-va-stu-fatto*, in Giambattista Basile. *Archivio di letteratura popolare*, a. I, n. 5 (15 maggio 1883), pp. 33-34. Sul conte Giuseppe Gattini cfr. *Poche parole intorno alla famiglia Gattini di Matera*, in *Giornale Araldico Genealogico italiano*, a. III, n. 1 (luglio 1875).

⁵ M. RAK - D. REA, *Fiabe campane*, Milano 1984, pagg. 229-232.

⁶ In particolare si ricorda che: le vocali e, o, i, u iniziali sono rese con a: ascèttero 'uscirono', attuorno 'intorno'; che la o mediana è resa con u e che, talvolta la u passa ad uo per dittongazione spontanea: puorco 'porco'. Per quanto riguarda le consonanti, invece, si ricorda che le consonanti iniziali si raddoppiano per effetto di a protetica: addimannàie 'domandò'; che la b iniziale e mediana evolve in v: avasta 'basta', fevre 'febbre'; che la d iniziale e mediana è resa con r: Ruminico 'Domenico', Spirale 'ospedale'; che la l passa a r: surdate 'soldato' e che la stessa si velorizza in u davanti alla consonante affricata z: cauzonetto 'calzoni'; che la m iniziale si aggemina: 'mmiezo 'in mezzo', come pure si aggemina per assimilazione della consonante seguente contigua: ammice 'amici' e, ancora, che nel nesso mb si ha gn: cagnava 'cambiava'; che anche il nesso ng davanti a vocale palatale diventa gn: chiagneva 'piangeva'; che la p+i seguita da vocale ha per esito c: chiù 'più'; che la qu iniziale e mediana è resa con ch: chiste 'questo', chella 'quella'; che la r si raddoppia per effetto di a protetica: arrobbàvano 'rubavano'; che la s mediana passa a z: nzomma, 'insomma'. Per queste notazioni sono largamente debitore allo scritto di A. GENTILE, *Premessa e note che compare in prefazione a N. Valletta, Arazio a lo mandracchio Volgarizzamento napoletano dell'Ars poetica di Q. Orazio Flacco. Manoscritto inedito del XVIII secolo*, Caserta 2000, pp.49-52.

ch' i' so' de 'na famiglia ca no 'ra' lo sapimmo fà' avastà' pe' 'na settimana, e pe' chesto nce hanno misso lo nomme 'e Comme-va-stu-fatto.»

Mo venimencenne ca chella sera stessa èrano sonate vinnequattr'ore e no' nc'era uoglio pe' li lume, onne lo patrò chiammaie a Comme-va-stu-fatto, e le ricette: «vann'accatta ri' 'ra', ma te raccomandano.» E lo servetore s' abbìa alla porta, po' se ferma e s' avota: «segnò, i' diciarria 'na cosa; peccché no' n'accattammo no 'ra', facimmo lo lucigno chiù peccerillo, e l'uoglio avasta.» «Eppure rice buò', Comme-va-stu-fatto; accàttane no 'ra', e fa lo lucigno comm'hai ditto». La matina appriesso ascèterro tutt'e duie pe' fà la spesa e purzì lo servetore le facette sparagnìà' a do' lo treccalle a do' lo tornese; po' turnàieno a la casa, e stèvano pe'trasì' la porta, quanno lo servetore lo ferma de botta: «Segnò, i' diciarria 'na cosa; peccché no' nce luvamm' 'e scarpe? accossì no' se sporca 'nterra, e no' se strùieno le reggiele.» «Eppure rice buò', Comme-va-stu-fatto; levàmmecce le scarpe, e po' trasimmo, e facimmo ri' cose bone». Quanno fuie chiù tardo stèvano stanco, e s' avèvano d'assetà', e lo patrone se pigliaie 'na seggia, ma lo servetore ce la levaie 'e mano, «eh, segnò, i' diciarria 'na cosa, no' nce assettammo 'ncopp' 'a seggia; 'e ssegge se strùieno; assettammoce 'ncopp' a la fenesta.». «Eppure rice buò, Comme-va-stu-fatto; i' no' nceavea pensato ancora; lassammo stà le segge, e ce assettammo 'ncoppa a la fenesta». 'Nfin' 'e cunte no' so qua' cosa lo patrone riceva, ca sempe lo servetore proponneva 'e meglio, e accussì se faceva. A lo signore pareva d' avè' pigliato no terno; ca doppo avè' cagnato tent' e tenta serviture, chisto ce l'avea mannato pròprio lo cielo!

'Ncap' 'e tempo, 'na sera lo signore se senteva no pìsemo 'e capa, e p' 'a paura ca no' le veneva 'a freva, e avea da pavà' lo mièdeco, se mettete a lo letto; lo servetore avea stutat' 'o lumme pe' no' fà' consummà' l'uoglio, e isso pigliaie suonno: e comme suonno chiamm' a suonno, no' se scetaie ch' a la matina appriesso. Allora sennènnose quase buono, se voleva sòsere e chiammaie «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto.». Lo servetore nò senteva, e isso aizaie chiù la voce: «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto.». E chillo manco responnea, e lo patrone s'asside 'mmiezz' 'o letto e allucca cchiù forte: «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto.». Ma risponniste tu ca no' nce stive, e manco lo servetore ca se n'era fuiuato co' la casciolella d' 'e renare. A lo patrone le vene 'npensiero, se ietta da lo letto e guarda ... ma loco, te voglio, sotto a lo letto no' nce steva chiù la casciolella d' 'e renare. Allora, tutto 'nfoscata la mente, 'ncammisa e cauzonetto, gridanno: «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto» corre pe' le scale e cade!

Chillo chiapp' 'e 'mpiso d' 'o servetore se l'avev' arrobbata, e pe' no' se fa' secutà' avev' accattato ri' msurielle d' uoglio, e avea sedonta tutta la radiata: lo signore era caruto, s'era scoffata 'na gamma, s'era scurtecato no vrazzo, s'era rutto 'nfronte. Ah puverello!

A 'st'allucche 'ntanto e a li strille curretta tenta gente, e isso sequetav' a chiammà: «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto, i' vaco truvanno Comme-va-stu-fatto». A chesto 'na fèmmena ca pure era corsa (e quanno maie màncano fèmmene 'mmiezzo all' ammoine), le ricette: «Segnò, e ca nce èo' la zìngara p' annivenà "comme-va-stu-fatto"; la radiata vi tutta sedonta d' uoglio, site sciuliato e vi site fatto male!». Ma chillo chiagneva, chiagneva ca no' voleva fà sapè', lo fatto d' 'e renare, e voleva s'acchiappasse lo mariuolo, e sceppànnose li capille alluccava chiù forte: «Comme-va-stu-fatto, i' vaco trovanono Comme-va-stu-fatto». Allora la gente ricette: «chisto, 'o segnò, è asciuto pazzo!» e lo pigliàrono pèsolo pèsolo, e lo portàrono a lo Spirale, e là morette, ca se rice a ditto nuosto: «Chi troppo la tira. la spezza!». E accussì

*Stretta è la fronna, e lària è la via
Contate la vosta, ch' aggio ritto la mia*

C'era una volta in una cittadina presso Napoli un uomo ricco e molto avaro, che viveva come un maiale ma ciononostante era considerato un signore. Si dichiarava povero: non era mai contento di niente; e specialmente i poveri servitori ne pagavano le spese. Ne cambiava uno a settimana, lamentandosi che non sapevano fare la spesa; che lo derubavano; che gli consumavano tutto quanto c'era in casa. E fu così che cambia Antonio, cambia Domenico, cambia Giuseppe, cambia

Pasquale, non c'era più persona disponibile in quella città che volesse servirlo. Ma lui non si perse d'animo, e fece fare ricerche nei paesi vicini, dove trovò dei servitori; che però subirono la stessa sorte degli altri ... Ignazio, Vincenzo, Francesco, Nicola e non ricordo più chi! Si era intanto sparsa la voce che quel signore era tanto e tanto avaro, che chiunque fosse interpellato si faceva la croce con la mano sinistra e scappava come dalla peste. Un giorno ascoltando ciò un giovane appena tornato dal servizio di leva disse agli amici: «adesso vediamo se io sono capace di resistergli» e si presentò per fare il servitore. Il signore lo guardò in volto e gli chiese: «come ti chiami?». Lui rispose: «mi chiamo Comme-va-stu-fatto». «Ebbene, Comme-va-stu-fatto, hai un buon viso ed io ti prendo per servitore; ma tu se vuoi star bene con me devi stare attento alla spesa; non devi consumare le cose che possiedo in casa; insomma devi pensare sempre a fare economia». E lui l'assicurò: «Signore fidati di me, perché sono di una famiglia che un soldo lo sappiamo far bastare per una settimana, e per questo ci hanno soprannominato Comme-va-stu-fatto». Si dà il caso che quella sera stessa erano suonate ventiquattro ore e non c'era olio per il lume, per cui il padrone chiamò Comme-va-stu-fatto, e gli disse: «vai a comprare due soldi di olio, ma ti raccomando». Il servitore s'avvia verso la porta, poi si ferma e giratosi dice: «signore io direi una cosa; perché non ne compriamo un soldo, facciamo il lucignolo più piccolo, e l'olio basta». «Eppure dici bene, Comme-va-stu-fatto; comprane un soldo e ci fai il lucignolo come hai detto». La mattina seguente uscirono entrambi per fare la spesa e il servitore gli fece risparmiare dove un mezzo tornese dove un tornese; poi tornarono a casa, e stavano per entrare quando il servitore lo ferma di colpo e gli dice: «Signore io direi una cosa; perché non ci togliamo le scarpe? così non si sporca per terra, e non si consumano le riggiole del pavimento». «Eppure dici bene, Comme-va-stu-fatto; togliamoci le scarpe, e poi entriamo, facciamo due cose buone». Quando fu più tardi il padrone, stanco, prese una sedia e stava per sedersi quand'ecco il servitore gliela tolse di mano e disse «eh, signore, io direi una cosa, non ci sediamo sulla sedia; le sedie si consumano; siedamoci sul davanzale della finestra». «Dici bene Comme-va-stu-fatto. Io non ci avevo pensato ancora. Lasciamo stare le sedie e sediamoci sulla finestra». Insomma qualsiasi cosa il padrone diceva, il servitore proponeva di meglio, e così si faceva. Al signore sembrava di aver vinto un terno al lotto; dopo aver cambiato tanti e tanti servitori, questo qui glielo aveva mandato proprio il cielo!



Fig. 1 - Intestazione della rivista "Giambattista Basile".

Dopo un po' di tempo, una sera il signore aveva un gran male di testa e per paura che gli venisse la febbre e di dover poi pagare il medico, si mise a letto; il servitore aveva spento il lume per non consumare l'olio, e lui prese sonno: e siccome sonno chiama sonno, non si svegliò che la mattina seguente. Allora sentendosi quasi bene, si voleva alzare e chiamò: «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto». Il servitore non sentiva, e lui alzò di più la voce: «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto». E quello nemmeno rispondeva il padrone si sedette i mezza al letto e gridò più forte: «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto». Ma rispondesti tu, lettore, che non c'eri, e nemmeno il servitore che se n'era scappato con la cassetta dei denari. Al padrone venne in mente un pensiero, si butta dal letto e guarda ... e qui ti voglio, sotto al letto non c'era più la cassetta dei denari.

Allora fuori di sé, in camicia e calzoni, gridando: «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto» corre per le scale e cade ... Quel furbacchione del servitore aveva rubato la cassetta e per non farsi inseguire aveva comprato due misurini d'olio, con i quali aveva cosperso tutta la scala: il signore era caduto, s'era rotta una gamba, s'era abraso un braccio, s'era rotto la fronte. Ah poveretto! Alle grida intanto era corsa tanta gente, e lui seguiva a chiamare: «Comme-va-stu-fatto, Comme-va-stu-fatto, io cerco Comme-va-stu-fatto». A queste parole una donna, accorsa anche lei (e quanto mai mancano le donne quando c'è confusione), gli disse: «Signore, ci vuole la zingara (l'indovina) per capire comme-va-stu-fatto; la scala era tutta cosparsa d'olio, siete scivolato e vi siete fatto male!». Ma quello che piangeva perché non voleva far sapere dei denari, e voleva che si catturasse il ladro, strappandosi i capelli gridava più forte: «Comme-va-stu-fatto, io cerco Comme-va-stu-fatto». Fu allora che la gente disse: «costui è pazzo!», lo presero di sana pianta e lo portarono all'Ospedale, e là morì. Recita un nostro detto: «Chi troppo la tira la spezza!». E così (com'era d'uso il racconto si conclude con il solito aforisma)

*Stretta la foglia e larga la via
dite la vostra che ho detto la mia*



Fig. 2 - A. D'ANNA, Uomo e Donna di Fratta maggiore (1785), Firenze, Palazzo Pitti.

APPUNTI PER UNA CATALOGAZIONE DEL PATRIMONIO ARTISTICO DI AFRAGOLA

FRANCO PEZZELLA

La notorietà delle numerose cittadine a nord di Napoli, che in anni recenti è stata in larga parte determinata dagli esiti nefasti e distruttivi della delinquenza comune ed organizzata, potrebbe acquistare angolature sicuramente positive dalla valorizzazione del vasto patrimonio di storia ed arte di cui queste cittadine sono ancora diffusamente in possesso.

Perché se è vero che oggi il territorio è stato stravolto da un'edilizia selvaggia e di pessimo gusto, se è vero che le verdeggianti campagne rutilanti di frutta e ortaggi sono in gran parte scomparse o diventate terre incolte, è pur vero che lungo i vari itinerari cittadini e campestri si incontrano chiese, palazzi ed architetture che insieme al patrimonio artistico che custodiscono ricordano lontane stagioni di cultura e di civiltà.

La valorizzazione di questo patrimonio dipende oltre che da una azione attenta e profonda da parte degli organi istituzionali dello Stato, dalla passione e dal coinvolgimento di quanti, per amore del *natio loco*, sono interessati alla conservazione della propria memoria storica.

L'Istituto di Studi Atellani, da qualche tempo impegnato nell'opera di recupero e valorizzazione dei valori storici, artistici ed ambientali delle comunità un tempo gravitanti intorno all'antica città di Atella, facendosi portavoce di tali istanze ha incominciato un lungo lavoro di ricognizione di questo patrimonio. I primi risultati della ricerca sono già stati parzialmente pubblicati nei numeri precedenti di questa stessa rivista e riguardano le città di Caivano¹, Frattamaggiore² e Grumo Nevano³. In questo numero si propone, invece, opportunamente corredata ed arricchita dalla documentazione fotografica e dalle note bibliografiche, una prima serie di rilevazioni concernenti la città di Afragola.

Di alcuni manufatti marmorei cinquecenteschi in Santa Maria d'Ajello

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

Nel rinviare il lettore interessato ad una più approfondita conoscenza delle vicende storiche-artistiche della chiesa all'apposita pubblicazione curata dal Pasinetti in occasione delle celebrazioni per l'VIII Centenario della Fondazione della Parrocchia⁴, in questa sede ci preme unicamente apportare un breve contributo - che nasce da una più attenta disamina di documenti già pubblicati in un lontano passato, ed evidentemente sfuggiti per questa ragione al suddetto studioso - circa l'attribuzione a scultori napoletani del XVI secolo di alcune opere marmoree conservate nella chiesa. Si tratta - per entrare subito nel merito della trattazione - del fonte battesimale, che il Pasinetti ritenendo opera del XVII-XVIII secolo definisce il «... più pregevole del genere presente ad Afragola» e di due delle quattro acquasantiere collocate sui pilastri d'ingresso (le altre due sono lavori della fine del secolo scorso).

¹ F. PEZZELLA, *Forme e colori nelle chiese di Caivano*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXVI (n.s.), n. 98-99 (Gennaio-Aprile 2000), pp. 9-22.

² F. PEZZELLA, *La chiesa di S. Maria delle Grazie e delle Anime del Purgatorio in Frattamaggiore (Brevi note storiche ed artistiche)*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXVI (n.s.), n. 100-103 (Maggio-Dicembre 2000), pp. 23-40.

³ F. PEZZELLA, *Testimonianze d'arte nella Basilica di San Tammaro a Grumo Nevano*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXVII (n. s.), n. 106-107 (Maggio-Agosto 2001), pp. 1-20.

⁴ C. PASINETTI, *Il complesso monumentale di S. Maria d'Ajello*, Afragola, 1990.



Fig. 1 - Afragola, Chiesa di S. Maria d'Ajello
F. di Guido, Fonte Battesimale.

Il primo manufatto, attualmente sistemato al centro dell'ultima cappella della navata destra, fu realizzato da Fabrizio di Guido, un ancor poco conosciuto scultore operoso a Napoli alla fine del secolo XVI, che lo eseguì nel 1595, come ben documenta la seguente polizza di pagamento emessa il 3 di febbraio di quell'anno dal Banco napoletano dell'Ave Gratia Plena e pubblicata, fin dal lontano 1920 dall'archivista napoletano Giambattista D'Addosio: «*Gio: Battista et Gio: V.zo Castaldo pagano D.ti 15. a comp.to di D.ti 26, a m.ro Fabritio de Guido intagliatore de marmo per lo prezzo de una Fonte de baptismo, quale promette fare de palmi 4. de lunghezza et dui de larghezza et uno e mezzo de grossezza con lo suo piede de più et sia conforme a quello che sta fatto ne l'Ecclesia de la Nuntiata SS.ma senza l'intagli et senza la cupola et promette consignarcelo de marmo bianco fino novo per sabato delle Palme prossimo con patto che no pagamo la portatura et esso venga a metterlo nell'Ecclesia di S.ta Maria de Ajello de la Fragola*»⁵.



Fig. 2 - Afragola, Chiesa di S. Maria d'Ajello
F. di Guido, Fonte Battesimale, particolare.

Conformemente alla descrizione contrattuale, il fonte - realizzato durante gli imponenti lavori di restauro patrocinati dal parroco Sebastiano Castaldo Tuccillo (1594-1634), forse parente dei committenti - si presenta eseguito in marmo bianco con una vasca a forma di navicella che poggia su una massiccia base dello stesso materiale. L'unica discordanza che si coglie tra il manufatto

⁵ G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, estratto da Archivio Storico per le Province Napoletane, Napoli, 1920, ristampa anastatica, Sala Bolognese 1991, pp. 202-203.

realizzato e quello concordato riguarda la vasca, che, per quanto i committenti avessero espressamente richiesta «*senza l'intagli*» si presenta decorata con bugne piatte a fascioni e nella parte centrale reca una piccola scultura a testa d'angelo; non sappiamo se perché nel frattempo gli stessi abbiano cambiato idea, o se perché lo scultore, incurante della richiesta, abbia poi finito con l'agire per suo conto e ripetere in parte il prototipo napoletano (la chiusura della chiesa dell'Annunziata ci ha purtroppo impedito di effettuare gli opportuni riscontri).



Fig. 3 - Afragola, Chiesa di S. Maria d'Ajello
(foto di Guido – S. Galluccio), Acquasantiera con formella.

Per quanto concerne l'autore, le poche notizie sul suo conto c'informano che era nato a Carrara, secondo quanto lui stesso dichiarò nell'istrumento del 1591- ritrovato dal Filangieri⁶, e pubblicato dallo Spinazzola⁷ - con il quale, insieme con altri marmorari, assunse l'impresa del rinnovamento della Certosa di San Martino sotto la direzione di Giovan Antonio Dosio. Precedentemente aveva eseguito altri lavori a Napoli; prima nel presbiterio della chiesa di San Lorenzo Maggiore (1578), poi alla tomba di Lucrezia Rota in Montecalvario (1581) e nella chiesa dell'Annunziata, come risulta dalle numerose polizze pubblicate, sempre dal D'Addosio⁸. Sul finire dello stesso anno, a Fabrizio di Guido e all'altro scultore napoletano Scipione Galluccio, furono commissionate - ancora dai Castaldo, unitamente a tale Giovanni Grande - anche le due succitate acquasantiere, come testimonia un'altra polizza di pagamento, relativa alla commissione di una di esse pubblicata sempre dal D'Addosio, e datata al 28 novembre: «*Gio: Battista Castaldo, Giovanni Grande et Gio: V.zo Castaldo pagano D.ti 5, a m.ro Scipione Galluccio et m.ro Fabritio de Guido marmorari in conto della Fonte d'acqua santa, quale hanno promesso consegnarci per l'Ecclesia di S.a Maria de Ajello della Fragola*»⁹.

Le acquasantiere, realizzate leggermente diverse tra loro, ma in ogni caso secondo la consueta forma a valva di conchiglia, sono sottostanti a formelle marmoree decorate con un angioletto poggiato su nubi che regge nella destra l'aspersorio e nella sinistra la pila con l'acquasanta; secondo un modello abbastanza frequente in Campania e che trova il referente più prossimo nelle formelle sovrastanti le acquasantiere della chiesa di San Simeone della vicina Frattaminore, che proponiamo di assegnare agli stessi artefici.

⁶ G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti, le industrie delle Provincie napoletane*, Napoli 1883-97, I, pag.352.

⁷ V. SPINAZZOLA, *La Certosa di S. Martino* (IV parte), in *Napoli Nobilissima*, XI (1902), pp.161-170, pag. 168.

⁸ G. D'ADDOSIO, *Origine, vicende storiche e progressi della Real Santa Casa Santa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli 1885, pag.169.

⁹ G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti...*, op.cit., pag.190-91.

Quanto al Galluccio, una polizza di pagamento, dell'8 di novembre del 1601, lo indica, tra l'altro, come riscossore di 10 Ducati in acconto di una «*fenestra di marmo et misco che ha promesso fare nella Chiesa di S.Mauro de Casoria per reporre lo Reliquario di d.to Santo*»¹⁰. Altri documentati lavori dovuti alla sua mano si ritrovano, oltre che a Napoli (Annunziata, Santa Maria del Carmine, San Giovanni a Carbonara) a Somma Vesuviana (Chiesa di Santa Maria di Costantinopoli) e nella lontana Lauria (tomba Exorques nella chiesa di San Bernardino); a riprova della presenza anche in provincia di alcuni dei numerosi scultori impegnati in quegli anni nelle chiese napoletane a realizzare arredi ed ornamenti in chiave "tridentina", oltre che a soddisfare la sempre più crescente domanda di monumenti funerari da parte di una «*committenza aristocratica che soprattutto nel sepolcro e nella scultura funeraria celebrava e ricordava ai vivi la propria potenza*»¹¹.

L'Assunzione della Vergine di Leonardo Castellano in Santa Maria d'Ajello

L'Assunzione della Vergine, il racconto cioè del "*rapimento*" della Madonna in anima e corpo tre giorni dopo la morte, benché non trovi basi nelle Sacre Scritture, ma soltanto negli scritti apocrifi del III e IV secolo e nella tradizione cristiana, da molti secoli è ritenuta e celebrata come una delle più importanti feste della Chiesa cattolica. Sicché a partire dal XIII secolo, epoca in cui il culto per Maria fu decisamente favorito e trovò nella *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine¹² che riprendeva le Scritture apocriefe, la fonte iconografica prediletta dagli artisti, le rappresentazioni del tema sono piuttosto numerose e si ritrovano naturalmente, com'è ovvio attendersi, soprattutto nelle chiese intitolate alla Vergine. È il caso anche della cinquecentesca pala d'altare che, inserita fra due doppie lesene che reggono un frontone ad arco aperto, sovrasta l'Altare Maggiore della monumentale chiesa di Santa Maria d'Ajello. Come le analoghe e coeve composizioni l'immagine si struttura in tre parti sovrapposte. Attorno ad un pesante sarcofago di marmo scoperchiato e pieno di rose, stanno gli Apostoli, fra i quali si distinguono i soli Pietro, inginocchiato, Paolo, riconoscibile per la fluente barba e la veste gialla, e Giovanni, che gli è dietro, identificabile, invece, per l'età giovanile e il mantello rosso. La parte superiore del dipinto è dominata dalla figura della Madonna che su una nuvola, contornata da angeli, ascende al cielo. Il terzo elemento della struttura compositiva, separato però dalla tavola e realizzato in forma ovale, è costituito dall'immagine della Santissima Trinità che incorona la Vergine.

La tavola è stata lungamente ritenuta dalle fonti locali opera del pittore gaetano d'origine ma napoletano d'adozione, Giovan Angelo Criscuolo, *in primis* da quel Gaetano Puzio, l'economista curato della chiesa che nel 1815 nel redigere una cronaca della stessa ebbe a scrivere: «... *Produzione di una eccellente scuola fiorentina, e volentieri del nostro Notajo Giovannangelo Criscuolo, allorquando divenne perito pittore, dietro la scuola ricevuta dal rinomato Marco da Siena*»¹³. Più recentemente il dipinto è stato attribuito dal de Castris ad una personalità artistica ancora non ben definita rispondente al nome di Leonardo Castellano¹⁴; dopo, peraltro, che anche Catello Pasinetti, ne aveva confermato l'attribuzione al pittore gaetano¹⁵.

Di Leonardo Castellano, attivo a Napoli ed in Campania dal secondo decennio fin oltre la metà del XVI secolo, si conoscono, allo stato attuale degli studi sulla pittura napoletana di quel periodo, solo pochi dipinti, peraltro di incerta autografia; fra i quali - giusto per citare le opere in cui la critica ha più definitivamente ravvisato la possibilità di riconoscerne la mano - un Crocifisso in San Domenico Maggiore, una Pietà in Santa Maria di Piedigrotta, una Deposizione in San Pietro ad Aram, la

¹⁰ *Ibidem*, pag.193.

¹¹ F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, 1992, in quarta pagina di copertina.

¹² IACOPO DA VARAGINE, *Leggenda aurea*, ed. consultata, Firenze, 1984, trad. di C. LISI. La *Leggenda aurea* comprende Vite di Santi, leggende sulla Madonna e altre storie attinenti alla festività della Chiesa sistemate secondo un ordine cronologico che inizia dall'Avvento. Iacopo da Varagine (1230 ca. 1298), frate domenicano, fu Arcivescovo di Genova.

¹³ Archivio parrocchiale di Santa Maria D'Ajello, G. PUZIO, *Cronaca manoscritta della Chiesa di Santa Maria D'Ajello*, post 1853, pubblicata in C. PASINETTI, *Il complesso monumentale...*, op. cit., pp. 59-94.

¹⁴ P. L. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1966, pag. 68.

¹⁵ C. PASINETTI, op. cit., pag. 15.

Madonna delle Grazie in San Giovanni a Carbonara, il Martirio di San Biagio nella chiesa omonima di Aversa, un Cristo portacroce in San Luca a Maranola, presso Formia ed ancora una Madonna di Loreto e Santi in Santa Maria della Consolazione ad Aiello, in Calabria. E però, accanto a queste opere, il de Castris ha pure accostato all'attività di Leonardo Castellano alcuni disegni apparsi recentemente sul mercato internazionale dell'antiquariato, nonché un altro piccolo numero di dipinti, variamente attribuiti ad altri autori, quali la Trinità in San Tommaso d'Aquino a Piedimonte Matese, la Pietà in Santa Marta Minore ad Aversa, la Madonna delle Grazie a Torremaggiore (Foggia), la Cena in casa di Simone in San Pietro a Somma Vesuviana, oltreché altre due opere nella stessa chiesa di Santa Maria d'Ajello: la Madonna delle Grazie e la Madonna del Carmine con i Santi Giovanni e Gennaro, anch'esse ritenute fin qui del Criscuolo¹⁶.



Fig. 4 - Afragola, Chiesa di S. Maria d'Ajello
L. Castellano, *Assunzione della Vergine*.

La pala d'altare del Rosario del Lanfranco nella chiesa omonima

Presso il Museo di Capodimonte, dove era stata portata per la memorabile Mostra sulla Civiltà del Seicento a Napoli, è ancora depositata (ormai da diversi anni) nella attesa di essere riposta nell'originaria collocazione - e sempre che saranno attuate, come da disposizioni della Soprintendenza, le misure di sicurezza prescritte - la grande pala d'altare con la Madonna col Bambino e i Santi Domenico e Gennaro¹⁷. La pala realizzata nel 1638 dal pittore emiliano Giovanni Lanfranco per la Certosa di San Martino a Napoli pervenne alla fine del secolo scorso, dopo una lunga serie di vicissitudini, alla Chiesa del Rosario, dove occupava (prima della temporanea - e ci auguriamo non definitiva rimozione com'è successo in passato per altre importanti opere d'arte conservate nelle chiese della provincia) l'abside retrostante l'Altare Maggiore.

¹⁶ P. L. DE CASTRIS, *op.cit.*, pag.68.

¹⁷ Cfr. scheda a cura di E. SCHLEIER, in *Catalogo della Mostra "Civiltà del Seicento"*, Napoli, Museo di Capodimonte, 24-ottobre1984- 14 aprile 1985, Napoli, 1985, I, pp. 364-366.

Ci sembra opportuno, prima di illustrare la pala e dare delle notizie biografiche sull'autore, ripercorrere, seppure brevemente, le vicende, particolarmente complesse, che portarono la suddetta pala in questa chiesa. Va innanzitutto precisato che la realizzazione di essa, originariamente concepita - come si legge nella convenzione stipulata tra il pittore ed il procuratore dei Padri Certosini - con le figure «... di S. Ugo et santo Anselmo et sopra la Madonna santissima con il Bambino con qualche puttinello ...»¹⁸ cade nel periodo di una accesa lite giudiziaria, durata diversi mesi, tra i Certosini e l'artista in merito al pagamento dei lavori ad affresco eseguiti in precedenza da questi nella chiesa, ragion per cui, non essendo addivenuti ad un accordo «... per differenza con quei Padri, egli fece dono [del dipinto] alla chiesa di Sant'Anna della sua nazione lombarda ...»¹⁹ ... ove fu esposto, e veduto da tutta la Città»²⁰.



Fig. 5 - Afragola, Chiesa del Rosario
G. Lanfranco, *Madonna con Bambino
in trono e i Santi Domenico e Gennaro*.

Più tardi, venuta in possesso della potente famiglia veneziana dei Samueli la cappella dove era posto il dipinto, questi fecero mutuare i due Santi Certosini in San Domenico e San Gennaro dal pittore napoletano Luca Giordano «... il quale così bene imitò la maniera di Lanfranco che non è possibile che si possa conoscere da chi nol sa ...»²¹. Dopo la distruzione della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi nel terremoto del 26 luglio 1805, la pala - che occupava l'altare del transetto sinistro - passò in proprietà privata, per poi essere successivamente acquistata, nel 1899, dalla chiesa del Rosario, per proposta del Saquella, studioso d'arte dell'epoca²².

Il culto della Madonna del Rosario, cui si riallaccia il soggetto del dipinto, si fa risalire a San Domenico, al quale, secondo gli storici dell'ordine da lui fondato, in una notte del 1208 circa, mentre era in preghiera in una cappella di Prouille, presso Albi, in Francia, sarebbe apparsa la Vergine consegnandoli una coroncina che egli chiamò «la corona di rose di nostro Signore»²³. La composizione lanfranchiana - pur tenendo in debita considerazione che era stata originariamente

¹⁸ N. F. FARAGLIA, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nelle chiese di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro*, in Archivio Storico per le Province Napoletane, X (1885), pp. 435- 461.

¹⁹ G. P. BELLORI, *La vita de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1672, pag. 379.

²⁰ G. B. PASSERI, *Vite dei pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Roma 1772, pag.16.

²¹ C. CELANO, *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli*, Napoli 1692, ed. commentata a cura di G. B. Chiarini, Napoli, 1856, ed. moderna a cura di A. MOZZILLO, A. PROFETTA e F. P. MACCHIA, Napoli, 1974, pp. 866-867.

²² P. SAQUELLA, *Un quadro del Cav. Lanfranco*, in Napoli Nobilissima, VIII (1899), pag. 134.

²³ J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1983, pp. 269-270.

concepita per celebrare un'altra devozione e che solo successivamente aveva subito delle modificazioni per adattarla alla sua nuova veste - propone, in aderenza al racconto domenicano, la Vergine seduta su un gradino col Bambino che offre la corona a San Domenico inginocchiato ai loro piedi; a questi si contrappone sull'altro lato San Gennaro vestito dell'abito vescovile. Tutt'intorno degli Angeli si librano nell'aria.

Quanto al Lanfranco, abbiamo notizie abbastanza dettagliate della sua attività. Nato a Parma nel 1582, dopo un iniziale apprendistato presso Agostino Carracci, alla morte di questi fu mandato dal Duca Ranuccio Farnese a Roma a studiare presso l'altro Carracci, Annibale, col quale collaborò, tra l'altro, alla decorazione della Galleria Farnese. Nella Città Eterna egli ebbe modo di conoscere il suo correggionale Guido Reni, di cui diventò ben presto coadiutore nei vari lavori realizzati per Papa Paolo V e per il cardinale Scipione Borghese. Dopo un breve ritorno in Emilia, al suo rientro a Roma vi introdusse il gusto illusionistico del Correggio, che egli aveva avuto modo di assorbire studiando le opere realizzate dal pittore nella sua Parma. Durante il lungo soggiorno romano, che durò circa venti anni, egli partecipò alla decorazione di diverse chiese tra le quali Sant'Andrea della Valle, dove con un gusto già pienamente barocco e già molto partecipe della corrente neo-veneta che caratterizzerà la pittura romana di quel tempo, decorò la cupola. Chiamato a Napoli nel 1633 dai Gesuiti per affrescare la grande cupola del Gesù Nuovo, vi rimase ben tredici anni durante i quali eseguì diversi dipinti e numerosi cicli di affreschi, tra i quali i citati affreschi di San Martino, il cui pagamento fu oggetto del contenzioso con i frati Certosini, le decorazioni per la chiesa dei Santi Apostoli e la cupola della Cappella del Tesoro di San Gennaro nel Duomo. Tra i dipinti, numerosi, si segnalano in particolare le pale per il Duomo di Pozzuoli. Tornato a Roma nel 1646 vi morì l'anno successivo non prima, tuttavia, di aver affrescato il catino absidale della chiesa di San Carlo ai Catinari²⁴.

L'Altare Maggiore della Chiesa di San Giorgio e il suo artefice

Al centro del semicircolare presbiterio della monumentale chiesa di San Giorgio si erge, con pregevole effetto decorativo, un maestoso Altare Maggiore che gli atti redatti dal Notaio Cesare Castaldo il 12 gennaio del 1766, ancorché le finenze di ritmo che si colgono nella concezione e nella esecuzione del manufatto, ci dicono fu realizzato da una delle più prestigiose scuole di marmorari attivi in quell'epoca a Napoli (e più in generale nell'Italia meridionale): la bottega che faceva capo a Crescenzo Trinchese²⁵.



Fig. 6 - Afragola, Chiesa di S. Giorgio
C. Trinchese, Altare maggiore (foto di A. Caccavale).

²⁴ Sull'opera di Lanfranco cfr. E. SCHLEIER, *ad vocem* in *Catalogo della Mostra "Civiltà del Seicento"*, op. cit., pag.155.

²⁵ V. MARSEGLIA, *Cenni storici della Parrocchia di S. Giorgio Martire di Afragola (1380-1938)*, Aversa 1938, pp.18-19.

Questo "*maestro professore*" - come è qualificato in un documento del 1750 allorquando con altri esperti, quali Carlo Tucci e Matteo Bottiglieri, è chiamato a giudicare alcuni marmi per la Cappella Palatina di Portici²⁶ - è documentato a Napoli e ad Altamura fin dal 1743, quando s'impegna ad eseguire per la chiesa di Santa Maria della Rotonda della capitale una balaustra di marmo e i due capitelli dell'Altare Maggiore e, per la Cattedrale della cittadina pugliese, un altare nella Cappella di Santa Maria di Costantinopoli. Due anni dopo lo troviamo attivo a Tora, nell'alto casertano, per la realizzazione di un altare per la Collegiata di San Simeone. Tuttavia è nella seconda metà del secolo che esegue la maggioranza dei numerosi manufatti che gli sono attribuiti nelle chiese della Campania e della Puglia, commissionatogli per lo più da nobili e maggiorenti. Così nel 1749 è chiamato a realizzare la Cona della Cappella del Rosario in San Domenico ad Altamura, lavoro che per disguidi con i committenti fu però portato a compimento solamente nel 1759; nel biennio 1751-52 è a Barletta per realizzare su progetto di Luca Vecchione alcuni lavori in marmo per la distrutta Cappella Marulli nella Cattedrale; e poi in un crescendo di commesse che lo portano, ora in Puglia, ora in Campania, lo troviamo attivo ancora ad Altamura (Cattedrale, Cona dell'altare di S. Giuseppe, 1758); Monopoli (Cattedrale, altare della Cappella dell'Immacolata, 1755); Giovinazzo (Cattedrale, Cona d'altare nella Cappella del Sacramento); Martina Franca (Collegiata di San Martino, fonte battesimale, 1776-81 e San Domenico, alcuni altari, 1776); Napoli (Santa Maria a Cappella Nuova, 1755; Anime del Purgatorio, 1760, Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, 1772); ed appunto ad Afragola, dove il succitato Altare Maggiore, benché iniziato nel 1755, fu terminato - come si evince sempre dagli atti del notaio Castaldo - dopo oltre dieci anni²⁷.



Fig. 7 - Afragola, Chiesa di San Giorgio
C. Trinchese, Altare maggiore, particolare
(foto A. Caccavale).

L'altare, realizzato in marmi policromi intagliati e intarsiati, è adornato da quattro putti, di cui i due laterali a figura intera sono posti ai due corni dell'altare stesso e si reggono alle relative volute, mentre gli altri due sono posti ai lati del ciborio sacro e sono in atteggiamento adorante; tre testine di angioletti decorano la porta del tabernacolo, alla cui sommità è rappresentato, sotto un finto

²⁶ A. GONZALES PALACIOS, *Scultori alla Real Cappella di Portici*, in *Antologia di Belle Arti*, n.7-8 (1978), pag. 343.

²⁷ Per la produzione del Trinchese cfr. D. PASCULLI FERRARA, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, ricerche documentarie a cura di E. NAPPI, Fasano di Puglia, 1983, passim.

baldacchino, la colomba dello Spirito Santo. In origine la porticina del ciborio, in rame dorato, ora asportata, era decorata con l'effigie di San Giorgio. Nella parte inferiore sono raffigurati due stemmi e due testine di putti che compaiono anche sul paliotto. L'altare è preceduto da una balaustra, anch'essa realizzata in marmo policromo riccamente intagliato, che inizia dai due lati che sostengono uno degli archi della cupola. Originariamente era chiusa da un massiccio cancello di ottone a due ante giranti verso l'interno, ornato da due putti alla cimasa e nel mezzo della immagine di San Giorgio che respinge un nemico della fede. In seguito al nuovo rito religioso, parte della balaustra e il cancello, che era stato realizzato nel 1761, sono stati eliminati e si conservano in sacrestia. Nella stessa sacrestia si conserva dello stesso Trinchese un lavamano in marmo bardiglio di forma rettangolare con fregi barocchi; sulla nuvola è inserito un frontone di marmo bianco che reca al centro l'effigie di San Giorgio a cavallo che trafigge il drago. Tra il frontone e la vasca è una breve iscrizione.

Un dipinto di Agostino Beltrano nella chiesa di Sant'Antonio

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



Fig. 8 - Afragola, Chiesa di Sant'Antonio
A. Beltrano, *Gesù Bambino appare
a Sant'Antonio in meditazione.*

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

reniana), fortemente influenzata a sua volta dalla corrente veneta della pittura romana²⁸. Eppure egli era noto, fino a pochi anni, fa più per un fatto delittuoso - nato da un fantasioso racconto riportato dal settecentesco biografo napoletano Bernardo De Dominici, che lo voleva assassino della moglie (la pittrice Annella De Rosa)²⁹ - piuttosto che per essere l'autore di una serie di notevoli dipinti, alcuni molto interessanti, tra i quali si segnalano diverse Madonne (variamente conservate in collezioni pubbliche e private) e soprattutto i dipinti della Cattedrale di Pozzuoli; cui proponiamo di aggiungere, perché ugualmente notevole, la succitata tela afragolese.

Nel dipinto, che si conserva nel transetto destro della chiesa omonima, il Santo patavino è raffigurato, come nella maggior parte delle analoghe e coeve composizioni, in primo piano di tre quarti, mentre genuflesso su un inginocchiatoio sul quale è posato un libro, contempla Gesù Bambino che lo accarezza. Le due figure sono circondate da cherubini ed angioletti, di cui uno recante il giglio, simbolo di purezza. Firmata e datata 1650 - come già il Giacco, autore negli anni '30 di questo secolo di una breve guida della chiesa aveva evidenziato quando la tela era ancora nell'abside, dietro l'Altare Maggiore³⁰ e non già 1630, come fino a poco tempo fa si leggeva in basso a sinistra, prima che un provvido saggio di pulitura correggesse un'errata ridipintura della data (intercorsa probabilmente durante un restauro della metà di questo secolo) - la tela afragolese si colloca, anche sulla scorta di una più accurata lettura stilistica operata da Luisa Ambrosio in un breve saggio sul pittore napoletano apparso in una miscellanea di studi di storia dell'arte, nella fase tarda dell'attività del Beltrano³¹; e si ricollega, seppure con uno schema compositivo molto più semplificato, al San Nicola da Tolentino e al San Gaetano della Chiesa dei Santi Apostoli di Napoli, rispettivamente documentati al 1649 e al 1656; così come la coppia di angioletti in alto a destra della composizione rimanda all'analogo particolare che compare nell'affresco della Incoronazione di Maria in Santa Maria la Nova di Napoli, databile al 1647.

Il pulpito di Francesco Jerace in Sant'Antonio

Il presbiterio della stessa chiesa di Sant'Antonio accoglie un'altra notevole opera artistica: la cassa del robusto pulpito, già addossato un tempo al pilastro che separa la quarta arcata destra da quella successiva, realizzato nel 1927 in occasione del VII Centenario della morte di San Francesco d'Assisi dall'asciutto ed incisivo scultore calabrese Francesco Jerace³².

La cassa si sviluppa su un artistico capitello che nella stesura originaria era retto da una massiccia colonna di finissimo marmo. Tre delle quattro facce laterali accolgono altrettante composizioni scultoree che rappresentano: Gesù che predica agli Apostoli, nel riquadro centrale; Sant'Antonio che converte il tiranno Ezzelino da Romano, nel riquadro destro; San Francesco che predica ai frati, in quello sinistro. Sulla base della cassa sono scolpiti i simboli dei quattro Evangelisti e cioè: una testa di bue (San Luca), un'aquila (San Giovanni), un leone (San Marco) e una testa d'angelo (San Matteo).

Di origini calabrese (era nato a Polistena, in provincia di Reggio Calabria, nel 1854) Francesco Jerace studiò a Napoli con Tito Angelino e Stanislao Lista all'Accademia di Belle Arti, specializzandosi poi nella scultura cosiddetta "storica". Massima espressione di questa sua vocazione fu il frontone che tuttora sovrasta la facciata dell'Università di Napoli, sul quale egli rappresentò Federico II di Svevia che fa leggere a Pier della Vigna il documento di fondazione dello "studio". Nel 1888 scolpì in marmo la statua di Vittorio Emanuele II per la nota serie dei capostipiti di dinastie che ornano la facciata del Palazzo Reale di Napoli. Sua è anche la statua di Nicola

²⁸ M. NOVELLI, *Agostino Beltrano, uno "stanzionesco" da riabilitare*, in *Paragone*, XXV (1974), n. 287, pp.67-82.

²⁹ B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-45, (2° ed. Napoli, 1843-44).

³⁰ A. GIACCO, *Cenni storici e guida della chiesa, del convento e del collegio di S. Antonio di Padova ad Afragola*, Afragola 1939.

³¹ L. AMBROSIO, *Un nuovo documento per Agostino Beltrano ed un'altra opera firmata*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, 1988, pp. 218-219.

³² A. GIACCO, *op. cit.*, pp. 50-51.

Amore, già nella piazza omonima e attualmente in piazza Vittoria dopo che vi era stata spostata per permettere un più agevole passaggio del corteo che accompagnò Hitler in una visita a Napoli. Qui affianca l'altra sua statua in bronzo dedicata a Giovanni Nicotera. Nel museo Filangieri si trovano invece i due busti femminili della Victa e della Fiorita, molto apprezzati dai contemporanei. Alla produzione profana rappresentata anche da alcuni notevoli monumenti celebrativi realizzati per le piazze italiane (il più noto è quello dedicato a Donizetti a Bergamo) affiancò una discreta produzione chiesastica che annovera tra l'altro due gruppi marmorei per la chiesa di Santa Maria a Varsavia e un Angelo della Fede per il Duomo di Castellammare di Stabia.



Fig. 9 - Afragola, Chiesa di Sant'Antonio
F. Jerace, Pulpito.

Jerace fu anche un ricercato decoratore di ville e palazzi notevoli come Villa De Sanna a Posillipo e Palazzo Sirignano, per il quale realizzò con il fratello Vincenzo una spettacolare scalinata in marmo per accedere al piano di rappresentanza. Morì a Napoli nel 1937³³.

³³ S. COSTANZO, *Onofrio Buccini e la scultura napoletana dell'800*, Napoli 1993, pp. 84-86.

AGGIORNAMENTI SUL PATRIMONIO ARTISTICO DI ALCUNE CHIESE DEL COMPENSORIO ATELLANO ATTRAVERSO I DOCUMENTI D'ARCHIVIO

FRANCO PEZZELLA

I riscontri tra i numerosi documenti di archivio pubblicati negli ultimi anni da alcuni storici d'arte napoletani e le ricerche che da anni vado conducendo sul patrimonio artistico conservato nelle chiese e nei monasteri del comprensorio atellano mi hanno consentito di collegare diverse opere, fin qui ritenute anonime, ad importanti personalità artistiche operanti a Napoli e più in generale nel territorio del suo Regno tra i secoli XVII e XVIII.

Si tratta, per entrare subito nel merito della trattazione, di due manufatti marmorei, di una statua lignea e di due dipinti.

L'opera più antica del gruppo, datata al 1693, è costituita da una statua lignea, conservata nella chiesa parrocchiale di Casapuzzano, l'antico borgo medievale oggi frazione di Orta di Atella, raffigurante San Michele Arcangelo, titolare della chiesa e Patrono della piccola località¹. Ne è autore, come c'informa la seguente partita di pagamento estinta il 7 gennaio di quell'anno ritrovata dal Rizzo in un giornale copiapolizze dell'antico Banco della Pietà di Napoli, lo scultore, estesino di nascita ma napoletano di adozione, Giacomo Colombo: «*Ad Antonio d'Errico, ducati 20 a Giacomo Colombo scultore a compimento di 115 ducati, per l'intero prezzo di una statua del glorioso San Michele Arcangelo di legname che detto Giacomo ha fatto per servizio della Parrocchiale Chiesa del castello di Casapuzzano iuxta le misure e patti convenuti con tutte soddisfazioni dal duca di San Valentino ed anche di Giovanni Domenico Vinaccia scultore*»².

Il santo è rappresentato, secondo la consueta iconografia, rivestito della lorica di centurione romano con l'elmo, il cimiero e lo scudo. Nella mano destra, sollevata sulla testa, brandisce una spada, mentre con l'indice dell'altra mano, indica, in segno d'accusa, il diavolo, rappresentato con le sembianze di un drago, disteso ai suoi piedi; con la stessa mano sorregge una bilancia. Com'è noto la pesatura delle anime (psicostasia) per stabilire la loro giusta ricompensa è, insieme alla protezione del cristiano militante, uno dei compiti riconosciuti all'Arcangelo Michele dalla Chiesa cattolica, così come lo era stato per Hermes (Mercurio per i latini) nella religione greco-romana³.

La scultura si colloca nella fase della prima maturità del Colombo, quando, dopo aver superato i condizionamenti del lungo apprendistato presso il maestro Domenico Di Nardo, mentre era ancora nel pieno di un "furore" creativo senza pari, già volgeva l'attenzione verso le istanze rococò che si andavano affermando. Si osservino, in proposito, i tratti delicati e la superficie arrotondata del viso, i soffici boccoli della capigliatura. L'opera, in cui appaiono notevoli i punti di contatto con il *San Michele* realizzato su modello di Lorenzo Vaccaro da Giovan Domenico Vinaccia per la cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli, può essere pertanto collocata, a ragione della qualità scultorea, del dinamismo e della particolare eleganza, fra i risultati più ragguardevoli della produzione dell'artista.

¹ Sul patronato di San Michele cfr. P. SAVIANO, *La devozione a San Michele e i suoi aspetti in Casapuzzano*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXVIII (n. s.), n. 110-111 (gennaio-aprile 2002), pp. 49-56.

² V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, pag. 224, doc. 91.

³ J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1983, pag. 278. Secondo l'autore le similitudini tra i due personaggi non si esauriscono nella comune funzione di *pesatori d'anime* bensì troverebbero nessi sia nell'iconografia, come dimostra un'immagine incisa databile ai primi anni del Cristianesimo nella quale San Michele è raffigurato con il caduceo (verga magica recante due serpi intrecciati sormontata da un paio di piccole ali che aveva il potere di provocare il sonno) e il petaso (copricapo con due ali), attributi entrambi di Mercurio, sia negli sviluppi del culto di San Michele, come dimostra l'ubicazione di diversi santuari dedicati all'Arcangelo su alture o cime di collina precedentemente occupate da templi dedicati a Mercurio.



Fig. 1 - Orta di Atella, Casapuzzano, Chiesa di San Michele, G. Colombo, *San Michele Arcangelo* (1693).

Giacomo Colombo (Este, Padova, 1663-Napoli, post 1728) di cui solo da poco si è cominciati a valutare con la dovuta attenzione il percorso artistico, fu, oltre che scultore in legno, artefice di diverse opere in marmo (i monumenti di *Anna Maria Arduino* e di *Nicola Ludovico*, principi di Piombino, nella chiesa di San Diego all'Ospedaletto di Napoli, l'*Eterno Padre* nel Cappellone di San Domenico nell'altra chiesa napoletana di Santa Caterina a Formello, il *Carlo VI d'Austria*, nella chiesa di Santa Teresa agli Studi, sempre a Napoli), nonché di modelli in creta per argentieri, fra i quali un *San Gennaro* per la Certosa di Padula tradotto in argento da Nicola Russo nel 1708.

Delle numerose sculture in legno dovute alle sue mani e a quelle dell'attivissima bottega, mi limiterò in questa sede a ricordare - non prima tuttavia di rinviare il lettore interessato ad una maggiore conoscenza della sua attività ai saggi di Borrelli⁴ e della Gaeta⁵ - solo quelle conservate in zona, vale a dire: il *Sant'Antonio da Padova* della chiesa di San Cesario a Cesa, l'*Ecce homo* e il *Sant'Andrea* nella chiesa omonima di Gricignano d'Aversa, l'*Arcangelo Raffaele* nella chiesetta della Pietà ad Aversa, il *San Francesco da Paola* e la *Sant'Anna con la Madonna bambina* nella chiesa di Sant'Elpidio a Sant'Arpino, il *Gesù Trasfigurato* nella chiesa della Trasfigurazione a Succivo, il *Sant'Antonio abate* della chiesa dell'Annunziata a Frattamaggiore⁶.

Nel documento di allocazione del *San Michele* di Casapuzzano abbiamo trovato citato, quale estimatore dell'opera del Colombo, Giovan Domenico Vinaccia. Il nome del poliedrico artista sorrentino ritorna ancora una volta, sempre in qualità di stimatore, nella seconda opera che vado a presentare: una coppia di *putti capialtare* in marmo di mano dello scultore napoletano Lorenzo Vaccaro, conservati nel Santuario dell'Immacolata Concezione a Frattamaggiore ma provenienti dalla Chiesa dell'Annunziata di Aversa. I due manufatti realizzati nel 1694 insieme ad altri lavori d'intaglio per l'Altare maggiore della chiesa aversana, furono, infatti, stimati, come si apprende dalla seguente partita di pagamento, trascritta ancora una volta dal Rizzo da un giornale copiapolizza del Banco di Santa Maria del Popolo di Napoli, oltre che da numerosi esperti, anche

⁴ G.G. BORRELLI, *Giacomo Colombo*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. della mostra di Napoli, Museo di Capodimonte, ottobre 1984-aprile 1985, Firenze 1984, pp.167-171.

⁵ L.GAETA, *Riconsiderando Giacomo Colombo*, in *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica diocesi di Capaccio*, cat. della mostra di Padula, Certosa di San Lorenzo, luglio-ottobre 1990, Napoli 1990, pp.166-172.

⁶ F. PEZZELLA, *Sculture lignee di Giacomo Colombo nell'agro aversano*, in ... *Consuetudini Aversane*, n. 27-28 (aprile-settembre 1994), pp. 23-31.

dal Vinaccia: «A Gaetano Sacco, ducati 41 a Lorenzo Vaccaro, scultore di marmi, a compimento di ducati 150, atteso li altri l'hava ricevuti per nostro medesimo banco, e sono in conto delli pottini e intaglio che deve fare per l'altare maggiore della Chiesa della Annunziata di Aversa, da stimarsi detto lavoro del magnifico ingegnere Giandomenico Vinaccia, e altri esperti, e per esso a Domenico Antonio Vaccaro per altritanti»⁷. In realtà il Vinaccia era stato l'artefice principale dell'altare, alla cui realizzazione avevano collaborato, tra gli altri, il marmorario napoletano Gaetano Sacco, l'argentiere Matteo Paglia, che aveva eseguito il paliotto d'argento su disegno di Francesco Solimena, e giustappunto il nostro Vaccaro, assistito dal figlio Domenico Antonio, appena sedicenne, cui erano peraltro destinati i 41 ducati della polizza di pagamento in oggetto⁸. Echi dell'intervento vaccariano nell'Annunziata di Aversa si avvertono altresì nella Platea di questa chiesa dove è registrato che l'altare fu ornato da «li Pottini» e da un «Portello della custodia di rame indorato» che «si fece da Lorenzo Vaccaro»⁹.

Quanto alle ragioni per cui queste due sculture, originariamente concepite per l'Altare maggiore della chiesa aversana, siano poi approdate a Frattamaggiore, va ricordato che essendo crollata la mattina del 21 ottobre 1826 la cupola della chiesa con la conseguente rovina dell'altare sottostante, i Governatori della Real Casa Santa dell'Annunziata, nelle cui pertinenze cadeva il sacro luogo, deliberarono di erigerne uno nuovo e mettere in deposito ciò che rimaneva del vecchio¹⁰. Sicché quando nel 1866 si stava concludendo l'edificazione del santuario frattese, il rettore incaricato don Francesco Rossi e il parroco della chiesa di san Sossio don Zaccaria Del Prete, allo scopo di abbellirla, acquistarono i due angeli e li fecero sistemare nei corni dell'Altare maggiore¹¹.

La qualità delle due teste alate, simili a quelle realizzate dallo stesso Vaccaro per l'Altare maggiore della Chiesa di Santa Maria di Donnalbina a Napoli nel 1699, è altissima: qui il nostro, con un virtuosismo che non esiterei a definire supremo per l'apporto scarso o quasi del tutto inesistente del trapano, riesce ad ottenere eleganti e misurati effetti plastici e chiaroscurali che hanno pochi eguali nella coeva produzione scultorea.

Allievo di Cosimo Fanzago, Lorenzo Vaccaro (Napoli 1655-Torre del Greco 1706) esplicò una varia ed intensa attività di scultore, argentiere, pittore ed «architetto ornamentista». Le sue prime opere si datano al 1673 quando eseguì per la facciata del Conservatorio dell'Annunziata di Napoli una statua dell'Annunciazione e un puttino (opere entrambe perdute) su disegni di Dionisio Lazzari. Con l'argentiere Antonio Monaco, nel 1679, sempre per l'Annunziata, eseguì una statua d'argento di san Filippo Neri. Nel 1690 eseguì anche quattro dipinti su tela con ritratti della famiglia del Duca di Morciano.

Degli stessi anni sono le quattro Parti del Mondo, in argento, per la Cattedrale di Toledo. Poi fino alla fine del secolo è un susseguirsi di opere tra cui si segnalano: l'Altare maggiore con Tabernacolo nella Chiesa di san Domenico Maggiore a Napoli, il bassorilievo con il Martirio di san Gennaro per la Chiesa dei Cappuccini di Pozzuoli, l'Altare per la Cappella del Principe di Trecase nella Chiesa di san Pietro ad Aram a Napoli. Tra il 1700 e il 1706, quando fu assassinato da due sicari mentre era in un fondo di sua proprietà a Torre del Greco, Lorenzo Vaccaro portò a compimento il modello per la statua equestre di Filippo V (Madrid, Museo del Prado), il modello in creta per una statua in argento di san Sebastiano, che è da identificarsi nella famosa statua tuttora esistente del Duomo di Aversa, i puttini della Cappella di san Bruno nella Certosa di san Martino a Napoli, il pavimento di

⁷ V.RIZZO, *Scultori della seconda metà del Seicento napoletano*, in *Seicento napoletano Arte costume ambiente*, a cura di R.PANE, Milano 1983-84, pag.405, doc. n. 12.

⁸ Si cfr. in merito *Lo sviluppo sei-settecentesco di Aversa e l'episodio urbanistico del Lemitone*, a cura di G. FIENGO, Napoli 1997, pag.102, nota 27 e il documento riportato da G. AMIRANTE, *Aversa. Dalle origini al Settecento*, Napoli 1998, pag. 247.

⁹ *Platea dell'Annunziata di Aversa*, Archivio dell'ex Presidio ospedaliero Santa Maria Maddalena, Lib^o sig^o lit^a E 9.

¹⁰ G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1857-58, II, pag. 64.

¹¹ P. FERRO, *Frattamaggiore sacra*, Frattamaggiore 1974, pag. 76.

marmi intarsiati nella Cappella di san Giovanni Battista della stessa Certosa, lasciando incomplete le statue marmoree per le stesse cappelle, poi portate a compimento dal figlio Domenico Antonio¹².



Fig. 2 - Frattamaggiore (NA),
Santuario dell'Immacolata, L. Vaccaro,
Putto capoaltare (1694).

Ben due, invece, i dipinti che i documenti ritrovati da Umberto Fiore consentono di attribuire al pittore settecentesco napoletano Nicola Malinconico, già documentato in zona, insieme ai figli Carlo e Pietro e al nipote Orazio, da numerosi dipinti e affreschi.

Il primo documento, costituito da una partita di venti ducati estinta il 13 settembre del 1708 e registrata in un giornale copiapolizze dell'antico Banco del Salvatore di Napoli recita: «Ad Orazio Turco d. venti e per esso al Conte Nicola Malinconico e sono a compimento di d. duecento per lo quadro fatto all'Intiempitura della Venerabile Chiesa dello Spirito Santo della terra di S. Antimo. Si anco esser intieramente sodisfatto della pittura del soffitto di detta Intiempitura, come anco esser Intieramente sodisfatto di tutto l'oro per causa di detta intiempitura e ne pretendere da detta Venerabile Chiesa cosa alcuna, sotto qualsiasi altro colore come di disegni o viaggi di carrozza, essendo da lui intieramente sodisfatto, e non molestare detta Venerabile Chiesa sotto qualsiasi altra causa per esser intieramente sodisfatto e per esso a d. Adamiano Musinati per altri tanti»¹³.

Il dipinto, raffigurante l'Incoronazione della Vergine, nonostante le disperate condizioni in cui versa la Chiesa, spoliata quasi del tutto del pregevole patrimonio artistico di cui era in possesso in seguito ai reiterati furti degli ultimi anni, è tuttora nell'originaria collocazione¹⁴.

¹² Per un regesto dell'opera di Lorenzo Vaccaro cfr. V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Vaccaro Apoteosi ...*, op. cit., pp. 187-191.

¹³ M. A. PAVONE, *Pittori napoletani del '700 Nuovi documenti. Appendice documentaria di U. FIORE*, Napoli 1994, doc. 6, pp. 76-77.

¹⁴ Si lamentano in particolare la perdita dei numerosi dipinti cinquecenteschi dovuti alla mano dei vari Fabrizio Santafede (*Madonna del Rosario e Misteri*), Aert Mytens (*Immacolata Concezione tra i santi Francesco da Paola e Agata*), Giovan Bernardo Lama (*Pentecoste*), Giovan Battista Graziano (*Incontro tra i santi Pietro e Paolo*), Giovan Bernardo Azzolino (*Madonna con le Anime purganti, Angelo custode e santi*), nonché di due altri dipinti di ignoti manieristi napoletani (*Natività, San Nicola fra tre santi Vescovi*), di una seicentesca coppia di angeli in argento, di una acquasantiera dello stesso secolo, di numerosi candelabri e suppellettile sacra, di un numero imprecisato di marmi (cfr. *Furti d'arte. Il patrimonio artistico napoletano. Lo scempio e la speranza 1981-1994*, cat. della mostra di Napoli, Basilica di San Paolo Maggiore, dicembre 1994-febbraio 1995, a cura di I. MAIETTA- A. SCHIATTARELLA, pp. 23, 45-46; P. SCHIATTARELLA- A. RORRO, *Arte rubata. Il patrimonio artistico disperso e ritrovato*, Napoli 1999, pag. 68).

L'Incoronazione della Vergine è uno dei temi maggiormente esaltati dalla pittura devozionale di ogni tempo perché oltre a costituire la scena finale dei cicli iconici della vita di Maria è generalmente utilizzato, in chiave allegorica, per esaltare la gloria della Chiesa, che anche qui, come nelle rappresentazioni della Pentecoste, è personificata dalla figura della Madonna.

Nella tela che ricorda molto da vicino nell'impianto formale l'analoga composizione realizzata dallo stesso pittore per la soffittatura della volta centrale della Chiesa dell'Annunziata a Marcianise, Maria è rappresentata, conformemente a quella che è la versione più comune del tema, mentre contornata da nubi, è trasportata nella gloria divina da cori di angeli e di putti. La scena culmina nella SS. Trinità con Cristo che pone sul capo della Vergine una corona. Manca, invece, rispetto alla tela marcianisana la schiera degli apostoli genuflessi intenti ad una sacra conversazione.



Fig. 3 - Sant'Antimo (NA),
Chiesa dello Spirito Santo, N. Malinconico,
Incoronazione della Vergine (1708).

Il secondo documento, costituito da una partita di 29 ducati estinta il 17 giugno del 1727, ben sei anni dopo la morte del pittore, a favore dei figli Domenico e Benedetto, ci permette di attribuire al Malinconico anche la bella tela con il Martirio di sant'Antimo che adorna il controsoffitto della Basilica omonima, ritenuta fin qui, ed è segno della buona qualità del dipinto, opera di Luca Giordano. Recita, infatti, il suddetto documento: «A D. Antimo Beneduce d. ventinove e per esso a D. Domenico e D. Benedetto Malingonigo figli et Eeredi del quondam D. Nicola Malingonigo a compimento di d. trentanove atteso l'altri d. dieci l'hanno ricevuti contanti disse pagarseli in nomine e parte e di proprio denaro dell'Università di S. Antimo; e detti d. 39 sono per il resto delli d. duecentotrenta, atteso l'altri d.190 il quondam D. Nicola li riceve parte per il mezzo di Banco e parte in contanti, quali d. duecentotrenta sono per l'intero prezzo e valore di un quadro grande col Martirio di S. Antimo per esso quondam D. Nicola venduto a detta Università per l'intiempitura della Nuova Chiesa Parrocchiale di detta terra di S. Antimo e con detto pagamento restano intieramente sodisfatti e per essi a Nicolò Martuccio per altri tanti»¹⁵.

Nella tela, purtroppo in pessime condizioni di conservazione e bisognevole di un ormai improcrastinabile restauro, è ricordata con un'affollata scenografia il Martirio del santo Patrono della città.

Il soggetto è tratto da una composizione agiografica, databile tra la seconda metà del V secolo e la prima metà del secolo successivo, intitolata *Acta Anthimi*, nella quale si tramanda che sant'Antimo, prete di origine asiatica, sarebbe stato decapitato insieme con altri sei cristiani l'11 maggio del 305,

¹⁵ M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento Fonti e documenti Appendice documentaria di U. FIORE*, Napoli 1997, doc.VIII.56, pag. 409.

durante le persecuzioni di Diocleziano, al XXIII miglio della via Salaria in Roma, ricevendo sepoltura nel vicino Oratorio dov'era solito pregare. Accusato di aver fatto distruggere il simulacro del dio Silvano con la complicità di un sacerdote seguace di questa divinità, guarito da una grave malattia grazie al suo intervento, fu condannato dal proconsole Prisco prima ad essere gettato nel Tevere con una pietra al collo e solo dopo, essendo sopravvissuto, alla decapitazione¹⁶.



Fig. 4 - Sant'Antimo (NA),
Basilica di Sant'Antimo, N. Malinconico,
Martirio di Sant'Antimo (1721).

Di Nicola Malinconico (Napoli 1663-1721) sappiamo dalle fonti che fu allievo per un breve periodo prima di Massimo Stanzione, poi del pittore di nature morte Andrea Belvedere, cui è ispirata gran parte della sua produzione giovanile, e infine di Luca Giordano dai cui modi fu influenzato soprattutto nell'uso di un cromatismo rischiarato da veloci tocchi di luce¹⁷. Incapace però di apprenderne appieno la maniera, alla partenza di Giordano per la Spagna (1702) si lasciò sedurre, come molti pittori della sua generazione dalla maniera solimeniana, caratterizzata in quella contingenza da un temperato classicismo. Invero un primo contatto con le rassicuranti soluzioni proposte dal Solimena, il Malinconico lo aveva già avuto nella chiesa di Santa Maria Donnalbina di Napoli sul finire del secolo (erano gli anni in cui l'abate Ciccio iniziava a sperimentare «*il ritorno all'ordine*» che seguiva alle «*intemperanze*» del Giordano), mentre erano entrambi impegnati in quella contingenza al rinnovo del corredo pittorico della chiesa, l'uno attendendo agli affreschi della cupola (distrutti) e al ciclo di tele con *Fatti della Vita di Maria*, l'altro con le otto tele della navata centrale rievocanti *Santi e sante dell'Ordine benedettino*, le tre tele del soffitto, di cui due andate perse, e il grande dipinto della controfacciata con *Gesù che entra in Gerusalemme*¹⁸.

Per il resto mi limiterò ad evidenziare solo la sua propensione naturalistica e l'abilità di frescante essendo impossibile elencare in questa sede, la gran mole di dipinti ed affreschi che egli realizzò non solo per le altre chiese di Napoli (Croce di Lucca, SS.Apostoli), e dintorni (Caivano, Chiesa di san Pietro; Capri, Certosa; Aversa, Abbazia di san Lorenzo) ma anche per chiese della Puglia

¹⁶ *Acta Anthimi in Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et mediae Aetatis*, Bruxelles 1898-1909, I (1898-99); suppl.1911. Per una rapida sintesi sulla figura ed il culto di sant'Antimo cfr. D. IRENEO, S. Antimo, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, II (1962), coll. 62-65.

¹⁷ B. DE DOMINICI, *Vita de' pittori scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, pp. 120 e 446.

¹⁸ G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, ed. a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, pag. 100.

(Mottola, Cattedrale; Cutrofiano, Chiesa Madre), del Lazio (Gaeta, Chiesa di santa Caterina), della Calabria, della Sicilia e perfino della lontana Bergamo (teloni nella chiesa di santa Maria Maggiore).

UN SECOLO DI RITROVAMENTI ARCHEOLOGICI IN TENIMENTO DI CAIVANO*

FRANCO PEZZELLA

La località in cui sorge Caivano fu abitata anticamente da piccoli nuclei di osco-sanniti come testimonia il ritrovamento, nella prima metà del secolo scorso, in quattro adiacenti cortili localizzati tra le attuali vie don Minzioni e Capogrosso, di alcuni vasi di creta rossa utilizzati per conservare alimenti, databili al V secolo a.C.¹.

Dopo questi primi nuclei di coloni, stabilitisi nella zona successivamente forse ad una preliminare bonifica del Clanio, il territorio fu via via interessato da ondate migratrici di Atellani in fuga dalla loro città, teatro in più occasioni di aspre battaglie, come quella combattuta nel 313-312 a.C. tra campani e romani. Ma fu soprattutto dopo la seconda guerra punica, allorché nel 216 per la defezione da Roma durante la seconda guerra punica *Atella* fu saccheggiata e distrutta, che il piccolo villaggio osco, del quale peraltro ignoriamo il nome, si popolò fino ad assumere i caratteri di un vero e proprio centro abitato. A quest'ultimo avvenimento si collega probabilmente anche il nome stesso di Caivano. Il toponimo trae infatti origine, secondo il Flechia², da *praedium Calavianum* o *Calvanium*, vale a dire podere della *gens Calavia*, una famiglia capuana un cui ramo³, secondo l'ipotesi recentemente avanzata dal Libertini⁴, era stata immessa nel possesso del preesistente villaggio proprio per la fedeltà mostrata a Roma durante la seconda guerra punica. Era accaduto, infatti, come c'informa Livio, che al momento dell'alleanza fra Annibale e Capua, retta in quella contingenza da un autorevole membro della *gens Calavia*, *Pacuvius*, molti capuani fra cui alcuni membri della sua stessa famiglia e finanche un figlio, si erano dichiarati aspramente contrari all'alleanza con Annibale ed erano perciò passati dalla parte dei romani⁵.

L'ipogeo di via Libertini

L'esistenza di questo centro spiegherebbe, peraltro, il ritrovamento nell'attuale territorio comunale delle diverse testimonianze archeologiche venute alla luce nell'ultimo secolo, tra cui, prima in ordine di tempo e di importanza, quella di una ricca tomba nobiliare del I secolo d.C. con splendidi affreschi parietali raffiguranti, insieme a vivaci scene fluviali, le case di un villaggio da identificarsi secondo qualche studioso con la stessa *Calvanium*⁶.

* I risultati di questa ricerca non hanno la pretesa di essere esaustivi. Mancano infatti, per scarsità di documentazione, i dati relativi allo scavo di necropoli, costituite per lo più da tombe a cassa di tufo che contenevano a volte ricchi corredi, ubicate in località Cantaro e Masseria d'Ambra, e nella zona a nord della città fino alla frazione Pascarola. Come anche mancano, i dati relativi a tutti quei ritrovamenti che, specie nel passato, ritenuti dai contadini di poca importanza, anzi dannosi dal momento che le tombe trovandosi spesso a basse profondità danneggiavano aratri e altri strumenti di lavoro, erano sistematicamente distrutti o destinati al più ad altri usi, come ad esempio ad abbeveratoi di animali domestici; ovvero, ancora, tutti quei ritrovamenti, tantissimi, depredati da vere e proprie organizzazioni malavitose dedite al traffico dei reperti archeologici (si cita in merito, per quest'ultimo aspetto, E. DI GRAZIA, *Le Vie Osche nell'agro aversano*, Napoli 1970, pp. 10-14).

¹ V. MUGIONE, in un articolo inedito riportato da S. M. MARTINI, *Caivano Storia, tradizioni e immagini*, Napoli 1987, pp. 24-25.

² G. FLECHIA, *Nomi locali del napoletano derivati da gentilizi italici*, Torino 1874, pag. 13.

³ La *gens Calavia*, fra le maggiori di Capua nell'IV-III secolo a.C., è attestata in età osca a *Cumae* e in età romana a *Puteoli*, *Nuceria*, *Capua* e *Pompei* (cfr G. CAMODECA, *I senatori della Campania e delle regiones II e III*, in *Epigrafia e ordine senatorio* (Tituli, 5), Roma 1982, pag. 130).

⁴ G. LIBERTINI, *Persistenze di luoghi e toponimi nelle terre delle antiche città di Atella e Acerrae*, Frattamaggiore 1999, pag. 35.

⁵ T. LIVIO, *Ab Urbe Condita*, XXIII, 2-10.

⁶ S. M. MARTINI, *op. cit.*, pag. 26.

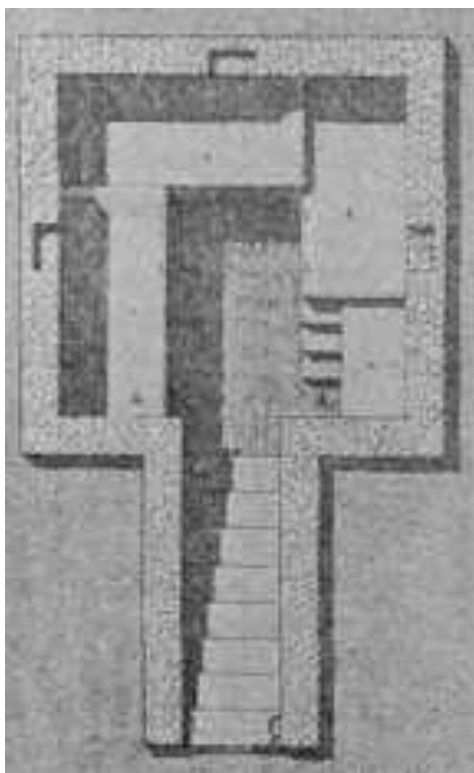


Fig. 1 - Ipogeo di Caivano. Planimetria.

L'ipogeo fu rinvenuto nel febbraio del 1923 da alcuni operai nel corso dei lavori di sterro per la costruzione di una casa nella proprietà di tale Simone Serrao, sita nei pressi della chiesa di santa Barbara. Riconosciuto subito, ad una prima sommaria occhiata delle competenti autorità, come documento unico di pittura romana della fine del I secolo d.C. (successivo cioè alla già ricca documentazione pittorica di Pompei ed Ercolano), nell'impossibilità di conservare in loco il manufatto fu deciso il taglio e il distacco delle pareti affrescate con il proposito di ricostruire l'ipogeo nel Museo Nazionale di Napoli; ricostruzione poi effettivamente realizzata, sia pure con qualche anno di ritardo, nel 1929, in uno dei cortili del complesso.

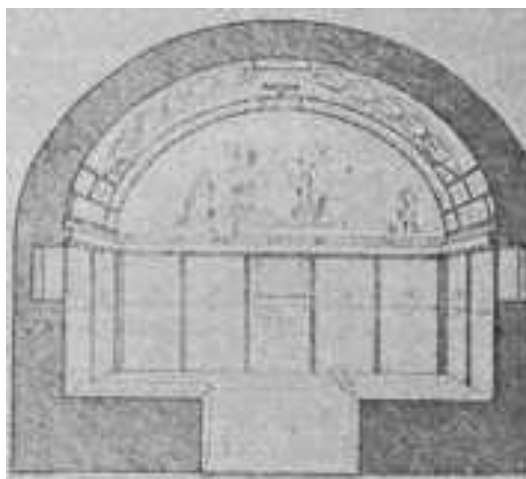


Fig. 2 - Ipogeo di Caivano. Sezione longitudinale.

Come mette in evidenza la Elia, autrice nel 1931 dell'unico saggio finora dedicato all'ipogeo caivanese, la costruzione si presenta edificata in *opus incertum*⁷ di tufo con pavimento in

⁷ Per facilitare ai lettori meno addentro la materia la comprensione di questo ed altri termini specifici che compaiono nell'articolo, si riporta in appendice un piccolo lessico, cui si rimanda per i chiarimenti del caso.

cocciopesto e si caratterizza soprattutto per la presenza sulle pareti intonacate di una ricca decorazione dipinta a fresco dove briose scene fluviali, paesaggistiche ed animalistiche si alternano a rappresentazioni di cespi di foglie e di frutta e a motivi vegetali stilizzati, che lasciano configurare il monumento come la tomba di famiglia di un ricco possidente agricolo del luogo⁸.

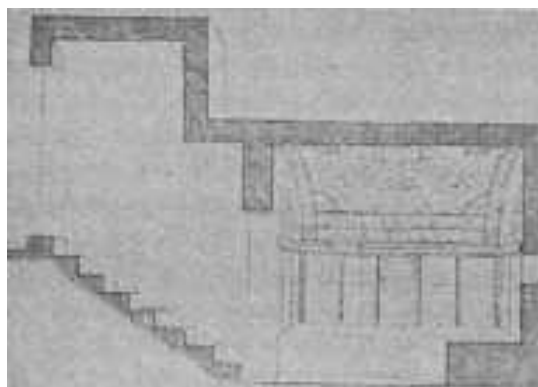


Fig. 3 - Ipogeo di Caivano. Sezione trasversale.

L'interno è impostato su una pianta quadrata con volta a tutto sesto, secondo uno schema di architettura funeraria lungamente adottato e diffuso in Campania, quello della cosiddetta "*tomba a camera*". Esso è occupato in gran parte da tre letti funerari ricavati da un'unica costruzione in tufo che gira intorno alle pareti lasciando libera quella d'ingresso, nella quale si apre un corridoio a gradinata che, nell'originaria posizione, metteva in comunicazione l'interno del sepolcro con l'antico piano di campagna. In corrispondenza di ciascun letto si osservano, tagliati nello spessore della muratura, delle nicchie rettangolari, al di sopra delle quali, connesse al piano d'impostazione della volta, sporge dal muro una cornice di stucco dalla sagoma semplicissima che percorre tutti e quattro i lati.



Fig. 4 - Ipogeo di Caivano.

Più articolate si presentano, invece, le decorazioni pittoriche. In particolare il campo di ciascuna delle pareti è diviso in cinque riquadri rettangolari a fondo chiaro da fasce verticali gialle contornate da una banda rossa all'interno delle quali si sviluppano motivi decorativi costituiti da calici stilizzati alternati a sagome quadrate disposte a catene. Ciascuno dei riquadri, ad eccezione di quello centrale reca, a sua volta, un duplice motivo ornamentale: nella parete d'ingresso e in quella di fondo, il primo dei motivi, che occupa la parte superiore dello specchio, è costituito alternativamente, ora da un filo che regge una patera, ornata intorno all'orlo da piccoli globuli, ora da un filo che regge un *pedum* legato ad una *syringa*; il secondo motivo, che si sviluppa giusto a metà di ciascun riquadro, è costituito, invece, da un sottile stelo di erba da cui originano due ramoscelli recanti tre foglioline

⁸ O. ELIA, *L'ipogeo di Caivano*, in Monumenti antichi dell'Accademia dei Lincei, vol. XXXIV (1931), pp. 421-492.

ciascuno che, ripiegandosi, si affrontano, definendo lo schema di una X. Differentemente, nelle pareti laterali all'ingresso, i due motivi decorativi che si alternano nella parte superiore dei riquadri sono rappresentati da un *rhyton*, adorno di nastri, e da un cestello con piede e manico, mentre resta invariato, nella parte mediana, il motivo a fogliolina. Passando ora ad esaminare i riquadri centrali si osserva, anzitutto, che quelli delle pareti laterali sono occupati, nella sola parte mediana, dalla rappresentazione di tre balsamari di vetro colorati (di cui quello di centro in rosso, gli altri in azzurro), sormontati da un festone fittamente intrecciato di fiori gialli, rossi e violacei, sospeso nello spazio per mezzo di un filo i cui due capi sono fissati in corrispondenza degli angoli della nicchia; manca, ovviamente, per la presenza della porta, il riquadro centrale nella parete d'ingresso, mentre quello della parete di fondo presenta insieme con un festone intrecciato di soli fiori rosa un secondo festone gettato di traverso sull'altro.



Fig. 5 - Ipogeo di Caivano. Gli affreschi della parete di ingresso in un disegno acquarellato del Prof. Gennaro Luciano, disegnatore dell'Ufficio scavi di Pompei.

Nel campo delle lunette sono dipinte due scene di paesaggio che, per la complessità degli elementi raffigurati, si possono definire dei veri e propri quadri.

La lunetta che sovrasta la porta d'ingresso presenta un paesaggio fluviale con la veduta di due imbarcazioni, una navicella a vela ed una barca a remi, sullo sfondo di piccole architetture. Più precisamente in primo piano appaiono: a sinistra, una piattaforma rocciosa sulla quale si elevano, a di sopra di un grande basamento, due colonne ioniche a fusto liscio sostenenti un alto epistilio coronato da una ricca cornice e da un frontone arcuato; a destra, un piccolo edificio cilindrico a tetto cuspidato al quale si appoggia un minuscolo portico, costituito da due colonne di sostegno e da una tettoia a gradinate sulla quale si affaccia una sfinge alata in funzione di acroterio. Tanto nell'uno che nell'altro caso, le costruzioni sono precedute da are rotondeggianti intorno alle quali si muovono, impegnate in riti sacrificali, alcune figure di uomini, donne e bambini. Altre figure umane s'intravedono sulle imbarcazioni: tre sulla navicella (una a poppa, una seconda al centro, la terza a prua), un'altra, dalle forme grottesche, sulla barca a vela. Al di là di questi elementi figurativi e di un pino che affianca la costruzione con il portico, nessun altro soggetto appare nella restante parte del quadro caratterizzato per il resto da uno sfondo nebuloso.

Ancora più ricca e complessa nei suoi elementi pittorici si presenta, invece, la lunetta della parete di fondo, caratterizzata com'è da una veduta paesaggistica che si articola su più piani prospettici nei quali si svolge tutta una serie di scene indipendenti le une dalle altre. Così, se nella sinistra dell'affresco si osservano su un breve declivio erboso due caproni al pascolo ed, in alto, in un piano piuttosto lontano, la sagoma confusa di un rilievo montano sul quale sembra innalzarsi un colonnato, poco più avanti si intravede un'ara rotonda poggiante su un plinto rettangolare sulla quale è posato un erpice. E, ancora, se poco più avanti, una lunata penisola fa da sfondo ad una mensa adagiata sulla terraferma intorno alla quale si distribuiscono sei figure di commensali e quella di un servo, su un piano più indietro, dominato da una costruzione che poggia su

un'isola ellittica, si osserva scivolare sull'acqua, leggermente increspata, una navicella, dall'alta poppa ricurva, spinta da tre rematori.



Fig. 6 - Ipogeo di Caivano. Gli affreschi della parete di fondo in un disegno acquarellato del Prof. Gennaro Luciano, disegnatore dell'Ufficio scavi di Pompei.

Non di meno, si impone allo sguardo, per ricchezza di inserti pittorici, la parte destra della stessa lunetta che in primo piano presenta un promontorio dalla base erosa, collegato alla sopracitata penisola da una sottile lingua di terra. Sulla sponda del promontorio s'innalza un platano ed accanto ad esso, su un basamento quadrato, un'alta colonna terminante con un capitello ionico e un *epithema* a forma di *olla*. Tra l'albero e la colonna si eleva, su una base conica, un simulacro di Priapo, dinanzi al quale è un'ara su cui una anziana donna depone, gesticolando, delle vivande. Sull'orlo dello stesso promontorio è anche la figura segaligna e adusta di un pescatore, con un bizzarro cappello a cono, raffigurato nell'atto di trarre a sé, con un energico strappo della canna da pesca, un grosso pesce. L'estremità dell'affresco è occupata da un alto pino con un'ampia chioma ad ombrello; ai suoi piedi si osservano le figure di un pastore seduto sull'erba e di un caprone che pascola lungo i margini del campo. Sullo sfondo, evanescente, si disegna la sagoma di un tempio.

Parte integrante della decorazione pittorica delle pareti va considerata anche la fascia affrescata con raffigurazioni di pomi disposti a gruppi di due su un fondo verde chiaro che ricorre, come un fregio, al di sopra della cornice plastica che divide le pareti dalla volta. Il cielo della volta, delimitato da un rettangolo riquadrato su ogni lato da una larga fascia a fondo bianco contornata in rosso, è suddiviso in quattro campi triangolari da due grandi fasce trasversali che si intersecano in diagonale, determinando una partizione a crociera della volta.

All'incrocio delle fasce un riquadro, che corrisponde alla chiave di volta, accoglie la raffigurazione di una cerva in corsa cinta intorno alle terga e alla pancia da un tralcio di erba. Dai lati del riquadro, pendono, tenuti ciascuno da un doppio filo, quattro oggetti a due a due corrispondenti: una coppia di pissidi, adorne di fiocchi, ed una coppia di siringhe, legate da strisce di cuoio e nastri. Sottostanti a questi sono inseriti quattro quadretti rettangolari a fondo verde con rappresentazioni di volatili domestici, paperi, o forse galline faraoni (non si capisce bene per il pessimo stato di conservazione di questa parte di affresco) che si affrontano. Nella parte inferiore la volta si raccorda alle pareti laterali mediante una fascia decorativa a doppia banda divise in tre pannelli su entrambi i lati.

Nella banda superiore della fascia che si sviluppa a sinistra dell'ingresso troviamo nell'ordine: all'estremità sinistra un quadretto con una ghiandaia e alcune ciliege, all'estremità destra un quadretto con tortorella e rami di pesco, mentre al centro si sviluppa, inserita in un pannello rettangolare, una scena di carattere idillico sacrale che si può interpretare come la rappresentazione del breve corso di un fiume (il Clanio?) lungo la cui riva si snoda un sentiero campestre animato da figure umane che si muovono tra architetture ed alberi.

Nella banda inferiore troviamo, invece: a sinistra un pannello rettangolare con la rappresentazione di oggetti vari tra cui una maschera di sileno calvo, un'ara, un corno potorio (recipiente per bevande) e una maschera tragica; al centro, un quadretto con uccello che insegue una farfalla; a destra un altro pannello rettangolare con la raffigurazione di un *labrum*, di una *hydria* panciuta alla quale è poggiata una *paterna*, e di una piccola mensa a quattro piedi sulla quale è poggiata, invece, una cesta con coperchio.

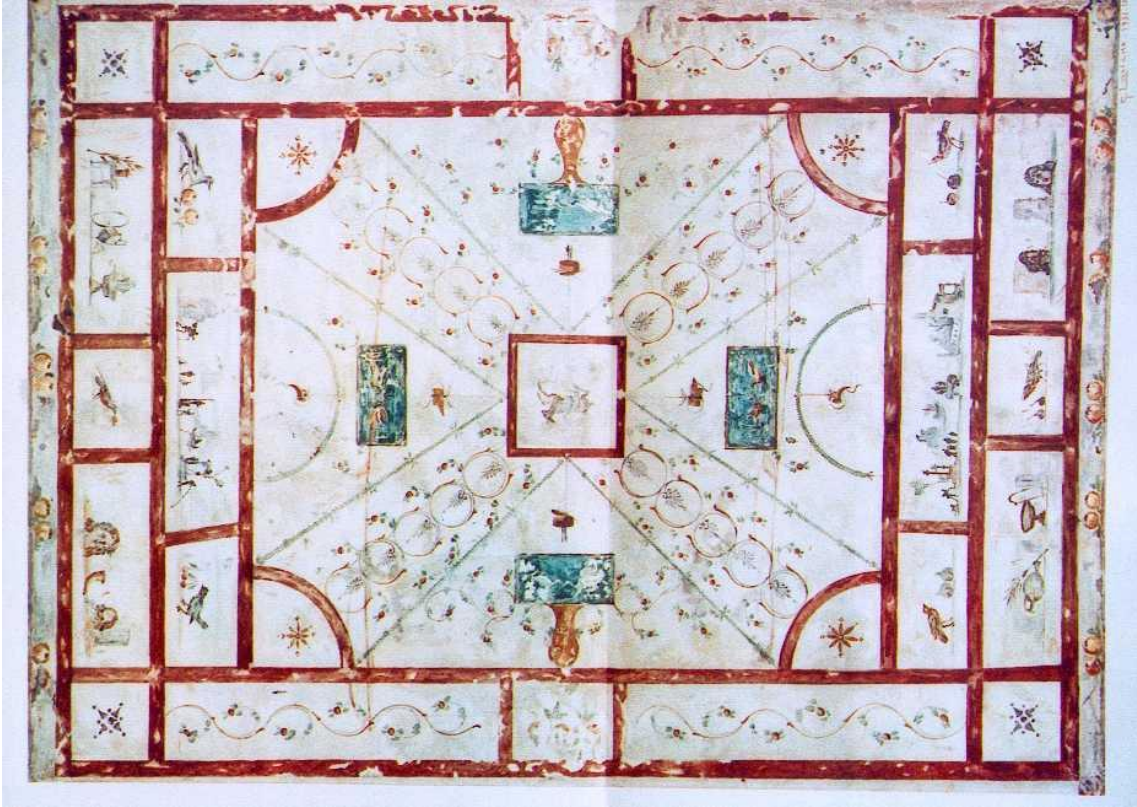


Fig. 7 - Ipogeo di Caivano. Gli affreschi della volta in un disegno acquarellato del Prof. Gennaro Luciano, disegnatore dell'Ufficio scavi di Pompei.

La duplice fascia si ripete, con qualche variante, nell'altro lato della volta. Nella banda superiore troviamo, infatti, nell'ordine: a sinistra un quadretto con uccello e pere; al centro un pannello rettangolare con paesaggio, dominato da una massa rocciosa affiancata da un edificio cinto da mura fortificate e animato da diverse figure, alcune delle quali impegnate nell'atto di offrire un sacrificio su di un'ara posta presso una colonna, altre poste al di sopra della massa rocciosa; chiude la decorazione, a destra, un altro quadretto con uccellino e fichi.



Fig. 8 - Ipogeo di Caivano. Pannelli decorativi della volta. Parete destra.

Nella banda inferiore si susseguono, a partire da sinistra, un pannello rettangolare con due maschere tragiche, una maschile l'altra femminile, accanto a due are cilindriche; un quadretto con uccello e

due susine; un altro pannello rettangolare con la rappresentazione di un *labrum*, al quale è poggiato una *patera*, e poco più oltre di un *hydria* metallica rovesciata sulla quale è un ramo di palma. Ancora qualche nota su questi affreschi per osservare che essi furono eseguiti su uno strato piuttosto sottile di intonaco preparato in prevalenza con calcina, e che al di là di qualche inevitabile scrostatura e qualche macchia, si presentavano al momento della scoperta in uno stato di conservazione quasi perfetto.

La necropoli in contrada Padula

Qualche anno dopo il ritrovamento dell'ipogeo, nel febbraio del 1928, in un fondo di proprietà del cav. A. Cafaro, sito in contrada Padula, in seguito al fortuito ritrovamento di due tombe, fu scoperto una vasta necropoli pre-romana. In un primo momento furono scavate, clandestinamente, sei tombe, di cui, per fortuna, in seguito al tempestivo intervento dell'autorità giudiziaria prima e della Soprintendenza poi, fu possibile recuperare e ricomporre con una certa sicurezza i relativi corredi asportati. Solo successivamente, dopo accordi intercorsi con il proprietario, la Soprintendenza, diretta in quella contingenza dal famoso archeologo napoletano Amedeo Maiuri, dispose una più articolata campagna di scavi, diretta da E. Tarabbo, che portò alla scoperta di altre quindici tombe integre e complete che, sommate alle prime sei, formarono un complesso di ventuno sepolcri⁹.

Le tombe, scavate e disposte su uno strato di terreno impermeabile, erano disposte parallelamente in direzione est-ovest ed erano generalmente realizzate a cassa di tufo con il fondo dello stesso materiale; altre erano scavate direttamente nel terreno e si presentavano ricoperte da lastre di tufo o da tegole¹⁰. Ben diciassette erano dotate di corredo funerario e undici di queste si potevano ritenere sicuramente maschili per la presenza o della lancia, o della spada, o dello strigale¹¹.



Fig. 9 - Caivano, località Padula, veduta degli scavi nel febbraio 1928.

Per le sostanziali differenze strutturali, i corredi, a lungo conservati nel Museo Nazionale di Napoli e solo recentemente risistemati nelle vetrine del neonato Museo Archeologico dell'Agro Atellano di Succivo, si possono dividere in due gruppi¹².

⁹ O. ELIA, *Caivano Necropoli pre-romana*, in *Notizie degli scavi d'Antichità* (1931), pp. 577-614.

¹⁰ Le tombe di tufo sono generalmente costruite con lastre dello spessore di 20 cm. circa, di colore grigiastro (per un fenomeno di silicizzazione che ne altera l'originario colore bianco); hanno forma di quadrilatero retto; le varie facce non sono saldate insieme, e tuttavia il peso e la pressione le fanno aderire perfettamente. La copertura è costituita da una lastra dello stesso spessore, talvolta da tre pezzi di uguali dimensioni.

¹¹ La presenza in alcune di esse dello scheletro induce a credere che il rito funerario praticato fosse quello dell'inumazione.

¹² AA.VV., *Museo Archeologico dell'Agro Atellano*, s.l., s.d. (ma 2002), pp. 14-15.

Il primo, relativo alle tombe contrassegnate durante gli scavi con i numeri I, III, V, VI, VII, X e XIV, si configura, per la presenza di corredi molto ricchi e con numerosi vasi figurati, come espressione di un elevato grado sociale dei sepolti ed è pertanto legato ad una cultura di tipo urbano; in queste tombe compare, infatti, di solito, una *lekythos*, un *guttus*, un ricco servizio da mensa composto di piatti, *skyphos*, *kylikes*, coppe, coppette e brocchette, un'*hydria* e un'anfora a manico, la cosiddetta *bail-amphora*, il contenitore al cui interno era deposte le offerte al defunto.

Il secondo gruppo, relativo alle tombe IX, X, II, XIII e XVI, si configura, invece, per la costante presenza dello *stammos* e di un'*olla* di argilla acroma (la quale come si ricorderà prima di essere seppellita con il morto era servita ad usi agricoli), più legati ad una cultura di ispirazione contadina. Del resto la restante parte del corredo è costituita per lo più, tranne che nelle tombe IX e XI, più ricche, da modesti servizi da mensa a vernice nera integrati dalla presenza dell'*askos* che sostituisce il *guttus* e in taluni casi della *lekythos*.

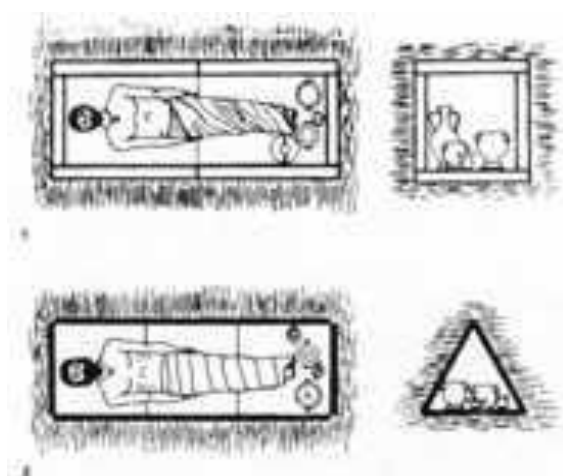


Fig. 10 - Tipi di tombe pre-romane (da A. Cantile, Frignano nella storia, Aversa, 1985).

Il corredo funerario delle tombe VIII e XII, oltre che dagli oggetti di carattere personale, è costituito dal solo unguentario mentre la tomba XVIII, caratterizzabile per le sue ridotte dimensioni come la tomba di un bambino, presenta un corredo funerario formato esclusivamente da una brocchetta.



Fig. 11 - Una delle tombe appena scoperta.

Quanto alla datazione della necropoli, per la presenza dei numerosi vasi a figure rosse, essa fu fissata, abbastanza attendibilmente, fra il 350 ed il 320 a.C. con la sola esclusione delle tombe VIII e XII, che furono ritenute più tarde.



Fig. 12 - Corredo della tomba I, necropoli di località Padula.

La maggior parte dei vasi figurati è attribuibile alla prima fabbrica di Capua ad esclusione di quelli delle tombe VI e XIV che sono di fabbricazione cumana, mentre la ceramica a vernice nera è genericamente considerata di produzione campana o al più di produzione meridionale. La presenza di corredi misti con vasellame a figure rosse e vasellame a vernice nera ancora a tutto il IV secolo a.C. si spiega con la presenza a Capua di ceramografi ancora dediti, sullo scorcio di quel secolo, alla produzione della cosiddetta ceramica campana a figure nere nonostante i bruschi cambiamenti di indirizzo cui era andata incontro la cultura artistica della città dopo i profondi cambiamenti politici intercorsi nella prima metà del secolo¹³.

Sempre per quanto concerne i vasi figurati è stato possibile attribuirne la paternità a pittori ben definiti stilisticamente, ai quali mancando naturalmente i dati anagrafici, sono stati convenzionalmente imposti i nomi di pittore di Caivano, pittore di Parrisch, pittore Siamese, pittore CA, pittore del duello¹⁴.



Fig. 13 - Corredo della tomba III, necropoli di località Padula.

Nel passare ora ad illustrare in dettaglio i corredi delle singole tombe si premette che a ragione della mancata sorveglianza della Soprintendenza nello scavo delle prime sei tombe, permangono alcuni dubbi circa la reale consistenza di essi.

In ogni caso, secondo la ricostruzione dei tecnici del tempo nella tomba I furono recuperati un'*hydria*, un'anfora e un grande *skyphos* a figure rosse, un piatto a figure rosse con fondo in cornice nera, cinque scodelle a vernice nera, un *guttus* a vernice nera. Attualmente risultano però

¹³ B. GRASSI, *La ceramica campana a figure nere*, in *Il Museo Archeologico dell'Antica Capua*, Napoli 1995, pag. 45.

¹⁴ A. D. TRENDALL, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.

irreperibili lo *skyphos*, tre scodelle e il *guttus*. Facevano parte della tomba frammenti di uno strigile e di un gladio anch'essi perduti.

Per le forme eleganti, le raffigurazioni e, soprattutto, per la mirabile freschezza dei colori ravvivati da tocchi sovrapposti nei toni bianco, violaceo e giallo-oro, il pezzo più pregiato di questo corredo è rappresentato dall'*hydria* sul cui lato anteriore fanno bella mostra di sé due guerrieri sanniti contrapposti mentre eseguono una sorta di “danza armata” e non già, come viene subito da pensare ad una prima sommaria occhiata, nell'atto di duellare.



Fig. 14 - Corredo della tomba V, necropoli di località Padula.

Gli altri vasi figurati accolgono per lo più teste femminili, figure nude o vestite, figure a cavallo, in un caso, sul fondo del piatto, tre perche. In particolare l'anfora accoglie su entrambi i lati figure virili mentre lo *skyphos* mostrava sulla faccia principale la figura di un guerriero seminudo, coperto solo di una corta tunica, nell'atto di stringere con la destra le redini di un cavallo e su quella secondaria una grottesca figura di efebo ammantato. Di esecuzione piuttosto trascurata è invece la ceramica a vernice nera ornata per lo più di mascherine gorgoniche all'interno di motivi decorativi a palmette. Nulla si trasse invece, secondo le relazioni di scavo, dalla tomba II.



Fig. 15 - Succivo (CE), Museo Archeologico dell'Agro Atellano, Hydria a figure rosse (dal corredo della tomba V).

La tomba III restituì, viceversa, due anfore a figure rosse quasi simili nelle dimensioni, uno *skyphos* a figure rosse, una *lekythos* a figure rosse, tre *kylix*, di cui uno a figure rosse e due a vernice nera,

due boccaletti e una scodellina a vernice nera, i resti di una punta di lancia. Anche per questo corredo bisogna registrare alcune lacune: mancano, infatti, il *kylix* a figure rosse, uno dei boccaletti e la punta di lancia.

La superficie figurativa dell'anfora più grande, delimitata da un fregio con meandro ad onde, è divisa in due scene occupate entrambe da figure di efebi. Una bella figura di efebo, raffigurato completamente nudo con i soli piedi chiusi da una bassa calzatura allacciata alla caviglia mentre è nell'atto di scoccare una freccia dall'arco, orna anche la facciata anteriore dello *skyphos*; più trascurata, invece, l'altra figura di efebo sul lato opposto. Un efebo alato nudo seduto su un rialzo roccioso contraddistingue altresì il *kylix*, mentre una figura femminile avvolta in un ampio mantello e adorna di monili e di diadema compare sulla faccia principale dell'altra anfora. Una scena di gineceo con due figure femminili in atto di conversare costituisce, invece, l'unica raffigurazione presente sulla *lekythos*.

Della ceramica a vernice nera, infine, si fa menzione di uno solo dei due *kilyx*, quello in cui si osserva, sul fondo, un motivo decorativo costituito da un fiore a sei petali accerchiato da cinque palmette.



Fig. 16 - Succivo (CE), Museo Archeologico dell'Agro Atellano, Anfora a figure rosse (dal corredo della tomba V).

Mentre poco o nulla si poté recuperare dalla tomba IV che restituì i soli resti di una lancia, dalla tomba V, si cavarono, insieme ad un'anfora a figure rosse, due *lekythos* ariballiche a figure rosse, uno *skyphos* a figure rosse, una brocchetta a vernice nera, un *guttus* a vernice nera, quattro coppe a vernice nera, due scodelle a vernice nera e un'*hydria* a figure rosse che, per l'accuratezza dell'esecuzione, per la freschezza e la vivezza dei colori va senza dubbio considerato il miglior esemplare di tutta la serie vascolare della necropoli. Sulla parte anteriore del manufatto è raffigurata il sacrificio di Polissena. Un racconto mitologico, alimentato dalla letteratura epica medievale, riporta che durante le guerre troiane, all'eroe greco Achille fu offerta la mano di Polissena, la figlia di Priamo di cui si era follemente innamorato, se solo avesse acconsentito a togliere l'assedio alla città. Invitato dalla bella fanciulla ad offrire un sacrificio ad Apollo, mentre era inginocchiato dinanzi all'altare, Achille fu colpito al tallone, l'unica parte di cui era vulnerabile, dal fratello di lei Paride. Dopo la conquista di Troia il fantasma di Achille apparve ai capi dell'esercito greco chiedendo che Polissena fosse sacrificata sulla sua tomba. Il compito fu assolto da Neottolema, figlio dell'eroe¹⁵. Conformemente al racconto, sul vaso di Caivano Polissena è raffigurata in ginocchio presso la tomba di Achille nell'atto di essere giustiziata da Neottolema che leva su di lei la spada. Nella pittura vascolare il sacrificio di Polissena ricorre già altre volte: si cita in particolare un'anfora tirrenica a figure nere del 550 a.C. conservata nel British Museum di Londra.

¹⁵ R. GRAVES, *I miti greci*, Milano 1983, alle voci *Achille* e *Polissena*.

Sugli altri vasi a figure rosse che compongono il corredo compaiono ora personaggi a figura intera (giovani ammantati, guerrieri, donne) ora teste femminili mentre sui manufatti a vernice nera prevalgono soprattutto motivi decorativi a palmetta, solcature e, in un caso, una maschera gorgonica appena accennata. Va ancora evidenziato che con il corredo si ritrovarono una punta di lancia di ferro e una piccola moneta, frazione d'obolo di *Neapolis*, con l'immagine di Apollo laureato nel recto e di un toro androprosopo (a metà corpo)¹⁶. Sia l'una sia l'altra non sono purtroppo più reperibili¹⁷.

La tomba VI offrì un corredo non molto ricco, costituito in prevalenza da ceramica e da una cuspide di lancia. La suppellettile vascolare, di non eccelso interesse artistico, è costituita a due anfore, da un'*hydria*, da uno *skyphos*, tutte a figure rosse, da due piatti, di cui uno a vernice nera, l'altro a figure rosse, e da un *guttus* a vernice nera. Sia l'*hydria* sia una delle anfore sono ornate da scene di carattere funerario: nella prima è rappresentata una scena votiva per un giovane guerriero sannitico morto che, seduto su un masso roccioso presso la sua tomba costituita da un pilastro rotondo, è affiancato a sinistra da un efebo con la testa cinta da un ramoscello d'ulivo e a destra da due figure femminili di cui una a seno nudo seduta l'altra munita di grandi ali; nella seconda è invece raffigurata una pensosa figura femminile che indossa un lungo chitone senza maniche mentre si accinge a deporre una patera ed una ghirlanda ai piedi di una stele funeraria a forma di grande pilastro presso la quale è seduta la defunta, vestita anch'ella di un lungo chitone.



Fig. 17 - Corredo della tomba VI, necropoli di località Padula.

L'altra anfora presenta nel registro inferiore del lato principale la figura di un guerriero sannita nei pressi di un pilastro rotondo poggiante su un plinto; nel registro superiore, completano la decorazione, due figure femminili, quella a destra vestita di una lunga tunica, quella a sinistra seminuda con i fianchi e le gambe coperte da un mantello.

Lo *skyphos*, invece, è ornato, immediatamente nei pressi dell'orlo, da un fregio di meandro ad onde sottostante al quale si sviluppa, sul lato anteriore, la raffigurazione di due figure femminili, adorne di orecchini, collane ed armille, che indossano un largo chitone senza maniche cinto alla vite. L'altro lato accoglie due figure di efebi ammantati con la testa cinta di tenia e corona di perle.

Molto semplice il motivo decorativo a figure rosse che adorna il piatto costituito da una torpedine, due saraghi e una conchiglia disposti in circolo all'interno di un meandro ad onda.

¹⁶ Non è difficile collegare la presenza di una moneta nelle tombe osche con l'uso greco di porre in bocca al morto una moneta che servisse da obolo per Caronte, il traghettatore infernale. Questa analogia indica, peraltro, quale notevole influsso sulla civiltà indigena dovettero avere quelle più evolute delle popolazioni orientali.

¹⁷ G. D'HENRY, Caivano località Padula, scheda in: *La cultura materiale nelle aree limitrofe*, cat. della mostra di Napoli *Napoli antica*, pag. 322.

Ancora più povera si rivelò la tomba successiva, la VII, dove si ritrovarono una *lekythos* a vernice nera e uno *skyphos* a figure rosse con l'immagine di un personaggio seduto con la testa di un efebo, il torso (nudo) femminile e le gambe coperte da un mantello, nell'atto di reggere una coppa. Con i due vasi fu ritrovata una moneta, frazione d'obolo di *Neapolis*, con l'immagine di Apollo laureato nel recto e di un toro androprosopo e di un delfino nel dritto, attualmente irreperibile.

Dalla tomba VIII si cavarono due soli balsamari fusiformi di terracotta grezza e una moneta di bronzo simile a quella sopra descritta.

Per quanto di scarso interesse, il corredo della tomba IX si presenta più nutrito. Esso è infatti costituito, oltre che da un anellino di bronzo, da un'olla di terracotta grezza (un'altra olla, più grande risulta dispersa), da uno *skyphos*, da un *lekythos ariballico*, da un *askos*, da una piccola brocca e da quattro scodelle tutti a vernice nera. Tre delle scodelle presentano sul fondo una decorazione formata da cinque meandri disposti entro un cerchio.



Fig. 18 - Corredo della tomba IX, necropoli di località Padula.

La tomba X restituì un *askos* ed una *lekythos* a vernice nera (attualmente irreperibile), una piccola brocca dal fondo grezzo verniciato in nero, una *patera* a due anse a vernice nera (anch'essa irreperibile), una scodella, sempre a vernice nera ma con sul fondo una decorazione a stampo costituita da un poligono a sette lati con palmette agli spigoli e con al centro quattro altre palmette disposte a croce, una grande *olla* di terracotta grezza, due altre piccole scodelle, tre frammenti di una cuspidi di lancia e vari residui bronzei di lamina appartenenti ad un cinturone. Questi ultimi risultano, però, con i frammenti della lancia, attualmente mancanti.



Fig. 19 - Corredo della tomba XI, necropoli di località Padula.

Nella tomba XI furono invece ritrovati uno *skyphos* e un *askos* a vernice nera, un boccaleto panciuto con ansa a nastro, una *lekythos* panciuta con bocca ad imbuto in vernice nera, una *kylik* di argilla anch'essa a vernice nera, quattro scodelle di diverse misure di cui una piuttosto grande, sempre verniciate in nero, una piccola ciotola a forma di calotta rovesciata. Va con rammarico registrato che anche per questo corredo mancano la *lekythos* e la scodella grande.

Due balsamari di terracotta rustica, a forma di piccolo orcio, e un anellino in bronzo a fascia costituiscono quanto emerse dalla tomba XII.



Fig. 20 - Corredo della tomba XIII, necropoli di località Padula.

Manca di diversi pezzi, il corredo della tomba XIII, già di per sé non molto ricco. E' ancora presente, fortunatamente, l'oggetto più importante costituito da uno *skyphos* a figure rosse con la vivace immagine, sul lato principale, di un guerriero con elmo che si copre per metà il volto con uno scudo, e con l'immagine del solito efebo sulla faccia secondaria. Gli altri pezzi residui sono rappresentati da un *askos* e da un *kylix* a figure nere. Mancano una grande *olla* di terracotta rustica, un piccolo *stamnos* e tre scodelle di dimensioni varie, tutti a vernice nera, oltre che da una grande coppa con un alto piede cilindrico, sempre a vernice nera. Insieme al corredo furono ritrovati frammenti di ferro relativi ad una cuspide di lancia, e frammenti di bronzo, appartenenti ad un cinturone anch'essi purtroppo dispersi¹⁸.



Fig. 21 - Succivo (CE), Museo Archeologico dell'Agro Atellano, Skyphos a figure rosse (dal corredo della tomba XIII).

Notevolmente più ricco, benché anch'esso depauperato dalla dispersione di alcuni pezzi, il corredo della tomba XIV. In particolare si segnalano, tra gli oggetti superstiti, due anfore a figure rosse: una, dal corpo allungato, con la raffigurazione di una grande testa femminile sul collo e di un cespo d'acanto sotto le anse, e con la raffigurazione, sul lato principale, di tre figure femminili di cui una, nuda, seduta su una roccia; un'altra, con le immagini contrapposte sui due lati altrettante figure femminili, una nuda, l'altra ammantata. Preziosa per le rappresentazioni a figure rosse anche un'*hydria* dal piede campanulato, ornata, sotto l'ansa verticale, da una palmetta arricchita da un arcobaleno di foglie e fiori, e, nel lato anteriore, da quattro figure femminili, disposte su due piani, nell'atto di conversare. Il resto del corredo è costituito da una piccola *oinocheae* a vernice nera con grande testa femminile dipinta sul lato anteriore, da un *kylix* a vernice nera, da un piatto con pesci dipinti sul fondo e fregi di meandro ad onda. Sono irreperibili, invece, uno *skyphos* a vernice nera con figure rosse di donne su entrambi i lati, una *lekythos* ornata da teste femminili, tre scodelle a

¹⁸ G. D'HENRY, *op. cit.*, pag. 327, nota 17.

vernice nera, un uovo fittile votivo di terracotta e quattro frammenti di ferro appartenenti alla cuspide di una lancia¹⁹.

Dalla tomba XV si ricavò una sola monetina di bronzo simile a quella ritrovata nell'altra tomba.



Fig. 22 - Corredo della tomba XIV, necropoli di località Padula.

Un'altra monetina di bronzo, proveniente da *Irnum*, fu trovata anche nella tomba successiva insieme ad un gladio di ferro molto ossidato (entrambi dispersi) e ad un piccolo corredo costituito da un'olla di terracotta rustica, da un *askos* e da uno *skyphos* a vernice nera, da una piccola brocca e da due scodelle ugualmente verniciate in nero.

Le tombe XVII e XIX, destinate a fanciulli, erano prive sia degli scheletri che dei corredi mentre la tomba XVIII, destinata ad un ragazzo, conteneva solamente una piccola brocca rustica adorna di una semplice striscia rossa intorno alla bocca.



Fig. 23 - Succivo (CE), Museo Archeologico dell'Agro Atellano, Hydria a figure rosse (dal corredo della tomba XIV).

Nella tomba XX si rinvennero una piccola brocca di terracotta con fasce rosse, una *lekythos* panciuta e un *kylix* a vernice nera, due scodelle di diverse dimensioni sempre a vernice nera, due manici sottili di bronzo appartenenti forse a piccoli vasi. Questi ultimi e la brocca non sono però più reperibili²⁰.

Nulla da segnalare, infine per la XXI tomba, priva sia di scheletro che di corredo.

La necropoli di contrada Fossa del Lupo

Nel gennaio del 1958, durante i lavori di pulizia di un invaso comunale in località Fossa del Lupo, a nord-est dell'abitato, sulla sponda destra, in un fondo di proprietà della parrocchia di santa Barbara, fu rinvenuta una tomba del tipo a cassa.

¹⁹ *Ibidem*, pag. 327, nota 9.

²⁰ *Ibidem*, pag. 325, nota 13.

Il sacello, orientato da est a ovest, era a circa due metri di profondità ed era stato probabilmente violato già in età romana, come lasciò ipotizzare la presenza, insieme con ciò che era rimasto del corredo, di un frammento di “*sigillata chiara*” e il fatto stesso che la copertura si presentava a due spioventi. Purtroppo l'impossibilità di poter procedere ad un più sistematico lavoro di recupero per un intercorso temporale che provocò il rigonfiamento dell'alveo e il cedimento della scarpata impedì anche una più particolareggiata raccolta dei dati. I pochi materiali reperiti si riconducono ad un grosso frammento di cratere a campana attico a figure rosse, ricomposto riunendo più pezzi, ad un *pyxis* di forma schifoide con il relativo coperchio e ad una *lekythos*²¹.



Fig. 24 - Succivo (CE), Museo Archeologico dell'Agro Atellano, Anfora a figure rosse (dal corredo della tomba XIV).

Il lato principale del cratere presenta, inserita nella superficie che si svolge tra il motivo decorativo a meandro della base e quello a ramo di olivo con foglie molto allungate dell'aggettante orlo, una scena di banchetto con tre uomini di cui due giacenti ed un terzo inginocchiato che regge un vassoio; completano la scena un'auletrista (suonatrice di *aulos*) e un uomo con tirso (l'asta sormontata da pampini ed edera intrecciati che portavano i seguaci di Bacco). Sull'altro lato del manufatto la scena presenta tre giovani ammantati, di cui quello a destra con bastone.



Fig. 25 - Succivo (CE), Museo Archeologico dell'Agro Atellano, frammenti di cratere a campana attico a figure rosse (dalla necropoli di località Fossa del Lupo).

Il cratere è databile al IV secolo a.C. e si può assegnare, a buon diritto, nel gruppo del cosiddetto Pittore del Tirso nero, gruppo nel quale rientrano almeno sei crateri di *Caudium* e uno di Capua²².

²¹ W. JOHANNOWSKY, Caivano località Fossa del Lupo, scheda in *La cultura...*, op. cit., pag. 328.

²² Sul pittore di Tirso cfr. J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure vase-painters*, Oxford 1963, pag. 1431.

La *lekythos* mostra, invece, sul lato anteriore un giovane seduto avvolto da un ampio mantello che regge con la destra un bastone e con la sinistra un uccello. Il vaso rientra tra gli esemplari più antichi del tipo cosiddetto Pagenstecher ed è delle stesse mani dell'artefice del vaso con il Giudizio di Paride del Metropolitan Museum di New York²³.

La villa di Sant'Arcangelo

Alla prima metà del II secolo d.C. si data, infine, la villa rinvenuta alcuni anni fa nei pressi dei ruderi del castello longobardo di Sant'Arcangelo, un'antica località ora abbandonata a circa due chilometri a nord-est di Caivano, della quale fu però sufficientemente indagato il solo ambiente termale. Già nel passato, come testimonia il Lanna, la zona era stata teatro di occasionali ritrovamenti: *"Nelle vicinanze del distrutto villaggio furono per lo passato scoperti sepolcri antichi, che non accennavano però a cimitero di distrutta città, perché pochi e dispersi. In essi si trovarono vasi di creta e lucerne di varie forme. Spesso nella campagna si rinvennero monete antiche, che il villano, o non curò se di rame, o le vendette all'orefice se di argento od oro"*²⁴. La maggior parte di questa suppellettile era poi confluita nella casa dei Caldieri di Cardito, i quali, sul finire del XVIII secolo, avevano addirittura creato, come ci ricorda il Giustiniani, un piccolo museo con questi materiali²⁵.



Fig. 26 - Caivano, località Sant'Arcangelo, resti dell'abitato medievale.

Gli scavi furono iniziati alcuni mesi dopo l'occasionale ritrovamento, nel corso dei consueti lavori agricoli di sterro, di un frammento di un grosso pavimento a mosaico rimasto purtroppo spezzato in più frammenti per l'azione di una scavatrice.

I dati raccolti permisero di individuare otto ambienti, sei dei quali sicuramente pertinenti al quartiere termale del complesso, nonché un ambiente e altre strutture più piccole attribuibili all'abitato medievale che a far data dall'VIII secolo si sviluppò all'estremità meridionale dell'area indagata. Il complesso comprendeva, nella originaria fase costruttiva, un frigidario con due vasche ai lati, una sezione riscaldata composta da almeno due ambienti in asse con esso, ed un terzo ambiente situato ad est della prima sala calda; di un quarto ambiente, che pure faceva parte del complesso, non fu invece possibile specificarne la funzione. Se ben poco si poté evidenziare della struttura in alzato, demolita fino all'altezza dei pavimenti, risultarono, invece, in buono stato di conservazione le due vasche del frigidario e i vani ipocausti delle termali calde. Sia la vasca che il pavimento della sala fredda erano rivestiti con mosaici; quelli stessi che realizzati a tessere bianche e nere con le raffigurazioni di un cavallo mitologico, un delfino, un pesce e la testa di un bue erano

²³ *Corpus Vasorum Antiquorum*, Italia 29, Capua III, n. 1.

²⁴ D. LANNA, *Frammenti storici di Caivano*, Giugliano in Campania 1903, pag. 38.

²⁵ L. GIUSTINIANI, *Dizionario Geografico ragionato*, Napoli 1797, t. III, ad vocem Cardito.

stati all'origine della scoperta della villa e della successiva campagna di scavo²⁶. Questi reperti, recuperati dopo una lunga *querelle* tra il Comune e la Soprintendenza di cui resta traccia nelle pagine di alcuni quotidiani e giornali locali, sono attualmente depositati presso il Museo archeologico dell'Agro Atellano in attesa della definitiva sistemazione²⁷.



Fig. 27 - Caivano, località Sant'Arcangelo, villa romana, frammenti di mosaico.



Fig. 28 - Caivano, località Sant'Arcangelo, villa romana, il mosaico.

Nel corso dell'età media e tardo imperiale, gli ambienti termali furono ristrutturati almeno due volte. Con il primo intervento la sala fredda mantenne il suo assetto originario, anche se le vasche furono ridotte di dimensioni e rivestite con lastre di marmo colorato, mentre i muri perimetrali della sala a nord furono completamente abbattuti e il settore “caldo” ridisegnato.

²⁶La tecnica del bianco e nero e la raffigurazione del ciclo marino negli ambienti termali sono tipiche di questo periodo (cfr. G. BECATTI, *Scavi di Ostia IV I mosaici*, Roma 1961, pag. 310 e 318).

²⁷ A. TRILLICOSO, *Caivano: alla luce la storia della città*, in *Il Mattino* del 31/1/1995; A. TRILLICOSO, *Tra comune e Sovrintendenza è guerra aperta sulla custodia del mosaico longobardo* (sic), in *Il Mattino* del 10/5/1995; G. LIBERTINI, *Salvate la storia*, in *Cogito*, a. II, n. 15 (18/5/1995), pp. 16-17; F. CELIENTO, *Memorie storiche cancellate dall'incuria a Caivano*, in *Cronaca di Napoli* del 7/9/1995.

Gli ambienti riscaldati (almeno tre) furono posti in asse con il frigidario, mentre gli ambienti alle loro spalle, ridotti di dimensioni, furono integrati nel nuovo percorso termale, mantenendo in qualche caso le funzioni originarie.



Fig. 29 - Caivano, località Sant'Arcangelo, villa romana, ambienti termali.

In una fase successiva, non ancora ben precisabile cronologicamente, il prospetto occidentale del complesso termale fu interessato da una nuova ristrutturazione che produsse, accanto ad una modifica del percorso balneare, anche una diversa sistemazione dell'area antistante.



Fig. 30 - Caivano, località Sant'Arcangelo, villa romana, ambienti termali.

Due delle sale riscaldate furono dotate di altrettante vasche per il bagno a immersione, la terza fu invece trasformata in sala fredda.

Tra la fine del VI secolo d.C. e la prima metà del secolo successivo gli ambienti termali, dopo essere stati spoliati quasi completamente dei marmi di rivestimento e degli elementi metallici (grappe, fistole, ecc.), in seguito, forse, ad un temporaneo abbandono, incominciarono ad essere utilizzati per lo scarico dei rifiuti. Per i secoli successivi la continuità dell'occupazione dell'area risultò documentata da alcune strutture murarie, ancora non precisamente databili, ma in ogni caso anteriori al XV/XVI secolo a giudicare dai numerosi frammenti di ceramica databili tra l'VIII e il X/XII secolo ritrovati in uno strato che copriva il piano pavimentale. Frammenti analoghi furono ritrovati, insieme a scarichi di rifiuti domestici, anche in una serie di fossi ricavati dagli strati di riempimento dei vani ipocausti e nelle strutture murarie romane. Gli strati di riempimento di un pozzo restituirono invece frammenti di ceramica e abbondanti resti osteologici databili al XV/XVI secolo.

A questo lasso di tempo si potrebbe riconnettere anche un'ampia vasca di forma pressoché quadrata con pozzetto circolare sul fondo, rivestita con malta idraulica, per la cui realizzazione era stata distrutta la porzione settentrionale della vasca ovest del frigidario. Un'altra serie di fosse agricole evidenziate dagli scavi si connette invece ad un contesto più tardo, databile tra l'800 e i giorni nostri e relativo allo sfruttamento produttivo dell'area.



Fig. 31 - Caivano, località Sant'Arcangelo, villa romana, veduta degli scavi.

Appendice

anfora: grande contenitore panciuto con anse orizzontali sul ventre, sul collo e sulle spalle, usata per il trasporto e la conservazione dei liquidi.

aulos: strumento a fiato simile ad una zampogna.

cratere: grande recipiente a bocca larga usato per mescolare acqua e vino.

guttus: vaso per contenere oli profumati.

labrum: vasca di fontana.

lekythos: vaso per contenere profumi.

hydria: brocca per versare acqua, generalmente fornita di due anse orizzontali e di una verticale.

kylik: coppa con piede sottile e tazza molto ampia, poco profonda, con due anse orizzontali.

oinochoe: brocca usata per il vino, con bocca trilobata ed una sola ansa verticale.

olla: recipiente per la conservazione o la cottura dei cibi.

opus incertum: struttura muraria costituita da conglomerati irregolari.

patera: scodella bassa adoperata nei sacrifici.

pedum: bastone da pastore.

pyxis: scatola con coperchio per unguenti e profumi.

phiala: coppa metallica larga e bassa.

rhyton: bicchiere per vino, tipico dell'antica Grecia, largo nella parte superiore, appuntito nella parte inferiore, spesso terminante con la raffigurazione di una testa di animale.

syringa: strumento di forma trapezoidale formato da una serie di canne di differente lunghezza tenute insieme da una corda.

skyphos: coppa di medie dimensioni.

stamnos: recipiente con due anse per conservare vino e olio.

**UN IMPORTANTE DOCUMENTO PER LA STORIA
RELIGIOSA DI FRATTAMAGGIORE:
IL VERBALE D'INCORONAZIONE DELLA STATUA
DELL'IMMACOLATA CHE SI VENERA
NEL SANTUARIO OMONIMO**

FRANCO PEZZELLA

Ad integrazione dei numerosi documenti di carattere religioso riguardanti Frattamaggiore, già pubblicati dal Capasso fin dal 1944, ho ritenuto opportuno rendere noto un interessante verbale, rimasto fin qui inedito, riguardante l'incoronazione della statua dell'Immacolata Concezione che si venera nell'omonimo Santuario cittadino¹.

Ma, prima di passare ad illustrare più compiutamente il documento e le vicende che portarono all'incoronazione della statua frattese mi è parso opportuno e necessario fornire qualche nota generale sulle origini e sul significato di questo culto quanto non anche qualche informazione di carattere più squisitamente iconografico ed artistico.

Le prime indicazioni riguardo l'immacolatezza della Madonna, intesa nel senso d'incontaminata dal peccato originale, ossia concepita dalla madre Sant'Anna «senza concupiscenza», sono rintracciabili in uno dei Vangeli apocrifi, il cosiddetto Protovangelo di Giacomo², e in Origene, che, già nel 254, l'appella come «Santa Vergine»³. Accolta dai Padri d'Oriente la tesi trovò, tuttavia, una forte resistenza in Occidente dove fu esposta per la prima volta da sant'Agostino. Da più parti si obiettava, infatti, per dirla col Bargellini che: «se Maria fosse stata “*immacolata*”, se cioè fosse stata concepita da Dio al di fuori della legge del peccato originale, comune a tutti i figli di Eva, Ella non avrebbe avuto bisogno della Redenzione, e questa dunque non si poteva più dire universale»⁴. Al più, sosteneva il prestigioso teologo mariano San Bernardo da Chiaravalle (1091-1153), seguito nella sua teoria da Sant'Antonio da Padova (1195 ca. - 1231) e da San Bonaventura (1221-1274), si poteva ipotizzare che la Madonna fosse stata santificata, dopo la Sua concezione, nel ventre materno⁵. La questione fu superata con una sottile distinzione dottrinale (da cui poi il titolo di “*Dottor sottile*” affibbiatogli) dal filosofo francescano Giovanni Duns Scoto (1266-1308), secondo cui, e ancora una volta, per spiegare il pensiero del filosofo, prendo a prestito le parole utilizzate dal Bargellini: «anche la Madonna era stata redenta da Gesù, ma con una Redenzione preventiva, cioè prima e fuori del Tempo, per cui Ella fu preservata dal peccato originale in previsione dei meriti del Suo divino Figlio»⁶. Più tardi, un pontefice francescano prima (Sisto IV, con la Costituzione Apostolica “*Cum praeexcelsa*” del 27 febbraio del 1477), il Concilio di Trento e i pontefici Alessandro VII (con la Bolla “*Sollicitudo*” del 1661) e Clemente XI poi, pur senza definire in forma ufficiale il dogma, esclusero la Madonna dalla contaminazione del peccato originale e ne favorirono il culto. Bisogna attendere invece papa Pio IX per la definitiva pronuncia dogmatica, che arrivò l'8 dicembre del 1854 con la Bolla “*Ineffabilis Deus*” cui seguirono per precisare meglio alcuni punti

¹ S. CAPASSO, *Frattamaggiore Storia Chiese e monumenti Uomini illustri Documenti*, Napoli 1944, pp. 313-320, 323-329; II ed. Frattamaggiore 1992, pp. 359-363, 367-372.

² *Protovangelo di Giacomo*, IV, 2 in *Vangeli apocrifi Natività e infanzia* (a cura di A. DI NOLA), s.l., 1977, pag. 34.

³ ORIGENE, *Homiliae in Lucam*, in *Griechische Christl. Schriftsteller* (a cura di P.KOETSCHAU e altri), Berlino-Lipsia 1899, 9, pag. 106.

⁴ P. BARGELLINI, *Mille Santi del giorno*, Firenze 1986, pag. 685.

⁵ E. BERTOLA, *San Bernardo e la teologia speculativa*, Padova 1959.

⁶ P. BARGELLINI, *op.cit.*, pag. 685.

non ben definiti al riguardo la perfetta redenzione di Maria da parte di Cristo, le encicliche *Ad diem illum* di papa Pio X (poi santo) del 1904 e *Fulgens corona* di papa Pio XII del 1953⁷.



Fig. 1 - Processione dell'Immacolata a Frattamaggiore negli anni '50.

Quanto all'artefice della statua siamo propensi a crederla - vuoi per il raro nitore plastico che evoca, vuoi per il sapiente uso nella resa cromatica di pochi ma incisivi tocchi di rosa cinerino e cinabro - di mano dell'artista carditese Pietro Ceraso. Singolare figura di scultore ligneo pressoché sconosciuto al grande pubblico, la fama del Ceraso presso gli studiosi antichi⁸ e moderni⁹ è invece grandissima ed è legata soprattutto alla creazione di alcuni complessi presepiali, in cui per la prima volta, con l'intento di offrire all'osservatore una visione dinamica e spaziale della scena, egli utilizza manichini lignei articolabili di diverse dimensioni, variamente distribuiti su più piani. Il più noto di questi Presepi è ancora in loco presso la chiesa di santa Maria in Portico di Napoli.



Fig. 2 - P. Ceraso
statua dell'Immacolata Concezione.

⁷ Per una più ampia informazione storica e teologica sulle vicende che portarono alla proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione cfr. questa voce, a firma di S. DE FIORES, in *Nuovo Dizionario di Mariologia* (a cura di S. DE FIORES e S. MEO), Torino 1996, pp.611-637.

⁸ B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742, III, pag. 389; O. GIANNONE, *La storia dell'arte napoletana*, Napoli 1780 (ca.), ed. a cura di O. MORISANI, Napoli, 1943, pag. 159.

⁹ G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Roma-Napoli 1970, pp. 49-51, 149-151 e 194.

La produzione devota a tutt'oggi nota registra invece un Crocifisso nel Monastero di san Bartolomeo a Castellamare di Stabia, un sant'Antonio da Padova nella chiesa di santa Maria di Pietrasanta a Napoli, una santa Chiara nella chiesa omonima di Lecce, una Vergine nella Parrocchiale di san Pietro a Monticchio presso Massalubrense. Il Ceraso è l'artefice, altresì, della prodigiosa statua della Madonna delle Grazie nella chiesa di san Domenico maggiore di Napoli, conosciuta dai devoti napoletani come la Madonna di Zi' Andrè per essere stata commissionata da frate Andrea di Sanseverino, un domenicano molto noto per la sua attività caritativa durante la peste del 1656, morto in odore di santità¹⁰.

A questa statua si riconducono, d'altra parte, anche i caratteri essenziali della statua di Frattamaggiore, salvo ovviamente per l'iconografia, che, in piena adesione alle rappresentazioni adottate tra la fine del XVI secolo e l'inizio del secolo in risposta alle formulazioni dottrinali post tridentine, associa alla figura della Vergine in preghiera, attorniata dai simboli delle Litanie Mariane, l'immagine della Donna dell'Apocalisse (XII, I), ossia la Visione della donna «coronata di stelle, in piedi su una mezza luna e avvolta dal manto della Sulamita del Cantico dei cantici». Allo stesso cantico (4, 7) fa peraltro riferimento anche la scritta *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Tutta bella tu sei, amica mia, in te nessuna macchia) che compare ai piedi della Vergine, in questa (sia pure limitata alla sola esclamazione *Tota pulchra es Maria*) come in analoghe e coeve rappresentazioni¹¹.



Fig. 3 - Mons. Carmelo Pezzullo
in un dipinto conservato in sacrestia.

Per tornare all'oggetto della trattazione si riporta qui di seguito il documento, così come l'abbiamo letto e trascritto da una copia conforme ; non prima, tuttavia, di aver ricordato che, redatto il 18 dicembre del 1905 dal cav. Abramo Lanna «Notaio residente nella Città di Frattamaggiore, con lo studio in propria casa al Largo Riscatto n.2», il verbale, registrato con il n. 258 nel repertorio generale e con il n. 196 in quello speciale, consta di sette fogli ad uso bollo e reca in calce oltre alla firma del notaio e al cosiddetto tabellionato, il contrassegno che i notai apponevano accanto alla sottoscrizione degli atti a garantirne l'autenticità, le firme dei testimoni, Sua Eccellenza Monsignor Francesco Vento, Vescovo di Aversa, il Reverendo Vincenzo Pezzullo, vice-rettore della Chiesa dell'Immacolata, il cav. Sossio Russo, sindaco della città, il conte Marco Rocco di Torrepadula,

¹⁰ F. PEZZELLA, *Pietro Ceraso, scultore carditese del XVII secolo, inventore del Presepe a figure mobili*, in Catalogo della 2ª Mostra di Arte Presepiale, Frattamaggiore 5 dicembre 1998 - 6 gennaio 1999, Ercolano 1998, pp. 24-27.

¹¹ La codificazione del soggetto avvenne in Spagna ad opera di Francisco Pacheco del Rio, pittore, scrittore e censore artistico dell'Inquisizione, nel suo trattato *El arte de la pintura* del 1649 (cfr. J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1974, pp. 262-263).

deputato al Parlamento, il signor Francesco Landolfi, consigliere provinciale del collegio di Frattamaggiore.

Regno d'Italia

N.258 del repertorio generale

N.196 del repertorio speciale

Regnando Vittorio Emmanuele III

Per grazia di Dio e per volontà della Nazione

Re d'Italia

Verbale incoronamento di Statua

L'anno millenovecentoquattro, il giorno diciotto Dicembre in Frattamaggiore, nella Piazza Riscatto, alle ore Sedici

Noi Cav. Abramo Lanna, Notaio residente nella Città di Frattamaggiore, Provincia di Napoli, con lo studio in propria casa, al Largo Riscatto N. 2, iscritto presso il Consiglio Notarile di Napoli, Distretto di questo Tribunale, assistito dai due sottoscritti testimoni, ci siamo recati sul posto designato per l'incoronazione della statua della Santissima Vergine Immacolata di Frattamaggiore, dove si sono riuniti, non avendo potuto aver luogo la cerimonia, di cui è oggetto il presente processo verbale, nella Piazza Umberto Primo per lo stato pericolante del campanile della Parrocchia cagionato dalla caduta di un fulmine.

1° Sua Eccellenza Monsignor Francesco Vento fu Pasquale, nato in Napoli e domiciliato in Aversa, il quale interviene qual delegato del Capitolo Vaticano.

2° Il Rev.do Sacerdote Signor Vincenzo Pezzullo fu Sosio, nato e domiciliato in Frattamaggiore, il quale interviene come vice Rettore della Chiesa dell'Immacolata, quale speciale incaricato e in rappresentanza di suo zio paterno Reverendissimo Monsignor Carmine Pezzullo fu Vincenzo, Protonotario Apostolico, che non ha potuto intervenire perché ammalato, Rettore della Chiesa dell'Immacolata Concezione della Città di Frattamaggiore.

3° Ed il Cav. Sig. Sosio Russo fu Domenicoantonio, proprietario nato e domiciliato in Frattamaggiore, che interviene nella qualità di Sindaco della Città di Frattamaggiore.

Tutti cogniti a Noi Notaio

I medesimi dichiarano che obbietto del presente istrumento vi è la constatazione, mercé atto autentico dell'incoronazione della Statua della Madonna della Concezione, la quale si venera nella Chiesa al cui nome è dedicata in questa Città di Frattamaggiore, alla via Genoino, già Pantano, in virtù della grazia ottenutane dal venerabile Capitolo della Sacrosanta Patriarcale Basilica del Principe degli Apostoli S. Pietro con Decreto del tredici Novembre del corrente anno millenovecentoquattro, funzione che non potette avere luogo il dì undici andante pel pessimo tempo di detto giorno, la cui data trovansi già incisa nella corona e sulla lapide di cui in seguito, dovrà ritenersi per quella di questo giorno diciotto andante.

Detta corona di argento, in origine fatta dalla locale Congrega dell'Immacolata a devozione dei fedeli, ora restaurata, magnificamente arricchita ed indorata a spese particolari del Reverendissimo Monsignor Carmine Pezzullo, reca interno la seguente iscrizione

Carmelo Pezzullo Proton. Apost. Eccl. Rectore Sosio Russo Syndico Franciscus Vento Aversan. Episc. a Capit Vatican. delegates solemni ritu coronavit III Id. Dec. mcmiv.

Dopo che, con tutte le solennità di rito la Statua adorata è stata processionalmente trasportata, dal maestoso tempio a Lei dedicato nella Piazza suddetta con accompagnamento del Clero, delle suddette due Autorità costituite Monsignor Vento e Sindaco Russo, delle altre politiche, amministrative e giudiziarie, delle associazioni religiose e civili della Città, nonché dei notabili e di immense stuolo di Popolo indigeno e circonvicino, tale statua si è deposta sopra apposito trono riccamente addobbato per la fausta circostanza, dove, previa lettura del Decreto del prelodato Capitolo Vaticano, il costituito Sacerdote Vincenzo Pezzullo, speciale incaricato del Rev.mo Monsignor Carmine Pezzullo, Rettore della Chiesa dell'Immacolata Concezione della Città di Frattamaggiore, alla presenza del costituito Signor Cav. Sosio Russo, quale Sindaco della stessa Città, di Noi Notaio e dei due sottoscritti testimoni, ha consegnato la sopra descritta corona nelle

mani di Sua Eccellenza Monsignor Francesco Vento, che, nella suindicata qualità di delegato del Capitolo Vaticano, previe le analoghe cerimonie di rito, l'ha riposta come solenne incoronazione, sul capo della miracolosa Statua dell'Immacolata Concezione, affidandone, con apposito discorso, la conservazione e custodia al costituito Sacerdote Vincenzo Pezzullo, speciale incaricato di Monsignor Carmine Pezzullo, nella ripetuta qualità.

Tale funzione è avvenuta fra l'entusiasmo e commozione di quanti gremiscono la Piazza, mentre lagrime di gioia, concerti musicali, suoni di campane a festa, spari di giubilo, una vera pioggia di fiori, un nembo di farfalline di carte variopinte, il volo di svariati uccellini ed il lancio di diversi palloncini multicolori, segnano il momento indescrivibile di gaudio generale.



Fig. 4 - Altare Maggiore del Santuario dell'Immacolata Concezione.

In seguito dell'atto immemorabile compiuto, la statua miracolosa viene devotamente, con lo stesso corteo e sul medesimo carro trionfale riportata alla sua Chiesa, percorrendo le vie principali della Città, in cui balconi e finestre sin dal mattino sono state sontuosamente addobbati mentre per la sera ogni casa mostra preparativi di splendide luminarie, come nei di precedenti.



Fig. 5 - Rilievo ligneo con l'immagine dell'Immacolata Concezione, altare Maggiore.

Del che si è redatto il presente atto pubblico, sia per attestare l'autenticità dell'avvenuto memorando e solenne incoronamento che per ricordo ed esempio per i futuri della pietà religiosa dei loro

antenati, quale ricordo è stato pure inciso sopra apposita lapide marmorea, incastrata nella parete destra dell'entrata del Tempio dedicato alla Santissima Vergine testé incoronata ad imperitura memoria pei posterì.

Chiuso alle ore sedici e mezza.

Fatto gratis di ogni spesa, anche delle copie necessarie, alla presenza delle parti costituite e dei Signori Conte Rocco Marco fu Giovanni, Deputato al Parlamento, proprietario nato e domiciliato in Napoli, Carlo Poerio N.104 e cons. Landolfi Francesco fu Raffaele, Consigliere Provinciale, proprietario nato e domiciliato in Frattamaggiore, testimoni idonei secondo il voto della Legge, i quali sottoscrivono con le parti stesse e Noi Notaio.

Il presente scritto da persona di nostra fiducia, di facciate sette, si è pubblicato con lettura da Noi Notaio, presenti i nominati testimoni, alle parti costituite, che lo dichiarano conforme alla verità.

Firmati - Mons. Francesco Vento Vescovo di Aversa = Sac: Vincenzo Pezzullo - Cav: Sossio Russo Sindaco = Conte Marco Rocco Deputato al Parlamento testimone - Francesco Landolfi test. = In fede che ho ricevuto l'atto presente Notar Abramo Lanna residente in Frattamaggiore.

L'usanza di incoronare solennemente le più venerate immagini mariane nacque e si sviluppò nel XVII secolo in seguito alle disposizioni del nobile piacentino Alessandro Sforza Pallavicino, il quale, dando seguito ad una precedente idea di Padre Girolamo Paolucci da Forlì, missionario Cappuccino noto anche come "*l'Apostolo della Madonna*", il 3 luglio del 1635 con un atto pubblico devolse un cospicuo legato al Capitolo di san Pietro in Vaticano affinché ogni anno imponesse due o tre corone ad altrettante immagini della Madonna, oggetto di particolare culto a Roma ma anche altrove¹².

La disposizione si andava ad innestare su un tessuto religioso mai così ricco di testimonianze mariane che sanciva il trionfo della Madonna su ogni versante: nell'arte così come nella devozione, nella liturgia, nella pubblicistica e finanche nella politica.



Fig. 6 - Stalli lignei del coro del Santuario.

Accanto ai documenti figurativi barocchi, la parte certamente più manifesta del culto alla Vergine, non vanno, infatti, dimenticate la fondazione di numerose chiese e congreghe mariane, l'elezione della Vergine a Regina di diverse città (vedi Messina e Genova) e nazioni (vedi Francia, Austria e Polonia); mentre per quanto concerne la pubblicistica vanno registrate la composizione di alcune

¹² P. M. OLGATI di COMO, *Annali de' Frati Minori Cappuccini*, Roma 1876.

fondamentali opere di mariologia quali l'*Historia Universale delle immagini miracolose della Gran Madre di Dio* del can. Giovanni Felice Astolfi, edita a Venezia nel 1624, cui seguiranno più tardi *L'Iconografia della Madre di Dio, Maria, protettrice di Messina* di P. Samperi, edita a Messina nel 1644, e l'*Atlas Marianus*, una raccolta delle Madonne più rinomate d'Europa, del gesuita Wilhelm Gumpferberg, edita a Ingostadt nel 1657.

In ogni caso, alla fine del Settecento, Pietro Bombelli già registra ben 104 Madonne venerate in Roma incoronate dal Capitolo Vaticano¹³.

La pratica trovò facile campo anche nell'Ottocento benché avversata dallo Stato unitario con l'incameramento e la soppressione del legato e con l'obbligo da parte delle chiese che si accingessero a chiedere l'incoronazione delle immagini in loro possesso di provvedere per proprio conto alla manifattura della corona.

Tra la fine dello stesso secolo e i primi decenni del Novecento anzi la pratica cominciò a trovare largo seguito anche in altre parti d'Italia e all'estero come testimonia Padre Anselmo da Reno Centese in un articolato studio apparso su un periodico religioso degli anni Trenta¹⁴.

A Napoli la prima immagine ad essere incoronata fu santa Maria della Purità nella chiesa di san Paolo Maggiore (7 settembre del 1724), cui seguirono la Madonna delle Grazie nella chiesa di santa Chiara (12 maggio del 1726) e l'Immacolata Concezione nella chiesa di sant'Orsola Benincasa. In diocesi di Aversa la prima incoronazione riguardò la Madonna di Casaluce, incoronata nell'omonima chiesa di Aversa il 13 di settembre del 1801¹⁵, cui fece seguito qualche anno dopo, il 12 maggio del 1805 quella della Madonna di Campiglione nella chiesa del convento carmelitano di Caivano¹⁶.



Fig. 7 - Un'altra immagine dell'Immacolata Concezione nel Santuario.

L'idea di fare incoronare anche l'antica statua dell'Immacolata Concezione che a Frattamaggiore fin dal Seicento campeggiava, prima sull'altare della trecentesca cappella dell'Angelo Custode, e poi,

¹³ P. BOMBELLI, *Raccolta delle Immagini della B. Vergine ornata della corona d'oro dal R.mo Capitolo di S. Pietro*, Roma 1792.

¹⁴ P. ANSELMO da RENO CENTESE, *Le immagini mariane già coronate in Italia e all'Estero*, in *L'Italia Francese*, VIII (1933), pp. 176-180; 308-318; 415-431; 530-542; 651-665.

¹⁵ R. VITALE, *Le due incoronazioni della Vergine di Casaluce*, in *Bollettino Diocesano*, Aversa 1942.

¹⁶ D. LANNA, *Caivano Frammenti storici*, Giugliano in Campania 1903, pp. 182-183.

abbattuta questa e ricostruita, sull'altare maggiore del nuovo Santuario¹⁷, era stata di mons. Carmelo Pezzullo, Rettore della Basilica per diversi anni, il quale approssimandosi il 50° anniversario della proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione promulgato da papa Pio IX l'8 dicembre del 1854, pensò bene, caldeggiato dai fedeli, di inoltrare al Capitolo Vaticano la prevista petizione. La richiesta fu benevolmente accolta dal Capitolo che per disposizione di S.E. Mariano Rampolla, arciprete della Basilica Pontificia concesse la canonica autorizzazione¹⁸.

Per l'occasione la corona d'argento già posta sul capo della Vergine e che in origine era stata fatta cesellare dalla locale Congrega dell'Immacolata a devozione dei fedeli, fu restaurata e magnificamente arricchita e indorata a spese di Mons. Carmelo Pezzullo, il quale, in previsione della data già fissata fece anche apporre intorno ad essa la seguente iscrizione:

CARMELO PEZZULLO APOST. ECCL. RECTORE
SOSIO RUSSO, SYNDICO
FRANCISCUS VENTO EPIS. A CAP. VAT.
DELEGATUS
SOLENNI RITU CORONAVIT
III ID. DEC. MCMIV

[Essendo Carmelo Pezzullo rettore della chiesa, Sosio Russo sindaco, il vescovo Francesco Vento delegato dal Capitolo Vaticano incoronò (la Vergine) con solenne rito il giorno 11 dicembre 1904].

Se non che la funzione già fissata per l'11 dicembre in Piazza Umberto I dovette essere necessariamente rinviata di una settimana e nell'altra piazza cittadina, il Largo Riscatto, in seguito al danneggiamento, per un fulmine, del campanile della chiesa di san Sossio e alla conseguente chiusura della piazza antistante.



Fig. 8 - Processione dell'Immacolata negli anni '50.

¹⁷ Sulle vicende che portarono all'abbattimento dell'antica cappella dell'Angelo Custode e alla costruzione in suo luogo dell'attuale Santuario cfr. P. FERRO, *Frattamaggiore sacra*, Frattamaggiore 1974, pp. 73-79.

¹⁸ V. PEZZULLO, *Memorie della chiesa dell'Immacolata*, Aversa 1905.

Finalmente il 18 dicembre la statua, collocata su un artistico carro costruito ed abbellita dal Cav. Castaldo, fu incoronata, in un tripudio di folla, dal delegato del Capitolo Vaticano, monsignor Francesco Vento. Dopo di ch  una lunga e festante processione si snod  per le vie cittadine fino al Santuario dell'Immacolata.

Un testimone dell'evento, il reverendo Giovanni Casaburi, allora poco pi  che decenne, in un opuscolo celebrativo del 70° anniversario dell'Incoronazione della Madonna ricorda che nel tempio, sontuosamente addobbato per l'occasione, furono poste alcune iscrizioni tratte dai Libri delle sacre Scritture (Sapienza, Proverbi, Apocalisse, Seconda lettera di Paolo a Timoteo, Ester, Esodo) inerenti l'immagine della corona¹⁹. Un'immagine - la quale, per inciso, compare ben 18 volte solamente nel Nuovo Testamento - che evoca, come scrive Grundmann: «il dono escatologico di Dio ai credenti»²⁰. Oggi invece a memoria dell'avvenimento resta murata sulla facciata della chiesa una lastra marmorea con la seguente epigrafe:

PIO IX
PONT.OPT.MAX.
ANNO IUBILIARI QUINQUAGESIMO
QUO IMMACULATAE CONCEPTIONIS DOGMA
FUIT A PIO IX PROCLAMATUM
CARMELO PEZZULLO PROTON. APOSTOLICO
ECCLESIAE HUIUS RECTORE
SOSIO RUSSO URBIS SYNDICO
SS. PATRIARCHALIS BASILICAE S. PETRI
CAPITULUM
IDIBUS NOV. COLLEGIALITER CONGREGATUM
EXHIBITIS DOCUMENTIS INSPECTIS
STATUAM DEIPARAE SINE LABE CONCEPTAE
VETUSTATE ET MIRACULARUM FREQUENTIA
HIC CELEBREM
AUREA CORONA DECORARI DECREVIT
FRANCISCUS VENTO
AVERSAN. DIDECECOS EPISCOPUS
POTESTAE SIBI INSCRIPTIS FACTA
INDICTO CORONATIONIS DIE
CAETERISQUE OMNIBUS RITE PERACTIS
CLERO CIVIUMQUE PRIMORIBUS SEPTUS
HAC URBE IN MEDIA
E TRHONO ANTE MAIORIS TEMPLI JORES
MAGNIFICENTIA QUAM MAXIMA ERECTO
VATICANI CAPITULI NOMINE
CORONAM AUREAM CAPITI
DEIPARAE A CONCEPTU IMMACOLATE
SOLEMNI RITU IMPOSUIT
III. ID. DEC. AN. MCMIV

L'accresciuta devozione per la Vergine dopo l'incoronazione ebbe l'effetto di produrre negli anni successivi, oltre che l'abbellimento del Santuario e la concessione di un Rescritto da parte di papa Pio X grazie al quale «si ottenne il privilegio di potersi soddisfare in qualunque tempo il precetto

¹⁹ G. CASABURI, *Chiesa dell'Immacolata Brevi cenni storici*, II ed. Frattamaggiore 1981, pp. 14-16.

²⁰ W. GRUNDMANN, alla voce *St phanosstephar eos*, in G. KITTEL *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Brescia 1965, XII, pag. 1113.

pasquale», la promulgazione del decreto di aggregazione del Santuario alla Basilica Vaticana e la costituzione di un Capitolo collegiale.

**NOTE D'ARCHIVIO SUL PERDUTO PATRIMONIO
ARTISTICO DELLA CHIESA DI SAN SOSSIO
IN FRATTAMAGGIORE
IN SEGUITO ALL'INCENDIO DEL 1945**

FRANCO PEZZELLA

L'occasionale e fortuito ritrovamento, tra le carte d'archivio dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza ai Beni Artistici Storici e Demoetnoantropologici di Napoli e provincia, di un fascio di vecchie schede relative alle opere d'arte conservate nella chiesa di san Sossio in Frattamaggiore prima dell'incendio che la distrusse quasi completamente nella notte tra il 28 e il 29 novembre del 1945, mi offre la possibilità, a distanza di quasi sessant'anni dal disastro, di aggiungere nuovi e più puntuali dettagli alle descrizioni delle opere andate distrutte, già sommariamente riportate dal professore Sosio Capasso in un apposito opuscolo edito a cura del Comitato locale di un partito politico dell'epoca, con lo scopo di raccogliere fondi per la ricostruzione della chiesa¹.

Si tratta, per entrare subito nel merito della trattazione, dei dipinti che ornavano il soffitto della navata centrale, di quelli che ornavano il soffitto del transetto trasversale, della pala dell'Altare Maggiore, e di alcuni altri dipinti variamente localizzati nella chiesa, nonché di alcune sculture lignee.



Fig. 1 - Controsoffitto con tele sei- settecentesche, già a Frattamaggiore, Chiesa di san Sossio.

Il primo e più consistente gruppo di queste opere concerne i tre dipinti dedicati al Santo Patrono Sossio che ornavano la contro soffittatura lignea della navata centrale. Le tele, di scuola napoletana del Sei-Settecento, variamente attribuite dagli autori locali a Massimo Stanzione, a Francesco Solimena e alla sua scuola, raffiguravano rispettivamente la *Decollazione del Santo*, la *Predicazione del Santo*, l'*Esposizione del Santo alle fiere nell'anfiteatro di Pozzuoli*².

Nel primo dipinto, che misurava 350x300, il Santo era raffigurato - come abbiamo anche modo di vedere in una rara foto d'epoca e nel bozzetto preparatorio conservato nel Municipio di Frattamaggiore, cui era stato donato nel 1952 dal parroco Raffaele Di Biase - al centro della

¹ S. CAPASSO, *Memorie della Chiesa Madre di Frattamaggiore distrutta dalle fiamme*, Napoli 1946.

² A. GIORDANO, *Memorie storiche di Frattamaggiore*, Napoli 1852; A. COSTANZO, *Guida sacra della Chiesa Parrocchiale di Frattamaggiore*, Cardito 1902; S. CAPASSO, *Frattamaggiore Chiese e Monumenti, Uomini illustri, Documenti*, Napoli 1944; II ed. Frattamaggiore 1990.

composizione, inginocchiato, con veste giallo marrone, nell'atto di volgere gli occhi al cielo. Di fronte a lui, a sinistra, era il boia, dal torso nudo, e brevi mutandine azzurre, col braccio destro levato in atto di decapitarlo. Nel fondo del dipinto erano visibili dei fedeli che assistevano alla scena mentre in alto era raffigurata una gloria di angeli protesi verso il santo, di cui uno reggeva la corona del martirio. Variamente attribuito ora a Massimo Stanzione ora a Francesco Solimena, il dipinto era stato espunto dal catalogo, sia dell'uno sia dell'altro da Oreste Ferrari, il quale, orientato a ritenerlo piuttosto di scuola solimenesca, nella scheda della Soprintendenza relativa al bozzetto scrisse: *“Il colore vivace e impastato, il modellato risentito, l'impostazione tradizionale delle figure e le caratteristiche tiponomie fanno ritenere quest'opera di stretta orbita solimenesca, nei primi decenni del sec. XVIII. Un'inconsueta fluidità compositiva e, soprattutto la non alta qualità, non permettono di attribuire il dipinto al Maestro stesso”*.



Fig. 2 - Ignoto pittore solimenesco (inizio sec. XVIII)
Decollazione di san Sossio, già a Frattamaggiore,
Chiesa di san Sossio.

Nella Predicazione, concordemente attribuita invece, a differenza della Decollazione, alla scuola del Solimena, il Santo era raffigurato su di una predella: indossava una veste azzurra e una cotta verde cangiante, reggeva nella mano sinistra un piccolo Crocefisso e con la destra lo additava al popolo. Nel piano più basso erano raffigurati i fedeli, genuflessi; a sinistra una giovane donna bionda, di profilo, anch'ella genuflessa, reggeva nelle braccia il suo piccolo e guardandolo gli mostrava il Santo. Al suo fianco era un uomo dal torso nudo, in mutandine bianche, di spalle, seduto su di un drappo rosso. A destra, di prospetto, in primo piano, era visibile, ritratto a mezzo busto, il Parroco Tommaso Pio De Angelis.

Un'idea abbastanza fedele, al di là di alcune varianti, di come si strutturasse questo dipinto, l'abbiamo da una copia attualmente presso un privato, che qui si pubblica per la prima volta.

Nel San Sossio esposto nell'anfiteatro di Pozzuoli, che misurava come la precedente tela, cm. 250x190 e com'essa era attribuita a scuola del Solimena, il Santo era raffigurato sullo sfondo dell'anfiteatro puteolano in primo piano ritto in piedi; vestiva di tunica rossa, aveva le mani ed il viso levato al cielo, come per invocare protezione. A destra del medesimo piano erano dei personaggi genuflessi; il primo aveva la tunica gialla, la testa china, e le mani giunte; dell'altro si scorgeva solo la testa rivolta al santo. In alto si sviluppava un cielo nuvoloso, con riflessi dorati. Sul retro della bella cornice dorata barocca di forma esagonale c'era la firma: *Io Luca Sale*, riferibile, forse, all'intagliatore.

Alla scuola del Giordano appartenevano, invece, due delle tre tele, misuranti cm. 250x150, che, racchiuse in cornici dorate, ornavano la contro soffitta della navata trasversale. Esse raffiguravano rispettivamente: *San Sossio e l'Angelo*, *San Sossio e la Vergine*. Nella prima il Santo era raffigurato in dalmatica rossa, genuflesso e in estasi. In alto era visibile un angelo, avvolto da veli azzurri, leggermente proteso verso il santo, che reggeva nella mano sinistra un ostensorio. Più in alto ancora si evidenziavano testine di cherubini.



Fig. 3 - Ignoto pittore napoletano del XVIII sec.
Predicazione di san Sossio,
 Frattamaggiore, collezione privata.

Nella seconda tela il Santo era raffigurato in primo piano, genuflesso e in estasi, ai piedi della Vergine. In una luce dorata, seduta, la Vergine, in veste color rosso e manto azzurro, reggeva in grembo il piccolo Gesù. Nello sfondo a destra s'intravedevano figure di fedeli.

Nello stesso contro soffitto era posta la copia di un antico dipinto attribuito a Massimo Stanzione, la *Gloria di san Sossio*, a firma di Federico Maldarelli³. Il dipinto, commesso dal parroco Lupoli nel 1891 e ritenuto perduto, è stato recentemente ritrovato, avvolto e in cattive condizioni di conservazione, durante i lavori per il ripristino della cripta sottostante la chiesa di san Sossio⁴. Recuperato, sia pure in modo parziale, e restaurato, è attualmente conservato nella sagrestia della stessa. Nel centro del dipinto, che originariamente misurava cm. 250x190 il Santo, in dalmatica rossa, era raffigurato seduto su di una nuvola circondata da angeli, mentre, illuminato da un raggio di luce dorata, era nell'atto di levare le mani al cielo per chiedere protezione per Frattamaggiore, della quale s'intravedeva, in basso, il profilo, reso però in modo alquanto fantastico. Si trattava, infatti, secondo la migliore tradizione devozionale di un'immagine del Santo nelle vesti di *defensor civitatis*. Attualmente si colgono la sola figura a tre quarti del Santo ed uno scorcio della cittadina. Alla "Gloria di san Sossio" dello Stanzione era forse collegata anche la litografia celebrativa della Traslazione delle ossa del Santo da Napoli a Frattamaggiore incisa da un anonimo artista campano nel 1805 su commissione dell'Arcivescovo di Salerno Michele Arcangelo Lupoli.

Ancor più dei dipinti della volta, la perdita maggiore subita dalla chiesa fu dovuta, però, alla distruzione della grande tela ad olio di cm. 350 x 300, che racchiusa in una larga cornice dorata, campeggiava dietro l'Altare Maggiore. La tela raffigurava la *Vergine con i santi Patroni di Frattamaggiore* ed era di mano del pittore napoletano Francesco De Mura, il più importante seguace del Solimena⁵. Nel dipinto, fin qui conosciuto nell'impostazione ma non nei colori per via di una riproduzione fotografica, la Vergine era vestita di rosa lilla e manto azzurro con leggero velo

³ Sulla vita e l'attività di questo pittore cfr. la relativa scheda a firma di M. A. FUSCO in E. CASTELNUOVO (a cura di) *La pittura in Italia L'Ottocento*, II, Milano 1991, pp. 41-42.

⁴ A. LUPOLI, *Resoconto dello introito e delle spese per i restauri e le decorazioni della chiesa parrocchiale di Frattamaggiore (1810-1894)*, Aversa 1896, pp. 41-42.

⁵ Per le vicende biografiche ed artistiche che riguardano l'artista cfr. N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento*, I (dal Barocco al Rococò), Napoli 1986, p. 92, II (dal Rococò al classicismo), Napoli 1987, pp. 429-451 (per il regesto a cura di G. TOSCANO).

sulla testa di sotto al quale s'intravedevano i biondi capelli. Era riprodotta di prospetto e sedeva su nuvole, circondata da angeli: aveva il piccolo Gesù nudo in piedi sul ginocchio sinistro. Ai suoi piedi, da sinistra, i santi Sossio e Giuliana, di profilo, genuflessi, l'uno in camice bianco e dalmatica rossa, l'altra in tunica celeste marino a larghe pieghe erano intenti a guardarla mentre due Angeli erano in atto di deporre una corona sulle loro teste. Nel fondo, a destra della Vergine, san Nicola, capelli e barba bianca, tunica verde, corta mantellina bianca poggiata sulla spalla destra, le volgeva lo sguardo. In primo piano a destra san Giovanni Battista, seminudo, adagiato su un drappo rosso, ricoperto ai fianchi da un bianco lino guardava a sua volta san Sossio: accanto a lui era una pecorella. Tutto il dipinto era circondato da un folto stuolo di angeli e cherubini.



Fig. 4 - F. Mardarelli, 1891, *Gloria di san Sossio*, Frattamaggiore, Chiesa di san Sossio.

La pala era sormontata da un'immagine della *Trinità* dello stesso autore nella quale in una gloria di angeli tra nubi grigie, si osservavano in primo piano, a sinistra, la figura di Gesù, a torso nudo cinto nei fianchi da un manto azzurro, e, nella parte opposta, quella dell'Eterno Padre benedicente, vestito di tunica scura, con una colomba, simbolo dello Spirito Santo, poggiata sulle ginocchia.

Le tele erano state commissionate, come documenta il cosiddetto *Libro delle Conclusioni*, dall'Università (il comune) di Frattamaggiore, rispettivamente nel 1758 e nel 1762⁶.

L'abside accoglieva altri due dipinti: *San Gennaro arresta l'eruzione del Vesuvio*, il *Martirio dei Santi Gennaro, Sossio e compagni*, entrambi attribuiti a Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. I dipinti, che misuravano cm. 220x210, erano posti rispettivamente sulla parete sinistra e destra. Nel primo, sullo sfondo del vulcano in eruzione, a destra, si osservava la figura di san Gennaro, in paramenti vescovili, con le mani tese verso di esso, a sinistra, su di un'altura, una processione di prelati e fedeli, con torce, recanti il busto del Santo. In primo piano s'intravedevano altri fedeli, fra cui una giovane donna vestita di rosso che stringeva per mano il suo piccolo, nudo. Tutti erano genuflessi e volgevano lo sguardo al Santo protettore. Il soggetto di questa tela si riallacciava alla terribile eruzione del Vesuvio che nella notte tra il 15 e il 16 dicembre del 1631 stravolse Napoli e i dintorni, seminando panico e terrore. Le cronache del tempo ricordano, infatti, che all'indomani del terribile evento si svolse una processione con le reliquie di san Gennaro portate fuori Porta Capuana per invocare la protezione e la salvezza della città. Nel corso della funzione, al Ponte della Maddalena, si sarebbe verificato l'evento miracoloso che era qui rappresentato, con l'apparizione del santo in volo su una nuvola e con le mani protese a fermare la lava e la pioggia di cenere. Il soggetto fu trattato dal Gargiulo in un'altra tela ad olio, siglata con le iniziali D. G. del suo nome, attualmente conservata in collezione privata a Capua e alla quale, molto verosimilmente, s'ispirava la tela frattese⁷.

⁶ P. SAVIANO, *Ecclesiae Sancti Sossi Storia Arte Documenti*, Frattamaggiore 2001, pp. 65-66.

⁷ G. SESTIERI - G. DUPRA', *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, paesaggista e 'cronista' napoletano*, Milano-Roma 1994, pag. 287.



Fig. 5 - Ignoto incisore campano, 1805, Litografia celebrativa della traslazione delle ossa di san Sossio, Frattamaggiore, collezione privata.

Nell'altro dipinto, in uno sfondo oscurato da nubi grigiastre squarciato da due lembi di luce argentea che illuminavano una moltitudine di popolo e di guardie su cavalli bianchi, si osservavano le figure dei Santi martiri puteolani. Nel centro, su una predella era san Sossio, in dalmatica rossa, alla sua destra c'era san Gennaro in manto verde e mitria gialla. Entrambi volgevano lo sguardo al cielo. In primo piano c'erano una donna e un boia, dal torso nudo, voltato di spalle, che poggiava la mano su un grande scudo. A completare la scena, in alto, nel centro, si vedevano due angioletti che reggevano la corona e la palma del martirio sulla testa dei due santi. Il martirio di san Gennaro e compagni, avvenuto tramite decapitazione, è stato oggetto di numerose interpretazioni, soprattutto da parte dei pittori della cerchia di Aniello Falcone. Anche il Gargiulo dipinse varie volte questo soggetto. E' quanto emerge dalla lettura della *Vita* del De Dominicis⁸, dagli inventari e dai documenti relativi a pagamenti di suoi dipinti⁹. Anche in questo caso è ipotizzabile che la tela frattese non si spostasse molto nell'impianto e nella resa coloristica da questa serie di tele.



Fig. 6 - F. De Mura (1758) *La Vergine con i Santi Patroni di Frattamaggiore*, già a Frattamaggiore, Chiesa di san Sossio.

⁸ B. DE DOMINICI, *Vita de' pittori scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, III, pp. 190-213.

⁹ Per questi aspetti cfr. G. DUPRA', catalogo della Mostra *Micco Spadaro Napoli ai tempi di Masaniello*, Napoli Certosa di San Martino 20 aprile-30 giugno 2002, Napoli 2002.

Tra i quadri distrutti va annoverato anche una tela di cm 250x170 firmata da Francesco Celebrano, il *San Giovanni che battezza Gesù*, posta nella prima cappella della navata sinistra, che allora, come ora, accoglieva il Battistero¹⁰. In primo piano, vestito di camicia bianca, e manto azzurro poggiato sul braccio destro, vi si vedeva raffigurato Gesù con la testa china. In piedi, su uno sfondo di luce rossastra, san Giovanni Battista era raffigurato di profilo, con davanti una pecorella, nell'atto di somministrargli il Battesimo. Il dipinto era stato realizzato, probabilmente, nel periodo in cui il pittore napoletano aveva dimorato, per qualche tempo, dopo il 1760, nella vicina Grumo dov'era proprietario di una *casa Palaziata*¹¹. Attualmente il dipinto è sostituito da una copia moderna del pittore casoriano Luigi Abbate.



Fig. 7 - D. Gargiulo (detto Micco Spadaro), *S. Gennaro arresta l'eruzione del Vesuvio*, Capua (CE), coll. privata.

Due le tavole cinquecentesche che andarono perdute: la *Vergine con i santi Sossio, Giuliana, Domenico* (e non Nicola come riporta la scheda della Soprintendenza), *Rosa e Pio V* di Giovan Bernardo Lama¹² e lo scomparto con i *Santi Giuliana e Nicola*, già parte di un polittico attribuito alla cerchia di Andrea da Salerno.



Fig. 8 - D. Gargiulo (detto Micco Spadaro), *l'Incontro dei santi Sossio, Gennaro e Compagni*, Napoli, coll. privata.

Nella prima tavola, posta sulla porta piccola a sinistra dell'ingresso e avente le dimensioni di cm. 220x150, la Vergine, vestita di un largo mantello turchino, era raffigurata giusto al centro, in alto, seduta sulle nubi col piccolo Gesù in grembo coperto da un drappo rosso sulle ginocchia. Ai suoi piedi, in primo piano, a sinistra, si vedevano san Sossio, santa Giuliana e san Domenico, a destra santa Rosa e Pio V; erano tutti genuflessi. San Domenico e santa Rosa erano vestiti di abiti monacali, san Sossio con la dalmatica dei diaconi. A terra s'intravedevano un libro e dei fiori sparsi.

¹⁰ Per un profilo di questo artista cfr. N. SPINOSA, *op. cit.*, II, pp.53, 431-432 (regesto a cura di G. TOSCANO).

¹¹ Da una ricerca ancora inedita di B. D'ERRICO che qui ringrazio per la notizia fornitami.

¹² Per un profilo di questo artista cfr. la relativa scheda a firma di P. L. DE CASTRIS in *La pittura in Italia Il Cinquecento* (a cura di G. BRIGANTI), II, Venezia 1987, pag. 744.

La tavola costituiva lo sportello centrale della cona del Rosario, già smembrata nel XVIII secolo per la realizzazione del monumentale altare di Giacomo Massotti e che comprendeva oltre alle tavolette con i Misteri che la incorniciavano, andate anch'esse perdute, un'altra tavola, forse la predella, raffigurante il Purgatorio con Gesù e Santi attualmente conservata in sacrestia¹³.



Fig. 9 - G. F. Criscuolo, sec. XVI – *I santi Sossio e Giovanni Battista*, Frattamaggiore, Chiesa di san Sossio.

Documentata al 1587 la cona fu commissionato all'artista napoletano da Cesare Fiorillo, governatore della locale Congrega del Rosario, come si legge nella polizza di pagamento finale registrata a Napoli il 16 di novembre di quell'anno: "Addì 16 di 9.bre 1587. In Nap.i Io Giovan Bernardo Lama p. la p.n.te dichiaro havere ricevuto et manualmente havuto dal M.co Cesare Fiorillo maestro Seu Governatore di la Cappella di la Gloriosa Madonna del Rosario di Frattamaggiore ducati ventuno e grana quindici correnti quali sono p. final pagamento di d.ti quattrocento atteso li altri ho ricevuto in altre partite di detto M.co Cesare et altri mastri predecessori, quali d.ti quattrocento mi hanno pagato per la fattura di una cona di detto SS. Rosario integra, cioè, che a spese in oro, et pitata da me, e miei lavoranti ..." ¹⁴.

Sulla seconda, che era collocata sulla parete laterale a sinistra entrando e che misurava cm. 200x120, si vedeva, nel centro, san Nicola dalla folta barba grigia in posizione frontale, vestito di tunica azzurra marino, manto rosso e mitria bianca, lavorata in oro. Col braccio sinistro reggeva il lungo bastone e poggiava la destra sulla testa di un bambino che era al suo fianco. La rappresentazione del bambino evocava un famoso miracolo del popolare santo: quello della liberazione di un giovane rampollo di una nobile famiglia, Adeodato, fatto prigioniero dai corsari e venduto ad un emiro crudele che lo aveva costretto a servirlo come coppiere. E per questo, e per aver risuscitato tre bambini uccisi da un oste per darli in pranzo ai suoi clienti, che san Nicola è invocato come santo protettore dei bambini¹⁵.

Alla sinistra di san Nicola si vedeva santa Giuliana vestita di maglia gialla con largo bordo scuro, sino alle ginocchia. La santa reggeva nella mano sinistra un libro e con la destra tesa in alto la palma del martirio. La tavola costituiva, come già detto, uno dei scomparti di un polittico smembrato in epoca imprecisabile, del quale oggi restano il solo registro laterale con i santi Sossio e

¹³ Per questa tavola cfr. F. PEZZELLA, *L'iconografia di San Sossio nel Tempio*, in P. SAVIANO, *op.cit.*, pp. 79-96, scheda 4.

¹⁴ S. CAPASSO, *Frattamaggiore ...*, *op. cit.*, I ed., pp. 315-316.

¹⁵ J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1989, pp. 300-301.

Giovanni Battista e due frammenti di Angeli. Documentato sull'Altare Maggiore una prima volta nel 1560 in occasione della Santa Visita fatta in quell'anno del vescovo Balduino de Balduinis, vescovo di Aversa¹⁶, nel corso del rifacimento barocco il polittico fu rimosso dall'altare per far posto al succitato dipinto del De Mura con lo stesso soggetto, andato successivamente distrutto.



Fig. 10 - G. Colombo, inizio sec. XVIII
San Giovanni Evangelista, già a
 Frattamaggiore, Chiesa di san Sossio.

Riposto dietro l'altare, il polittico rimase lungamente abbandonato - tant'è che se ne era persa addirittura la memoria - fino a che, nel 1874, saltò fuori in seguito a nuovi lavori di restauro. Smembrato, si ottennero più tavole, poi variamente disposte sulle pareti della chiesa. In particolare i due registri laterali, l'uno con i Santi Sossio e Giovanni Battista, l'altro, il dipinto in oggetto, furono sistemati sulle porte laterali del tempio, dove erano al momento dell'incendio. La nostra tavola andò purtroppo persa, mentre il dipinto con San Sossio e San Giovanni, seppure un po' malconcio, fu invece recuperato e collocato, a ricostruzione avvenuta, prima sulla contro facciata e poi nella seconda cappella della navata laterale sinistra, dove tuttora è dato vederlo¹⁷. Il polittico, variamente attribuito nel passato talora a Marco Pino da Siena (da Federico Maldarelli e da Gennaro Aspreno Galante), talora ad Andrea Sabatini da Salerno (da Agostino Conte), fu realizzato secondo Sossio Capasso negli anni immediatamente successivi al 1522, subito, cioè, dopo i lavori di restauro della chiesa¹⁸. Tuttavia, destituita di ogni fondamento l'attribuzione al pittore senese, appare poco convincente anche l'ipotesi di attribuzione al Sabatini. Non va dimenticato che, fino a quando gli studiosi di pittura napoletana non ripartissero in modo organico, fra i numerosi altri artisti attivi in quel secolo, la vasta produzione pittorica cinquecentesca presente a Napoli e nel resto dell'Italia meridionale, Marco Pino e Andrea Sabatini erano considerati, in pratica, i soli pittori rinascimentali meridionali degni di nota e, pertanto, erano loro attribuiti quasi tutti dipinti del periodo ancora conservati in questa parte d'Italia. Molto più correttamente, invece, il polittico era da attribuire ad

¹⁶ Negli Atti redatti per l'occasione leggiamo, infatti: "... nel visitare l'altare maggiore si trovò un quadro su legno fatto nuovamente, ben dipinto ed ornato con le figure di S. Sossio Martire, S. Giuliana, S. Nicola e S. Giovanni Battista e con quella della Beata Maria Vergine nella parte superiore. Con questo vi si rattrova ancora un compiuto tabernacolo, ove sta riposto il SS. Sacramento dell'Eucarestia, cose tutte fatte a spese dell'Università di Frattamaggiore per le quali furono pagati ducati trecento".

¹⁷ Per questa tavola cfr. la scheda di F. PEZZELLA, *op. cit.*, in P. SAVIANO, *op. cit.*, pag. 80-82, scheda 2.

¹⁸ S. CAPASSO, *Frattamaggiore...*, *op. cit.*, pag. 150.

un seguace del Sabatini, da ricercarsi tra i suoi più stretti collaboratori. E non ci si scosta molto dal vero nell'indicare in Giovan Filippo Criscuolo, il prolifico artista di Gaeta che del salernitano fu uno degli allievi più dotati, l'artefice del polittico frattese¹⁹. Le figure superstiti presentano, infatti, a partire dai volti, tutti o quasi tutti, gli elementi propri delle tipologie adottate dal pittore in analoghe e documentate composizioni, quali il Polittico di Castoreale e quello della Chiesa di Montecalvario a Napoli, alla cui realizzazione parteciparono anche due altri congiunti del Criscuolo, Mariangela e Giovannangelo²⁰.

Diverse le statue andate perdute. Tra queste bisogna annoverare, purtroppo, anche le statue della *Vergine* e di *san Giovanni Evangelista* (e non di san Giovanni Battista, come erroneamente riportato nella scheda della Soprintendenza). Quest'ultima era di mano del notevole scultore, atesino di nascita ma napoletano d'adozione, Giacomo Colombo, autore di diverse statue per le chiese della Diocesi di Aversa, che vi aveva apposto la firma e la data 1726. Pagata da De Spenis ducati 300, era alta 167 cm e si trovava al momento dell'incendio nella Cappella del Crocifisso, situata nella crociera destra. La Vergine indossava una veste di seta nera, aveva i cappelli ricamati in oro ed un gran manto nero bordato in oro, spiovente dalla testa su cui era un diadema d'argento. Il san Giovanni Evangelista era, invece vestito con un manto rosso e aveva un'aureola sulla testa²¹.

Notevole era anche un *Crocifisso* ligneo del XVII secolo di legno scuro recante l'immagine di Cristo, con la testa rannicchiata sul petto, in attitudine di abbandono.

¹⁹ F. PEZZELLA, *op. cit.*, in P. SAVIANO, *op. cit.*, pag. 82.

²⁰ Per il Criscuolo cfr. P. L. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573*, Napoli 1996, pp. 37-55.

²¹ Sull'attività del Colombo nella Diocesi di Aversa cfr. F. PEZZELLA, *Sculture lignee di Giacomo Colombo nell'agro aversano* in ... *Consuetudini Aversane*, n. 27-28 (aprile-settembre 1994) pp. 23-31.

GIACINTO DE POPOLI, UN PITTORE CASERTANO NELLA NAPOLI DEL SEICENTO

FRANCO PEZZELLA

Giacinto De Popoli, o de Popolis, o del Popolo (come altrimenti è citato in alcuni documenti) è figura di pittore stanzonesco attivo a Napoli ed in Campania per tutta la seconda metà del XVII secolo.

L'artista è stato lungamente ritenuto nativo di Orta di Atella – come il suo più celebre maestro Massimo Stanzione – sulla scorta di quanto indicato da Bernardo De Dominici, il settecentesco biografo napoletano autore di una preziosa, e però a tratti fantasiosa, raccolta sulle vite degli artisti meridionali¹. Invece, molto più verosimilmente, egli era nato a Caserta nel 1631. E' quanto si evince dal processetto prematrimoniale tra la sorella Antonia e il pittore Domenico Andrea Malinconico celebrato a Napoli il 9 luglio del 1658 e conservato presso l'Archivio Storico Diocesano della stessa città, nel quale «*Iacintus de Popoli de Caserta ... filius quondam Iulii*» afferma essere «*Pittore etatis sub annos 27 ...*». Dallo stesso atto, pubblicato da Ulisse Prota Giurleo sin dal lontano 1953, apprendiamo inoltre, che il De Popoli era domiciliato a Napoli, in via Monte Oliveto, con la mamma, tale Valentia Santoro, anch'ella di Caserta².



Fig. 1 - G. De Popoli, *San Nicola fa abbattere il tempio di Diana*,
Napoli, Chiesa di san Domenico Soriano.

Giacinto de Popoli fu artista modesto, nonostante la sua formazione presso lo Stanzione, del quale «... s'invaghi di quel nobile modo di tingere, e delle belle idee di que' volti, che in que' tempi dal

¹ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli, 1742-45, (ed. consultata, Sala Bolognese, 1979), III, pp. 116-118 (... *Il Cavalier Giacinto de Popoli fu anch'egli nativo d'Orta* ...).

² U. PROTA GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli, 1953, pp. 34-35.

solo Guido Reni poteano esser superate, e forse alcune solamente agguagliate ...»³. Pur senza riuscire a cogliere appieno la maniera del maestro il De Popoli fu però assai richiesto e prolifico nella realizzazione di dipinti, molti dei quali, sulla falsariga di un vezzo che aveva ereditato dallo Stanzione, sono contrassegnati dalla sigla «*Eques*» a testimonianza del titolo di Cavaliere conferitogli dal Papa per intercessione del cardinale Innico Caracciolo⁴. Poche o scarse tracce del suo apprendistato presso il maestro ortese si ritrovano tuttavia nella prima opera attribuitagli dalle fonti: gli affreschi con *Storie della Vita di San Nicola da Bari* nella cappella Coscia in San Domenico Soriano a Napoli. Le scene, variamente distribuite nei sottarchi, raffigurano: la *Nascita del Santo*; un episodio d'incerta iconografia giacché poco leggibile; *San Nicola che appare all'Imperatore e gli ordina di liberare Ursus, Nepotione e Apilio ingiustamente accusati di tradimento*; il *Santo mentre ferma l'esecuzione di un innocente*; *San Nicola in atto di morire assistito dagli Angeli*; l'*Elemosina di san Nicola*; un *Miracolo del Santo*; l'*Episodio dei tre pomi d'oro*; *San Nicola fa abbattere il tempio di Diana*; il *Santo che predica alla folla*⁵. Gli affreschi sono trattati con una tecnica quasi impressionista che ricorda molto da vicino le soluzioni pittoriche adottate in quegli stessi anni dagli epigoni di Aniello Falcone, nella fattispecie da Micco Spadaro, alias Domenico Gargiulo, negli affreschi con *Storie di Abramo* del Coro dei Conversi nella Certosa di san Martino a Napoli.



Fig. 2 - G. De Popoli, *Mosè salvato dalle acque*,
Napoli, Tribunale, Salone della Presidenza della Corte d'Appello.

Ad una fase immediatamente successiva sembrano invece appartenere la *Natività* della chiesa del Salvatore ai Camaldoli⁶ ed il *Mosè salvato dalle acque* attualmente conservato nell'Ufficio di Presidenza della Corte d'Appello del Tribunale di Napoli.

In entrambi i dipinti, databili tra il 1656 e il 1660, l'artista distaccandosi dai modi classicisti che caratterizzano la sua primissima produzione, denota un improvviso interessamento per le tinte

³ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pag. 117. L'iniziale formazione stanzionesca del pittore, unanimemente condivisa dagli autori antichi e moderni, da L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Firenze 1792 (ed. consultata 1808) pag. 466 a S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori*, Milano 1818, II, pag.149; da C. T. DALBONO, *Massimo i suoi tempi e la sua scuola*, Napoli 1874, pag.110 a W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neaples*, Lipsia 1910, pp. 280-281; da A. M. BESSONE-AURELY, *Dizionario dei pittori*, Città di Castello 1915, pag. 440 a S. SCHÜTZE - Th. C. WILLETTE, *Massimo Stanzione L'opera completa*, Napoli 1992, pp.127-128, è messa in dubbio dal solo U. PROTA GIURLEO, *op. cit.*, pag. 34-35, che lo ritiene allievo di Andrea Vaccaio.

⁴ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pag. 118. (...visse onoratamente e col mezzo del cardinal Innico Caracciolo, che lo favorì, ebbe un Cavalleriato dal papa, qual grado con decoro mantiene trattandosi nobilmente).

⁵ F. NICOLINI, *Chiesa e convento di S. Domenico Soriano*, in *Napoli Nobilissima*, XV (1906), pag. 53.

⁶ V. ACAMPORA, *I Camaldoli di Napoli escursione storica- artistica*, in *Rivista storica benedettina*, V (1910), pag. 26.

scure: forse perché, come la maggior parte dei pittori napoletani sopravvissuti alla peste del 1656, non rimase del tutto estraneo all'influenza di Mattia Preti, l'ultimo epigono della tradizione luminista, ritornato a Napoli, dopo un lungo soggiorno a Malta, per affrescare sulle porte della città una serie di affreschi votivi in ringraziamento del cessato morbo.



Fig. 3 - G. De Popoli, *Il Sogno di san Giuseppe*, Napoli, Chiesa di Santa Maria la Nova.

Dopo l'impresa di San Domenico, De Popoli incominciò a muoversi con più autonomia e con una certa disinvoltura all'interno delle commesse per i grandi cicli decorativi napoletani promossi dagli ordini monastici e dalla Chiesa; tant'è, che nel 1660, riuscì ad accaparrarsi la realizzazione di due cicli di affreschi per altrettante cappelle laterali del cosiddetto cappellone di San Giacomo della Marca in Santa Maria la Nova⁷. Il ciclo che adorna la cappella dell'Assunzione, la prima a sinistra, è costituito da una composizione centrale con la rappresentazione della *Vergine in Gloria* e da due riquadri laterali con l'*Annunciazione* e il *Sogno di San Giuseppe*, su cui compare la firma e la data. L'altro ciclo adorna, invece, la cappella di fronte e raffigura l'*Annuncio ai pastori*, la *Strage degli Innocenti* e la *Fuga in Egitto* (firmato)⁸.

Gli affreschi di Santa Maria la Nova rappresentano secondo Mario Alberto Pavone «... il più alto raggiungimento di De Popoli la cui visione, allontanandosi da talune schematizzazioni tardo-manieristiche legate al perdurante influsso del Corenzio si apre ad un notevole approfondimento culturale [dove] le basi stanzonesche [...] come i riferimenti al Reni e al Domenichino vengono integrati da una accorta osservazione di Francesco Guarini [...] a segnare un deciso riaggancio al metro caravaggesco»⁹.

Dal 1664 il De Popoli è iscritto come «consulatore» nella Corporazione dei pittori napoletani, sotto la prefettura di Andrea Vaccaro¹⁰.

Relativamente a questo periodo, non ci sono purtroppo giunti i medaglioni, già ricordati dal Filangieri che egli dipinse a fresco nel 1665, per la cifra di 710 ducati, sulla porta del Monastero del Carmine Maggiore, unitamente ad una *Allegoria della Religione* nella volta del Sala Capitolare¹¹.

⁷ M. NOVELLI RADICE, *Notizie d'archivio sulla chiesa di S. Maria la Nova in Napoli*, in *Campania sacra*, 13-14 (1982-1983), pp. 149-185, pp. 163-164, 167, 181-182, docc. 71, 73, 74.

⁸ G. ROCCO, *Il Convento e la Chiesa di santa Maria la Nova di Napoli nella Storia e nell'Arte*, Napoli 1928, pag. 234; G. MOLINARO, *Chiesa e convento di S. Maria la Nova*, Napoli 1932, pp. 13-14.

⁹ M. A. PAVONE, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39 (1991), pag. 59.

¹⁰ F. STRAZZULLO, *La Corporazione dei Pittori*, Napoli, 1962, pag. 6 e 27.



Fig. 4 - G. De Popoli, *Madonna della Purità*, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sapienza.

Ci sono invece giunti (alcuni in pessime condizioni di conservazione) gli affreschi e le tele realizzate dal De Popoli tra il 1667 e il 1669 per la chiesa di santa Maria della Sapienza che fu senza dubbio la più importante commissione nella carriera del pittore. Nella chiesa, infatti, il De Popoli affrescò le volte della seconda cappella destra e della prima e seconda cappella sinistra, per le quali dipinse inoltre, come attestano i documenti ritrovati dalla Ascione¹² e dal Rizzo¹³, sei tele per le pareti laterali, e, forse, anche la *Pietà* nella terza cappella sinistra¹⁴. In dettaglio: per la seconda cappella destra, intitolata a santa Colomba, altrimenti nota come cappella della Natività, dipinse due tele (la *Madonna della Purità* e la *Vergine bambina tra i santi Anna e Gioacchino*) e sotto la volta tre riquadri ad affresco con *l'Adorazione dei Magi*, la *Presentazione di Gesù al tempio* e il *Riposo dalla fuga in Egitto*; per la prima cappella sinistra, dedicata all'Immacolata Concezione, realizzò, invece, due tele (*Natività* e *Assunzione della Vergine*), la lunetta che sovrasta in alto l'*Immacolata* di Girolamo Imparato raffigurante la *Vergine che appare ad un evangelista*, gli affreschi sotto la volta raffiguranti al centro l'*Eterno Padre che dipinge il ritratto di Maria* e nei due lati gli episodi

¹¹ G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli, 1883-1891, III, pag. 461.

¹² G. ASCIONE, *Giacinto de' Popoli, pittore napoletano del Seicento*, in *Antologia di Belle Arti*, IV (1980), 15/16, pp. 165- 172, pp. 167-169, 172, note 49 e 52.

¹³ V. RIZZO, *Documenti su Cavallino, Corenzio, De Matteis, Giordano, Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zampieri ed altri, dal 1636 al 1715* in (a cura di R. PANE), *Seicento napoletano Arte costume ambiente*, Milano, 1984, pp. 314-316, pag. 315.

¹⁴ I dipinti erano stati descritti e attribuiti al de Popoli la prima volta, sia pure con qualche imprecisione, da A. COLOMBO, *Il Monastero e la chiesa di S. Maria della Sapienza*, in *Napoli Nobilissima*, XI (1902), pp. 63-68 sulla scorta delle notizie ricavate dal manoscritto conservato con la titolatura 264-1-90 nella Biblioteca del Museo Nazionale di San Martino.

biblici di *Sisara e Gioele* e di *Giuditta con la testa di Oloferne*¹⁵; nella seconda cappella sinistra, dedicata ai santi Gaetano da Thiene ed Andrea d'Avellino, infine, dipinse il quadro con *San Gaetano nell'atto di ricopiare le regole del suo ordine* e quello della *Morte di sant'Andrea*, insieme agli affreschi della volta raffiguranti *San Gaetano mentre presenta al pontefice alcune religiose che gli consegnano le regole, i Santi Gaetano e Andrea portati in gloria* e la *Morte di sant'Andrea sorretto da due frati*, e a quelli del sottarco raffiguranti una *Santa martire*, un *Santo domenicano* ed un gruppo di *Puttini*.



Fig. 5 - G. De Popoli, *Presentazione di Gesù al Tempio*, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sapienza.

La qualità di queste opere è piuttosto discontinua: se nel *San Gaetano che trascrive la Regola* e nel *Sant'Andrea d'Avellino* della seconda cappella sinistra, che i documenti dicono aveva ricevuto «a politura» ma che in realtà il De Popoli dipinse ex novo, i due santi sono infatti «goffi e legnosi» (per dirla con la Maietta), le tele della *Natività della Vergine* e dell'*Assunzione* per le pareti laterali della prima cappella sinistra appaiono, invece, «più libere nella resa pittorica» denotando nell'espansione delle forme l'influsso di Cesare Fracanzano, presente con alcuni affreschi nel coro delle monache della stessa chiesa¹⁶.

Ancora più gradevole è la *Madonna della Purità*, dove l'impostazione tardo manierista del pittore casertano affiora senza esitazione, assieme ad una certa piacevolezza coloristica, nei particolari decorativi (si vedano, ad esempio, i gigli che si alternano ai sgargianti fiori ai piedi dell'immagine della Vergine sostenuta da due angeli d'impronta pacecchiana).

Alcuni autori attribuiscono al De Popoli anche gli affreschi della prima cappella di destra, dedicata all'Annunziata, raffiguranti la *Presentazione al tempio*, la *Trinità* e lo *Sposalizio della Vergine*¹⁷.

Ad un periodo immediatamente successivo agli affreschi della Sapienza appartengono la *Sacra Famiglia con San Giovannino*, firmata e datata 1669, nella chiesa di san Giorgio Martire a Salerno e l'*Immacolata* di santa Maria la Nova, opere entrambe ancora influenzate da modellati e colorismi stanzoneschi. Circa allo stesso periodo appartiene anche l'unica opera che si conosca a tutt'oggi realizzata dal pittore casertano per la sua città natale, la *Madonna col Bambino in gloria tra Santi francescani*, firmata e datata 1674, un tempo conservata nel Convento dei Cappuccini a

¹⁵ I lavori per la Cappella sono documentati da due polizze pubblicate rispettivamente da G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi in Archivio Storico delle Province napoletane*, VI (1920) pag.95 e da G. ASCIONE, *op. cit.*, pag.168 e nota 47.

¹⁶ I. MAIETTA, (scheda in) *Catalogo delle Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, a cura di P. DI MAGGIO, Napoli, 1990, pag. 78.

¹⁷ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pag.198; L. D'AFFLITTO, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono nella città di Napoli*, Napoli 1834, pag. 67.

Puccianiello. Della tela, trafugata il 27 febbraio del 1967 dal sito originario e mai più ritrovata, resta una fotografia, peraltro poco leggibile, sufficiente, tuttavia, a documentarci quanto egli fosse ormai notevolmente in ritardo, vieppiù per l'accresciuto interesse *tenebristico*, nei confronti della coeva produzione figurativa, già largamente intrisa, invece, di caratteri barocchi e di colorismi «*neo-veneti*».



Fig. 6 - G. De Popoli, *Natività della Vergine*, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sapienza.

Le fonti riportano di un altro dipinto del De Popoli nel Casertano, la *Gloria di San Felice*, posta sull'Altare maggiore della chiesa parrocchiale dell'omonima località presso Arienzo¹⁸.

Tra i dipinti citati dalle fonti, ma andati distrutti o dispersi, vanno ancora citati, la *Madonna del Rosario* per la chiesa di san Francesco delle Monache a Napoli¹⁹ il quadro della Congrega dei Mercanti ai Lanzieri sempre a Napoli²⁰, e la tela con i *Santi Filippo e Giacomo* della Congrega del Sacramento di Marano²¹.

Accanto alla produzione chiesastica l'artista affiancò anche una discreta produzione sacra e profana per la committenza privata. In particolare: per il Marchese di S. Leucio Don Filippo Pisacane realizzò tre soprapporte con «*figurine*», un quadro «*con diverse figure*» e due quadri con «*due Istorie del Tasso*»²²; per tale Guglielmo Manuelli un quadro con «*Dallia (Dalida) che taglia gli*

¹⁸ F. PERROTTA, *La parrocchia di S. Felice martire in una relazione del 1705*, in *Notiziario del Centro Studi Valle di Suessola Studi e documenti. Nova et vetera*, n. 1 (1993), pp. 153- 184, pag.161 (*Nella muraglia di mezzo a vista di tutta la Chiesa in testa al cornicione vi pende un quadro di palmi 20 rotondo alla cima della pittura del fu Giacinto Popoli, esprime il nostro s. Felice in abito sacerdotale portato da puttini su di una nubbe ...*).

¹⁹ G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, pag. 145.

²⁰ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pag. 118.

²¹ *Ibidem*.

²² R. RUOTOLO, *Artisti, dottori e mercanti napoletani del secondo Seicento Sulle tracce della committenza borghese* in *Ricerche sul '600 napoletano saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1987, pp. 177-189, pag. 188.

capelli di Sansone», due altri con «*San Tomaso*» e «*Moisè nel fiume*»²³. Dipinti aventi a soggetto questi ultimi due temi furono realizzati anche per il maestro di campo Martino de Castrocon²⁴: è la riprova del gradimento riscosso dalla produzione dell'artista casertano. Gradimento, che non raccolse, evidentemente, invece, la sua ultima fatica, se i quattro dipinti, due grandi e due piccoli, oltre ad un'imprecisata serie di piccoli quadri raffiguranti Santi dell'Ordine Domenicano, che gli erano stati commissionati dai Padri della chiesa napoletana di san Pietro martire, gli furono contestati per non essere «*della perfezione promessa e convenuta*», bensì abbondanti di «*molti difetti e improporzioni*»²⁵.



Fig. 7 - G. De Popoli, *Assunzione della Vergine*, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sapienza.



Fig. 8 - G. De Popoli, *San Gaetano da Thiene*, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sapienza.

Per tale ragione, anzi, il Procuratore del Monastero di san Pietro martire, appellandosi ad una clausola del contratto, aveva chiesto ed ottenuto una perizia sulla qualità delle opere da affidarsi «*a persone esperte*». Era il 7 maggio del 1675: Giacinto non conoscerà l'onta di vedersi rifiutare per scarso merito il suo lavoro. Stando all'atto di morte ritrovato dalla Ascione, che smentisce un precedente documento pubblicato dal Salazar²⁶, infatti, l'artista muore di lì a poco, repentinamente, nella stessa Napoli, il 22 maggio, ricevendo sepoltura nella chiesa cittadina di Santa Maria della Rotonda²⁷.

²³ G. LABROT, *Dex collectionneurs etrangers a Naples*, in *Ricerche sul '600 napoletano Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, Milano 1984, pp. 135-142, pag. 139.

²⁴ *Ivi*, pag. 141.

²⁵ Cfr. documenti riportati da G. ASCIONE, *op. cit.*, pp. 169-170.

²⁶ L. SALAZAR, *Marco Del Pino da Siena ed altri artisti dei secoli XVI e XVII*, in *Napoli Nobilissima*, XIII (1904), pp. 17-22.

²⁷ G. ASCIONE, *op. cit.*, pag. 170. «Ai 22 di Maggio 1675 D. Gio Battista Guarrese parroco delegato notifica il Cavaliere don Jacinto del popolo perfunctus alle vintiuno hora et mezza».



Fig. 9 - G. De Popoli, *Sant'Andrea d'Avellino*, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sapienza.



Fig. 10 - G. De Popoli (attr.), *Pietà*, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sapienza.

DOCUMENTI PER LA STORIA DEL SANTUARIO DELL'IMMACOLATA DI FRATTAMAGGIORE

FRANCO PEZZELLA



Fig. 1 - Frattamaggiore – Santuario
dell'Immacolata, facciata.

Le prossime celebrazioni per il primo Centenario dell'Incoronazione della statua dell'Immacolata Concezione che si venera nell'omonimo Santuario di Frattamaggiore, e l'interesse che di conseguenza si è creato, non solo circa le vicende storiche che portarono a questo avvenimento, ma anche e soprattutto intorno alla chiesa, mi offrono l'occasione per rendere noti alcuni documenti inediti che concernono un altro importante e poco conosciuto capitolo della sua storia: la traslazione, in essa, agli inizi del secolo scorso, dei corpi dei santi martiri Teofilo e Blanda¹.

Prima di riportare questi documenti, redatti in forma di memoria dal canonico Carmelo Pezzullo, mi sembra però opportuno riferire delle vicende agiografiche dei Santi in oggetto così come narrate dalle fonti².

Per quanto concerne san Teofilo martire le fonti di prima mano sono costituite, al solito, dal Martirologio Romano³, dalle ricerche del Baronio⁴ e dal Butler⁵ cui si rifanno, peraltro, i dizionari e le enciclopedie moderni⁶.

¹ Per le vicende inerenti l'Incoronazione della statua della Vergine cfr. FRANCO PEZZELLA, *Un importante documento per la storia religiosa di Frattamaggiore: il verbale d'incoronazione della statua dell'Immacolata che si venera nel Santuario omonimo*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXIX (n. s.), n. 116-117 (gennaio- aprile 2003), pagg. 83-95. Per un profilo storico del Santuario cfr. VINCENZO PEZZULLO, *Memorie della Chiesa dell'Immacolata*, Aversa 1905; SOSIO CAPASSO, *Frattamaggiore Storia Chiesa e monumenti Uomini illustri Documenti*, Napoli 1944, II ed. Frattamaggiore 1992, pp. 221-225; GIOVANNI CASABURI, *Chiesa dell'Immacolata Brevi cenni storici*, Frattamaggiore 1974; PASQUALE FERRO, *Frattamaggiore sacra*, Frattamaggiore 1974, pp. 73-79.

² Carmelo Pezzullo (Frattamaggiore 1829-1919) è figura di sacerdote che seppe coniugare zelo religioso e interessi culturali con grandi risultati, abbinando all'attività di Rettore del Santuario dell'Immacolata prima e di parroco del Redentore poi, l'incarico di delegato alla pubblica istruzione nell'Amministrazione Comunale e di studioso di storia locale. Alla sua penna sono dovuti, infatti, alcuni fondamentali studi agiografici sui santi locali (*Memorie di S. Sosio Martire*, Frattamaggiore 1888 e *Cenno storico di S. Ingenuino*, Napoli 1884) e il *Carmina in Sanctorum Cordes, qui Fracta unione urbe coluntur*. Per i suoi meriti ecclesiastici nel 1900 fu insignito dell'onorificenza di Protonotario Apostolico, per quelli di studioso, dell'onorificenza di Cavaliere di SS. Maurizio e Lazzaro (cfr. FEDERICO PEZZULLO, *Monsignor Carmelo Pezzullo*, Napoli 1919).



Fig. 2 - Mons. Carmelo Pezzullo
(Fratamaggiore 1829-1919).

Riassumendo in esse si narra che ad Alessandria il 19 dicembre dell'anno 250 o 253, al tempo delle persecuzioni dell'imperatore Decio⁷, un tale, arrestato come cristiano, era stato tradotto innanzi al Preside Prefetto del tribunale, e mentre era ingiustamente, e crudelmente straziato, ed era perciò prossimo a negare la fede in Gesù Cristo, fu incoraggiato da alcuni presenti, prima con gesti e poi più convincentemente con le parole, a non abiurare. Si trattava del soldato Teofilo e di quattro suoi compagni, Ammone, Zenone, Tolommeo ed Ingenzio che, incapaci di reggere a tanto strazio, si erano avvicinati al leggio del Prefetto gridando ad alta voce di essere anche loro cristiani. Arrestati, furono condannati a morte. Più tardi, per circostanze che ci sfuggono, le spoglie dei cinque martiri furono portate a Roma e seppellite nel cimitero di santa Ciriaca sulla via di Tivoli, nell'Agro Verano.

Più articolate sono invece le vicende agiografiche relative a Santa Blanda. Le fonti al riguardo riportano che al tempo di Alessandro Imperatore, Roma fu devastata da un incendio nel quale

³ *Martyrologium Romanum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum Gregorii XIII Pont. Max. iussu editum*, Roma 1583. Il Martirologio è un catalogo dei martiri della religione cristiana in cui sono annotate con la data del martirio le notizie biografiche più significative per ogni martire o gruppo di martiri. I primi martirologi (romano, 354; cartaginese, geronimiano, IV-VI secolo) erano degli scarni calendari cui si aggiunsero nel tempo, soprattutto in età medievale, notizie sempre più ampie, talvolta però incerte, fino a formare delle vere e proprie biografie. Dopo la felice fioritura medievale, nel 1580 papa Gregorio XIII affidò ad una commissione di dotti, presieduta dal cardinale Guglielmo Serleto il compito di preparare un'edizione sicura e corretta del Martirologio. La monumentale opera fu costantemente aggiornata negli anni successivi con le edizioni del 1584, 1586, 1589 (pubblicata ad Anversa) grazie alle continue ricerche del Baronio.

⁴ CESARE BARONIO, *Annales Ecclesiastici*, ed. a cura di A. THEINER, Bar-Le-Duc 1864-1883; Idem, *Martyronum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum Gregorii XIII Pont. Max. iussu edictum; accesserunt notationes atque tractatio de Martyrologo romano*, Roma 1598.

⁵ ALBAN BUTLER, *Lives of the saints*, 1756-59, ed. New York 1955.

⁶ Benedictine Monks of St. Augustine Abbey-Ramsgate, *The books of saints A dictionary of persons canonized or beatified by the Catholic Church*, New York 1966, ad vocem; ROBERT MOREL- H. EVANS, *The encyclopedia of Catholic saints*, 1966, ad vocem; J .J. DELANEY, *Pocket dictionary of saints*, New York 1983, ad vocem.

⁷ Le persecuzioni di Decio furono particolarmente cruento. Proclamato imperatore nel 249 emanò l'anno successivo un decreto di lealismo religioso che imponeva la partecipazione ai sacrifici, attestata da un *libellus* che molti cristiani si procuravano con denaro; ribellarsi all'editto equivaleva, infatti, ad affrontare torture, prigionia, confisca dei beni, la condanna a morte. Tra coloro che rifiutarono di sottomettersi, vi fu lo stesso Fabiano.

rimase distrutto dalle fiamme una gran parte del Campidoglio e perirono quattro sacerdoti addetti al tempio di Giove. Il console Palmazio, ritenendo essere ciò avvenuto per colpa dei cristiani, ordinò un'immediata persecuzione degli stessi che intanto si erano riuniti col Sommo Pontefice, allora Papa Callisto, e alcuni presbiteri, tra cui un certo Calepodio, nel cenacolo della Basilica di Santa Maria in Trastevere⁸.



Fig. 3 - Foglio del memoriale di C. Pezzullo.

Entrati nell'edificio, tre dei soldati, invitati dalle preghiere di Calepodio a desistere nei loro propositi, rimasero ciechi. Nello stesso momento, in un tempio vicino, una giovane donna di nome Giuliana, mentre officiava sacrifici al dio Mercurio, restò in possesso del demonio, e cominciò a gridar forte «Sono falsi i nostri Numi, distruggeteli. Uno solo è Dio, e l'unico e vero è quello che si adora dal Papa Callisto e suoi seguaci». A questi accadimenti, il Console Palmazio investito della grazia divina, abiurò i suoi dei e si recò dal Pontefice dichiarando di voler abbracciare il Cristianesimo. Il Pontefice, dopo un periodo di digiuno e di preghiera, lo catechizzò e lo battezzò, unitamente alla moglie ed altri 42 membri della sua famiglia. Venuto a conoscenza della conversione, l'Imperatore lo fece chiamare e lo redarguì affidandolo al Senatore Simplicio perché lo convincesse a desistere dai suoi propositi. Per tutta risposta Palmazio, nel tempo che visse in casa di Simplicio, non fece altro che digiunare e pregare, ottenendo la guarigione di Blanda, la moglie paralitica di un tal Felice. Al vedersi così miracolosamente guarita Blanda e il consorte si convertirono e così pure Simplicio con la moglie e tutta la sua famiglia composta di 68 persone. Furibondo l'Imperatore fece catturare e decollare Palmazio, Simplicio con tutti i suoi nonché Blanda e il suo consorte Felice; e ad ammonimento dei cristiani fece sospendere le loro teste alle diverse porte della città. Ma i cristiani anziché rimanere atterriti recuperarono il venerando capo

⁸ Secondo molti autori la chiesa di Santa Maria di Trastevere fu il primo tempio cristiano a Roma, e per questo è la prima chiesa romana dedicata alla Vergine. Tradizionalmente se ne attribuisce la fondazione allo stesso Callisto I (217-222). Fu però compiuta da Giulio II nel 1512, ricostruita quasi del tutto da Innocenzo II nel XII secolo riutilizzando in gran parte i travertini ed i marmi tolti alle Terme di Caracalla. Subì restauri nel corso dei secoli ma sostanzialmente la basilica è rimasta quella di Innocenzo II.

della martire Blanda e postolo in un'apposita urna con a fronte annotato il nome ed i segni del martirio, lo interrarono nel cimitero di Calepodio sulla via Aurelia.



Fig. 4 - Frattamaggiore – Chiesa dei SS. Ingenuino e Antonio da Padova, facciata.

Passando ad indagare ora sulle vicende che portarono i corpi dei due Martiri a Frattamaggiore, ricorderemo, facendo ancora una volta riferimento al Baronio per le vicende legate a san Teofilo, che il corpo del santo, estratto dal cimitero di Santa Callista il 28 maggio 1837, fu dato in dono, unitamente ad un vasetto intinto di sangue con la iscrizione Theophiliy in JC, al Signor Gaspare Oberhaltzer. A consegnarglielo in una cassetta di legno coperta da carta colorata ben chiusa e legata da una fettuccia di seta di color rosso segnata col suo suggello, fu il cardinale Giuseppe della Porta-Rodiani, Cardinale Presbitero del titolo di Santa Susanna e Vicario Generale di Papa Gregorio XVI. Il signor Gaspare Oberhaltzer, cui era stata concessa la facoltà di poter donare il corpo ad altri, come anche di trasportarlo fuori Roma e collocarlo ed esporlo alla pubblica venerazione dei fedeli, lo tenne presso di sé fino all'anno 1854, allorquando lo donò al Reverendo don Antonio Blanch di Napoli, Parroco della Darsena, il quale lo fece sistemare in un'urna indorata sotto l'altare del suo Oratorio privato. Alla sua morte, gli immobili, e quindi anche l'Oratorio con il reliquario, andarono in dono alle sorelle Giovanna e Carmela Palmieri che, a loro volta lo donarono alla nipote Teresa Palmieri, vedova Tuccillo.

Passata poi a miglior vita la Signora Palmieri, le successe nella proprietà dell'Oratorio il figlio Alberto, il quale, dovendo sloggiare dal palazzo in cui abitava sito al civico 18 di via Santa Maria dell'Avvocata a Foria, il 18 aprile del 1913, vendette a Monsignor Carmelo Pezzullo, Protonotario Apostolico di Frattamaggiore, l'Oratorio e lo stesso corpo del Santo.

Ma a questo punto lasciamo che sia lo stesso Carmelo Pezzullo a narrarci i fatti riportando integralmente un suo lungo memoriale, appena integrato da qualche nota chiarificatrice.

Notizie riguardanti la traslazione del corpo di S. Teofilo Martire da Napoli a Frattamaggiore

Il molto Rev .do D. Eduardo Coma, Parroco della Chiesa di tutti i Santi esistente nel quartiere S. Antonio Abate in Napoli, e mio confessore da parecchi anni l'ultima volta che venne a ricevere la mia Sacramentale Confessione (il dì 4 aprile corrente anno 1913) dopo ascoltato la mia confessione, ci trattenemmo a discorrere nel mio salotto; tra le altre cose mi disse, che un certo suo figliano a nome Alberto Tuccillo, dovendo sloggiare dal suo palazzo, si era risoluto di vendere il suo Oratorio privato e suoi accessori, meno il catino d'argento che più non aveva. Mi disse inoltre che sotto la

mensa di quel mobile vi si trovava chiuso in una urna garantita da tre lati da lastre di vetro il Sacro Corpo del menzionato Martire S. Teofilo, e che lui stesso vi aveva tre volte celebrato Messa in quell'Oratorio.

Lo incaricai di farne lo acquisto per mio conto.

Il dì 12 detto mese ed anno mi scrisse di aver tutto combinato e che avessi mandato il carretto per ...

La lettera è del tenor seguente:

I.M.I Napoli 12/4/1918

Rev.mo Monsignore

Potete mandare la vostra persona con il carretto per ritirare l'altare con le Reliquie di S. Teofilo Martire.

Sarebbe buono di far portare dei grossi panni per coprire l'urna con le Reliquie

Eduardo Coma Parroco

Il dì seguente (13 aprile) mandai persone di mia fiducia il giovane Giuseppe Damiani di Vincenzo attuale Sagrestano della Parrocchia del SS. Redentore da me non guari fatta edificare e da me dotata in via Censi in questa città. Lo stesso, al ritorno, mi riferì minuziosamente sul riguardo, e di quanto occorreva pel trasporto di quel prezioso Oratorio. Il 18 di quel medesimo mese (Venerdì) verso le 8 a.m. spedii di qui un veicolo tirato da cavallo, guidato da Luigi Parretta fu Raffaele. Immediatamente dopo in compagnia del Parroco D. Sossio Vitale di Giuseppe mi posi in una delle carrozze del mio nipote D. Angelo Cav. Pezzullo fu Sossio, tirata da due cavalli di manto baio e guidata dal suo cocchiere certo Vincenzo Volpicelli di qui.

Percorremmo la nostra strada provinciale che mena alla così detta Taverna del Bravo. Di là ci recammo direttamente alla casa del succennato Parroco Coma e da lui accompagnati verso le dieci eravamo in casa del menzionato proprietario Sig. Tuccillo.

In presenza di questi cominciammo le operazioni ecc.



Fig. 5 - Frattamaggiore, Santuario dell'Immacolata,
Simulacro di S. Teofilo M.

L'Oratorio era di legno-noce, composto di vari pezzi a massa, e pochi di legno pioppo, dati tutti a politura; insieme rappresenta un bello e ben congegnato oggetto d'arte a guisa di un guardaroba ben alto e largo. I pezzi erano tra loro connessi e congiunti a viti di ferro di diversa forma e grandezza.

Il succennato Damiani con gli analoghi ferri da falegname che (Fran)cesco Ajello, giovane sulla trentina, abbastanza esperto pur esso all'uopo, ne scompose con la debita diligenza ed accortezza le parti e pezzi che componevano quell'Oratorio, senza cagionarvi guasti e scassi di sorta.

Era quasi la mezza e l'opera era completa.

Nel frattempo che quest'opera si eseguiva il molto Rev. Parroco Coma si recò nella sua Chiesa per celebrarvi Messa: al ritorno non poté non approvare pienamente l'operato, e scritto su carta da bollo, di proprio pugno l'analogo ricevo che dovetti rilasciare al proprietario venditore per sue particolari ragioni, ed avutone dallo stesso anche su carta da bollo il ricevo della somma da me pagatagli, ci accomiatammo e calammo giù al cortile.

Quivi aggiustati gli oggetti sul carretto guidato dal Parretta, lo facemmo partire; e poi aggiustata sulla carrozza l'urna con il Santo Corpo del Martire, partimmo pure noi, battendo a lento passo quella strada medesima per la quale ci eravamo recati in Napoli.

La giornata era dolce e dolce spirava un venticello da Sud o Mezzogiorno al Nord o Settentrione, e a quanto a quanto si udiva il canto degli uccelli che posati sui ramoscelli degli alberi che novellamente s'inbagliavano, quasi volessero questi festeggiare la venuta del S. Martire in mezzo ad un popolo cristiano e devoto per averne la venerazione ed il culto e quello accelerarne l'arrivo.

Erano quasi le 3 ½ quando giungemmo al fabbricato campestre della famiglia Muti di qui, detto ab antico "Masseria Biancardi"⁹. Quivi giunti trovammo una moltitudine di gente, venuta da Fratta che ansiosa ci aspettava per manifestare la sua devozione e la sua pietà verso il suo nuovo avvocato presso Dio.

Ci fermammo; indossammo la cotta, ed indi la stola di color rosso e con in mano le torce accese ripigliammo il corso preceduti e seguiti da quel popolo fedele.

Prima ancora di giungere alle mura della città il nostro fuochista Sig. Rocco Silvestro fu Sossio in segno di festa sparò parecchie grosse bombe in aria, e fu per questo che ingrossata la moltitudine che ci precedeva e seguiva dovemmo a lentissimo passo proseguire il cammino. Arrivati alla mia Cappella gentilizia dedicata al Vescovo di Sabiona S. Genoino, scendemmo dalla carrozza, e presa l'urna con entro il Sacro Corpo, la posammo con quella devozione che la pietà ci seppe ispirare in quel momento la posammo sulla mensa di quel marmoreo altare tra la gioia e le mille benedizioni del popolo accorso¹⁰.

Il giorno seguente (19 Aprile) il mio nipote, Mons. Vincenzo Pezzullo, Protonotario Apostolico, si recò in Aversa da Mons. Vescovo Settimio Caracciolo dei Principi di Torchiariolo per informarlo di quanto da me operato e per fargli leggere il Documento che autentica ed attesta la identità del Sacro Corpo del Santo Martire, di cui si tratta.

Da tal documento risulta:

1° Che l'Eminentissimo Cardinale Giuseppe della Porta-Rodiani; Cardinale Presbitero del titolo di Santa Susanna=Vicario Generale di Sua Santità il Papa (Gregorio XVI) e Giudice della Curia d'Ordinario della Curia Romana e suo distretto diede in dono al Signor Gaspare Oberhaltzer il Sacro Corpo di S. Teofilo Martire di Nom. P.r da lui estratto per ordine e mandato di S.S. dal Cimitero della Ciriaca nell'Agro Verano il giorno 28 Maggio 1837 col vasetto intinto di sangue e con la Iscrizione (sic) Teofiliis in JC.



Fig. 6 - Frattamaggiore, Santuario dell'Immacolata,
Simulacro di S. Blanda M.

2° Che egli stesso ripose quel Sacro Corpo in una cassetta di legno coperta da carta colorata, ben chiusa e legata da una fettuccia di color rosso e segnata col suo suggello.

⁹ La masseria, che sorgeva a qualche decina di metri dall'attuale cavalcavia sulla linea ferroviaria Roma-Napoli, fu abbattuta negli anni '60 del secolo scorso.

¹⁰ Si tratta di S. Ingenuino. La Cappella in questione è quella stessa che dedicata anche a Sant'Antonio da Padova è posta nell'attuale via Roma, all'incrocio con via Biancardi.

3° Che così gli consegnò quel Sacro Corpo con la facoltà di poterselo tenere presso di sé; domandò ad altri; trasmetterlo fuori Roma, e collocarlo ed esporlo alla pubblica venerazione dei fedeli in qualsiasi Chiesa, Oratorio o Cappella, senza, però, potersene recitare l'Ufficio, o celebrarsene la Messa a norma del Decreto della Santa Congregazione dei Riti, pubblicato il dì 11 Agosto 1691.

4° Che questo Corpo medesimo venne a lui donato e consegnato come sopra il dì 27 del mese di Marzo dell'anno 1840 e che venne Registrato nel Tom. III Pag. 292.

Firmato = A.Patr. Antioch. Vicarg.s

Vi è il Bollo a secco

Felice Can.co Clementi Custode

Il tenore del suddetto Documento è scritto come segue:

*Ioseph Tituli
Sanctae Susannae*

Sanctae Romanae Ecclesiae Presbyter

Card.della Porta-Rodiani

SS.mi Domini nostri Papae Vicarius Generalis Romanaeque Curiae ejusque districtus Iudex Ordinarius etc universis et singulis praesentes nostras litteras inspecturis fidem facimus et attestamur Sanctorum venerationem dono dedimus Doo Gaspari Oberhaltxer, Sacrum Corpus S.Theophili Mart. Nom.s P.r extractum per nos demandato SS. D.N. Papae ex Coemeterio Cyriacae in Agro Verano die 28 Maji 1837 cum vasculo sanguine tincto, et cum hac Inscriptione (sic) Teofilus int Islemque Corpus reposuimus in capsula lignea papyro picta coperta, bene clausa, et vitta serica rubra colligata al sigillis nostris signata, ... eidempue consignavimus, et ut apud se retinere, aliis donare; extra Urbem transmittere, et in quamque Ecclesia, Oratorio aut Cappella publicae Fidelium venerationi exponeva et collocare valeat in Domino facultatem concessimus, absque tanem Officio, et missa at formam Decreti Sac. Congreg. Rituum edit die 11 Augusti 1691. Inquorumptiem has litteras testimoniatas manu nostra subscriptas, nostroque sigillo firmatas per infrascriptum Sacrum Reliquiarum custodem expedivi mandavimus Romae ex aedibus nostris die 27 Mensis Martii anno MDCCCXXXVIII (dico 1840). Reg. Tom. III Pag.292 A. Patr. Antioch. Virarg. Felix Can.cus Clementi Custos. Gratis ubique.



Fig. 7 - Frattamaggiore, Santuario dell'Immacolata, F. Russo, Reliquario di S. Teofilo e S. Blanda.



Fig. 8 - Frattamaggiore, Santuario dell'Immacolata, un altro reliquario di S. Teofilo e S. Blanda.



Fig. 9 - Frattamaggiore, Santuario dell'Immacolata, Reliquario di S. Blanda.

In questa occasione esso monsignor Vescovo promise al succennato mio nipote, Mons. Vincenzo che il dì 14 del seguente mese di maggio si sarebbe recato di persona in questa città per la verifica di questo sacro Corpo. Ma poi addì 8 d.º mese di maggio gli servisse una delle sue nei seguenti termini.

Mercoledì a causa del caso morale non è possibile venire per la verifica delle Reliquie, verrò invece Venerdì 16 corrente verso le 16 ½.

Ed in questo giorno difatti egli all'ora indicata venne col suo cerimoniere Rev.^o D. Vincenzo Tirozzi di Aversa, e si recò direttamente in carrozza alla mia Cappella Gentilizia innanzi cennata, e dopo vi avesse elogiato lo stato delle fabbriche, degli arredi e di ogni altra cosa, fece aprire l'urna, in cui era chiuso il Sacro Corpo di S. Teofilo m. ne verificò minutamente la relativa autentica in ogni sua parte. E così verifico pure il Sacro Corpo della Martire S. Blanda, moglie di S. Felice Martire di Gesù Cristo anche egli.

Ciò fatto, esso Mons. Vescovo, coadiuvato dal suddetto suo cerimoniere sig. Tirozzi e tutto compreso da sentimenti di pietà e devozione, ripose prima il sacro corpo del Martire S. Teofilo nell'urna medesima in dove lo aveva osservato che era in metallo lunga cento, larga ... ed alta ...¹¹. E garantita da cristallo dalla parte superiore; e dopo di averla chiusa ben bene e ligata intorno con nuovo laccetto di seta di color rosso la segnò col suo suggello come di uso.

E poi collocò il Sacro Corpo della Martire S. Blanda in un'altra quasi simile urna fatta da me fatta costruire appositamente dallo stagnino Sig. Luigi Celso fu Luigi, e chiusa ben ligata anche questa la suggellò come la prima.

In seguito di che esso Mons. Vescovo si recò in Parrocchia S. Sossio per incominciare la Santa Visita personale del Clero, ed il suddetto suo cerimoniere Tirozzi si recò meco nella casa di mia proprietà e di mia abitazione Vico 2° Genoino N. 1 e 3 e quivi fattosi lasciar solo nella mia stanza a studio, e stese il relativo Verbale, che poi venne alligata a gli Atti della S. Visita; ed esso espresso e dettato nei seguenti termini.

A 24 poi del mese di Luglio esso mons. Caracciolo mi fece tenere, a mezzo del cursore della sua Curia, Luigi Trasano fu Giovanni le relative autentiche a stampa da lui sottoscritte e segnate col suo suggello a secco, e registrate in Curia al fol. 97.

Dal Cancelliere Sacerdote Antonino Messina.

Ciascuna delle dette del tenor seguente:

Septimius Caracciolo
e principibus Torchiarolo
theologiae et utriusque juris doctor etc.

È sempre il Pezzullo a narrarci delle vicende che portarono a Frattamaggiore anche il corpo di santa Blanda¹².

Scrive, infatti, in un altro memoriale:

«... Passano anni e forse secoli, e scavata di lì viene quella testa in potere dell'Ill.mo e Re.mo Mons. Benedetto Fanaia, Arcivescovo di Filippi et vice sacra Religionum Urbis.

Estratto poi dalla custodia delle reliquie quel venerando capo passa in eredità del sacerdote D. Luca Sarcinellas della Diocesi di Monopoli, il quale, ingegnoso com'è costruisce una ben congegnata urna di legno garentita da lastre dal lato di fronte ed a quelli a destra ed a sinistra; ed a quella di destro da porticina di legno rimovibile a guisa di quelle che da noi si sogliono riporre in occasione dei tanti sepolcri nella settimana maggiore con in cima una corona con tre palmette intrecciata da mezzo delle quali si eleva un PCH (Pax Christi), e col consenso e permesso ricevutone dall'Ill.mo

¹¹ Mancano le misure.

¹² Una piccola reliquia del corpo di santa Blanda si conserva, insieme alle reliquie dei santi Lorenzo e Innocenzo e delle sante Liberata, Vittoria e Filomena, in un altare posto nella navata centrale del Santuario di Maria Santissima della Quercia di Conflenti, in Calabria. In una nicchia all'interno della basilica romana di Santa Maria di Trastevere sono invece conservate catene e pesi di ferro che la tradizione vuole siano stati strumenti di morte e tortura per numerosi martiri tra cui santa Blanda (cfr. HELEN ROEDER, *Saints and their attribuites: with a guide to localities and patronage*, Chicago 1955).

Mons. Don Lorenzo Villani, Vescovo della Diocesi di Monopoli, vi colloca onorificamente quel venerando capo da lui ereditato nel 1809¹³.

Mons. D. Carlo Caputo di felice memoria, andò Vescovo in quella Diocesi, e dopo di averla governata per circa un biennio dal ... al ...¹⁴ fu traslocato alla nostra Diocesi nel 1886 e portò seco di lì l'anzidetta urna con entro la testa di S. Blanda, che conserva ancora tutti i denti, meno uno detto canino.

Il Caputo mi amava di cuore, e mi trattava non da suddito, non da amico, ma da fratello. Chiamato in Roma da sua santità, Leone XIII che fu la gloria dei Pontefici, in qualità di Arcivescovo titolare di Nicomedia, consultore della Congregazione degli affari ecclesiastici straordinari e Canonico di Santa Maria Maggiore, nel dì precedente alla sua partenza, mi recai da lui nell'Episcopio per augurargli il buon viaggio e gli ascensi a posti sempre maggiori pel bene della Chiesa¹⁵. E fu allora che egli con quella gentile maniera con cui mi aveva sempre trattato, contro ogni mio merito, a me rivolgendosi la parola mi disse: "Mons. Ti ringrazio infinitamente degli auguri che mi fai. Io sono stato e sarò sempre tuo, ed in attestato del bene che ti ho sempre voluto e ti voglio ti do in dono un oggetto il più prezioso che ho. E' il sacro capo di S. Blanda Martire quello che sta chiuso in questa urna: ne arricchirai il tuo Oratorio, e lo terrai carissimo in memoria di me". Qui l'urna è portata giù in carrozza dal suo cameriere; Ed Egli mi accompagna alla porta, mi bacia e mi lascia partire».

¹³ Sull'urna furono collocati, come lascia intuire il Pezzullo in un altro foglio sciolto accluso al memoriale, due cartigli con le seguenti epigrafi:

Caput S. Blandae M.

non virg.

expossum e coemeterio

S.Calepodi via Aurelia.

Sacrum caput Blandae Martyri

Felicis una martyris uxori

Alexandri Imperatoris jussu

Sexto majas

Anno post Christum natum CCXX

impie abscissum

e custodia reliquiam

Benedicti Fanaia Archiep. Philippen

extractum

Lucas Sarcenillas sacerdos

tam pretiosi pignoris haeres

hac urna industria sua

suaque opera elaborata

honorifice collocavit

anno MDCCCIX

Assentiente rev.mo ac ill.mo episcopo

Monop. D.Laurentio Villani.

A.D.Pe Rodosindo Andosii

Romano Monacho Vallambreseno

¹⁴ Mancano le date. In ogni caso il Caputo fu Vescovo di Monopoli dal 1883 al 1886.

¹⁵ In realtà si dimise da Vescovo di Aversa volontariamente dopo 16 anni di episcopato a seguito delle gravi accuse mossegli per una contrastata donazione. Nominato arcivescovo titolare di Nicomedia il 19 aprile 1897, dopo sei anni di "quarantena" a Roma fu inviato come Nunzio apostolico in Baviera, dove rimase dal 1904 al 1908 assolvendo nel contempo anche all'incarico di Correttore aggiunto della Congregazione speciale per la revisione dei Concili provinciali e di Correttore speciale delle Commissioni degli affari ecclesiastici straordinari (cfr. LUCIANO ORABONA, *Chiesa e società meridionale di fine '800. Storia di Aversa e il vescovo Caputo Religiosità cultura e «Il Corriere Diocesano»*, Napoli 2001).

Qualche mese dopo la traslazione del corpo di san Teofilo, mons. Carmelo Pezzullo si risolse di donarlo, insieme al corpo di santa Blanda, al Santuario cittadino dell'Immacolata. Per l'occasione fece realizzare due urne da un falegname locale, tale Biagio Costanzo, unitamente alla statua della santa e alle corone metalliche create dallo scultore napoletano Amedeo Della Campa, a due vestiti e tre reliquiari realizzati dall'argentiere Francesco Russo, ad alcune decorazioni pittoriche dipinte da Enrico Fidia. A lavori conclusi, il nipote Vincenzo fece affiggere il seguente:

Avviso Sacro

Frattesi!

S. Teofilo e S. Blanda sono due Martiri invitti che diedero il sangue e la vita per Gesù Cristo. Un generoso guerriero era quegli, che seppe dare a Cesare ciò che era di Cesare, ed a Dio ciò che era di Dio, una fedele consorte di S. Felice Martire anch'egli era questa. I sacri corpi dell'uno e dell'altro sono adesso, per disposizione del Cielo, in potere di Monsignor Carmine Pezzullo, onore e gloria del nostro spettabile clero. Ora questo nostro benemerito concittadino, sempre inteso ad illustrare la nostra Patria, si è risoluto di mettere alla pubblica venerazione questi preziosi tesori, e ne ha già preparate, con quanti gli è riuscito di decoro e di lusso, le Urne nell'ammirabile Santuario della Vergine Immacolata di questa città.

Frattesi!

Sono guasti e corrotti i tempi che volgono: lo scandalo, la immoralità, lo scostume, consociati di ogni sorta di vizii, cospirano tutti a strappare al petto dei credenti la Religione e la Fede. Provvidenziale è però la risoluzione del Pezzullo. I sacri corpi dei Martiri Teofilo e Blanda là posti alla pubblica venerazione, e da noi la riscuotendo quel culto che meritano, ci chiameranno, in muto linguaggio; ad imitarne l'esempio, a tenersi sempre fermi e costanti in quella Fede e pietà che succhiamo cool latte. Né solo questo; ma uniti essi agli Santi moltissimi, che pur veneriamo nei nostri templi, non cesseranno implorarci al Dator di ogni bene quelle grazie che ci fanno bisogno per vivere felici in terra e poi gloriosi in cielo.

E' questa la profezia; inverdiamone il patrocino e ne godremo gli effetti.

Frattamaggiore, 24 luglio 1913



Fig. 10 - Attestato delle reliquie dei Santi Teofilo e Blanda.

I corpi dopo essere stati esposti alla pubblica venerazione il 27 e 28 luglio su due troni nella chiesa del Redentore, furono riposti su due basi e trasportati in solenne processione al Santuario con l'accompagnamento del Vescovo, delle autorità civili e religiose e dei confratelli di tutte le Congregazioni cittadine, cioè di S. Sossio, S. Rocco, S. Vincenzo, S. Filippo, S. Antonio, della Madonna delle Grazie, della Vergine del Carmine, e della Madonna del Rosario¹⁶. Qui dopo che i

¹⁶ Ancora una volta le spese occorse per la processione e la sistemazione dei corpi furono affrontate dallo stesso Pezzullo come si evince dalla seguente cartolina postale con cui il Della Campa gli rende noto di essere in ritardo per la consegna della statua di santa Blanda, e ancor più dalla nota spese redatta da Mons. Vincenzo Pezzullo, nipote del prelado, per tutte le altre spese occorse per l'esposizione dei corpi nel Santuario dell'Immacolata.

Cartolina postale

All'ill. mo e rev. mo Mons. Carmine Pezzullo Chiesa Immacolata Frattamaggiore Napoli.

30 Maggio 1913

Monsignore gentilissimo,

Vi scrivo per chiedervi un favore che è il seguente. A seguito di incidenti dolorosi avvenutimi col anche per essere stato ammalato quattro giorni mi trovo nella assoluta impossibilità di consegnarvi per il giorno 13 giugno. Non vi è altro spostamento che una sola settimana, e vi prego concedermela, tanto più che mio interesse sarebbe quello di consegnarvela al più presto possibile, ma gli eventi non me l'hanno permesso. Come pure la parrucca vecchia ho evitato di farla mozzare, sarebbe stato un peccato, invece sarà rispettata ed arriciata senza deturparla ottenendo così il medesimo effetto. Ora desidero sapere ancora una cosa, la corona di palme che sto facendo eseguire in metallo per la testa della Santa volete che sia eseguita dorata: dorata porterebbe uno spostamento di cinque lire. Vi prego farmi sapere questa notizia essendo il lavoro già in corso. Ossequiandovi insieme all'Esimio zio vostro vi prego perdonarmi e vi bacio la mano. Dev. mo Amedeo della Campa.

Nota

Delle spese fatte da mio zio Mons. D. Carmine Pezzullo per i Sacri Corpi di Gesù Cristo Teofilo e Blanda posti alla pubblica venerazione nel Santuario della Immacolata.

1° Al Signor D. Francesco Russo per due vestiti ricamati in oro fino, e per N.14 metri di laccio, per 8 metri di frangia dorata, e per un metro e mezzo di lame d'argento di color celeste giusto ricevo L. 452.00

2° Al Signor Amedeo Della Campa per la statua di S. Blanda, per due corone di metallo, e per accomodo alla parrocchia di S. Teofilo, e per la Parrucca di S. Blanda tutto compreso L. 195,00

3° Al falegname Biagio Costanzo per due urne di legno con le rispettive cornice L. 55.00

4° All'Indoratore D. Vincenzo Russo per indoratura delle due cornice L. 60.00

5° Al Signor Fidia Enrico Pittore per pittura e fatica delle due urne e per pittare la gloria di S. Teofilo e S. Blanda ed altri servizi L. 40.00

6° Al Signor Vincenzo Vitale ferraio per N.4 mozzoni di putrelle per sotto alle mensole dei due altarini L. 18.00

7° Allo stesso per due lamiere di ferro posto dietro ai fondi delle due urne per garentirle dall'umido L. 16.00

8° Al Signor Francesco Russo per N.3 reliquarii di argentone L. 22.00

9° Al Signor Don Salvatore Manzo per indoratura a bagno di due reliquarii e dorare a Nichellone la spada di S. Teofilo L.15.00

10° Alla Vedova Lomonaco per 14 fotografie L.12.00

11° A Luigi Celso per 2 lastri di Germania per le due Urne, e per la nuova linea della luce elettrica tutto compreso giusto nota L. 104.00

12° Per un tappeto L.59.00

13° Per la Banda per la processione del trasporto dei Sacri Corpi e per la venuta del Vescovo a n. 34 persone a Lire 3 ciascuno L.104.00

14° Alla corte del Vescovo per la Messa bassa Pontificale L. 35.00

15° All'Oratore Prof. D. Alfredo Rossi L. 30.00

16° Per N.4 batterie sparate dal Signor Rocco L. 40.00

corpi di san Teofilo e santa Blanda furono rispettivamente sistemati sotto l'altare dell'Addolorata e dell'*Ecce homo*, il Vescovo celebrò la Messa Pontificale e l'oratore ufficiale, il Professore Don Alfredo Rossi, tenne una dotta dissertazione sulle figure dei due Santi.

17° Per regalia ai maestri di Camera di tutte le Congregazioni, cioè S. Sossio, S. Rocco, S. Vincenzo, S. Filippo, S. Antonio, Madonna delle Grazie, Vergine del Carmine, Rosalio (sic), e per paga ai cinque fratelli che hanno vestito a Lire 3.50 L. 31.00

18° Per regalia al Giardiniere del Comune per aver portato N.10 teste per ornare l'Altare Maggiore ed i due Altarini dove sono rinchiusi i Sacri Corpi dei Santi Martiri di Gesù Cristo Teofilo e Blanda L. 10.00

19° A Giovanni Castaldo per luminaria a casselle, e con ornamento di panneggi per due sere L.162.50

20° A Biagio Costanzo apparato per due troni nella Parrocchia del SS.mo Redentore, per due base per la processione dei Sacri Corpi e per le sciarpe a lampiere nel Santuario della Immacolata L. 85.00

Al Tapezziere D. Eduardo per spese e lavoro delle due ... (termine incomprensibile) L. 80.00

Al Tipografo Pansini per numero 10.000 cartoline e per n.2400 figure compresi i cliscè di uno artista di Napoli per aggiustare le dita di S. Teofilo e per pulirlo. L. 20.00

LA CHIESA DI SAN GREGORIO MAGNO IN CRISPANO

FRANCO PEZZELLA

1. ORIGINI E VICENDE STORICHE DELLA CHIESA

La più antica testimonianza documentaria sull'esistenza di una chiesa dedicata a san Gregorio Magno in Crispiano risale al 1334, allorquando, come si evince da un *Collettario* dell'Archivio Vaticano nel quale sono registrate le decime pagate in quell'anno alla Chiesa di Roma, nella sezione indicata, con la dicitura *Cappellani Ecclesiarum Atellane Dyocesis*, al n. 3704 è annotato: *Presbiter Iohannes de Orto pro capellania S. Gregorii de Crispiano tar tres.*, vale a dire *Il presbitero Giovanni di Orta [versa] per la Cappellania di San Gregorio di Crispiano tarì tre*¹.

Alla stessa chiesa va però probabilmente riferita anche la decima di tre tarì versati da *Presbiter Iohannes capellanus s. Gregorii* registrata senza altre indicazioni al n. 3460 in un altro *Collettario* di poco precedente (1308), mentre pare invece riferirsi ad un altro luogo di culto dedicato a san Gregorio Magno, la decima pagata nello stesso anno da *Presbiter Nicolaus de Tanture capellanus s. Gregorii*². Tuttavia, molto più verosimilmente, la chiesa risale a prima del Mille, edificata (e forse dopo il Mille ricostruita) come edificio di culto di un piccolo villaggio sviluppatosi intorno ad un appezzamento di terreno di proprietà di una nobile famiglia romana, il *praediurn crispianum*, un podere cioè di proprietà della *gens Crispia*³. Il luogo è menzionato, infatti, per la prima volta in un documento dell'anno 936⁴. E' ipotizzabile che fin da allora il suddetto villaggio avesse una chiesa dedicata a san Gregorio il cui culto fu forse importato da un nucleo di monaci benedettini, al cui ordine era appartenuto il santo, inviati sul posto per incentivare, dopo la pace tra bizantini e longobardi, la rinascita di nuovi nuclei di aggregazione sui territori da recuperare all'attività produttiva nelle campagne lungamente abbandonate per le frequenti scorrerie degli eserciti di conquista⁵. Il culto non dovette tardare ad attecchire e svilupparsi laddove si consideri che nell'antichità il mondo agricolo ebbe una particolare venerazione per san Gregorio Magno a ragione delle attenzioni che il pontefice, convinto com'era che un aumento della produzione agricola avrebbe portato ad un maggior benessere dell'intera umanità, aveva da sempre riservato ai lavoratori dei campi⁶. Al nome del grande pontefice romano è collegato, peraltro, uno degli attestati più antichi sulla diffusione del Cristianesimo nel territorio atellano: la lettera, datata 591, che egli scrisse al vescovo di Atella, Importuno, perché immettesse nel possesso della chiesa di Santa Maria di Campiglione di Caivano, il presbitero Domenico⁷. Né va dimenticato che alla morte di Importuno papa Gregorio indirizzò al suddiacono Antemio, rettore del Patrimonio di S. Pietro in Campania, una missiva perché tutelasse i diritti della Chiesa atellana ed esortasse gli atellani ad eleggere i

¹ M. INGUANEZ - L. MATTEI CERASOLI - P. SELLA (a cura di), *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV, Campania*, Città del Vaticano 1942, pag. 254.

² *Ivi*, pag. 243.

³ G. FLECHIA, *Nomi locali del napoletano derivati da gentilizi italici*, Torino 1874, rist. anast. Bologna 1984, pag. 8.

⁴ *Regii Neapolitani Archivi Monumenta edita ac illustrata*, Napoli 1845-61, I, doc. XXV, pag. 88.

⁵ Di questa chiesa manca purtroppo un sia pur minimo elemento: si può supporre che eventi distruttivi di notevole portata, come terremoti o guerre, abbiano comportato massicce operazioni di ristrutturazioni tali da cancellarne ogni traccia rendendo vana qualsiasi ipotesi di ricostruzione.

⁶ V. RECCHIA, *Gregorio Magno e la società agricola*, Roma 1978.

⁷ S. GREGORII MAGNI, *Registrum epistolarum*, ed. D. NORBERG, [*Corpus Christianorum, series Latina*, 140-140 A], Turnholt, 1982, IX, 1492, pag. 694. E' una raccolta di 856 lettere, inviate dal papa a re e vescovi, monaci e laici, uomini e donne di qualsiasi condizione sociale, che costituisce una delle fonti più preziose ed attendibili per la storia europea del primo Medio Evo.

propri vescovi per evitare la nomina di un visitatore, quanto non anche l'accorpamento con la diocesi di Cuma⁸.



Fig. 1 - Cappella di S. Gregorio Magno.

Poco o nulla si conosce delle vicende della chiesa nei secoli successivi per le scarse testimonianze medievali: la maggior parte dei documenti riferibili a tale epoca andò, infatti, distrutta in un incendio e memorie rimangono solo in una supplica, datata 1780, dell'abate titolare alla casa marchesale dei Ruffo-Scilla, Signori del paese, nonché nei documenti preparatori alle Visite Pastorali dei vescovi aversani, peraltro molto sintetici, in particolare quelli relativi alla Visita del 1607 del vescovo Filippo Spinelli, e in alcune carte della congregazione di San Gregorio Magno risalenti al 1640⁹.

Di certo si sa, invece, che, nei primi anni del secolo scorso, il parroco Francesco Capasso (1910-1935) continuando l'opera iniziata dall'omonimo zio, suo predecessore nell'ufficio parrocchiale, restaurò a sue spese l'intero complesso¹⁰.

Altri lavori furono effettuati nel 1965 dal Genio civile e riguardarono il rifacimento del tetto, il restauro della facciata, della navata centrale e della cappella del santo titolare¹¹.

Ulteriori aggiustamenti e rifacimenti, infine, sono stati eseguiti più recentemente dal parroco attuale, don Antonio Lucariello, e da quello precedente, don Giovanni Falco.

2. BREVI NOTE BIOGRAFICHE SU SAN GREGORIO MAGNO

Nato intorno al 540 da una famiglia appartenente all'alta aristocrazia senatoriale di Roma proprietaria di estesi latifondi in Sicilia, Gregorio a 35 anni, dopo una breve esperienza amministrativa come prefetto di Roma, la più alta carica civile del tempo, abbracciò la vita

⁸ S. GREGORII MAGNI, *op. cit.*, IX, 143, pp. 694 e sgg.

⁹ Questa sinteticità si spiega con la prassi seguita nelle Sante Visite di verificare soprattutto che gli arredi liturgici e gli altari delle chiese fossero in buono stato e decentemente ornati piuttosto che descrivere il patrimonio storico ed artistico di esse.

¹⁰ S. E. MARIOTTI, *Un quadro di Luca Giordano in Crispano e la Farmacia della R. C. S. dell'Annunziata in Aversa Relazioni alla R. Soprintendenza ai Monumenti di Napoli*, Aversa 1912, pag. 6. Allo zio, che fu parroco dal 1872 al 1900, si devono, invece, l'attuale facciata e il precedente pavimento maiolicato (cfr. *Notizie dei Parroci di Crispano in appendice al Libro dei Battesimi dal 1870 al 1882*, vol. 18, folio non numerato, Crispano, Archivio parrocchiale).

¹¹ F. DI VIRGILIO, *Sancte Paule at Averse (Le Comunità parrocchiali della Chiesa aversana)*, Parete 1990, pag. 196.

monastica ritirandosi in un monastero alle falde del Celio ricavato adattando il palazzo paterno. Dopo alcuni anni, nel 579, il pontefice del tempo, Pelagio II, facendo leva sulla sua esperienza negli affari secolari e della sua passata frequentazione negli ambienti dell'aristocrazia romana in occidente ed in oriente, lo inviò a Bisanzio in qualità di legato pontificio presso il patriarca di Costantinopoli. Qui soggiornò per sette anni stringendo amicizia con molti importanti uomini di Chiesa, tra cui Leandro di Siviglia, e con diversi esponenti della corte imperiale. Richiamato a Roma in qualità di consigliere di Pelagio II, alla sua morte, nel 590, fu acclamato papa. Ritenendosi impreparato, cercò di sottrarsi al gravoso compito ma fu portato a viva forza dal clero e dal popolo di Roma in San Pietro e consacrato. Dimostrò eccellenti doti nel governo della Chiesa: sancì, tra l'altro, l'obbligo del celibato per il clero, istituì le forme ufficiali della liturgia, contribuì a cristianizzare l'Inghilterra, promosse l'adozione di quel canto solenne tuttora indicato in suo onore come *gregoriano*.



Fig. 2 - Facciata della chiesa.

Il suo pontificato, caratterizzato dai disperati tentativi di difendere Roma e l'Italia dai Longobardi, durò 14 anni. In quei tristissimi tempi, Gregorio dovette interessarsi anche dell'assistenza alle popolazioni ridotte alla miseria più assoluta dall'inettitudine dello stato bizantino e dalle devastazioni longobarde. Echi dell'inefficienza statale e della crudeltà longobarda si colgono oltre che nelle già citate *Lettere* nella sua opera più popolare, i *Dialoghi*, una serie di conversazioni tra il papa e il suo confidente, il diacono Pietro (che affermò di aver più volte visto lo Spirito Santo, nelle sembianze di una colomba, suggerire all'orecchio di Gregorio il comportamento da adottare in alcune contingenze), dove si descrivono, tra l'altro, anche i miracoli compiuti da alcuni santi, specie da san Benedetto, suo maestro, di cui è raccontata la vita¹².

Gregorio fu uno dei più fecondi scrittori medievali, come dimostrano le sue numerose opere: la *Regola pastorale* (*Liber regulae pastoralis*); le *Omellerie sui Vangeli* (*Homeliae XL in Evangelia*); il *Commento al Cantico dei Cantici* e al *I Libro dei Re* (*Expositiones in Canticum Canticorum. In librum primum Regum*); le *Omellerie su Ezechiele* (*Homeliae in Hiezechielem prophetam*)¹³.

3. DESCRIZIONE DELLA CHIESA

La chiesa, preceduta da una spianata chiusa da un cancello di ferro, si presenta con una facciata di stile rinascimentale a due ordini, di cui quello superiore mostra una riproduzione in stucco dello stemma pontificio di papa Gregorio che si ripete, inciso, su ambo le ante del moderno portone ligneo.

¹² U. MORICCA (a cura di), *I "Dialoghi" di Gregorio Magno*, Roma 1924.

¹³ E. GANDOLFO, *Gregorio Magno, servo dei servi di Dio*, Milano 1980.

Staccato dalla chiesa si erge il tozzo campanile cinquecentesco a due ordini terminante con un cupolino a cipolla, alla cui base era visibile fino a poco tempo fa una riproduzione della grotta di Lourdes, eliminata negli ultimi restauri.

L'interno, a croce latina, è a tre navate terminanti con altrettante absidi che conservano l'ampiezza delle navate corrispondenti. Sulla navata destra si aprono tre cappelle e la sacrestia; la navata sinistra accoglie quattro altari. La decorazione architettonica è molto sobria ed equilibrata: una serie di lesene sormontate da capitelli a festoni si addossa ai pilastri, su cui s'impostano gli archi delle cappelle, sorreggendo la sottile trabeazione che conclude il piano inferiore della navata, coperta da una volta piana. La volta delle navate laterali è invece divisa in quattro parti coperte da cupole ribassate e comunicanti tra loro attraverso archi schiacciati.



Fig. 3 - La navata centrale.

L'illuminazione dell'invaso è assicurata da sei finestre rettangolari che si aprono nell'ordine superiore della navata in ragione di tre per ogni lato. A destra del vestibolo d'ingresso una scala a chiocciola conduce all'ampia balconata che accoglieva l'ottocentesco organo, andato disperso. A sinistra, invece, è dato vedere un modestissimo affresco raffigurante il *Battesimo di Gesù* firmato e datato A. De Marco 24-7-1965¹⁴.



Fig. 4 - Ignoto marmorario campano del XIX sec., acquasantiera.

I muri di demarcazione delle navate accolgono due acquasantiere, costituite da una vasca ovale con il bordo sagomato e il fondo baccellato, che per quanto modellate con motivi che si ritrovano frequentemente in analoghi esemplari del '600 e '700, sono di esecuzione ottocentesca.

¹⁴ Si tratta del pittore ortese Achille De Marco (Orta di Atella 1922-1984), autore di numerosi quadri per i *fujenti*, le cui vicende biografiche ed artistiche sono state recentemente trattate, nell'ambito di una più articolata trattazione sulle vicende artistiche della zona atellana, da R. PINTO, *La pittura della prima metà del '900 ed i suoi esiti a Orta e nel territorio atellano*, Orta di Atella 2003, pp. 33-34.

Il presbiterio è occupato, nella parte inferiore, dall'altare maggiore, rielaborazione in chiave post-conciliare del vecchio altare della fine del Settecento - inizio dell'Ottocento, i cui elementi superstiti, pur in presenza di motivi ornamentali di chiara ascendenza sei-settecentesca, denotano nei colori del marmo, nella schematizzazione dei motivi, non meno che nell'intaglio, un gusto già decisamente classicheggiante, alla maniera dello scultore napoletano Angelo Viva. Il manufatto prospettava, prima della riforma conciliare e di un furto che lo ha privato anche del paliotto e di parte degli elementi figurati, sul vano absidale, cinto da una lunga balaustra, ad andamento curvilineo sui lati e dritto nella fronte, i cui plutei erano decorati con volute e fiori in commesso all'interno di ovali. Motivi floreali in commesso si ripetevano sul piano della balaustra mentre i pilastri, fortunatamente sfuggiti alle mire dei ladri e attualmente riutilizzati come elementi decorativi del presbiterio, accoglievano, e tuttora accolgono, gli stemmi dei feudatari, che furono i probabili committenti sia dell'altare sia della balaustra. Altri elementi figurati erano costituiti dagli intrecci vegetali stilizzati che tuttora compaiono, inframmezzati ad inserti rifatti, sui gradini dell'altare, il cui paliotto accoglieva al centro una toga con croce in marmi commessi. Testine di angeli capialtare e due angeli a figura intera che si stagliavano intorno al ciborio, andati entrambi perduti, costituivano, invece, con le mensole oblique su cui poggiava la mensa, anch'esse fortunatamente sopravvissute e riutilizzate con un frammento di pluteo per la realizzazione dell'attuale mensa, gli elementi scultorei aggettanti¹⁵.

Altre parti della balaustra sono state riutilizzate per la realizzazione di elementi decorativi e si ritrovano nella cappella della Madonna del Buonconsiglio, mentre le testine dei due angeli capialtare sono state rimpiazzate da altrettante volute provenienti da un altare laterale non meglio precisabile.



Fig. 5 - Ignoto maestranze campane del XVIII-XIX sec.,
Altare maggiore.

Il pavimento di marmo bianco, rifatto negli anni '90 del secolo scorso, sostituisce il precedente impiantito di marmo bianco e grigio a quadretti realizzato nel 1934 a spese del parroco Francesco

¹⁵ Era stata probabilmente commessa per la chiesa di Crispano anche la statua di legno rappresentante l'Immacolata Concezione, ordinata dal Marchese di Crispano al noto scultore di origini carditese Pietro Ceraso nel 1696, di cui resta traccia in una polizza bancaria resa nota da V Rizzo, *Scultori della seconda metà del Seicento*, in *Seicento napoletano Arte Costume Ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 363-408, pag. 364. Si riporta il documento: "Banco dei Poveri, m. 720, 1696, partita di 6 ducati estinta il 22 ottobre - All'Ill.mo Sig. Reg. Marchese di Crispano, D. 6 a Pietro Ceraso Nostro Scultore, a comp. di ducati 25, per prezzo convenuto di una Statua di legno formata dal medesimo in figura dell'Immacolata Concezione che l'ha comperata con quale pagamento resta interamente soddisfatto". Sull'attività del Ceraso si cfr. F. PEZZELLA, *Un importante documento per la storia religiosa di Frattamaggiore: Il verbale d'incoronazione della statua dell'Immacolata che si venera nel Santuario omonimo*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXIX (n. s.), n. 116-117 (gennaio - aprile 2003), pp. 83-95, alle pp. 85-86.

Capasso, oggi visibile nella sola cappella di Sant'Antonio e in quella del santo patrono Gregorio Magno.



Fig. 6 - Ignoto scultore napoletano del XVIII secolo, stemma già sul pilastro della balaustra dell'altare maggiore.

La parete absidale si caratterizza per un bel dipinto del pittore marcianisano Paolo de Majo, firmato e datato 1735 (*Paulus De Maio P. 1735*), con la raffigurazione di *San Gregorio Magno che invoca la fine della peste a Roma*, cui faceva il paio, sul soffitto della navata centrale, a volta piana, la quasi analoga composizione novecentesca, in affresco, del pittore astigiano Clemente Arneri, firmata e datata 1905, raffigurante *San Gregorio Magno e il popolo romano che portano in processione la statua della Vergine di Santa Maria Maggiore a Castel sant'Angelo in ringraziamento della cessata epidemia di peste a Roma*. L'affresco fu colpevolmente eliminato, insieme ai due riquadri di ignota iconografia e alle decorazioni floreali che li racchiudevano, nei restauri della metà del secolo scorso¹⁶. La furia distruttrice dei “rinnovatori” non s’abbatté, fortunatamente, sui riquadri laterali della navata raffiguranti, ad affresco, le quattro figure degli Evangelisti e quelle dei Santi Pietro e Paolo. Alle mani dell’Arneri sono dovuti anche i due affreschi con la *Conversione di Teodolinda* e *San Gregorio che impartisce lezioni di musica ad un gruppo di fanciulli*, posti nella tribuna, rispettivamente a sinistra e a destra della parete absidale¹⁷.

Se il primo affresco si ispira molto liberamente al tema della fervente religiosità di cui era intrisa la famosa regina dei Longobardi, passata alla storia per essere stata la protagonista della conversione di gran parte del suo popolo al Cristianesimo¹⁸, il secondo sembra ispirarsi, invece, direttamente alla

¹⁶ S. E. MARIOTTI, *op. cit.*, pag. 7.

¹⁷ Clemente Arneri è un’ancora misconosciuta figura di artista operoso tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del secolo successivo. Di lui si sa che operò nella vicina Caivano, dove affrescò la volta della chiesa di San Pietro e, in collaborazione con il pittore torrese Nicola Ascione (Torre del Greco 1870-1957), a Napoli. La sua presenza è documentata, altresì, a Santa Maria Capua Vetere, quale autore delle decorazioni di Palazzo Cappabianca (cfr. B. ACCONCIA GIL, *I soffitti della fantasia. L’ornato dei soffitti in Puglia e in Campania dal 1830 al 1920*, Roma 1979, pp. 152, 182).

¹⁸ A Teodolinda spetta, infatti, il merito di aver convinto il secondo marito, il re Aginulfo, e gran parte del popolo longobardo alla conversione, avvenuta forse nel 603 (cfr. in proposito la lettera che papa Gregorio Magno scrisse a Teodolinda per ringraziarla, in PAOLO DIACONO, *Storia dei Longobardi*, libro quarto. Ed. consultata a cura di F. RONCORONI, Milano 1974).

Legenda aurea, laddove si legge che «S. Gregorio istituì l'ufficio e il canto ecclesiastico ed anche la scuola dei cantori: a questo scopo fece innalzare due edifici, uno vicino alla basilica di S. Pietro l'altro vicino al Laterano; qui si mostra ancor oggi il letto su cui si sdraiava per comporre i suoi canti e la frusta con cui minacciava gli alunni ...»¹⁹.



Fig. 7 - Ignoto scultore napoletano del XVIII secolo, voluta dell'altare maggiore.



Fig. 8 - S. Marco. Affresco sul muro della navata centrale.



Fig. 9 - P. de Majo, S. Gregorio Magno invoca la fine della peste a Roma (1735).



Fig. 10 - Cappella di S. Antonio da Padova.

Ritornando al dipinto di de Majo, va ancora detto che esso riproduce un episodio leggendario della vita di san Gregorio, relativo alla terribile pestilenza che devastò Roma dal 590 al 593. Il vecchio

¹⁹ JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda aurea*, traduzione dal latino di C. Lisi, Firenze 1985, I, pag. 213, *La Leggenda aurea*, scritta dal frate domenicano Jacopo da Varazze (1230 ca. - 1298), poi arcivescovo di Genova, è una raccolta di scritti che comprende vite di santi, leggende sulla Madonna e altre storie attinenti alle festività della Chiesa, sistemata secondo un ordine cronologico che si rifà al calendario ecclesiastico. L'opera ebbe una grande influenza sull'iconografia cristiana.

pontefice è in ginocchio, in alto l’Arcangelo Michele rimette la spada nel fodero, ad indicare che l’epidemia cessa per le insistenti preghiere del santo, accanto al quale, in diverse e pietose pose, è un mucchio di cadaveri; lontano si levano le fiamme immense di un rogo, su cui ardono, numerose, le vittime del morbo²⁰. Nella tela già s’intravedono quelle soluzioni che saranno adottate da Paolo soprattutto nella seconda parte della sua attività, quando, anche in risposta ad un’intima e palese accettazione delle direttive ecclesiastiche volte ad evitare la contaminazione dei prodotti artistici di pertinenza sacra con i fermenti culturali di marca naturalistica che si andavano sviluppando in quello scorcio di secolo, l’intenzionalità devozionale prevarrà sull’accrescimento culturale fino ad improntare tutta la sua produzione artistica²¹. Il dipinto è sovrastato da una vetrata istoriata con l’immagine di *Gesù Bambino*, affiancata da due chiaroscuri, forse dell’Arnieri, raffiguranti *Angeli*.



Fig. 11 - Ignoto scultore napoletano del XVIII secolo, elementi provenienti dalla balaustra dell’altare maggiore.

La prima cappella di destra, aperta da un arco decorato con motivi ornamentali in stucco nella fascia sottostante, è dedicata al culto di sant’Antonio da Padova e ospita nella nicchia della parete di fondo una *statua lignea* del santo taumaturgo. Si tratta di un manufatto settecentesco che replica con buona maniera analoghi esemplari presenti un po’ ovunque nelle chiese diocesane. Il santo è raffigurato a figura intera e secondo la consueta iconografia indossa il saio francescano; nella mano sinistra tiene il giglio, simbolo della purezza, mentre con la destra regge il Bambino Gesù. Settecentesco è anche il sottostante altare, il cui paliotto reca al centro una croce con due foglie di palme in marmo commesso di discreta esecuzione. Di buona esecuzione anche il tabernacolo, la cui portella, in bronzo dorato, ripropone, in bassorilievo, il monogramma bernardiniano, simbolo dell’Eucarestia.

²⁰ Nell’iconografia la figura di san Gregorio è spesso associata anche alle anime purganti e al Purgatorio per via dell’impegno che egli profuse nel diffonderne la credenza e nell’insegnare che le preghiere dei vivi possono attenuare le pene delle anime che vi soggiacciono. Altre volte il santo è raffigurato in veste di pontefice con la colomba dello Spirito Santo librata in aria presso il suo orecchio, chiara allusione all’ispirazione divina dei suoi scritti, i famosi *Dialoghi* (cfr. J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell’arte*, Milano 1983, pag. 223).

²¹ M. A. PAVONE, *Paolo de Majò Pittura e devozione a Napoli nel secolo dei «lumi»*, Napoli 1977.



Fig. 12- Ignoto scultore napoletano del XVIII secolo, S. Domenico.

Ai lati dell'altare sono stati recentemente sistemati due elementi provenienti dalla balaustra dell'altare maggiore eliminata per adattare il presbiterio alle nuove norme conciliari. Quello di destra è affiancato da una settecentesca statua a figura terzina di *San Domenico*. Il santo fondatore dell'ordine dei Padri Predicatori è raffigurato, secondo la consueta iconografia, con barba e capelli ricciuti che circondano la tonsura nell'atto di reggere un libro con la mano sinistra.

La cappella successiva è dedicata alla Madonna del Buon Consiglio che condivide con san Gregorio Magno il patronato su Crispiano. Il piccolo invasò fu edificato nel 1870 come si legge sul gradino che precede la cappella:

ALLA VERGINE DEL BUON CONSIGLIO
QUESTA NUOVA CAPPELLA
COSTRUIVA A SUE PROPRIE SPESE
IL POPOLO DI CRISPANO
NELL'ANNO DEL SIGNORE
MDCCCLXX

Il vano è sormontato da una cupoletta circolare priva di tamburo che aprendosi in chiave con un occhio ugualmente circolare, consente l'illuminazione dell'ambiente. Gli otto spicchi in cui è scompartita accolgono altrettante figure di *Angeli* affrescati.

Nelle lunette altri due affreschi raffigurano, l'uno, quello di destra, *La partenza della miracolosa immagine della Madonna del Buon Consiglio da Scutari*, secondo un'interpretazione della tradizione che vorrebbe la traslazione del quadro dalla cittadina albanese a Genazzano, nel Lazio, essere avvenuta per mano di due pellegrini albanesi; l'altro, sul lato opposto, *l'Arrivo dell'immagine a Genazzano* nel pomeriggio del 25 aprile del 1467 con i Colonna, feudatari del paese, che tornano dalla caccia, la gente in festa sullo sfondo della chiesa di Genazzano ancora in costruzione, e il bel campanile della vicina chiesa di San Paolo. I due affreschi, di un ignoto artista campano attivo nei primi decenni del Novecento, replicano, invero con molti limiti, le analoghe composizioni realizzate nel 1885 dal pittore romano Prospero Piatti per il santuario genazzanese. Sull'unico altare, modesto lavoro coevo alla cappella, freddo nella esecuzione e senza particolare vivacità se non nella portella del ciborio, contrassegnata dalla figura Cristo *Redemptor mundi*, e nelle parti scolpite riconducibili alle sole volute dei capitelli, si venera una copia della miracolosa *Madonna del Buon Consiglio*. Opera di carattere devozionale in cui la quotidianità e la dolcezza degli atteggiamenti sono contrassegnati di un gradevole naturalismo domestico, il dipinto è caratterizzato da una pesante camicia argentea che ricopre l'immagine rendendone problematica la datazione; che tuttavia, per lo sviluppo delle figure ispirate ai modi accademici del Settecento sembra, ricondursi, di fatto, a quel secolo. Coeva alla cappella è anche il bel pavimento maiolicato che l'adorna decorato con figure stellate all'interno di motivi mistilinei. Fino ad un recente passato

in questa cappella era uso esporre in occasione delle festività della Madonna del Buon Consiglio il cosiddetto *Tesoro della Madonna* che si conserva in sagrestia, una serie di oggetti ed ex voto donati dai Crispanesi alla Vergine. Alcune volte questi oggetti non sono di eccessivo pregio, e purtuttavia rappresentano la testimonianza più autentica della devozione popolare per la Vergine.



Fig. 13 - Cappella della Madonna del Buon Consiglio.



Fig. 14 - Ignoto pittore campano degli inizi dei Novecento, *Arrivo dell'immagine della Madonna del Buon Consiglio a Genazzano.*

Al culto della Madonna del Buon Consiglio, la cui immagine si ritrova frequentemente nelle edicole votive e negli androni dei palazzi del centro storico, è collegata, peraltro, la più importante festa popolare della cittadina: la *Festa del Giglio*, una delle quattro sorelle minori (vedi le analoghe feste di Brusciano, Casavatore e Barra) dell'omonima e più celebre festa che si tiene annualmente a Nola (dove i gigli sono però otto) per ricordare la trionfale accoglienza tributata dai nolani al vescovo Paolino di ritorno nel 394, al termine di una lunga prigionia sopportata in Africa settentrionale, dove si era recato per riscattare dalla schiavitù, offrendosi in sua vece, un giovane rapito dai Vandali²². La festa di Crispiano risale alla seconda metà dell'Ottocento e pare sia stata importata direttamente da Nola ad opera di alcuni commercianti locali, i cosiddetti *vaticali* che vi si recavano per la compravendita dei prodotti avicoli ed agricoli. La terza domenica di giugno, il giglio, un grande obelisco ligneo alto più di venti metri, rivestito da figure di cartapesta che raccontano la storia di un santo o un fatto miracoloso, è fatto cullare da un centinaio di uomini per le strade del paese a suon

²² Per la festa dei gigli a Nola cfr. L. AVELLA, *La festa dei gigli*, Napoli-Roma 1979.

di musica e canzoni composte per l'occasione. Fino a qualche anno fa le macchine lignee e le *paranze*, l'insieme cioè dei *cullatori* che conducono il giglio, provenivano dai paesi che, come Crispano, avevano subito il fascino della festa. Da qualche anno però, come in una sorta di leale e fiero duello, alla paranza forestiera, esperta e professionale, se ne sono affiancate altre, non certamente di pari esperienza, e tuttavia caparbie e tenaci, di costruzione e conduzione locale. La terza cappella di destra è dedicata a san Gregorio Magno, di cui si osserva il *Busto* di legno e bronzo argentato nella nicchia della parete di fondo. Il manufatto, snodabile, è di fattura moderna, tranne che nel tronco, e replica un più antico busto, privato diversi anni fa della testa e delle mani d'argento in seguito ad un furto, fatto fondere nel 1676 dall'omonima congrega di Crispano, come certificava una breve epigrafe posta sulla nuca del santo del seguente tenore:

S. GREGORY MAGNI PONTIF.
CONGREGATIONIS SEGRETE
TERRE CRISPANI SVBTITVM
EIVSDEM SANCTI
1676

«La Congregazione segreta della Terra di Crispano sotto il titolo di san Gregorio Magno Pontefice al suo Santo 1676».



Fig. 16 - L'antico busto di S. Gregorio Magno (1676).



Fig. 17 - Il nuovo busto.



Fig. 15 - Il Giglio.



Fig. 18 - Ignoto pittore campano del XVIII secolo, *Virtù*.

Come nell'antico busto, del quale riecheggia i canoni cinquecenteschi derivati dai coevi reliquari antropomorfi cui era improntato, il santo è rappresentato in veste di pontefice con la triplice croce pastorale e il consueto triregno, il copricapo papale formato da tre corone sovrapposte ad indicare nel papa il padre dei re e dei principi, il rettore dell'orbe, il vicario di Cristo sulla Terra. Il busto, che è rivestito dell'originario mantello seicentesco confezionato con preziosi tessuti ricamati, sovrasta un altare ligneo della seconda metà del XIX secolo recentemente fatto restaurare dalla famiglia D'Agostino con l'aggiunta dello stemma gregoriano. L'altare, dalla linea molto semplice, è affiancato ai lati da due confessionali, appena scanditi lateralmente da volute, sormontati da fastigi che incorniciano anch'essi lo stemma pontificio di san Gregorio Magno.

Tipica produzione ottocentesca d'artigianato locale, entrambi i manufatti sottolineano nella reiterazione dello stemma gregoriano l'attenzione dei Crispanesi per il santo Patrono, la cui immagine ritorna sotto la volta a botte della cappella, all'interno di una cornice modanata in stucco nell'affresco, datato 1934, che ne raffigura *La gloria*, di un ignoto artista locale. Lungo le pareti in alto della cappella, si svolgono, invece, entro tondi, sette figure femminili rappresentanti le *Virtù Cardinali* (nell'ordine, da sinistra, Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza) e le tre *Virtù Teologali* (Fede, Speranza e Carità), riconoscibili per i rispettivi attributi iconografici. Pitture di buona fattura attribuibili ad un'artista che non si è firmato, risalgono, probabilmente al XVIII secolo e mostrano una buona conoscenza dei modelli iconografici aulici. Nel ciclo si scorge, infatti, un chiaro riferimento al passo delle Sacre Scritture che recita: «*La Sapienza si è costruita una casa, fondata su sette colonne*» (Proverbi 9.1), ovvero «*La Sapienza, cioè il Figlio di Dio, si è formata una Madre ricca di tutte le virtù: quelle Cardinali e quelle Teologiche*» secondo il commento di san Bernardo da Chiaravalle. Discreta anche la conduzione degli stucchi, specialmente in quelli presenti sulla volta e sul fastigio che sormonta la nicchia con il busto di san Gregorio, dove figure di *Angeli* in bassorilievo si contrappongono armoniosamente con figure di *Angeli* a tutto tondo. Entrambi i manufatti sono ascrivibili a maestranze locali formatesi sull'esempio dei Farinaro, discreti stuccatori aversani lungamente attivi in zona fra Settecento e Ottocento.

Una serie di nicchie ricavate nella parete destra della cappella accoglie alcune statue lignee tra cui una *Santa Teresa d'Avila* e una *Vergine Addolorata* a figure intere, il busto di *Sant'Anna con la Vergine bambina*.

Piuttosto manierata negli esiti formali, la statua a figura intera dell'Addolorata, può essere considerata un prodotto di bottega ispirato a modelli e canoni del Settecento partenopeo.

Lo stesso dicasi per la santa Teresa d'Avila raffigurata, al solito, con un manto bianco sul saio carmelitano e con al collo un ornamento d'oro cui è appesa una croce a ricordo della visione che ella stessa descrisse di aver avuto secondo la quale il mantello e la croce le sarebbero state imposti direttamente dalla Vergine e da san Giuseppe quale segno dell'approvazione divina ad un suo progetto di fondazione di un monastero²³.

All'educazione di Maria Vergine, un tema molto popolare nel periodo della Controriforma nonostante la disapprovazione da parte della Chiesa per la sua origine apocrifa, è improntata, infine, la settecentesca statua di ignoto scultore napoletano, che raffigura *Sant'Anna con la Madonna bambina*.

Un tempo in questa cappella erano visibili un busto di *Santa Lucia* ed un *Ecce Homo*, di cui s'ignora la sorte. Modellata secondo un'iconografia assai diffusa a Napoli e in Italia meridionale tra la fine del XVII secolo e gli inizi del secolo successivo, quest'ultima scultura si segnalava in modo particolare per i drammatici accenti espressivi desunti direttamente da esemplari cinquecenteschi di marca iberica.

Non meno pregiata era la seicentesca statua di ignoto scultore napoletano, a figura terzina, di santa Lucia, la cui venerazione a Crispano era certamente legata, oltre che al ruolo di patrona della vista, il più prezioso tra i sensi dell'uomo, anche alla figura di san Gregorio Magno, che, com'è noto, introdusse il suo nome nel canone della Messa. La santa era resa nella sua positura abituale: quella

²³ J. HALL, *op. cit.*, pag. 389.

che la vede raffigurata con in mano un piatto nel quale sono poggiati un paio di occhi, attribuito iconografico affibbiatole in seguito ad una leggenda secondo la quale Lucia «*esasperata per le incessanti lodi sulla bellezza dei suoi occhi da parte del suo promesso sposo, se li cavò e glieli fece recapitare*»²⁴.



Fig. 19 - Ignote stuccatori campani del XIX secolo, Angoli e bassorilievi sul fastigio della cona della cappella di S. Gregorio.



Fig. 20 - Ignoto scultore napoletano del XVIII secolo, Addolorata.



Fig. 21 - Ignoto scultore napoletano del XVIII secolo, S. Anna e la Madonna bambina.



Fig. 22 - Ignoto scultore napoletano del XVIII secolo, Ecce Homo.

Negli ultimissimi lavori di restauro in questa cappella è stato posto il *Fonte battesimale*, costituito da una vasca di marmo bianco venato finemente intarsiata con inserti di marmi policromi, sovrastata da un coperchio leggermente bombato e sostenuta da un pilastro, elementi realizzati, entrambi, in marmo bianco venato. Il manufatto sostituisce il vecchio e fatiscente battistero ligneo realizzato da un artigiano locale, tale Giuseppe Narrante, nella seconda metà del Settecento²⁵.

²⁴ Ivi, pag. 249.

²⁵ *Libro dei Battesimi dal 1742 al 1767* non numerato.

La cappella absidale destra accoglie sull'altare una delle opere più notevoli non solo della chiesa ma dell'intera Diocesi: la cona della *Madonna del Rosario e Santi* firmata e datata in basso a sinistra dal pittore napoletano Luca Giordano (Napoli 1632-1705) («*Lucas Iordanus F.1672*»), qui recentemente risistemata, insieme all'altare sottostante, simile nella tipologia al quarto altare della navata laterale sinistra, dopo essere stata rimossa dalla contrapposta cappella absidale sinistra per portare alla luce il cinquecentesco affresco scoperto in seguito al restauro della cona stessa.



Fig. 23 - Ignoto scultore napoletano del XVII secolo, *Santa Lucia*.

Opera fondamentale per la cronologia Giordanesca degli anni successivi al secondo soggiorno veneziano del pittore, la pala, che ripropone la tradizionale iconografia della Madonna del Rosario con la Vergine e il Bambino adorati dalle sante Caterina da Siena, Rosa da Lima e Geltrude a destra, e dai santi Domenico, Francesco d'Assisi e Antonio da Padova, a sinistra, si rivela dal punto di vista formale una composizione estremamente equilibrata sia nel registro superiore in cui la Madonna seduta fra nubi ed angeli rivolge lo sguardo ai santi prostrati ai suoi piedi, sia in quella inferiore dove gli stessi santi ricambiano, con occhi carichi di devozione, lo sguardo di Maria. Per il resto la pala è condotta, alla pari di tutte le opere dell'artista napoletano, con grande facilità, e si mostra piena d'impeto e di movimento, squillante di colori, vivida di luce. Siamo, insomma, di fronte ad un'opera che ci dà appieno la misura delle capacità di questo eclettico artista, che, facendo sue tutte le esperienze pittoriche del tempo in cui visse ed operò, comprese quelle cortonesche apprese giustappunto a Venezia, seppe conquistarsi la fama di più importante pittore napoletano del secondo Seicento. In questo senso il dipinto fu peraltro studiato da Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi, gli unici critici insieme con il già citato Mariotti a farne parola, già nel 1966 e più recentemente in un aggiornamento dell'opera²⁶.

Scrivendo in proposito il Ferrara: «Vediamo [nella pala di Crispano, n.d.A.] un ritorno al sostanziale impianto compositivo del Rosario già della *Solitaria*, del 1657, ma su un tono pittorico totalmente diverso: al luminosismo increspato e fruscante di quel più antico dipinto e ai robusti umori rubensiani che là accendevano di convinta passione i sacri personaggi e i cherubini, qui si sostituisce infatti una luce diffusa e blanda, che quietamente avvolge le forme tondeggianti, mentre nelle espressioni è una grazia più tenera, sentimentale.»

²⁶ O. FERRARI - G. SCAVIZZI, *Luca Giordano*, Napoli 1966, I, pp. 68-71; II, pp. 77-78; n. ed. Napoli 1992, pag. 56.



Fig. 24 - Luca Giordano e collaboratori
pala dei Rosario (1672).

Il dipinto, rubato nel marzo del 1991 ma fortunatamente ritrovato qualche mese dopo²⁷, è inserito in una bella cona lignea intagliata e dorata, ed è circondato da 15 tavolette con la rappresentazione dei Misteri, attribuibili ad altra mano, ma probabilmente coeve al dipinto centrale (e non del primo Seicento così come sostenuto dal Ferrari e dallo Scavizzi). Una tradizione locale, non ben controllata ma accolta anche da qualche studioso locale, riporta che la tela fu realizzata dal Giordano durante un soggiorno a Cardito nel castello dei Loffredo che gli avevano commissionato alcune opere per la loro dimora e per la chiesa parrocchiale di San Biagio²⁸.

La stessa tradizione assegnava al pittore napoletano anche una *Sacra Famiglia e Santi*, ritrovata dal parroco Francesco Capasso dietro un grosso scarabattolo nella cappella di San Gregorio durante i restauri del 1905 e ricollocata in sacrestia, attualmente non rintracciabile. Il Mariotti che ebbe modo di studiare la tela da vicino in qualità di Ispettore della *Real Soprintendenza ai Monumenti di Napoli*, l'attribuì «per la tecnica accurata, per l'uso sapiente del chiaroscuro e per tutto l'insieme del colorito vivace, della naturalezza delle pose e della delicatezza e lucentezze delle carnagioni» ad uno degli allievi maggiori del Giordano, Giuseppe Simonelli, sia pure dubitativamente. Il dipinto, che misurava cm. 220x160, rappresentava sant'Anna con il Bambino Gesù in grembo nell'atto di porgere «le rotondette e rosee braccia» alla madre, la Vergine Maria e al padre putativo, san Giuseppe; dietro, a destra di sant'Anna si osservava la figura di san Gioacchino, che

²⁷ A. SCHIATTARELLA (A cura di), *Catalogo Mostra Furti d'arte. Il patrimonio artistico napoletano. Lo scempio e la speranza 1981-1994. Napoli Basilica di San Paolo Maggiore 17 dicembre-febbraio 1995*, Napoli 1995, pp. 42 e 60.

²⁸ G. CAPASSO, *Cardito La nostra Terra: panoramica di storia locale*, Napoli -Roma 1994, pp. 39 e 47.

protendendo il capo sopra le spalle della consorte, guardava con «un'espressione d'intensa e curiosa tenerezza» il Bambino. Negli angoli completavano la sacra conversazione la figura di san Gregorio Magno con la papalina e il triregno, a destra, e quella di sant'Andrea, a sinistra²⁹.

Tra le opere non più rintracciabili va altresì annoverata una *Deposizione* di ignoto autore «ma di fattura eccellente specialmente per il colorito impressionante del volto cadaverico del Cristo deposto e per l'espressione di infinito strazio dell'Addolorata» già nella cappella della congrega del Sacramento, corrispondente all'attuale prima cappella di destra³⁰.

La cappella absidale destra accoglieva prima dei restauri e dell'attuale conformazione il dipinto più antico della chiesa: una tela dei primi decenni del XVII secolo con la rappresentazione dello *Sposalizio della Vergine*. Ricalcando un modulo compositivo di origine manierista che si ritrova in una tavola di Fabrizio Santafede nel Duomo di Napoli, e concedendo spazio ad un sia pur timido tentativo di resa naturalistica, l'autore, un ignoto pittore napoletano, ci restituisce un'ennesima rappresentazione del tema, molto diffuso tra il '500 e il '600, raffigurando al centro un sacerdote che legge un libro, alla sua destra la Vergine che dà la mano a san Giuseppe, intorno varie figure fra cui quella di un chierichetto che regge un cero. Il dipinto, secondo l'ipotesi avanzata a suo tempo dal Mariotti, proviene dalla cappella dei Ruffo di Scilla, i quali, come riferiva a sua volta una tradizione locale raccolta dallo stesso, avevano qui la loro cappella, cinta da una cancellata, di cui non vi è, però, traccia alcuna. A riprova di tutto ciò egli riporta che, allorquando nel 1897 fu rimodernato l'altare maggiore, quale paliotto fu riutilizzato un analogo esemplare di marmi colorati, già «parte di un altare di grosse e rozze pietre di tufo quasi del tutto divelto», che recava nei due lati esterni lo stemma della famiglia Scilla circoscritto da un cartiglio con i motti di famiglia:

MALO MORI QUAM FOEDARI
(Meglio morire che disonorare)

NUMQUAM PROCRASTINANDUM³¹
(Mai rimandare a domani)

Tra la cappella absidale e quella dedicata a san Gregorio si situa la sagrestia sulle cui pareti si osservano una discreta oleografia raffigurante la *Madonna del Carmine con il Bambino che distribuisce lo scapolare alle anime purganti* e una piccola *acquasantiera* in marmo bianco a forma di conchiglia. Tra gli arredi liturgici che vi si conservano si segnalano in particolare un settecentesco ostensorio d'argento cesellato e sbalzato di un ignoto argentiere napoletano, una *coppia di candelieri*, anch'essi in argento, e un prezioso *reliquario* cesellato e sbalzato del primo Seicento, contenente alcuni frammenti ossei di san Gregorio. L'ostensorio presenta una base circolare poggiante su quattro piedini con motivi decorativi fitomorfi. Fa seguito il fusto costituito da un angelo a tutto tondo che poggia i piedi sul nodo a forma di sfera celeste. Il ricettacolo, raccordato al fusto mediante un innesto a baionetta, è del tipo a raggiera a fasci di raggi lanceolati. Il modellato e l'elegante decorazione rimandano alla migliore produzione orafa napoletana del secolo. Lo stesso dicasi per i due candelieri, che, su delle basi circolari ad alto orlo arricchite da motivi fitomorfi, sviluppano la figura di un angelo da cui si dipartono cinque bracci. Il reliquario, del tipo ad ostensorio, si presenta con una base sagomata sulla quale poggiano, in successione, una sfera celeste e due angeli a tutto tondo che sorreggono il ripostiglio con le reliquie nonché la triplice croce pastorale e il triregno che, come già si evidenziava, connotano iconograficamente san Gregorio. Il reliquario come molti altri conservati nelle chiese dell'Italia meridionale, è scuola napoletana e si inserisce nel clima devozionale post-tridentino che rilanciò il culto delle reliquie nel XVII secolo.

²⁹ S. E. MARIOTTI, *op. cit.*, pag. 10.

³⁰ *Ivi*, pag. 11.

³¹ *Ivi*, pag. 12.

Degno di rilievo, nell'attiguo ufficio parrocchiale è anche, il settecentesco *lavabo*, costituito da una vasca rettangolare dai bordi sagomati poggiante su una mensola e sormontata da un dossale, al cui centro, tra fiori graffiti, è la seguente scritta:

D.O.M.
LAVAMINI MUNDI ESTOTE
ISAIAE CAP. I
A.D. MDCCXVIII

Una serie di dipinti moderni (1999), a firma di Gaetano Notari, palesemente riferibili a celebri capolavori del passato, si distribuisce sulle pareti dello stesso ufficio, mentre in un angolo due vetrine ospitano il *tesoro della Madonna*. In un altro locale attiguo all'ufficio si conserva, proveniente da qualche cappella della chiesa, anche una tela settecentesca raffigurante *Il trasporto della Santa Casa di Loreto*. Benché in, uno stato di conservazione tale da richiedere un immediato intervento di restauro per la sua salvaguardia, il dipinto lascia ancora indovinare, sotto lo spesso strato di sudiciume che ricopre quasi interamente la pellicola pittorica, un'immagine della Vergine con il Bambino che circondata da otto sante sovrasta la Casa Santa mentre è trasportata da tre Angeli. In basso si osservano le figure di san Sebastiano, a sinistra, e di san Domenico, a destra, entrambe a mezzo busto. Circa l'autore del dipinto, è plausibile ipotizzare trattarsi di un pittore napoletano che nell'uso delle tonalità offuscate denuncia l'appartenenza a certe correnti giordanesche della prima ora, rappresentate soprattutto dalla bottega di Giuseppe Castellano, attivo a Napoli e in Campania tra la fine del XVII secolo e gli inizi del secolo successivo³².

Il primo altare a sinistra, dedicato a san Giuseppe, benché di tipo seicentesco nell'impostazione e molto rimaneggiato con inserti del tardo Ottocento, o al più del primo Novecento, denota, nei particolari decorativi superstiti e nella forma degli stessi, influssi di scuola napoletana dei primi decenni del Settecento. Di qualche pregio appare il paliotto, contraddistinto da una croce quadrilobata fiancheggiata nei piastrini da motivi decorativi molto elaborati. La statua, di discreta fattura, inserita all'interno di una nicchia sormontata da un timpano decorato con bassorilievi in stucco raffiguranti testine d'angeli, ci propone un'immagine del padre putativo di Gesù a figura intera. Il santo è vestito con un ampio mantello che ricade in morbide pieghe avvolgendosi intorno al braccio destro sul quale, seduto su uno spiegazzato pannolino, è Gesù.

L'altare successivo, della seconda metà dell'Ottocento, è contrassegnato da un discreto paliotto con croce fitomorfa al centro. E' intitolato al Sacro Cuore di Gesù, di cui si osserva una modesta statua a figura intera nella sovrastante nicchia. Di qualche pregio, invece, è il ciborio, chiuso da una portella di bronzo col monogramma mariano.

Il terzo altare è dedicato all'Assunta, la cui statua, in legno, a figura intera, di un ignoto scultore napoletano del Settecento, è inserita all'interno di una cona marmorea costituita da coppie di paraste sormontate da un timpano triangolare. Il sottostante altare, di stampo settecentesco ma realizzato molto probabilmente nella prima metà dell'Ottocento come si evince dal carattere generale e da qualche particolare tecnico, si presenta con un paliotto incassato che reca al centro una croce circondata dai simboli della morte mentre nei pilastrini sono graffite delle clessidre. Il ciborio, molto mosso nel modellato, è chiuso da una portella di bronzo con simboli eucaristici. Per il resto, l'altare è decorato nei lati da lacerti di mattonelle maioliche ottocentesche provenienti probabilmente da un precedente impiantito di qualche cappella laterale.

L'ultimo altare di sinistra, dedicato alla Vergine del Rosario di Pompei, si connota per la presenza di due eleganti volute ai capitelli e per il sinuoso ciborio, occupato al centro da una bella portella di bronzo con l'immagine di Gesù pastore che pasce le pecorelle. Il paliotto, rifatto recentemente, appare, invece, liscio e senza ornamenti. Il manufatto originario è databile per lo stile e gli

³² F. PEZZELLA, *Appunti per una storia della devozione mariana in Diocesi di Aversa Testimonianze storiche, artistiche e monumentali sul culto della Madonna di Loreto*, in ... *Consuetudini Aversane*, a. VIII, n. 29-30 (ottobre 1994-marzo 1995) pp. 27-43, pag. 40.

accostamenti coloristici dei marmi, alla seconda metà del Settecento. Sull'altare, inserita in una cona marmorea fatta realizzare nel 1942 dal sacerdote Carlo Casaburi, è una copia della veneratissima e diffusissima immagine della *Madonna di Pompei*, il cui prototipo, raffigurante la *Madonna e Bambino che porgono corone del Rosario ai santi Domenico e Caterina da Siena* inginocchiati ai loro piedi, è una modesta tela, attribuita da taluni a Luca Giordano, ma, in realtà, opera di Federico Maldarelli che si conserva giustappunto nell'omonimo Santuario della cittadina vesuviana. Come in quest'ultimo Santuario, l'8 maggio e la prima domenica di ottobre, dinanzi all'immagine di Crispano, si recita la cosiddetta supplica, una pia pratica religiosa d'invocazione alla Vergine per la concessione delle grazie.



Fig. 25 - Navata laterale sinistra.



Fig. 26 - Ignoto scultore napoletano del XVIII secolo, *Assunta*.

Subito dopo si apre la cappella absidata di sinistra la cui volta è divisa in due campate a vela nelle quali si sviluppavano, prima degli ultimi restauri, motivi floreali e vegetali che, unitamente alle testine di angelo che si stagliavano nei raccordi fra le vele e la parete, e ai fioroni che decoravano l'arco fra le due campate, formavano un bell'insieme decorativo di gusto barocco. La cappella

accoglieva, come si diceva poc'anzi, la cona del Rosario, spostata in seguito al ritrovamento di un affresco cinquecentesco costituito da una cimasa con l'*Eterno Padre tra l'Arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata* e da un sottostante trittico con, al centro, una *Madonna col Bambino* e, ai lati, le *figure dei santi Giovanni Battista e Pietro*. L'immagine dell'Eterno Padre è, però, quasi del tutto attraversata da una lunga e stretta monofora che era stata tampognata forse proprio per la realizzazione dell'affresco e successivamente ripristinata in occasione del rifacimento barocco. La fattura stilistica del dipinto depone per un'opera databile alla prima metà del Cinquecento di un anonimo artista influenzato dai modi di Andrea Sabatini da Salerno, con ogni probabilità un collaboratore locale formatosi nell'ambito della sua bottega. A suggerire una matrice sabatinesca, accompagnata, per di più, da una robusta vena disegnativa appena inficiabile per un lieve irrigidimento delle forme, concorrono, infatti, sia l'impianto delle figure, contraddistinte dagli ampi volumi, sia la scansione dei piani con il conseguente risalto plastico delle stesse figure: elementi stilistici questi, che furono, com'è dato vedere osservando gran parte della produzione del pittore salernitano, propri della sua maniera³³.



Fig. 27 - Ignoto pittore del XVI secolo, *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Pietro*. Nella lunetta l'*Eterno Padre tra l'Arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata*.

Prima dei restauri nei pressi della cappella si osservava una nicchia dove era riposta la devozionale statua a figura intera di san Gennaro, attualmente non reperibile, raffigurato nelle vesti di un santo vescovo che regge un libro sul quale sono posate due ampole in allusione al fatto che, allorquando insieme con altri sei commartiri fu decapitato, il suo sangue fu raccolto con una spugna e conservato in due caraffine ora custodite nel Duomo di Napoli. L'episodio è all'origine del famoso miracolo che vede questo sangue raggrumato tornare allo stato liquido in alcuni giorni dell'anno legati alle vicissitudini terrene del santo.

³³ Sull'influenza esercitata da Andrea Sabatino da Salerno sulla pittura rinascimentale nell'Italia meridionale cfr. G. PREVITALI (a cura di), *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra, Certosa di Padula (SA) 1986, Firenze 1986.

Al patrimonio artistico della chiesa appartenevano anche una pregiata statua lignea del Settecento raffigurante *San Michele* e un dipinto, *Dal Golgota all'eternità sangue e gloria*, già di proprietà dell'arciconfraternita Maria SS. del Buonconsiglio, realizzato nel 1953 dal pittore grumese Candido Mormile³⁴. La scultura, riferibile ad un ignoto scultore napoletano della prima metà del secolo gravitante nell'orbita di Domenico Antonio Vaccaro, proponeva l'Immagine dell'Arcangelo nell'atto di colpire con la spada il demonio ai suoi piedi, vale a dire nella versione cosiddetta "di Puglia" per i chiari riferimenti all'analoga statua marmorea di Andrea Sansovino che si venera nella Grotta di San Michele a Monte S. Angelo, sul promontorio garganico. La tela, di cui s'ignora l'attuale ubicazione, raffigurava, invece, la scena di un martirio al tempo della prima affermazione del Cristianesimo³⁵.

³⁴ Candido Mormile (Grumo Nevano 1910-1996) fu valente artista di formazione accademica, autore di numerose opere non solo pittoriche, ma anche scultoree come la Fontana di Monte Muto (1935), l'altorilievo di San Paolo nella chiesa di San Pietro a Caivano, le sculture per la chiesa di San Damiano a Conversano, il bassorilievo per lo scalone principale del carcere di Poggioreale. Tra le pitture si segnalano, invece quelle eseguite per il convento francescano di San Pasquale a Chiaia di Napoli cfr R. PINTO, *op. cit.*, pag. 28, 30.

³⁵ *Rinascita artistica*, giugno 1953.

MATERIALI PER UNA STORIA DI CRISPANO: BREVI NOTIZIE INTORNO A FRA' SALVATORE PAGNANO E AD ALTRI RELIGIOSI LOCALI

FRANCO PEZZELLA

Al contrario di quanto asserisce il compianto don Gaetano Capasso quando in una breve monografia su Crispiano afferma che le figure religiose espresse dal paese furono poche¹, le ricerche che da poco vado conducendo su questa comunità, e in particolare una «Nota di tutti li Religiosi oggi viventi della Terra di Crispiano» che ho trovato trascritta in appendice al «Libro dei Battesimi della Parrocchia di S. Gregorio Magno dal 1620 al 1639» conservato nell'Archivio della stessa, dimostrano invece che, ancorché nei secoli passati la popolazione di Crispiano non fosse particolarmente numerosa, i religiosi nati in questa località dell'entroterra napoletano furono, viceversa, abbastanza numerosi².

Fra loro va innanzi tutto segnalato fra' Salvatore Pagnano, un'eccezionale ma ancora misconosciuta figura di frate carmelitano, nato il 1° dicembre del 1685 da Domenico e da Isabella Vitale³, il cui fascicolo preparatorio al processo di beatificazione, iniziato nel novembre del 1772 (l'anno successivo cioè a quello della sua morte, avvenuta a Capua il 9 gennaio del 1771) e concluso dopo un decennio circa, giace ancora, ingiustificatamente dimenticato, tra le carte dell'Archivio arcivescovile di Capua⁴. Ancora giovanetto, il 12 luglio del 1703, il Nostro vestì il saio religioso nel Convento dei Carmelitani di Caserta. L'anno successivo professò i voti e, dopo un duro quadriennio di studi, ascese al sacerdozio il 12 dicembre del 1708. Per le sue rare virtù intellettive fu inviato a Melfi, in Basilicata, dove, dopo un periodo d'insegnamento in Dogmatica presso il Collegio dei Chierici, gli fu affidata la cura dei Novizi. Eletto Priore a Venafro passò poi prima nei Conventi di Aversa e Piedimonte d'Alife, e quindi in quello di Napoli, dove lo raggiunse la nomina a Superiore Maggiore della Provincia di Terra di Lavoro e Basilicata, incarico che egli assolse con grande impegno e dedizione. Trasferito a Capua nel 1734 circa, vi rimase per il resto della sua vita edificandovi, tra l'altro, il Convento di S. Gabriele Arcangelo, alla cui conduzione prepose quale Priora, per averlo coadiuvato nell'impresa, Suor Maria Angela del Divino Amore, al secolo Angela Marrapese; quella stessa che era stata penitente di sant'Alfonso Maria de'Liguori durante il soggiorno a Liberi, presso Caiazzo, e che più tardi, alla morte del Pagnano, ne illustrerà l'eroismo e le virtù cristiane in lunghe, documentate e accorate deposizioni⁵. Nella città sul Volturno il Pagnano seppe ben presto farsi valere, meritandosi la stima dei vari canonici e patrizi e degli stessi sovrani, in particolare della regina Maria Amalia che frequentemente – smesso l'abito regale e indossato quello penitenziale – non disdegnava di passare brevi periodi nel convento delle Carmelitane per praticare gli esercizi spirituali⁶. La stima dei reali finì purtroppo per procurargli qualche inimicizia,

¹ G. CAPASSO - B. MUGIONE, *Guida 1994 (Caivano, Cardito, Crispiano)*, Marigliano 1994, pag. 32.

² La *Nota* registra, infatti, ben 46 religiosi, di cui 33 già asceti al sacerdozio. Sulla consistenza demografica di Crispiano nei secoli si confrontino i numerosi documenti riportati in *Documenti per la storia di Crispiano*, a cura di G. LIBERTINI, Frattamaggiore 2003.

³ *Libro dei Battesimi dal 1680 al 1701*, vol. 7°, Crispiano, Archivio parrocchiale.

⁴ *Processus Ordinarius p. Salvatoris Pagnani Ord. Carmelitici*, Capua, Archivio arcivescovile.

⁵ Il complesso di San Gabriele, al cui centro si erge il campanile tardo barocco progettato dal Vanvitelli, è oggi in stato di grave abbandono. Il convento, a sinistra della chiesa, è stato lungamente adibito prima a Pretura e poi a sede della locale Compagnia della Guardia di Finanza, mentre la bella chiesa, comunemente conosciuta sotto il titolo di Santa Placida per la reliquia della santa ivi conservata come ricorda un'iscrizione del 1752, è fatiscente.

⁶ La venerazione della sovrana per il Pagnano e per la fondatrice del monastero la invogliò ad arricchire la chiesa di San Gabriele e l'annesso monastero di oggetti liturgici e paramenti sacri. Reliquari, calici, statue lignee, altari marmorei, dipinti e stoffe preziose donati dalla sovrana ora di proprietà dell'arcidiocesi, sono temporaneamente esposti nelle sale della Quadreria del Museo Campano di Capua (cfr. R. RUOTOLO-F.

anche presso le alte sfere ecclesiastiche: il Nunzio Apostolico monsignor Gualtiero Gualtieri e lo stesso arcivescovo di Capua monsignor Giuseppe Ruffo non mancarono, infatti, di ostacolarlo in più di un'occasione. In ogni caso ai denigratori che lo tacciavano soprattutto di essere troppo «facilone» per i suoi modi semplici (da taluni fu addirittura appellato con il poco simpatico epiteto di «Fra maccarone»), Padre Pagnano replicava con un sorriso mansueto. Oltremodo severo era, invece, con se stesso: evitava di andare al refettorio per alcuni giorni della settimana e nel periodo delle novene mariane, nutrendosi nei restanti giorni con scarse quantità di cibo; indossava vesti realizzate con tele di sacco; nell'ora di ricreazione poi, si tratteneva in coro oppure si dedicava alle opere di carità, assistendo i poveri. Morì tra i suoi confratelli «in summes honoris fastigium», come immortalò sul marmo un epigrafista del tempo, ricevendo sepoltura, per decisione di Suor Maria Angela, nel «regal monastero» di San Gabriele.



Fig. 1 - Capua, ex convento di San Gabriele Arcangelo.

Un appunto redatto da don Francesco Capasso, parroco di Crispano dal 1872 al 1900, in nota alle «Notizie dei Parroci di Crispano» poste in appendice ad un «Libro dei battesimi» della parrocchia, riporta che il Pagnano fu il fondatore anche del convento di San Gabriele Arcangelo di Grumo⁷. In realtà egli trasformò in Conservatorio un'opera pia laicale fondata da una signora grumese, tale Caterina Regnante, monaca domestica, che, come ci informa un rogito notarile redatto dal notaio Francesco Antonio Portelli il 13 aprile del 1754, aveva adibito il suo palazzo di via Cupa (oggi via San Domenico) ad Educandato per le fanciulle povere del paese, chiamandovi a dirigerlo alcune suore carmelitane di un non meglio precisato monastero. In seguito, probabilmente proprio per i buoni uffici del Pagnano, l'Educandato fu trasformato in monastero. Quando più tardi educande e suore furono aumentate di numero, il monastero, divenuto insufficiente ad accoglierle tutte, fu ceduto alla cappella laicale di Santa Maria della Purità in cambio di un fabbricato che, opportunamente ampliato e affiancato da una chiesa, oggi purtroppo ridotta allo stato di rudere, fu trasformato nell'attuale complesso di corso Garibaldi. Il Pagnano chiamò alla sua conduzione le

PROVVISTO, *Guida al Museo Diocesano di Capua*, Castellamare di Stabia 2002, p. 60). Alla stessa sovrana va ascritto il merito di aver convinto il consorte a far progettare dal Vanvitelli il poderoso campanile della chiesa.

⁷ F. CAPASSO, *Notizie dei Parroci di Crispano*, in *Libro dei Battesimi dal 1870 al 1882*, vol. 18, Crispano, Archivio parrocchiale, folio non numerato.

monache del monastero capuano di San Gabriele. La prima priora del nuovo monastero fu suor Maria Battista della Natività, nata a Genova nel 1716⁸.



Fig. 2 - Capua, campanile e ruderi della chiesa di S. Placida.

Un'ultima annotazione per ricordare che il Pagnano aveva conosciuto, in occasione di una sua breve visita a Capua, sant'Alfonso, il quale benché fosse notoriamente poco propenso ad espressioni affettuose con i propri interlocutori e corrispondenti, essendone rimasto favorevolmente impressionato, non solo gli inviava regolarmente quanto andava scrivendo, ma in più di un'occasione, come si legge nelle missive inviate a suor Maria Angela fin qui pubblicate, lo apostrofa addirittura con un «mio caro» che la dice lunga circa la sua ammirazione per questo ancora troppo oscuro carmelitano, meritevole di ben altra fama (soprattutto presso i conterranei), di quella riservatagli finora⁹.

Prima del Pagnano un altro religioso crispanese, frate Francesco Maria da Crispano, al secolo Giuseppe de Laurenza, nato intorno al 1638, si era distinto fra i cappuccini della Provincia monastica di Napoli. Fin dal noviziato e dalla solenne professione dei voti avvenuta nel convento di Sessa Aurunca il 23 novembre del 1658¹⁰ «si mostrò estremamente attento ai moti del suo animo, fino ad esaminarsi più volte il giorno sulle omissioni, per diventare sempre più perfetto, secondo le esigenze evangeliche»¹¹. Sempre affabile e sollecito per tutti e tutto assolse con grande impegno gli incarichi di Guardiano e di Lettore di Filosofia e Teologia, nonché quello di Definitore Provinciale. Morì nell'infermeria del convento di Caivano, dove era stato ricoverato per i postumi di una non meglio precisata infermità, il 16 settembre del 1714.

⁸ E. RASULO, *Storia di Grumo Nevano*, nuova edizione aggiornata a cura di V. CHIANESE, Frattamaggiore 1995, pp. 139-140.

⁹ O. GREGORIO, *Un ignorato amico capuano di Sant' Alfonso*, in *Archivio Storico di Terra di Lavoro*, IV (1965-1975), Caserta 1975, pp. 115-119.

¹⁰ P. CELENTANO EMMANUELE DA NAPOLI, *Memorie storiche cronologiche attinenti a' Frati Minori Cappuccini della Provincia di Napoli per uso e comodo dell'Archivio della medesima provincia*, tomo II, 738 s, Napoli, Archivio Provinciale dei Cappuccini. Il I tomo è pubblicato in *Studi e ricerche francescane*, 15 (1986), pp. 3-212; 16-17 (1987-1988), pp. 3-546. Un'ulteriore edizione a cura di F. F. MASTROIANNI è in *Documenti Studi e Sussidi*, 7, Napoli 1988. Il II tomo è, invece, ancora inedito.

¹¹ F. F. MASTROIANNI, *Santità e cultura nella Provincia Cappuccina di Napoli nei sec. XVI - XVIII*, Napoli 2002, pag. 348.



Fig. 3 - Grumo Nevano, convento di San Gabriele Arcangelo.

Contemporaneo del Pagnano era stato, invece, quel fra' Giuseppe d'Alessio da Crispano, che, allorché nel 1753 fu completato il nuovo palazzo abbaziale di Loreto a Mercogliano, sede estiva dell'abate di Montevergine, e vi fu messa su anche una splendida farmacia, divenne il primo titolare della sua gestione, incarico che mantenne fino alla morte avvenuta l'8 novembre del 1789 all'età di 60 anni circa¹². Si scrisse di lui che fu «costumato e celebre speciale di medicina»¹³. Prima di morire egli aveva avviato ai segreti della sua arte un nipote, anch'egli verginiano, fra' Michele de Falco da Crispano¹⁴, il quale: «fu ricevuto per converso, ma in qualità di speciale, e nella nostra specieria di Loreto, sotto la scola di suo zio fra' Giuseppe da Crispano, prese i documenti e fece buona riuscita in quanto al suo mestiere, ma poi ne fu levato dei superiori maggiori», forse per motivi di salute¹⁵. Fra' Michele di Falco morì, infatti, nel novembre del 1797 alla giovane età di 40 anni¹⁶. Ancora più giovane, all'età di 23 anni morì il 26 febbraio del 1762 in seguito ad un colpo apoplettico un altro congiunto del d'Alessio, tale Gregorio, terziario francescano¹⁷.

Si è detto della stima goduta dal Pagnano presso la nobiltà del tempo. Fra' Salvatore non era però, evidentemente, l'unico religioso crispanese a godere di tale stima, se è vero, come si evince dalla succitata Nota, che presso il Convento carmelitano di Caserta risiedeva con la carica di Procuratore Generale un certo Padre Bernardo Cappelli da Crispano che esercitava, tra l'altro, la funzione di «Confessore delle Sig.re Dame moglie de' Sig.ri della Reggenza: come a dire della Sig.ra Principessa di S. Nicandro, della Sig.ra Principessa d'Arbore, della Sig.ra Marchese Tanucci, ed altre, come la Principessa di Camporeale, e simili»¹⁸. Dalla Nota sappiamo che nello stesso convento di Caserta risiedeva ed esercitava le funzioni di Confessore anche Padre Cirillo Castelli, forse congiunto di Padre Bernardo¹⁹. Altri religiosi crispanesi, tali Padre Gregorio Guglielmo e Padre Giuseppe Bianco, quest'ultimo nipote del Pagnano, erano presenti, invece, rispettivamente nei conventi francescani di Nocera de' Pagani (oggi Nocera Inferiore) e di Roccamonfina; il secondo vi esercitava le funzioni di Priore²⁰. Per quanto concerne i religiosi appartenenti ad altri ordini,

¹² Il padre Geremia e il fratello Domenico furono anch'essi speciali di medicina (cfr. B. D'ERRICO, *Il catasto onciario di Crispano (1754)*, in *Documenti per la storia di Crispano*, op. cit., pp. 57-111, pag. 78.

¹³ G. MONGELLI, Un necrologio di Montevergine dei secoli XVIII-XIX, in *Benedictina*, XVI (1969).

¹⁴ Figlio della sorella Elisabetta e di tale Ferdinando de Falco di Caivano (cfr. B. D'ERRICO, op. cit., pag. 78).

¹⁵ *Ibidem*, pag. 96.

¹⁶ *Ibidem*, fol. 84v.

¹⁷ *Libro dei Battesimi della Parrocchia di S. Gregorio Magno dal 1620 al 1639, Nota...*, op. cit., Crispano, Archivio parrocchiale.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

abbiamo notizia di un tale Padre Anselmo Mascolo, martiniano²¹; di Padre Bernardino Crispino e Padre Domenico Grimaldi, entrambi Lettori, domenicani²²; di Padre Pietro Paolo Grimaldi, servita, procuratore nel convento di Mergellina²³. La «Nota» elenca poi una lunga lista di Francescani, suddivisi per Ordini, che qui si riporta:

Cappuccini

- P. Januario del Mastro.
- P. Lettore Matteo del Mastro, suo fratello, ambedue della Provincia di S. Angelo.
- P. Michelangelo Caruso.
- P. Lettore Gianbattista di Liguoro.
- P. Girolamo di Liguoro, suo fratello.
- P. Michele di Liguoro, suo fratello.
- P. Antonio Capasso, guardiano a Gesualdo, Predicatore.
- P. Cherubino Capasso, suo fratello.
- P. Serafino Capasso, suo fratello.
- P. Rufino Grimaldi, Predicatore e vicario a Gesualdo.
- P. Giancrisostomo Crispino, Lettore e Predicatore.
- P. Fedele dell'Aversana, Predicatore della Provincia d'Abruzzo.
- P. Tommaso dell'Aversana, Predicatore, suo fratello.
- P. Agostino Miele.
- P. Pasquale de Antonio.
- P. Piero Pagnano.
- P. Stanislao di Micco.

Chierici Cappuccini

- F. Antonio di Fusco.
- F. Carlo Caruso.
- F. Ambrogio Galante.
- F. Felice Castaldo, laico di Tora della Provincia di S. Angelo.
- Novizio Vincenzo Caruso
- Francesco de Bucciariis Terziario del Padre Provinciale.

Conventuali

- P. Gregorio Minichini della Provincia d'Abruzzo.

Minori osservanti

- P. Tommaso Monteforte, Predicatore e Scrittore.
- P. Gregorio Crispino, Lettore.

Quest'ultimo, dimorante nel Convento di Santa Maria la Nova di Napoli, fu un celebre basso e si distinse particolarmente per l'interpretazione di Pilato nei «Passii di Settimana Santa che ivi egregiamente si cantano»²⁴.

Alcuni di questi religiosi vanno accostati ai nomi di frati crispanesi che compaiono elencati in un prezioso manoscritto compilato nel 1799 da Padre Lucio da Napoli nel quale sono riportate le date

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

in cui i frati della Provincia di Napoli avevano fatto la professione dei voti²⁵. Il manoscritto, reso noto da Padre Corrado d'Arienzo che l'aveva utilizzato per la compilazione del suo Necrologio, riporta, peraltro, accanto ai nomi di alcuni di loro, anche l'anno di morte²⁶. Abbiamo pertanto testimonianza di Giovanni Battista da Crispano che professò i voti il 23 gennaio del 1731, morto nel 1789²⁷; di Michelangelo da Crispano che professò i voti il 22 maggio del 1733, morto nel 1779²⁸; di Girolamo da Crispano che professò i voti il 7 novembre del 1735, morto nel 1785²⁹; di Agostino da Crispano che professò i voti il 7 luglio del 1738, morto nel 1777³⁰; di Antonio da Crispano che professò i voti il 13 giugno del 1739, morto nel 1739³¹; di Michele da Crispano che professò i voti il 24 settembre del 1744, morto nel 1789³²; di Rufino da Crispano che professò i voti il 2 novembre del 1744³³; di Tommaso da Crispano che professò i voti il 18 settembre del 1746³⁴; di Pasquale da Crispano che professò i voti il 28 dicembre del 1751³⁵; di Pietro da Crispano che professò i voti il 10 aprile del 1751, morto nel 1755³⁶; di Serafino da Crispano che professò i voti il 14 settembre del 1755³⁷; di Ambrogio da Crispano che professò i voti il 20 aprile del 1758³⁸; di Gioacchino da Crispano che professò i voti il 15 novembre del 1759³⁹; di Francesco da Crispano che professò i voti il 3 luglio del 1765⁴⁰.

Quanto alle altre fonti abbiamo notizia, nel citato catasto onciario di Crispano del 1754, di un Padre Rufino, predicatore cappuccino di anni 26, da identificarsi probabilmente con il padre Rufino riportato da Padre Lucio, che troviamo nominato insieme al già menzionato padre Domenico Grimaldi, lettore domenicano⁴¹.



Fig. 4 - Mercogliano, Palazzo abbaziale di Loreto, Farmacia.

²⁵ *Libro dei giorni in cui hanno fatto la loro professione i F. F. Cappuccini della Provincia di Napoli ad uso di P. Lucio da Napoli (1799)*, Roma, Archivio Generale dei Cappuccini AC 21. P. Lucio da Napoli era stato nel 1803 Provinciale delle statistiche della Provincia.

²⁶ P. CORRADO D'ARIENZO, *Necrologio dei Frati Minori della Provincia Minoritica di Napoli e Terra di Lavoro*, Napoli 1962.

²⁷ *Ivi*, pag. 142.

²⁸ *Ivi*, pag. 161.

²⁹ *Ivi*, pag. 143.

³⁰ *Ivi*, pag. 42.

³¹ *Ivi*, pag. 43.

³² *Ivi*, pag. 164.

³³ *Ivi*, pag. 363.

³⁴ *Ivi*, pag. 389.

³⁵ *Ivi*, pag. 371.

³⁶ *Ivi*, pag. 355.

³⁷ *Ivi*, pag. 373.

³⁸ *Ivi*, pag. 249.

³⁹ *Ivi*, pag. 312.

⁴⁰ *Ivi*, pag. 296.

⁴¹ B. D'ERRICO, *op. cit.*, pag. 95.

Si ha infine notizia in Apollinare di un padre Cherubino da Crispano, forse quel Cherubino Capasso citato nella «Nota», che fu autore di molte prefazioni a raccolte di scritti dei Santi Padri e scrittori ecclesiastici, tra cui san Bernardo, sant'Ambrogio e san Roberto Bellarmino, dati a stampa da padre Felice Maria da Napoli⁴².

Nativo di Crispano era anche l'abate Gregorio de Blasio di cui sappiamo solo che morì a Montevergine il 7 giugno del 1729 all'età di 56 anni⁴³.

⁴² P. APOLLINARE, *Bibliotheca Fratrum Minorum Capuccinorum Provinciae neapolitanae*, Roma-Napoli 1886, pag. 73.

⁴³ G. MONGELLI, *op. cit.*, fol. 13.

MACCUS, IL PRESUNTO PROGENITORE DI PULCINELLA E LE ALTRE MASCHERE ATELLANE IN ALCUNE TESTIMONIANZE ARCHEOLOGICHE

FRANCO PEZZELLA

Maccus rappresenta con *Bucco*, *Dossennus* e *Pappus* una delle quattro maschere fisse dell'*Atellana*, un'antichissima forma di teatro popolare nata, alcuni secoli prima di Cristo, fra le popolazioni osche stanziatesi in Campania, la cui origine si fa risalire al momento in cui queste genti presero ad imitare, accentuandone con rustici alterchi il tono mordace, le cosiddette *fliacae*, un genere di farsa assai diffusa nelle colonie doriche dell'Italia meridionale, in particolare a *Tarentum* e *Syracusae*¹.



Fig. 1 - Berlino, Museo Nazionale,
scena di commedia *fliacica*.

La tematica principale dell'*Atellana* era costituita da scenette di genere, briose e realistiche, basate sul contrasto fra tipi fissi, quali il padrone avaro e il servo geloso, il contadino sciocco e il passante intelligente, il vecchio innamorato e il giovane rivale, nelle quali le *personae*, quelle che oggi noi chiamiamo personaggi, erano generalmente caratterizzate, oltre che da un proprio eloquio e da una propria psicologia, da una maschera dai tratti ben definiti (*osca persona*). Originariamente utilizzata come elemento di culto magico-propiziatorio, la maschera entrò a far parte dell'evento scenico con il teatro greco. E' tuttavia con il teatro romano che perse gradatamente il suo contenuto magico e religioso per diventare prima un oggetto profano e poi uno strumento professionale². A questo processo di trasformazione la commedia atellana diede un contributo fondamentale del quale non sempre sono state poste adeguatamente in rilievo l'importanza e l'originalità. La farsetta osca ebbe un particolare gradimento nella zona intorno ad *Atella*, da cui prese il nome e solo successivamente, nel IV-III secolo a.C., fu introdotta a Roma, probabilmente da artigiani campani immigrati, dove era occasionalmente rappresentata in lingua osca durante le festività della colonia campana nell'Urbe³. L'*Atellana* in lingua latina comparve invece più tardi allorché i giovani romani, attratti dalla rusticità dei dialoghi, vieppiù per l'uso della maschera che permetteva di conservare l'anonimato, presero ad imitarla soprattutto nel corso di feste private, più sporadicamente nelle feste popolari. Solo successivamente, con l'avvento degli spettacoli teatrali regolari di imitazione greca e la

¹ Le farse *fliacae* (dal greco *flyaros* = chiacchiera, buffone) erano in origine delle rappresentazioni improvvisate su un rudimentale canovaccio. Solo più tardi, nella prima metà del III secolo a.C., a *Tarentum*, furono elevate a dignità letteraria grazie a Rintone e a Scira e Bleso, suoi continuatori (cfr. M. GIGANTE, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971).

² *Enciclopedia dell'arte antica*, 1961, s.v. Maschera, 1961.

³ Per un'articolata sintesi sulla storia della città cfr. G. PETROCELLI, *Atella*, in AA.VV., *Atella e i suoi Casali la storia le immagini i progetti*, Napoli 1991, pp. 7-16, con bibliografia precedente alla quale si può aggiungere, per quanto ne riguarda l'epigrafia, il mio più recente *Atella e gli Atellani nella documentazione epigrafica antica e medievale*, Frattamaggiore 2002.

comparsa di attori professionisti (*histriones*), l'*Atellana* assurse ad una certa notorietà anche presso il pubblico colto. A chiusura degli spettacoli era, infatti, invalso l'uso, specie da parte dei più giovani, di rappresentare con brevi farse improvvisate, dette appunto *exodia* (farse finali) le antiche forme teatrali fra cui una delle più fortunate fu quella denominata giustappunto *exodium atellanicum* (o talvolta *exodium atellanae*) che fuse gli elementi dell'antica *satura* (satira) di tipo fascenninico con gli intrighi e le maschere fisse dell'*Atellana*⁴.



Fig. 2 - Capua, Museo Campano, maschera atellana.

Sull'onta del successo due poeti latini, Lucio Pomponio e Novio, presero a comporre anche loro delle *fabulae*: stavolta però con un regolare libretto scritto e dando ordine all'azione⁵. A riprova della dignità letteraria raggiunta dall'antica farsa osca ricordo che all'epoca di Silla, estimatore ed autore egli stesso di un'*Atellana*, il più famoso interprete del tempo di questo genere, Caio Narbone Sorice, ebbe l'onore di essere immortalato in un'erma di bronzo, ritrovata a Pompei tra le rovine del tempio di Iside, attualmente conservata nel Museo Archeologico di Napoli⁶; com'anche si serba il ricordo di un attore di *exodia* in un'epigrafe riportata dal Grutero⁷.

In un'altra epigrafe, invece, si fa menzione di una categoria di attori di cui in genere si parla poco o niente, i cosiddetti *embolarii*. Questi erano, secondo l'umanista veneziano Ermolao Barbaro (Venezia, 1453 o 1454-Roma, 1493), una sorta di mimo che recitavano, complementariamente agli *exodarii*, negli intermezzi⁸. L'epigrafe in questione, acquistata dal Ficoroni a tale Antonio Rocca e poi donata dallo stesso al Museo Kircheriano di Roma, successivamente confluito nel Museo di Villa Giulia, tramanda la memoria di una fanciulla di soli dodici anni, tale *Febe*⁹. Purtroppo poco c'è rimasto della produzione letteraria inerente l'*Atellana*: una settantina di titoli e qualche frammento di Pomponio, una quarantina di titoli e pochissimi frammenti di Nonio; sufficienti, in

⁴ La letteratura scientifica sulle *fabulae atellanae* è vastissima. Un corposo repertorio dei titoli è in F. E. PEZONE, *Atella*, Napoli 1986, pp.150-153, cui vanno aggiunti i successivi saggi (a cura della Soprintendenza Archeologica di Avellino e Salerno), *Fabulae Atellanae*, in *Quaderni di didattica Aspetti del teatro antico*, Salerno 1988, di G. CALENDOLI, *Dalla farsa fliacica alla fabula atellana*, Roma 1990 e di G. VANELLA, *La fabula atellana e il teatro latino*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XX (n. s.), n. 74-75 (luglio- dicembre 1994), pp. 3-24.

⁵ Nato a *Bononia*, l'attuale Bologna, intorno al 100 a.C. Lucio Pomponio, facendo ricorso ad un latino rustico e popolare, seppe trasmettere abbastanza fedelmente l'acre sapore primitivo e la ridanciana atmosfera dell'antica farsa campana, come sembra provare la massiccia presenza di proverbi, metafore, doppi sensi osceni e giochi di parole che caratterizza tutta la sua produzione. Novio, invece, di origine campane (forse capuano) nacque intorno al 90 a.C. accentuò ancor più il carattere popolaresco delle Atellane facendo ricorso, per lo più a volgari battute a sorpresa.

⁶ F. PEZZELLA, *op. cit.*, pag. 29.

⁷ J. GRUTER, *Inscriptiones antiquae totius orbis romani*, Heidelberg 1603, t. II, DCXXXIV.

⁸ E. BARBARO, *Castigationes Plinianae et in Pomponium Melam* (a cura di G. POZZI), Padova 1973-79.

⁹ F. FICORONI, *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani descritte brevemente*, Roma 1748, pag. 66.

ogni caso, a darci un'idea delle singole maschere¹⁰. Tra queste *Maccus* è senza dubbio la più nota, forse a ragione del suo frequente accostamento a Pulcinella. Come la famosa maschera partenopea, *Maccus* (la cui etimologia è da ricondurre secondo alcuni al greco *maccoan* che significa letteralmente «fare il cretino», secondo altro, invece, alla radice italica *mala*, *maxilla* che sta per «uomo dalle grosse mascelle»), era anch'egli un personaggio balordo, ghiottone, sempre innamorato, e per questo spesso beffeggiato e malmenato. Caratteristiche queste che, giacché ritornano con ulteriori tipizzazioni nelle figure di Pulcinella e delle altre maschere nelle commedie di Ruzzante, ovvero nella Commedia dell'arte e nelle stesse farse carnevalesche, hanno fatto maturare in alcuni studiosi, già fin dal XVI secolo, la convinzione di una larga derivazione delle stesse, e dei personaggi che le animavano, dall'antica *Atellana*. L'attore Bartolomeo Zito - per fare qualche esempio - nel 1628 giudicava le farse del suo tempo «sciorta de composezione simmole a le commedie Atellane, perché non hanno nesciuna forma de rappresentazioni drammatesche; ne tampoco se ponno assemigliare co li poema antiche: chiù priesto egli è na certa spezie de satera»¹¹.



Fig. 3 - Dimostrazioni mimiche di Dario Fo sulle *fabulae atellanae* al “Seminario sulla maschera” diretto da Donato Sartori presso la “Maison de la culture” a Reims, 1983.

Il primo ad accostare una maschera moderna, nella fattispecie proprio Pulcinella, ad una maschera atellana fu Giovan Battista Doni, che, nella prima metà dello stesso secolo, paragona il linguaggio «molto deplorable» del servo protagonista delle farse francesi a quello degli «stolti e matti buffoni che nell'Atellana si dicevano Macci [...] e poi semplicemente *Mariones*, com'è la persona di Tabara, presso i francesi, e in Italia il Puccinella (leggi Pulcinella)»¹².

La consacrazione definitiva, se così si può dire, dell'origine atellana della moderna Commedia dell'arte e delle sue maschere si ebbe, tuttavia, nel 1727 allorquando durante uno scavo sul colle Esquilino a Roma, venne alla luce una grottesca statuina in argento di epoca romana, identificata con *Maccus*, nella quale, a motivo della spiccata somiglianza con Pulcinella, si credette di ritrovare la prova definitiva dell'assunto. La statuetta, priva delle braccia, venne alla luce in un giardino sito presso la chiesa di santa Maria Maggiore, di proprietà del cardinale Francesco Nerli, durante una campagna di scavo patrocinata dall'altro cardinale Alessandro Albani, nipote di papa Clemente XI, noto agli studiosi di archeologia antichi e moderni per essere stato uno dei maggiori dissipatori del patrimonio archeologico di Roma¹³. Tant'è che anche in questa occasione egli non esitò a barattare

¹⁰ I frammenti furono pubblicati da O. RIBBECK, *Comicorum Romanorum fragmenta*, Lipsia 1898; P. FRASSINETTI, *Atellanae fabulae*, Roma 1967 (con traduzione e commento).

¹¹ B. ZITO, *Annotaziune e Schiarefecaziune*, in G. C. CORTESE, *La Vaiasseide*, Napoli 1628, pag. 51.

¹² G. B. DONI, *De' trattati di musica*, raccolti e pubblicati da A. F. GORI, Firenze 1763.

¹³ F. H. TAYLOR, *Artisti, principi e mecenati*, Torino 1954.

la statua con l'antiquario Francesco Palassi, che a sua volta la cedette per solo dodici scudi al marchese Alessandro Gregorio Capponi, famoso collezionista del tempo, che la espose nel suo celebre Museo di Via Ripetta¹⁴.



Fig. 4 - Maschera per una *fabula atellana*, Amleto Sartori, legno cavo dipinto e laccato, 1953.



Fig. 5 - Napoli, Museo Nazionale, erma di Caio Norbano Sorice.

Una stampa in quattro posizioni del reperto, riconosciuto da numerosi archeologici ed antiquari, sia del tempo sia degli anni successivi, dal Gori¹⁵ al Floegel¹⁶, al Klein¹⁷, come la rappresentazione di un «mimo degli antichi colla maschera del vero Pulcinella», fu fatta eseguire dal cardinale Melchiorre Polignac all'artista romano Gaetano Piccini ed inviata al Riccoboni, considerato all'epoca il più grande interprete di Arlecchino, che stava per pubblicare il secondo volume della sua storia del teatro italiano, poi edita a Parigi nel 1731¹⁸. La stampa era accompagnata dalla seguente scheda: «*Vetus histrio personatus in Exquiliis a.D.1727, ad magnitudinem aenei archetypi in quatuor sui partibus expressus, cui oculi, et in utroque oris angulo sanna, seu globuli argentei sunt gibbus in pectore, et in dorso, inque pedibus socci*»¹⁹. Elementi tipici di questa maschera erano dunque la testa rasa, gli occhi globosi, il naso adunco, le gobbe davanti e di dietro e i «socci», calzature classiche della commedia costituite da una specie di pantofole prive di lacci. Il reperto fu pubblicato anche dal conte Caylus, insieme con una testa di bronzo con cappello conico senza tesa molto

¹⁴ «27 <febbraio> detto <1727>. Dal Sig. Francesco Polassi Antiquario una Statuetta di metallo alta quasi mezzo palmo, rappresentante un mimo degl'Antichi colla Maschera di Vero Pulcinella colli denti d'argento ed occhi d'argento; colla gobba davanti e di dietro, e senza braccia per essere state forse anche queste d'argento, come gli occhi, e denti, e questa fu trovata mesi orsono, nella cava che il Signor Cardinale Alessandro Albani faceva fare nel giardino del già cardinal Nerli a Santa Maria Maggiore quale fu data in baratto al detto Polassi, ed a me venduta per scudi 12; ma vale assai più per la erudizione della maschera scudi 12», Codice Capponi 293, fol.33 Roma, Biblioteca Vaticana. Sul Capponi cfr. M. P. DONATO, *Un collezionista nella Roma del primo Settecento: Alessandro Gregorio Capponi*, in *Eutopia* II/1 (1993) *Idea e Scienza dell' Antichità. Roma e l'Europa 1700-1770*, parte I *Roma nel primo '700* (a cura di J. RASPI SERRA) II/1.

¹⁵ A. F. GORI, *Symbolae litterariae opuscula varia philologica, antiquaria, signa, lapides, numismatica etc. Decadis II*, Roma 1751-54.

¹⁶ K. F. FLÖGEL, *Geschichte des Grotesk-kommischen, ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, Leignitz-Lipsia 1788, pp. 27-28.

¹⁷ J. L. KLEIN, *Geschichte des Dramas*, Lipsia 1865-76.

¹⁸ L. RICCOBONI, *Histoire du Théâtre italien*, Parigi 1730-31. Un esemplare della stampa è al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, contrassegnato con il n. 8751.

¹⁹ L'iscrizione è in F. CANCELLIERI, *Notizie della venuta in Roma [...] delle Loro Altezze Reali il Principe Ered. di Danimarca [...]*, Roma 1820, pp. 43-44.

simile al «coppolone» pulcinellesco, nella sua grande raccolta di antichità²⁰. Una riproduzione di entrambi i reperti, unitamente ad altri, si ritrova nel *Dictionnaire des antiquités*²¹. Il *Maccus* dell'Esquilino, invece, è attualmente conservato nel *Metropolitan Museum* di New York²².



Fig. 6 - Città del Vaticano, Musei Vaticani, maschere etrusche ispirate ai tipi delle Atellane.

Qualche anno dopo Francesco Ficoroni pubblicò ed illustrò insieme alla statuina del marchese Capponi, che anch'egli ritiene fatta «a guisa di buffone, e di Pulcinella», altri due reperti riferendosi in qualche modo a quest'ultimo: un primo reperto costituito da un'onice, incastrata su una lampada trovata nel colombario di Villa Corsini a San Pancrazio, sulla quale è raffigurato un saltatore o mimo nudo «con naso aquilino pulcinellesco», che con una mano scuote un sacchetto di palline e con l'altra una «spada di legno, o di squarcina simile all'antico parazonio, legata in più liste, fin all'impugnatura, della quale si servono gli zanni, o zaccagnini nostrali, colla quale nella mano gesticolano, e la sbattono, e buffoneggiano»²³; un secondo reperto rappresentato invece da una gemma che porta incisa una figura, che «è vestita di porpora, co' piedi nudi, e testa rasa; ha il suo naso pulcinellesco, che gli ricopre la bocca, e il mento, stando in una flemmatica positura, colle braccia piegate involte entro la veste, che si raggruppa al seno. Si potrebbe somigliare ad un Pulcinella nostrano, travestito da Dottore, conforme fu fatto rappresentare in una commedia intitolata: *Pulcinella finto dottore*, o vero in quella intitolata: *Le nozze contrastate*, recitatasi nel Teatro detto di Firenze nel Campo Marzo l'anno 1728, che fu molto applaudita: cioè al Teatro Pallacorda detto poi Metastasio»²⁴.

Ancora nel Settecento, alcuni anni dopo il rinvenimento dell'Esquilino, e il primo tentativo del Ficoroni di organizzare in modo scientifico le conoscenze fin lì acquisite sul teatro comico romano, tra gli scavi di Pompei, nella cosiddetta Casa della Fontana, era stato scoperto un affresco raffigurante una scena burlesca. Pubblicata come tale nel IV tomo del *Real Museo Borbonico*²⁵, solo più tardi, il Micali, indagando le antichità italiane, vi avrebbe riconosciuta una scena della *fabula atellana* «*Maccus miles*» «per la qual cosa» egli argomenta «si avrebbero in questo dipinto le maschere di quel famoso Macco e di Bucco, legittimi progenitori del Pulcinella e del Zanni»²⁶: è solo il primo di una nutrita serie di ritrovamenti aventi a tema le maschere atellane che si

²⁰ A. C. PH. CAYLUS, *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et galliques*, Parigi 1759, pag. 275, tav. LXXXVI, 1.

²¹ C. V. DAREMBERG - E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Parigi 1873, I, pp. 513-515, figure 594-597.

²² E. ROMAGNOLI, *La commedia di Pulcinella nell'antica Grecia*, in *La Lettura*, 1914, pp. 111-122; M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1939, fig. 554.

²³ F. FICORONI, *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani descritte brevemente*, Roma 1736, pag. 48, tav. IX.

²⁴ *Ivi*, pag. 48.

²⁵ *Real Museo Borbonico*, Napoli 1827, IV, tav. XVIII.

²⁶ G. MICALI, *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani*, Firenze 1833, pag. 223.

succederanno nel tempo a Pompei e altrove. Nella seconda metà del XVIII secolo, infatti, tra le rovine degli scavi di Ercolano era emerso, tra l'altro, «un picciolo quadro, rappresentante una maschera, similissima a quella che oggidì dicasi a Napoli Pulcinella, e sotto vi era scritto *Civis atellanus*»²⁷.

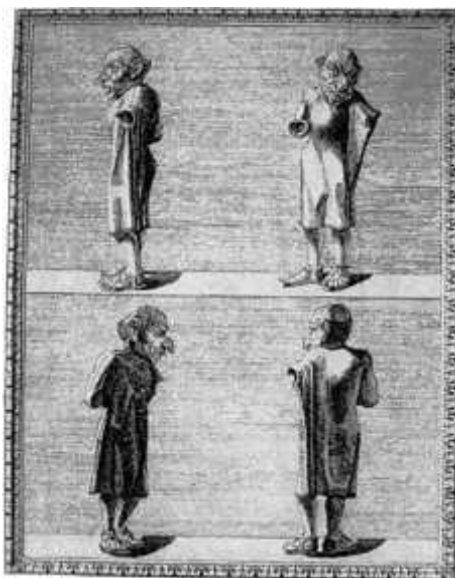


Fig. 7 - *Maccus*, incisione da statuetta, G. Piccini, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Di questo dipinto tuttavia, non esistevano più tracce già qualche decennio dopo la scoperta, seppure Giustiniani²⁸ prima, Dumas²⁹ e Pistolesi³⁰ poi, riportano l'informazione. Anche in questo caso si trattava probabilmente, a detta dello Schlegel, di una rappresentazione di *Maccus* «perfettamente somigliante al Pulcinella de' nostri tempi»³¹. Sulla stessa lunghezza d'onda si collocano le testimonianze di Tommaso Semmola, secondo il quale negli scavi effettuati ad Ercolano e nelle adiacenze di Cuma «si sono rinvenute molte forme di maschere fatte di creta, e tra queste ve ne sono delle brutte e ridicole a somiglianza di Pulcinella»³² e di Carlo Tito Dalbono il quale racconta che sia a Pompei che ad Ercolano si trovano numerosi «avanzi di colonne portanti in cima a guisa di capitello una testa a grandi orecchie, a bocca aperta, e coronata talvolta di foglie, la quale dalla fronte al di sotto del naso è nera, bianca fino al mento [...]. E questa è la maschera di Pulcinella»³³. Da Pompei proviene altresì una maschera, frammentata nella fronte e lunghe le guance, scrostata nel naso, che, secondo il Levi, autore negli anni '30 del secolo scorso di un nutrito catalogo delle terrecotte figurate del Museo Archeologico di Napoli, «per la fronte fortemente corrugata, il naso storto, l'enorme bocca aperta, mostra una grande somiglianza col caratteristico tipo di Pulcinella, e forse è il *Maccus* dell'antica *fabula Atellana*, da cui probabilmente il tipo di Pulcinella deriva»³⁴. Dagli immediati dintorni di *Atella* e precisamente dall'abitato di *Calatia*, presso Maddaloni, provengono, invece, i due peducci di ciotola a forma di maschere atellane, conservati nel locale Museo Archeologico³⁵. Analoghi ritrovamenti si ebbero anche a Napoli nel 1869, allorquando

²⁷ E. PERSONE, *Supplemento al Dizionario storico del Morelli*, Napoli 1776, pag. 41.

²⁸ L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico ragionato del regno di Napoli*, Napoli 1797, s.v. *sant'Arpino*.

²⁹ A. DUMAS, *Il Corricolo*, Napoli 1834 (ed. consultata Milano 1963), pp. 373-374.

³⁰ E. PISTOLESI, *Guida metodica di Napoli e suoi contorni*, Napoli 1845, pag. 666.

³¹ A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* (ed. italiana tradotta da G. GHERARDINI), Napoli 1841, pag. 241.

³² T. SEMMOLA, *Una passeggiata sulle rovine di Suessola*, in *Poliorama pittoresco*, XI (1844), pp. 15-16.

³³ C. T. DALBONO, *Il cantastorie e Pulcinella e la maschera napolitana*, in F. DE BOUCARD, *Usi e costumi di Napoli e contorni*, Napoli 1858 (ed. consultata Napoli 1977), pp. 99-100 e 526-535, pag. 532.

³⁴ A. LEVI, *Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli*, Firenze 1926, pp. 203-204, fig. 148.

³⁵ E. LAFORGIA (a cura di), *Il Museo Archeologico di Calatia*, Napoli 2003, pagg. 47, 48 e 49.

durante i lavori di sterro per la realizzazione di via Duomo, nel tratto che dalla chiesa di San Giuseppe dei Ruffo conduce alla Cattedrale furono trovati dei ruderi di una *tabernae vinariae* le cui pareti erano coperte di rozze immagini di cui qualcuna rappresentava *Maccus*, le altre *Bucco*, *Pappus* e *Dossennus*³⁶.

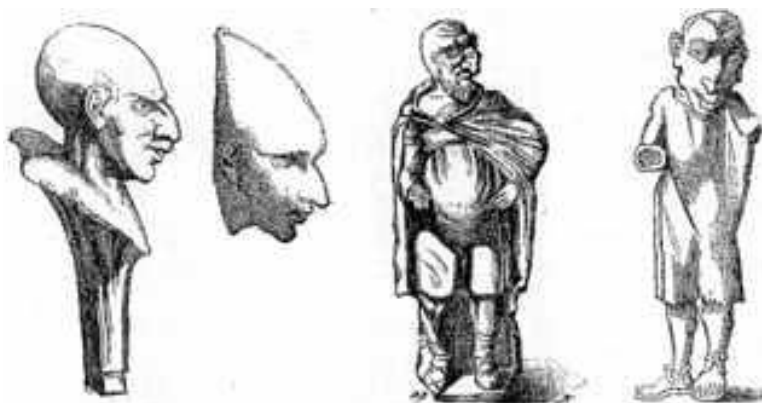


Fig. 8 - Personaggi delle Atellane, da C. V. Daremberg – E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines ...*, Parigi 1873.

Tre anni dopo, il 18 ottobre del 1872, sulle pareti di una tomba scavata a Tarquinia fu scoperta l'immagine di un attore danzante che, realizzata da un pittore probabilmente immigrato dalla Grecia intorno al 530 a.C., è considerata a tutt'oggi la più antica immagine di *Maccus* - Pulcinella; sicché, contestualmente alla sua scoperta all'ipogeo si assegnò il nome di «tomba del Pulcinella». Nell'affresco la figura, resa con un fraseggio largo e spazioso, indossa il *centungulus*, la veste a losanghe di vari colori che sarà propria di Arlecchino, e ha il capo coperto da *pileus*, il berretto conico che si attribuisce a Pulcinella³⁷. E qui torna conto ricordare che il *pileus* non è il solo copricapo indossato dagli attori delle *Atellane*. Altrove, specificamente in un vaso riportato dal Lanzi già conservato nella raccolta Bocchi di Adria³⁸, in provincia di Rovigo, ora nel Museo civico della stessa cittadina³⁹, è dato infatti vedere una scena nella quale un personaggio delle *Atellane*, che «si sforza di fare il galante con una Signora, tanto seria e decentemente vestita quant'egli è ridicolo, così gesticolante, barbato, caudato» indossa un elmo scenico-satirico molto simile all'elmo, ritrovato nelle vicinanze dell'antica Atella, di proprietà del card. Gregory, che il Guattani, segretario perpetuo dell'Accademia Romana di Archeologia, illustrò il 16 aprile del 1820 in una seduta accademica, asserendo che si trattava, per l'appunto, di un copricapo utilizzato per la rappresentazione delle *Atellane*⁴⁰.

Ritornando a Pompei alla fine dello stesso secolo, un geniale filologo tedesco, Karl Dieterich individuò in alcuni graffiti scoperti nella Casa del Centenario nel 1879, altre raffigurazioni di maschere atellane. Dopo aver vagliato la documentazione filologica e archeologica sulla commedia popolare antica e sulle sue maschere, anche lo studioso tedesco credette di riconoscere in qualcuna di queste il progenitore di Pulcinella⁴¹. In particolare, dopo aver scoperto nuove affinità iconologiche tra la maschera napoletana e gli istrioni e i mimi del mondo antico soprattutto per quanto concerne il comune uso del cappello e delle maschere nella finzione scenica, identificò Pulcinella con la figura di un gallo e lo mise in relazione con l'osco *Kikirrus*, il “galletto”

³⁶ *Giornale di Napoli*, 18 gennaio 1869, Appendice.

³⁷ G. BECATTI- F. MAGI, *Le pitture delle tombe degli Auguri e del Pulcinella*, in *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, fasc. III-IV, Roma 1955; M. TORELLI, *L'arte degli Etruschi*, Bari 1985, pag. 119; S. STEINGRÄBER (a cura di), *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985, pp. 341-342.

³⁸ R. SCHÖNE, *Le antichità del museo Bocchi di Adria*, Roma 1878.

³⁹ G. GHIRARDINI, *Il museo civico di Adria*, in *Nuovo Archivio Veneto*, n. s., IX (1905), pp. 114-157.

⁴⁰ G. A. GUATTANI, *Dissertazione sopra un antico elmo campano letta nell'Accademia Romana di Archeologia Li 16 Aprile 1820*, Roma 1820.

⁴¹ K. DIETERICH, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Lipsia 1897.

conosciuto da Orazio nella villa di Cocceio presso Benevento, arrivando a postulare, se non l'identità, la continuità tra le due figure⁴².



Fig. 9 - Disegno di figura grottesca da F. de' Ficoroni,
Le maschere sceniche e le figure comiche
d'antichi romani ..., Roma 1736.

Così facendo il Dieterich innestò, di fatto, una poi mai sopita controversia sulle origini della popolare maschera napoletana tra quanti – una folta schiera di eruditi - hanno variamente tentato di accreditare con appositi saggi l'ipotesi di un'ininterrotta continuità tra alcuni personaggi dell'antico spettacolo italico e latino e le maschere moderne⁴³, e quanti, invece, sostengono che le somiglianze figurali fra questi personaggi del teatro arcaico e le maschere moderne sono solo frutto di suggestione. Subito, infatti, Benedetto Croce⁴⁴, spalleggiato da Ernst Samter⁴⁵, si oppose recisamente alle conclusioni del Dieterich con cui si schierò invece il Rostagni⁴⁶. Il filosofo napoletano, dopo aver premesso che è difficile sostenere l'esistenza di una continuità tra l'*Atellana* e la Commedia dell'arte quando esiste una lacuna così enorme che abbraccia l'intera epoca medievale, dimostrò, colpendo i punti più deboli della costruzione del Dieterich, che dell'*Atellana* esiste un numero così esiguo di documenti da rendere pressoché vano qualsiasi tentativo di confronto con il teatro di altre epoche; e che, comunque, gli elementi di somiglianza si fondono su pochi e insufficienti indizi che hanno scarso o nessun valore di prova⁴⁷. In ogni caso però - osserva Anton Giulio Bragaglia - «anche i più sarcastici oppositori han finito col dire cose le quali, se pure contraddicevano, indulgevano ... alla pretesa del Pulcinella, inconsapevole discendente dell'antico *Maccus* e sua evoluzione logica, nello spirito della razza»⁴⁸.

E a nutrimento di quanto asserito egli riporta le conclusioni di uno scritto dello Scherillo, autore del primo saggio storico su Pulcinella, e un'ammissione dello stesso Croce, laddove il primo scrive: «Dopo tutto non è improbabile che una tradizione comica atellana sia perdurata, più o meno evidente, nella Campania, fino alla comparsa del Pulcinella [...] Mancano le prove per asserire che questi discenda proprio in linea diretta da Macco [...] e mancano per affermare che, inconsciamente, egli abbia saputo far rivivere lo spirito osco quantunque tutto porterebbe a

⁴² Orazio, *Satire* 1-5, 51.

⁴³ Tra questi vanno citati almeno V. DE AMICIS, *L'imitazione latina nella Commedia italiana dal XVI secolo*, Pisa 1871; G. RACCIOPPI, *Per la nascita di Pulcinella* in *Archivio storico per le provincie napoletane*, XV (1890), pp. 181-198; H. REICH, *Theorie des Mimes*, Berlino 1903.

⁴⁴ B. CROCE, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, in *Archivio storico per le provincie napoletane*, XXIII (1898), pp. 603-608; 702-742; *Pulcinella*, Roma 1899, ripubblicato in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1911, pag. 191 e sgg.

⁴⁵ E. SAMTER, *Archäologischer Anzeiger*, 1898, pp. 47 e sgg.

⁴⁶ A. ROSTAGNI, *La letteratura di Roma repubblicana ed augustea*, Bologna 1939, pag. 53 e sgg.

⁴⁷ B. CROCE, *op. cit.*, pp. 22-27.

⁴⁸ A. G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, Firenze, 1953, pag. 6.

crederlo»⁴⁹; mentre il secondo riconosce che «ci sono serbati i titoli di *Maccus caupo*, *Maccus virgo*, *Maccus miles*, *Macchi gemini*, cui corrispondono a capello i moderni “Pulcinella tavernaro”, “Pulcinella sposa”, “Pulcinella capitano” “i Pulcinella simili”»⁵⁰.



Fig. 10 - Londra, British Museum, maschera atellana.



Fig. 11 - Tarquinia, Tomba del Pulcinella, particolare parete sinistra con figura pileata. Nella storia dell'archeologia la figura è la più antica immagine che richiama il Pulcinella danzante.

Allo stesso Scherillo, prima contestatario sulla possibile origine classica di Pulcinella, e poi in gara con gli antiquari del tempo nella ricerca di reperti archeologici che ricordassero la figura di Pulcinella - *Maccus*, spetta il merito di aver rapportato alla popolare maschera napoletana un piccolo idolo di bronzo con tanto di coppolone e toga corta fino alle ginocchia stretta ai fianchi da una cinta, ritrovato ad Ercolano⁵¹, nonché una figura in bassorilievo su un coccio di terracotta della raccolta Campana⁵² consistente in una testa con «il grosso naso aquilino, il bernoccolo sulla fronte, l'aria idiota, gli zigomi sporgenti e finanche la mezza maschera»⁵³.



Fig. 12 - Adria (RO), Museo civico, vaso con scena di una Atellana (da G. A. Guattari, *Dissertazione sopra un antico elmo campano* ..., Roma, 1820).



Fig. 13 - Ubicazione sconosciuta, elmo scenico-satirico proveniente da Atella (già coll. Card. Gregory), riproduzione a stampa (A. Banco incisore), (da G. A. Guattari, *Dissertazione sopra un antico elmo campano* ..., Roma, 1820).

⁴⁹ G. SCHERILLO, *Pulcinella prima del secolo XIX*, Ancona 1880, ripubblicato in *La Commedia dell'Arte in Italia Studi e profili*, Roma- Firenze 1884, pag. 62.

⁵⁰ B. CROCE, *op. cit.*, pag. 24.

⁵¹ *Delle antichità di Ercolano, De' Bronzi di Ercolano*, Napoli 1771, t. I, tav. 21.

⁵² G. P. CAMPANA, *Antiche opere in plastica*, Roma 1851, tav. CXV.

⁵³ G. SCHERILLO, *op. cit.*, pp. 62-63.

In tempi relativamente più recenti, nel 1941, a conforto dei sostenitori dell'origine atellana di Pulcinella, è intervenuta la scoperta da parte del Maiuri, durante una ricognizione negli scavi di Pompei dei quartieri a sud di via dell'Abbondanza, di un pannello con due figure dipinte di *saltores*, uno dei quali col *pileus* ed una mezza maschera nera sul viso alla maniera della moderna maschera di Pulcinella. L'affresco era al di sotto di un più recente stato d'intonaco caduto per disfacimento naturale dalla facciata di una modesta casa, forse una bottega a giudicare dall'abbondanza dei vasi, anfore e crateri disegnati su un altro pannello, situata in un vicolo tra l'ottava e la nona insula della I regione. Per la composizione rustica del tetto della casa, per la tecnica utilizzata nella realizzazione del dipinto, per lo stato stesso della sua conservazione, il famoso archeologo napoletano non esitò a riconoscere in esso uno dei pochi dipinti superstiti della Pompei sannitica, anteriore cioè all'istituzione della colonia romana dell'80 a.C., prima ancora della tragica eruzione del Vesuvio. All'atto della scoperta il dipinto si presentava, com'egli scrive in una lunga nota descrittiva che trovo interessante proporre integralmente in alcune parti per spiegarne l'iconografia: «bruno opaco, rossiccio e rosso diluito nelle figure; i contorni segnati da una linea crassa di colore più scuro; le masse del corpo riempite di una tinta vinosa e terrosa; la stessa maniera insomma che si osserva nella pittura funeraria campana. [...]».



Fig. 14 - Ubicazione sconosciuta, elmo scenico-satirico proveniente da Atella (già coll. Card. Gregory), riproduzione a stampa (A. Banco incisore), (da G. A. Guattari, *Dissertazione sopra un antico elmo campano ...*, Roma, 1820)



Fig. 15 - Figure grottesche, litografia da originali di età romana, da F. Campana, *Antiche opere in plastica*, Roma, 1851.

Il pannello, incorniciato in alto da un pesante festone verde legato e ornato da lungo nastro ricadente, è diviso da una linea mediana che indica chiaramente un ripiano intermedio su cui si svolge la principale scena del dipinto. Dal centro di quel ripiano, come sul *pulpitum* di un teatro, si muovono verso opposti lati due figure grottesche nude, cinte i fianchi di un semplice perizoma, in violento opposto simmetrico movimento, gamba contro gamba, con lo stesso largo divaricamento delle gambe, con la stessa ampia apertura delle braccia, stringendo da ciascuna mano due bacchette incrociandosi a forbice; e l'uno e l'altro portano sul capo il *pileus*, l'alto cappello conico bianco da pulcinella. [...]. Dei tratti del volto si riesce a distinguere assai poco; ma certo l'uno di essi (quello di destra), che ha il profilo meglio conservato, è munito d'un gran naso e si ha l'impressione che porti sul viso una maschera.

A sinistra della scena centrale spunta in alto, al di sotto del festone, una testa asinina vigorosamente disegnata con la bocca aperta in atto di tagliare, ma che dalla larga scollatura da cui fuoriesce dalle lineole che disegnano rozzamente al di sotto una figura avvolta in un mantello, sembra appartenere ad un corpo umano e non già ad un vero e proprio asino [...]. A destra si scorge la groppa di un quadrupede piantato saldamente sulle zampe posteriori, ma, privo com'è di tutta la parte anteriore, non è possibile definire se sia un toro o un cavallo. Al di sotto del ripiano intermedio, nel registro inferiore [...] i pochi segni di colore superstiti fanno pensare ad una delle tante scene di bottega di cui è ricca la pittura popolare e pubblicitaria di Pompei». «Il pannello è dunque diviso - continua il Maiuri - in due soggetti figurati di contenuto e finalità diversi: nel registro superiore è raffigurata un'azione che dai danzatori pilleati e dalla maschera asinina, potremmo chiamare di ludo scenico; e

nel registro inferiore era rappresentata con pochi tratti realistici il mestiere, l'industria del proprietario di quella antica taberna e abitazione [...]. Abbiamo insomma in questo umile dipinto la raffigurazione di uno di quei ludi osci con maschere buffonesche e farsesche umane e animalesche, qual è lecito attendersi da Pompei ove la passione per il teatro non è soltanto attestata dalla presenza di due teatri, ma anche dai numerosi quadretti teatrali dipinti nell'interno delle abitazioni, dall'innumerevole serie di rilievi con maschere teatrali e, infine, da graffiti col ricordo di mimi e pantomimi ammirati e applauditi da spettatori clienti di osterie e di locande più o meno malfamate. Il carattere farsesco della danza è dato soprattutto dal lungo cappuccio conico pulcinellesco. Non è il cappuccio con mantello del costume italico (*cucullio maulinicius*), che vediamo raffigurato in una terracotta campana e che ritroviamo nella stessa Pompei in un dipinto di osteria; ma, mettendo da parte ogni dotta questione sulla sua lontana origine, è il copricapo che caratterizzava le manifestazioni più sfrenate e licenziose di popolo, il *pilleus libertatis* dei *Saturnalia*, il tipico contrassegno di personaggi grotteschi e di danze e azioni mimiche ...»⁵⁴. A conclusione del lungo articolo, il Maiuri, dopo aver segnalato che raffronti evidenti con la danza, i costumi e gli atteggiamenti dei *saltores* pompeiani, si possono stringere con alcuni affreschi dipinti sul colombario di Villa Pamphili a Roma⁵⁵ nonché con altre figure grottesche pilleate che appaiono su altri monumenti (lucerne, mosaico di Villa Corsini a Roma, l'ipogeo di Porta Maggiore nella stessa città ed in particolare su una lucerna di bronzo ritrovata ad Ercolano) si dice convinto che: «Dovendoci riproporre il quesito più specificamente storico dell'origine osco-campana del "Pulcinella [...]" è forza riconoscere che il nuovo dipinto sopravvissuto alla Pompei sannitica, viene innegabilmente a stabilire un più stretto ed evidente rapporto di consanguineità fra queste due buffonesche figure pilleate e danzanti sopra un palco di attori girovaghi, e la maschera del "Pulcinella" napoletano»⁵⁶.



Fig. 16 - Pompei, via dell'Abbondanza, dipinto murale con figure di *saltores* pileati sulla facciata di una casa-bottega.

L'anno successivo alla pubblicazione di questo scritto, quasi a ribadire la sua intima convinzione dell'origine atellana di Pulcinella, il Maiuri scriveva: «E' il popolo delle *Atellane*, del grasso e buon riso plebeo, della gioconda grottesca bonaria caricatura della vita, che ha creato l'immortale maschera di Pulcinella»⁵⁷.

A proposito della maschera asinina che compare con le figure pilleate nell'affresco di Pompei va qui sottolineato che un'analoga figura compare, insieme con altre figure grottesche, in uno dei

⁵⁴ A. MAIURI, *I precursori di Pulcinella*, in *Nferta ossia Strenna napoletana*, Napoli 1956, pp. 45-55; E. GRASSI, *Comunicazione su di una scoperta del Maiuri a Pompei di un Maccus-Pulcinella*, in *Atti del 2° Congresso Internazionale di Storia del Teatro*, Venezia 1957 (a cura del Centro italiano di ricerche teatrali), Roma 1960.

⁵⁵ R. BANDINELLI, *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, III, Roma, fasc. V.

⁵⁶ A. MAIURI, *op. cit.*, pag. 55.

⁵⁷ A. MAIURI, *Pompei ed Ercolano fra case e abitanti*, Firenze 1958, pag. 157.

numerosi frammenti di vaso, firmati da tale Marco Perennio, venuti alla luce tra il 1883 ed il 1887, insieme ai ruderi di una fornace romana risalente al I secolo dell'Impero, scoperta durante alcuni lavori di sterro per la costruzione di una palazzina nei pressi della chiesa di santa Maria dei Gradi ad Arezzo. Sul frammento è parzialmente rappresentata una scena, che il Pasqui ritenne appartenere ad un'*Atellana*, in cui è visibile un uomo nudo che insegue un altro uomo nudo con la faccia coperta da una maschera comica; questi, brandendo un bastone, insegue a sua volta un altro uomo, anch'egli nudo, sul cui volto è imposta una maschera a testa d'asino volta verso dietro, come per controllare la distanza dall'aggressore. Il fuggiasco e i suoi inseguitori sono affrontati da un personaggio coperto con una maschera di vecchio barbuto che sembra assistere alla scena con piglio derisorio: egli, infatti, si china in avanti posandosi sul solo piede destro e, sollevando la gamba sinistra, con la mano destra poggiata sul ginocchio, solleva l'altra mano verso il fuggiasco. Su un secondo frammento lo stesso personaggio è in compagnia di un altro uomo nudo che, per via di una posa mimica estremamente complessa, non si capisce se sia raffigurato nell'atto di danzare o di esprimere indifferentemente gioia o dolore giacché l'artista lo ha rappresentato in una forma molto smodata, gambe e petto volte a destra, braccia e testa rovesciate.



Fig. 17 - Arezzo, Museo Archeologico Nazionale "G. C. Mecenate", frammenti di vasi con scene di *Atellana*.

Un terzo personaggio, con perizoma ai fianchi e con mantello sopra le spalle affianca a sinistra le due figure: sembra correre e si porta le mani al petto con le quali sostiene un *colum*. Su un altro frammento, di forma cilindrica, resta la metà di un uomo che si regge il mantello con la sinistra mentre con l'indice dell'altra mano indica un vecchio ricurvo, dalle forme oscene, che stende la mano destra sotto la barba e con l'altra si solleva il fallo. Dinanzi un piccolo mimo accenna ad una mossa oscena; seduta a terra un vecchio seduto per terra assiste alla scena che continua in un altro frammento con la parziale raffigurazione di un uomo che si sostiene la veste mentre due personaggi,

mezzo denudati del mantello, si allontanano velocemente a gambe levate. Una scena per certi versi analoga a questa si ravvisa in un sesto frammento sul quale è rappresentato, in una posa stravolta molto simile a quella dell'uomo del primo frammento, un'analoga figura affiancata sulla destra da due individui raffigurati l'uno, seduto, mentre sembra intento a leggere, l'altro, dietro di questi, nell'atto di alzarsi il perizoma per spargergli addosso la propria urina. La scena continua in un altro frammento con un uomo nudo e accoccolato, a guisa di scimmia, ai piedi di un letto, sul quale giace, dormiente, un uomo ammantato e coperto fin sopra la testa⁵⁸.



Fig. 18 - Capua, Museo Campano, *Maccus*



Fig. 19 - Capua, Museo Campano, personaggio dell'*Atellana*.

Per tornare alla figura di *Maccus* questa ritorna, insieme ad altre statuette avente a soggetto i personaggi delle *fabulae atellanae*, nel cospicuo gruppo di materiale fittile ritrovato nel 1847, unitamente alle famose sculture in tufo note come *Matres matutae* e tra migliaia di manufatti, variamente databili, raffiguranti per lo più figure femminili ammantate o di offerenti, animali, testine e vasetti in miniatura, nel corso di un'occasione scavo per alcuni lavori di sterro nel fondo Patturelli a S. Prisco, presso Capua, ora conservate nel Museo Provinciale Campano della stessa città⁵⁹. L'impostazione delle figure e la scarsa cura con cui sono resi i particolari (secondo una tipologia che si riscontra nelle coeve figure di genere) ne rimandano la realizzazione ad un arco di tempo che può grosso modo situarsi tra il IV e V secolo a.C.; anche se - va evidenziato - nel territorio capuano, come ha scritto recentemente Grassi «il complesso della scultura in argilla e l'insieme della produzione d'uso non furono contraddistinti, dall'epoca arcaica fino all'età romana, da un gusto unico e monocorde, ma risentirono di diverse influenze stilistiche ...»⁶⁰.

Maccus che come già ricordato era un personaggio balordo, ghiottone e sempre innamorato, è rappresentato in questa statuina capuana accovacciato, con un lungo vestito, la testa coperta dal caratteristico *coppolone* (che forse indossava perché calvo e con la testa appuntita) e la consueta

⁵⁸ U. PASQUI, *Nuove scoperte di antiche figuline dalla fornace di M. Perennio*, in *Notizie di scavi di antichità*, 1896, pp. 453-466.

⁵⁹ Il fondo Patturelli era ubicato poco fuori le mura dell'antica Capua, nei pressi della via Appia, grosso modo fra le cosiddette Carceri Vecchie e l'attuale località denominata san Pasquale. Nel 1845, l'allora proprietario, nel corso di alcuni lavori di sterro, rinvenne i resti di un santuario con alcune delle famose sculture. Timoroso di una possibile interruzione dei lavori non avisò le autorità competenti facendo reinterrare il tutto. Successivamente, nel 1873, gli scavi furono ripresi con intenti "scientifici", che però di scientifico ebbero ben poco, visto che una gran mole di materiale archeologico venne avviata, grazie allo scandaloso disinteresse delle istituzioni preposte, verso i ricchi mercati d'antiquariato del Nord Europa. Più recentemente, nel 1995, alcuni saggi hanno permesso di individuare parte del sito del santuario, nonché il recupero di un altro cospicuo numero di terrecotte, attualmente esposte nel Museo Archeologico dell'Antica Capua di S. Maria Capua Vetere.

⁶⁰ B. GRASSI, *La scultura in argilla*, in AA. VV., *Il Museo Archeologico dell'Antica Capua*, Napoli, 1995, pag. 38.

maschera a mezzo viso che gli copre il naso adunco⁶¹. I rilievi capuani, tuttavia, assumono un'importanza fondamentale per la conoscenza delle altre maschere atellane, forse perché, meglio e più degli altri reperti noti (invero pochi), ci restituiscono un'attendibile iconografia delle stesse.



Fig. 20 - Capua, Museo Campano, maschere atellane.

Così, se i due *Bucco* sono caratterizzati, come già si intuisce peraltro dal nome, da un'enorme bocca che si stira in un ghigno smisurato oltre che da un profilo oltremodo pingue (ottenuto dagli attori con vistose imbottiture sul ventre e sul deretano), *Pappus* (dal greco "*pappos*" traducibile in antenato, altrimenti denominato "*Casnar*" in lingua osca), il quale impersonava un vecchio babbeo e vizioso, è raffigurato, invece, a motivo di questo suo "*humus*" psicologico, vestito in modo discinto e con una "*facies*" consona alla sua fama di libidinoso⁶²; mentre *Dossennus* (nome dalla radice etrusca "*ennus*" e tuttavia riconducibile al latino *dossus-dorsum* che sta per gobba), il saccante proprietario terriero ambizioso e vanitoso, un po' mago e un po' filosofo, astuto e sempre affamato, è raffigurato giusto appunto con la gobba, con un'enorme bocca e l'aria di chi ostenta infinita sapienza. Le suddette maschere agivano, si sa, con l'ausilio di altre figure-gli acrobati e soprattutto i mimi - ai cui risvolti buffoneschi erano legati, tra le altre, le esibizioni del *mimus albis* e del *mimus centunculus*, cosiddetti per via del costume che indossavano: bianco, nel primo caso; di toppe variopinte, nel secondo.

Caratteristiche queste, che, in quanto ritornano nelle figure di Pulcinella ed Arlecchino hanno rafforzato ancor di più, negli studiosi, la convinzione di una larga derivazione delle maschere moderna da quelle atellane. Con questi personaggi ne agivano altri, non ancora bene identificati, e

⁶¹ F. PEZZELLA, *Le maschere atellane in alcune statuette fittili del Museo Provinciale Campano di Capua*, in Atti del Convegno "Le scene dell'identità. Primo incontro di drammaturgia e teatro", Sant'Arpino 18 febbraio 1996, a cura di G. DELL'AVERSANA, Frattamaggiore 1996, pp. 23-30.

⁶² Per questa ragione l'imperatore Tiberio era stato accostato al personaggio, come ricorda pure Svetonio.

di cui a Capua si conserva qualche esemplare, tra i quali si evidenziano due singolari figure. Una prima, forse rapportabile a quel *Chichirro* di cui abbiamo già discorso, caratterizzato dalla testa crestata e dal naso a becco di gallina e una seconda figura, denominata *Manducus*, perché caratterizzata da un'enorme bocca e dal grosso pancione, e per questo confusa, talvolta, con *Pappus*.



Fig. 21 - Capua, Museo Campano, personaggi dell'*Atellana*.



Fig. 22 - Londra, British Museum, *Dossennus*.



Fig. 23 - Parigi, Musée du Louvre, *Maccus* (?)

Dall'area capuana, dove furono rinvenute nell'Ottocento, provengono anche le terrecotte votivi risalenti al I secolo a.C., raffiguranti *Dossennus* e *Maccus*, attualmente conservate, rispettivamente, a Londra, al British Museum e a Parigi, al Museo del Louvre. Nella prima *Dossennus* è raffigurato, al solito, con la gobba, un'enorme bocca e l'aria di sapientone mentre *Maccus* è raffigurato con un grosso naso aquilino, il bernoccolo sulla fronte, gli zigomi sporgenti, la gobba e un profilo oltremodo pingue, che come già ricordato era ottenuto dagli attori con vistose imbottiture. Del resto figurine con la gobba e la brutta faccia di *Maccus* col gran naso adunco si vedono un po'

dappertutto nei musei italiani e stranieri. Tra i rilievi fittili più espressivi si segnalano in particolare quelli conservati, rispettivamente, nel Museo Provinciale di Bonn, nella collezione Sambon a Milano, nelle raccolte del Museo del Teatro della Scala, dove si conserva anche una rarissima tessera teatrale di bronzo, utilizzata come titolo d'ingresso, sulla quale è incisa in rilievo una maschera presumibilmente atellana. Insieme alle altre maschere atellane *Maccus* si ritrova, ancora, in diverse terrecotte dei Musei Vaticani di Roma.



Fig. 24 - Milano, Museo del Teatro alla Scala, maschere atellane.



Fig. 25 - Milano, Museo del Teatro alla Scala, tessera teatrale.



Fig. 26 - Città del Vaticano, Musei Vaticani, banchetto con attori dell'*Atellana*.

PRESENZE PITTORICHE A FRATTAMAGGIORE TRA LA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO E IL PRIMO CINQUANTENNIO DEL NOVECENTO

FRANCO PEZZELLA

Frattamaggiore conserva, alla pari di quasi tutti i paesi grandi e piccoli che lievitano attorno a Napoli, un discreto patrimonio storico-artistico ed architettonico, il quale, essendo per lo più di destinazione ecclesiastica, è costituito prevalentemente da chiese, cappelle, affreschi, dipinti, statue, altari e suppellettile sacra, quantunque non manchino alcune notevoli espressioni architettoniche ed artistiche di carattere civile¹.



Fig. 1 - Chiesa di San Rocco.

Sia nell'uno sia nell'altro caso, la produzione artistica più consistente è costituita da dipinti realizzati tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo cinquantennio del secolo successivo, allorquando, in coincidenza con un discreto sviluppo commerciale, il paese si arricchì di nuove chiese, cappelle e palazzi gentilizi². In questo periodo furono, infatti, edificate: la chiesa dell'Immacolata Concezione (1855-56), il primo cappellone dei Santi Sossio e Severino, poi distrutto (1873), la chiesa di San Filippo Neri (1874), il nuovo cappellone dei Santi Sossio e

¹ Benché auspicata da più parti, manca a tutt'oggi una pubblicazione che affronti, in maniera dettagliata, una descrizione dei beni storici e culturali di Frattamaggiore. Per quanto concerne le chiese può essere utile consultare S. CAPASSO, *Frattamaggiore Storia Chiese e Monumenti Uomini illustri Documenti*, Napoli 1944 (I ed.), Frattamaggiore 1992 (II ed.) e P. FERRO, *Frattamaggiore sacra*, Frattamaggiore 1973, opere abbastanza ricche di notizie storiche ma non di note artistiche, mentre per le architetture civili il primo e fin qui unico tentativo di evidenziare le emergenze architettoniche della città è costituito dal fascicolo realizzato da G. GRAVAGNUOLO-P. CRISPINO, *Il Centro Storico di Frattamaggiore*, Rassegna di rilievi architettonici e studi sull'ambiente urbano, Frattamaggiore 1988. I pochi tentativi di catalogazione dei beni culturali si riconducono, invece, essenzialmente alle schede prodotte dallo scrivente su alcuni giornali locali (*Socrate*, *Il mosaico*, la pagina diocesana di *Avvenire*) e nell'ambito di una ricerca iconografica sulla figura di san Sossio, *L'iconografia di san Sossio nel Tempio*, apparsa in appendice al libro di P. SAVIANO, *Ecclesiae Sancti Sossi Storia Arte Documenti*, Frattamaggiore, 2001, pp. 79-96.

² Sulle dinamiche economiche alla base di questo sviluppo cfr. G. e P. SAVIANO, *Frattamaggiore tra sviluppo e trasformazione*, Frattamaggiore 1979; P. PEZZULLO, *Frattamaggiore Da casale a comune dell'area metropolitana di Napoli*, Frattamaggiore, 1995.

Severino (1894), la chiesa di San Rocco (1899), la chiesa del SS. Redentore (1908-09), ed alcune delle più rilevanti dimore gentilizie quali i palazzi Muti (1860), Ferro (1882), Di Gennaro (1892), Vergara (1898), Schioppi (1912), Russo (1915), Matacena (1923), Giametta (anni '30), Cirillo (1937).



Fig. 2 - Palazzo Muti.

Tra i primi artisti chiamati ad operare in Frattamaggiore si segnalano Federico Maldarelli (Napoli 1826-1893), e Francesco Saverio Altamura (Foggia 1826 - Napoli 1897), due dei maggiori protagonisti della pittura napoletana della seconda metà dell'Ottocento, invitati ad abbellire con proprie tele il cappellone dei Santi Sossio e Severino nella chiesa Madre. Il primo realizzò la tela, posta sull'unico altare del cappellone, raffigurante la *Sepoltura di san Sossio*, un'opera con la quale il pittore partecipò più tardi alla Promotrice napoletana del 1888 e vinse poi il primo premio all'Esposizione internazionale d'arte sacra tenutasi a Berlino nel 1900. Ritenuto uno dei suoi migliori lavori, il dipinto, che è firmato e datato 1873 in basso a sinistra, riscosse un grande successo negli ambienti artistici dell'epoca tanto da meritare anche una breve menzione nel vol. XXIX, n. 15, de *L'illustrazione Popolare di Milano* che così scriveva: «E' uno dei suoi quadri meglio riuscito e che conferma la sua bella reputazione. La disposizione ne è pittoresca, il colore robusto e la luce è calcolatamente distribuita in quel fondo di sotterraneo, mentre una grande aria di divozione domina tutta la scena».



Fig. 3 - Chiesa di S. Sossio,
F. Maldarelli, *Sepoltura di san Sossio*.

Il soggetto è tratto dagli *Atti Vaticani*, una delle due fonti che tramandano il martirio di san Gennaro e compagni (l'altra sono i cosiddetti *Atti Bolognesi*). Gli *Atti Vaticani* riportano che la notte

seguito a quella della loro decapitazione, i corpi del vescovo di Benevento e quelli dei suoi proseliti, tra cui Sossio, furono prelevati dai cristiani per essere sepolti degnamente; sicché mentre «i Napoletani prendendo il beato Gennaro, come patrono lo meritavano dal Signore [...] i cittadini di Miseno presero il diacono S. Sosio e lo deposero nella basilica, ove ora riposa (riposava, n. d. R), il 23 settembre ...»³. Il pittore napoletano, ispirandosi agli usi e costumi dei primi cristiani, ambienta la scena all'interno di una catacomba, nel cui centro si vede raffigurato un fossore, mentre con una grossa lastra di marmo sulle braccia si appresta a chiudere la tomba costituita, alla maniera protocristiana, da un'arca sulla quale è adagiato il santo martire, che, rivestito dei suoi paramenti di diacono, è raffigurato scalzo, con la fiamma sul capo e con un filo rosso intorno al collo, a simboleggiare l'avvenuto martirio per decapitazione. Completa la scena un barbuto sacerdote, il quale, circondato da un gruppo di fedeli, impartisce l'ultima benedizione alla salma. Invero, i frattesi, trattandosi di un dipinto destinato all'altare della cappella dei Santi Sossio e Severino avrebbero voluto che il Maldarelli, molto amico del sindaco dell'epoca, Antonio Iadicicco, realizzasse una tela nella quale fossero stati ritratti i due santi insieme: magari mentre veneravano la Madonna degli Angeli, e nello stile delle tradizionali pale d'altare a carattere devozionale ancora tanto in voga nell'800. Invece così non fu. Alla richiesta, anzi, il pittore, che si era sempre mostrato appassionato seguace della pittura sacra a carattere agiografico, oppose, dando ad intendere, per di più, di essere particolarmente incline alla realizzazione di scene che ricostruissero la vita romana del I secolo, un deciso ma garbato rifiuto adducendo ad ulteriore motivo che, in ogni caso, si trattava di due personaggi vissuti in tempi e località diverse, accomunati nel culto solamente perché il caso, e solo il caso, aveva voluto che i loro corpi si conservassero congiunti: così a Napoli nella prima sepoltura posta nella basilica benedettina, ancora oggi a loro intestata, come a Frattamaggiore, dove erano stati traslati nel 1807 grazie all'impegno del vescovo Michele Arcangelo Lupoli⁴. Qualche tempo dopo, nel 1891, il Maldarelli (che, intanto, dopo una breve vedovanza, avendo sposato una frattese si era momentaneamente trasferito a Frattamaggiore, rimanendovi poi per ben dieci anni) avrebbe esaudito in parte i desideri dei frattesi realizzando per la contro soffitta della chiesa, su commissione del parroco dell'epoca, Arcangelo Lupoli, una *Gloria di san Sossio*, copia di un antico dipinto attribuito a Massimo Stanzione⁵. Nel dipinto, attualmente posto in sacrestia, il santo, che indossa una splendida dalmatica rossa, è raffigurato, secondo la migliore tradizione devozionale, nelle vesti di *defensor civitatis* sullo sfondo di una veduta fantastica della città. Già un decennio prima, tuttavia, il Maldarelli si era ingraziato i frattesi allorquando in occasione della lotteria di beneficenza indetta dal Comune per reperire fondi da destinare al nascente ospedale locale, aveva fatto dono di due dipinti, uno dei quali, quello raffigurante *Il delirio della vestale sepolta viva*, fu acquistato dallo stesso Comune per la somma di 1500 lire, l'altro, rappresentante a figura terzina un delizioso *Ritratto di contessina polacca*, dall'onorevole dottor Angelo Pezzullo⁶. Il primo dipinto, che s'ispira, forse, alla *Vestale* musicata da Saverio Mercadante su libretto di Salvatore Cammarano, fa parte della collezione d'arte del Comune, mentre il secondo, donato in seguito dal Pezzullo all'Ospedale era visibile fino a qualche

³ *Passio s. Ianuarii*, in L. PARASCANDOLO, *Memorie storico-critiche-diplomatiche della Chiesa di Napoli*, I, Napoli 1847, pp. 229-234.

⁴ Sulla traslazione cfr. F. FERRO, *Prima ricorrenza Centenaria della Traslazione dei Corpi dei Santi Sossio e Severino compiuta da Napoli a Frattamaggiore nel giorno XXXI Maggio MDCCCVII Ricordi storici*, Aversa 1907.

⁵ A. LUPOLI, *Resoconto dello introito e delle spese per i restauri e le decorazioni della chiesa parrocchiale di Frattamaggiore (1810-1894)*, Aversa 1896, pp. 41-42. Il dipinto ritenuto perduto, è stato ritrovato qualche anno fa, avvolto e in cattive condizioni di conservazione, durante i lavori per il ripristino della cripta, sottostante la chiesa. Restaurato, si presenta, tuttavia, monco della parte inferiore (cfr. F. PEZZELLA, *Note d'archivio sul patrimonio artistico della chiesa di San Sossio in Frattamaggiore distrutto in seguito all'incendio del 1945*, in *Rassegna storica dei Comuni*, n. 118-119 (Maggio-Agosto 2003), pp. 73-83, pag. 76.

⁶ P. FERRO, *op. cit.*, pag. 148.

decennio fa nella Direzione sanitaria del presidio⁷. Attualmente se ne ignora la collocazione. Altri dipinti di Maldarelli adornano i salotti di alcune case frattesi, tra cui una bella riproduzione della venerata *Madonna del Buon Consiglio* di Genazzano ed alcuni ritratti. La copia della miracolosa immagine della Madonna col Bambino, che la tradizione vuole essersi staccata da una chiesa di Scutari in Albania per sfuggire al saccheggio dei Turchi per poi riapparire, per quali itinerari non si sa, a Genazzano, presso Roma, su un muro di una chiesetta durante i vesperi del 25 aprile 1647, fu al centro, diversi decenni fa, di un acceso litigio fra due famiglie frattesi⁸. Pare, infatti, che il dipinto, commesso all'artista napoletano da Rocco Saviano e dalla consorte Concetta Mormile per loro devozione e creduto dotato di particolari poteri taumaturgici, sia stato dato momentaneamente in prestito ad una cugina della donna andata in nozze ad un certo Graziano, la quale, malata, l'aveva esplicitamente richiesto affinché con le quotidiane preghiere mariane potesse ottenere la guarigione dal male pernicioso che l'affliggeva. Sennonché, una volta guarita, convintasi più che mai del potere taumaturgico del dipinto, si rifiutò di restituirlo, dando corso, così, ad una lunga "querelle" sopitasi solo con la morte dei protagonisti⁹.

Allievo del padre Gennaro, noto frescante e calcografo del Real museo borbonico di Napoli, Federico Maldarelli frequentò prima l'Accademia di Napoli sotto la guida di Costanzo Angelini e poi, vinto il Pensionato nazionale, l'omologa istituzione romana. In qualità di alunno del regio Pensionato partecipò, tra l'altro, alla mostra borbonica del 1855, presentando ben sei opere, tre delle quali a soggetto agiografico, il genere che, insieme con quello neo-pompeiano connota gran parte della sua produzione, a tratti superlativa, a tratti caratterizzata da eccessiva freddezza. Della produzione sacra in questa sede si ricorderanno le opere realizzate per la cappella del Palazzo reale di Napoli (*Cristo nell'orto dei Getsemani*, *Riposo dalla Fuga in Egitto*); quelle per la chiesa dei Santi Severino e Sossio (*Presentazione al Tempio*, *Visitazione di Sant'Elisabetta*). Mentre della produzione di genere pompeiano, che ebbe molta fortuna commerciale, citeremo un *Episodio dell'ultimo giorno di Pompei*, la *Donna pompeiana che legge* (Roma, Galleria d'Arte Moderna), la *Vestale sepolta viva*. Nel biennio 1877-88, Maldarelli fu professore onorario dell'Istituto di Belle Arti di Napoli e più tardi tenne la direzione della Pinacoteca di Capodimonte¹⁰.

Francesco Saverio Altamura, invece, partecipò al programma decorativo con le due tele laterali, raffiguranti *San Gennaro in atto di abbracciare san Sossio* e *San Severino sulle rive del Danubio mentre riceve le reliquie di san Giovanni Battista*. Il soggetto del primo dipinto è tratto alla lettera dagli *Atti Bolognesi*, i quali narrano che: «Al tempo dell'imperatore Diocleziano, nel quinto consolato di Costantino Cesare e nel quinto di Massimiano Cesare, i cristiani venivano perseguitati. Nella chiesa di Miseno vi era allora, un diacono di nome Sosio, uomo sui trent'anni, di grande prudenza e santità; riferì anzi un certo vescovo Teodosio, che Sosio in persona gli aveva confidato che, per timore dei pagani, raramente si faceva vedere in pubblico. Sosio ebbe occasione di conoscere il beatissimo Gennaro, vescovo di Benevento, nonché il suo diacono Festo e il suo lettore Desiderio; tutti insieme si recavano alle sacre funzioni in chiesa, e qui si incontravano col vescovo di Miseno e con diversi altri cittadini. Nel corso di tali riunioni, essi discutevano intorno alla legge divina, in edificazione di coloro che credevano in Gesù Cristo; e facevano sempre del loro meglio per non farsi notare, dal momento che in quei luoghi, vicino a Cuma, vi era un continuo andirivieni di illustri personalità pagane dirette all'antro della Sibilla. Trovandosi dunque il beato Gennaro nella

⁷ Le vestali erano sacerdotesse del tempio di Vesta, la dea romana del fuoco domestico, il cui precipuo compito era quello di conservare perennemente acceso il fuoco nel tempio della dea. Votate alla più rigorosa castità, se infrangevano questo voto erano condannate ad essere sepolte vive. Per quanto denigrate da sant'Agostino, la Chiesa medievale vide in loro la prefigurazione della Vergine Maria, il che spiegherebbe, in parte, secondo alcuni studiosi, la loro sopravvivenza nell'iconografia (cfr. J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, pag. 418).

⁸ Sulla Madonna del Buon Consiglio e il suo culto cfr. R. BRUNELLI, *Alle soglie del cielo Pellegrini e Santuari in Italia*, Milano, 1992, pp. 261-262.

⁹ Comunicazione orale dell'architetto Gianni Saviano, nipote di Rocco Saviano e Concetta Mormile.

¹⁰ M. A. Fusco, *Maldarelli Federico*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia L'Ottocento*, Milano 1991, pp. 41-42.

città di Miseno, accadde che mentre il diacono Sosio leggeva nella propria chiesa i santi Vangeli di Dio, improvvisamente sorse dal suo capo una fiamma; fu Gennaro l'unico ad accorgersene e, subito, predisse a Sosio che, in virtù di tale segno, sarebbe diventato martire. Tutto lieto e rendendo grazie a Dio, Gennaro impresso un bacio su quella testa che doveva patire per nostro Signore Gesù Cristo»¹¹.



Fig. 4 - Chiesa di S. Sossio, F. S. Altamura, *San Gennaro in atto di abbracciare san Sossio*.

Saverio Altamura, che firma e data 1895 in calce a destra il dipinto, attenendosi rigorosamente al racconto raffigura i due santi martiri - san Gennaro vestito dei sontuosi abiti vescovili, san Sossio con la dalmatica di diacono e la fiamma sul capo - nell'atto di abbracciarsi, immaginandosi, sulla falsariga di tutte le raffigurazioni precedenti del santo misenate, un san Sossio giovane ed imberbe. In verità il tema era già stato trattato in precedenza da Domenico Zampieri, detto il Domenichino (Bologna 1581 - Napoli 1641), in uno dei riquadri - parte di un più vasto ciclo di affreschi avente a tema *Fatti della vita di san Gennaro* - per l'omonima cappella del Tesoro nel Duomo di Napoli¹². L'artista felsineo si era, però ispirato, essendo all'epoca gli *Atti Bolognesi* non ancora noti, alla fortunata *Vita di S. Gianuario*, pubblicata nel 1579, dal canonico napoletano Paolo Regio che aveva ampiamente attinto, a sua volta, dalla *Passio S. Ianuarii* dei cosiddetti *Atti Vaticani*¹³.

Nell'altra tela, raffigurante *San Severino sulle rive del Danubio mentre riceve le reliquie di san Giovanni Battista*, l'artista rappresenta il santo, in età avanzata, il viso incorniciato da una fluente barba bianca, mentre sulle rive del Danubio, vestito con l'abito nero che fu poi dei benedettini, riceve in ginocchio dalle mani di un misterioso pellegrino - riconoscibile come tale per via del rocchettino, il copricapo a larghe falde generalmente utilizzato dai romei nei loro pellegrinaggi unitamente al bastone e alla borraccia ricavata da una zucca - un cofanetto contenente le reliquie di san Giovanni Battista. Alla scena, che si svolge in un paesaggio grigio dominato sullo sfondo

¹¹ *Acta S. Ianuarii*, in D. MALLARDO, *S. Gennaro e Compagni nei più antichi testi e monumenti*, Napoli, 1940, pag. 45 e sgg. Altrimenti noti come *Atti Bolognesi* per essere stati ritrovati nel 1774 in un codice conservato all'epoca nella biblioteca dei Padri Celestini di Bologna, gli *Atti* sono considerati la summa, ovvero la ricucitura, di due *Passiones*: quella di san Sossio, di cui ci sarebbe però pervenuta la sola parte iniziale, e quella di san Gennaro, di cui si conosce, viceversa, la sola parte finale. Gli *Atti*, ora conservati nella Biblioteca Universitaria della città felsinea, furono scritti tra il VI e il VII secolo e pubblicati la prima volta a Napoli nel 1759 dal canonico capuano Alessio Simmaco Mazzocchi, cui ne aveva reso nota l'esistenza, l'abate Celestino Galiani.

¹² Per questi affreschi cfr. F. STRAZZULLO, *La Cappella del Tesoro di S. Gennaro* in AA.VV., *Domenichino storia di un restauro*, Napoli 1987, pp. 19-24.

¹³ P. REGIO, *Vita di S. Gianuario Vescovo di Benevento e principal protettore di Napoli*, Napoli 1579.

dall'imponente monastero di Favianis, dove san Severino visse l'ultima parte della sua vita e dove morì, presenziano un altro pellegrino e i due barcaioli che avevano accompagnato il santo nella traversata fluviale. Il soggetto della tela è tratto dalla *Vita* dell'abate Eugippio Africano, che fu discepolo del santo e testimone oculare di molti degli episodi che lui stesso ci ha tramandato. Secondo la biografia, un giorno un monaco si recò da Severino riferendogli che un pellegrino lo attendeva sull'altra sponda del Danubio per consegnargli una cassetta.



Fig. 5 - Chiesa di S. Sossio, F. S. Altamura, *San Severino sulle rive del Danubio mentre riceve le reliquie di san Giovanni Battista*.

Severino attraversato il fiume e informato del prezioso contenuto di essa subitaneamente si prostrò in ginocchio, ed entrato materialmente in possesso delle sacre spoglie del precursore di Cristo fece immediatamente ritorno al monastero di Favianis per custodirle colà nell'attesa di innalzare una basilica in suo onore con annesso monastero, uno dei tanti della già fitta rete di edifici di culto che egli stesso aveva fatto costruire lungo le rive del Danubio e dell'Inn, nei punti più strategici del Norico, in previsione delle sempre più frequenti invasioni barbariche¹⁴.

Francesco Saverio Altamura, dopo l'infanzia passata nella città natale, dove studiò presso gli Scolopi, seguì la famiglia prima a Salerno, poi ad Avellino. Trasferitosi a Napoli per frequentare la facoltà di medicina prese a seguire, invece, i corsi dell'Accademia. Qui conobbe Domenico Morelli, col quale vinse il pensionato di Roma grazie ad un quadro raffigurante un *Episodio della Gerusalemme Liberata*. Durante il soggiorno romano si accostò ai gruppi liberali più indipendenti finendo in carcere per i suoi atteggiamenti politici. Liberato dopo la concessione della Costituzione, per aver partecipato ai moti del 1848, fu di nuovo perseguitato e costretto a scappare in Toscana, dove dal 1845 al 1855, visse a Firenze. Qui venne a contatto con i vari Serafino e Felice de' Tivoli, Vito d'Ancona, Giovanni Fattori, con coloro cioè che costituiscono il primo gruppo dei cosiddetti pittori del Caffé Michelangiolo. Fu poi a Parigi dove conobbe Decàmps, Troyon e Daubigny, dal quale apprese il forte chiaroscuro e la macchia. Tuttavia, nonostante queste frequentazioni, non fu propriamente un pittore macchiaiolo, essendosi votato, per il suo temperamento portato alle grandi composizioni, ai soggetti storici e religiosi. Ritornato a Napoli nel 1860, fu tra i fondatori della Pinacoteca e del Museo Nazionale. Dopo alcuni anni vissuti a Parigi ritornò definitivamente a Napoli, dove prima di morire pubblicò *Vita ed arte*, la sua biografia. Tra le sue opere ricordiamo: *Cristo e l'adultera* (1846) e *l'Angelo appare a Goffredo* (1847) conservate nella Galleria di Belle Arti di Napoli; *Morte di un crociato* (1848) del Museo Civico di Foggia; i *Funerali di Buondelmonte* (1858-60, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna); *Mario e i Cimbri* (1863, Napoli, Pinacoteca di Capodimonte)¹⁵.

¹⁴ EUGIPPIUS, *Vita sancti Severini*, ed. a cura di P. KNOLL, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, IX, p. II, Vienna 1886.

¹⁵ M. S. CALI', *Francesco Saverio Altamura*, Foggia 1993.

Subito dopo il Maldarelli e l'Altamura, un altro pittore napoletano, Salvatore Postiglione (Napoli 1861-1906), dipinse la pala con l'immagine di *San Vincenzo Ferreri* per la cappella omonima. Nel dipinto, firmato in un angolo a sinistra, il santo monaco spagnolo è raffigurato in veste bianca con il cappuccio alzato sul capo su cui compare la fiamma rossa della santità. Ha il volto bruno giovanile. E' ritto in piedi, quasi di prospetto, dietro una balaustra, con il braccio destro levato al cielo. Alla sua destra sul leggio, la Sacra Bibbia.

Salvatore Postiglione dopo un iniziale apprendistato con il padre Luigi, s'iscrisse all'Accademia di Napoli, dove frequentò i corsi dello zio Raffaele, di Domenico Morelli, Filippo Palizzi, Gioacchino Toma e Stanislao Lista. Esordì alla Promotrice partenopea nel 1889 con *Un costume orientale*. In seguito partecipò all'esposizione quasi ininterrottamente fino al 1906: nel 1881 con *La rimembranza e Purgatorio - canto V*, nel 1890 con due *Ritratti ed Erodiade* (Trento, Museo Revoltella); nel 1894 con *Soliloquio*; nel 1904 con *La culla del povero*. Espose anche a Roma (1882, *Episodio dell'Indipendenza italiana*; 1883 *Anche tu fosti sposa ... Maria!*, Arnaldo da Brescia), a Genova (1883, *Un ritocco, Innanzi al feretro di Filippo I*), a Venezia (1887, *Pier Damiano e la contessa Adelaide di Torino, marchesa di Susa*, Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna) e a Firenze (1896-97, *Acquafrescaia a Napoli, Pellegrinaggio dopo la Pasqua*, Udine, Museo civico). Nella sua vasta produzione, caratterizzata dal tocco sciolto e pastoso, compaiono prevalentemente ritratti e soggetti derivati dal Romanticismo storico di matrice morelliana, scene di folklore e decorazioni di gusto floreale. Negli ultimi anni di attività, tuttavia, accolse sia spunti di pittura sociale, testimoniati dalle già citate opere apparse nelle ultime edizioni della Promotrice, sia spunti provenienti dalla pittura simbolista (*Lungo la via*, esposto a Roma nel 1885-86)¹⁶.



Fig. 6 - Chiesa dell'Annunziata e di S. Antonio,
D. F. De Vivo, *Cristo in Croce tra i santi
Giovanni Evangelista e Rita da Cascia
e anime purganti*.

Prima ancora di Maldarelli e Altamura, subito dopo la metà del secolo, un altro pittore, romano di nascita ma ortese d'origine, Donato Francesco De Vivo (Roma 1831 - dopo il 1890) figlio del più noto Tommaso, aveva realizzato per l'altare del Purgatorio della chiesa dell'Annunziata e di Sant'Antonio, una pala con *Cristo in croce tra i santi Giovanni Evangelista e Rita da Cascia e anime purganti*, tuttora in loco¹⁷.

¹⁶ F. C. GRECO - M. PICONE - I. VALENTE, *La pittura Napoletana dell'Ottocento*, Napoli 1993, ad vocem, pag. 153 (a cura di A. DI BENEDETTO).

¹⁷ La tela è documentata la prima volta, sia pure senza attribuzione, nel 1854 (cfr. A. GIORDANO, *Memorie storiche di Fratta Maggiore*, Napoli 1854, pag. 185).



Fig. 7 - (?) Cardone, *Gloria di san Sossio*,
litografia di fine '800
(da un dipinto di F. D. De Vivo).

Qualche anno dopo il De Vivo fu chiamato ad affrescare nella chiesa di San Sossio; di questi affreschi non ci resta purtroppo nulla, se non una rara litografia che riproduce la *Gloria di san Sossio*. Nella sacrestia della stessa chiesa si conserva, però, una tela con la figura di *San Rocco*, datata 1869, che potrebbe ascriversi alla sua produzione.

Allievo del padre, Donato Francesco De Vivo, nel 1851 fu presente accanto a lui alla mostra borbonica di Napoli, con ben nove dipinti fra ritratti e quadri di composizione. Nel 1855 ripropose nella stessa sede altri ritratti ed opere di tema storico (*Martirio dei santi Ginesio e Agnese*) e nel 1859 il suo proprio *Ritratto in abito di capitano delle cacce*. In quegli anni usava firmare le sue opere *De Vivo figlio*. Alla Promotrice del 1862 espose un quadro di soggetto agreste e un tema di caccia. Dopo una lunga assenza ricomparve alla mostra napoletana prima con quadri di genere (1883, *S'incomincia bene, la Provvidenza, Amici miei, è un fiasco completo, Il disinganno*) e poi di caccia, dal 1885 al 1890. Con temi simili fu presente anche alle mostre di Genova del 1876 e a Milano nel 1881 e nel 1887. Negli ultimi anni della sua vita, Donato De Vivo, si trasferì ad Aversa dove partecipò ai lavori di decorazione della cappella delle Reliquie nel Duomo (1884) e della chiesa di Santa Lucia. Per quanto modellate sui lavori del padre, alcune sue composizioni denotano, nell'uso di contrasti vivi, nella brillantezza dei colpi di luce, nell'equilibrio tra disegno e *ductus* pittorico un timido tentativo di emanciparsi dalla maniera paterna¹⁸.

Con il De Vivo avevano operato in San Sossio, Luigi Pastore (Aversa 1834-1913) e Vincenzo Galloppi, ma anche in questo caso, al di là di una succinta citazione di Costanzo, peraltro priva della descrizione dei dipinti, non ci resta memoria alcuna della loro attività¹⁹. Il primo aveva realizzato un quadro per l'altare della cappella di Santa Giuliana, a sinistra dell'altare maggiore, mentre il secondo, aveva decorato con una serie di affreschi la volta della cappella del Cuore di Gesù, sul lato opposto. Peraltro, il Pastore, nello stesso periodo, attendeva ai distrutti affreschi della Sala Consiliare dell'attiguo Municipio, oggi testimoniati solo da una rara fotografia con l'*Allegoria della canapa* riprodotta nel numero unico *Frattamaggiore* edito nel 1906²⁰.

Figlio di un modesto operaio Luigi Pastore studiò all'Istituto di Belle Arti di Napoli dove rivelò ben presto il suo ingegno con dei pregevoli acquerelli imitanti affreschi di età romana. Ancora giovanissimo realizzò un

¹⁸ M. GIORDANI - G. ZULIANI (a cura di), *Dizionario degli artisti*, in *Pittori e Pitture dell'Ottocento italiano*, I, pp. 211-212.

¹⁹ A. COSTANZO, *Guida Sacra della Chiesa Parrocchiale di S. Sossio*, Cardito 1902, pag. 13.

²⁰ *Frattamaggiore Numero unico ricordo Per le Feste del XV Marzo MCMIII*, Napoli 1903, pag. 15.

quadro ad olio per una delle cappelle laterali della chiesa di Santa Lucia a mare di Napoli, andato purtroppo distrutto in uno dei bombardamenti subiti dalla città nell'ultimo conflitto mondiale. Dipinse prevalentemente paesaggi e soggetti ispirati ai temi letterari o religiosi, in cui è evidente l'affinità stilistica con molte opere del Morelli, ritenuto il suo maestro, benché questo presunto discepolato non sia documentato.

Nel 1885 esordì alla mostra borbonica con *La figlia di Tiziano*, mentre nell'edizione del 1859 inviò il *Sant'Antonio abate piangente sulle spoglie di San Paolo prima eremita*, molto lodato dalla critica per il realismo della luce. Negli anni successivi partecipò alle Promotrici partenopee del 1866 (*Imitazione di un affresco pompeiano*), del 1874 (*Il cadavere di Cologny*), del 1879 (*La piccola operaia*) e del 1883 (*Il canale di Vena*).

All'attività espositiva affiancò una vasta produzione di dipinti con soggetti storici o religiosi per privati. Tra i dipinti di soggetto storico si ricordano *Il pentimento di Fanfulla di Lodi*, oggi nella collezione del nipote avv. Giovanni Pastore ad Aversa e *La congiura di Marin Faliero*, già presso i Roccatagliata di Napoli, andato anch'esso perduto durante i bombardamenti. Identica sorte subirono i due dipinti che occupavano le pareti laterali della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Aversa. Si sono invece salvati i medaglioni con *Uomini illustri di Aversa* che adornano la volta del soffitto dell'antica Sala consiliare nell'ex Palazzo municipale della sua città natale. Restano fortunatamente in loco, dopo un tentativo di furto, anche i due dipinti che adornano la cappella Madre del cimitero di Aversa, *Le Marie al sepolcro di Gesù* ed *Eliseo risuscita il figlio della donna di Sunam*, che ancora una volta denotano l'adesione del pittore aversano allo stile e alle tematiche della pittura morelliana. Per la cappella Andreozzi nello stesso cimitero di Aversa realizzò un *Cristo morto*. Restaurò, ma in realtà rifecce quasi del tutto, gli affreschi realizzati da Belisario Corenzio nelle volte, nella crociera e nei peducci della chiesa napoletana di Santa Maria la Nova raffiguranti *Angeli*, *Arcangeli e Cherubini*, *i Santi fondatori degli ordini religiosi*, *Profeti e Figure simboliche*. Nella cappella della Croce della stessa chiesa restaurò l'affresco, oggi male conservato, raffigurante *La cena in Emmaus*, attribuito a Simone Papa junior, che adorna la scodella della volta. Negli stessi anni egli andava realizzando il suo capolavoro, *Il Tasso alla corte di Ferrara*, un enorme quadro ad olio, commissionatogli dalla famiglia Peccerillo di Casapulla, presso la quale è dato tuttora vederlo, che gli costò ben sei anni di studio e paziente lavoro. Dopo il lungo periodo napoletano, tornato nel paese natale, si dedicò all'insegnamento, tralasciando quasi del tutto l'attività espositiva. Le cronache registrano tuttavia una sua partecipazione all'Esposizione nazionale di Parigi del 1893 con un'opera da cavalletto, *Concerto musicale* ispirata ad un'antica pittura murale di Ercolano²¹.



Fig. 8 - Chiesa di San Sossio,
D. F. De Vivo (?), *San Rocco*.

²¹ F. PEZZELLA, *Pittori, scultori, architetti ed incisori della provincia storica di Terra di Lavoro tra Ottocento e primo Novecento*, ad vocem, in corso di preparazione.

Lo stesso Galloppi sarà chiamato, più tardi ad affrescare anche l'abside dell'attigua chiesa di Santa Maria delle Grazie con due episodi tratti dall'*Antico Testamento*: la *Rebecca al pozzo* e l'*Incontro tra Salomone e la regina di Saba*²². I due episodi biblici, prefigurazioni rispettivamente dell'*Adorazione dei Magi* e dell'*Annunciazione*, sono tra i più rappresentati della storia dell'arte, specie nel periodo barocco. Nel primo, narrato dalla *Genesi*, è scritto che Abramo, volendo trovare una sposa per il figlio Isacco, mandò il suo servo Eleazaro a cercare una giovane donna tra la sua gente in Mesopotamia. Giunto a Nacor, in Caldea, Eleazaro sostò presso un pozzo e dopo aver pregato Dio perché gli concedesse un incontro fortunato, decise che la fanciulla che avesse dato da bere a lui e ai suoi cammelli, sarebbe stata la donna destinata ad Isacco. Qui è raffigurato il momento immediatamente successivo all'incontro, quello in cui Eleazaro, individuata la giovane da dare in sposa ad Isacco nella vergine Rebecca che lo aveva invitato a bere dalla sua anfora e aveva attinto acqua per i suoi cammelli, le offre i ricchi doni inviati dal padrone.



Fig. 9 - Chiesa di Santa Maria delle Grazie,
V. Galloppi, *Rebecca al Pozzo*.

Nel secondo episodio, tratto dal *Libro del Re* (10, 1-13), si narra di quando la regina di Saba, avendo avuto notizia della fama di saggezza di Salomone, accompagnata da un gran seguito di cortigiani e da alcuni cammelli carichi di oro, pietre preziose e spezie, si recò alla sua residenza per conoscerlo di persona ed interrogarlo. Nella tempera in oggetto è rappresentata la circostanza in cui la regina di Saba è accolta da re Salomone all'ingresso del suo palazzo. Nei dipinti, gli episodi spogliati degli umori barocchi, sono reinterpretati, alla luce dell'imperante pittura orientalista, con poche ed essenziali figure inserite in un contesto paesaggistico ed architettonico esotico nel quale si fondono, sapientemente miscelati, espressioni pittoriche della cultura romantica, echi delle suggestioni neoclassiche e ricordi delle spedizioni militari e diplomatiche di età napoleonica²³.

Pittore napoletano lungamente attivo tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni di questo secolo, Vincenzo Galloppi, fu lungamente impegnato, tra il 1886 e il 1890, nella realizzazione di un importante ciclo decorativo per la chiesa di San Nicola da Tolentino a Napoli, dove affrescò le volte con *Scene Bibliche*, che, secondo la visione romantica del tempo, anticipavano la venuta di Maria: *Ester ed Assuero*, firmato e datato

²² Sulla scorta della documentazione dell'epoca gli affreschi sono databili ai primi anni del Novecento (cfr. Mons. Settimio Caracciolo, *Visita pastorale dell'8 settembre 1911*, Aversa, Archivio Vescovile).

²³ F. PEZZELLA, *La chiesa di S. Maria delle Grazie e delle Anime del Purgatorio in Frattamaggiore (Brevi note storiche ed artistiche)*, in *Rassegna storica dei Comuni*, a. XXVII (n. s.), n. 100-103 (Maggio-Dicembre 2000), pp. 23-40, pp. 35-36.

1886; *Giuditta ed Oloferne* e *Dio che maledice il serpente*, firmati e datati 1890. L'anno prima, per le volte della navata centrale della chiesa di San Domenico Soriano, sempre a Napoli, realizzò una serie con *Storie Domenicane e Francescane*. Negli stessi anni fu attivo anche in provincia, dove a Giugliano realizzò per la volta dell'unica navata della chiesa di San Nicola da Bari una tela, datata 1886 e restaurata nel 1955 da Giulio Di Napoli, suo allievo, con *San Nicola libera un fanciullo cristiano dalla schiavitù di un emiro*. Contemporaneamente alla tela di Giugliano portò a compimento nella chiesa di Santa Maria delle Vergini a Scafati un vasto programma decorativo che comprende due *Cori di Angeli musicisti*, posti lateralmente ad una tela d'ignoto pittore napoletano del Settecento raffigurante la *Madonna e Santi* e occupante la volta della navata centrale; le *Virtù e personaggi femminili del Vecchio Testamento* nei sestri dei finestroni; il *Paradiso* nella cupola; *San Domenico di Guzman* nel transetto destro; una *Scena Biblica* in quello sinistro; *Pio IX che proclama il Dogma dell'Immacolata* e *Gesù fra i pargoli* nell'abside. In altri spazi restati liberi, il Galloppi dipinse, infine, una lunga serie di *Monaci e Profeti*. Nella chiesa di San Mauro abate di Casoria realizzò, invece, un ciclo di affreschi con *Episodi della vita di san Mauro* e dieci figure di *Santi* che si distribuiscono variamente tra abside e transetto. Dopo più di un decennio di silenzio, lo ritroviamo attivo nella chiesa napoletana di Santa Maria dell'Avvocata per la quale affrescò la cupola e il presbiterio²⁴.



Fig. 10 - Cappella dell'istituto delle Ancelle del Sacro Cuore, R. Spanò, *Madonna del Buon Consiglio*.

Un'altra delle poche opere presenti a Frattamaggiore, che, in questo scorcio di secolo, origina fuori del contesto artistico del "cantiere" sansossiano, è l'ennesima riproduzione della *Madonna del Buon Consiglio* di Genazzano realizzata dal pittore napoletano Raffaele Spanò (Napoli 1817 - notizie fino al 1863)²⁵. Il dipinto è custodito nella cappella dell'Istituto delle Ancelle del Sacro Cuore, alle quali pervenne, nel 1938, insieme allo stabile stesso che accoglie la cappella, tramite un lascito della signora Maria Pezzullo.

Raffaele Spanò ebbe una prima formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove si era iscritto fin dal 1830. Già da quell'anno fu costantemente presente alle mostre borboniche con saggi scolastici,

²⁴ F. PEZZELLA, *Profili di artisti, ad vocem*, in C. GENOVESE, *Chiesa di San Mauro Abate Patrono di Casoria Guida storico-artistica*, Marigliano 1996, pp. 153-154.

²⁵ Quasi tutte le chiese cittadine e diverse famiglie custodiscono immagini della *Madonna del Buon Consiglio*. La loro presenza è frutto del forte radicamento del culto introdotto e diffuso fin dai primi decenni dell'Ottocento dal beato P. Modestino di Gesù e Maria (cfr. A. D'ERRICO, *Il profeta della vita nascente*, Napoli 1986, pp. 163-175). Riproduzioni settecentesche e del primo Ottocento si ritrovano nella chiesa Madre, nel santuario dell'Immacolata e nella chiesa di Santa Maria delle Grazie. Una riproduzione, inserita all'interno di una bella cornice lignea, donata alla chiesa dallo stesso beato, era conservata anche nella chiesa dell'Annunziata e di Sant'Antonio da Padova, ma fu rubata diversi anni or sono e mai più ritrovata (cfr. F. PEZZELLA, *Arte sacra Chi le ha viste?* in *Progetto Uomo*, a. I, n. 6 (Febbraio 2005), pp. 8-9.

ritratti, temi classici e copie. Perfezionatosi sotto l'attenta guida di Filippo Marsigli, fu in seguito professore onorario della stessa accademia. Partecipò alle successive esposizioni napoletane con quadri e bozzetti di tema religioso e ritratti (1855, *David placato da Abigail*; 1862, *Ritratto della figlia*; *La Vergine col Bambino*). La figlia Maria (Napoli 1843 - notizie fino al 1880) fu una delle poche artiste partenopee dell'Ottocento²⁶.



Fig. 11 - Chiesa di San Sossio, G. D'Agostino, Affreschi del cappellone dei santi Sossio e Severino.

Agli inizi degli anni '90 aveva operato in San Sossio con un ciclo di affreschi avente a soggetto principale la *Visione di san Sossio*, anche il pittore salernitano Gaetano D'Agostino (Salerno 1837 - Napoli 1914), noto per essere l'autore, tra l'altro, con il padre Fortunato, delle numerose decorazioni pittoriche all'interno del Teatro comunale di Salerno. Il ciclo, che adorna il cupolino della cappella dei Santi Sossio e Severino fu realizzato tra il 1893 ed il 1894, su indicazioni iconografiche di monsignore Gennaro Aspreno Galante (che fu, si ricorda, anche l'ispiratore della tela di Altamura) allorquando la cappella, costruita nel 1873 per accogliere le ossa dei due santi traslate da Napoli nel 1807, fu ampliata in forme cinquecentesche dall'ingegnere Vincenzo Russo sotto la direzione artistica dell'architetto napoletano Federico Travaglini²⁷. Gli affreschi costituiti oltre che dalla *Visione di san Sossio*, da altri tre riquadri raffiguranti rispettivamente *Angeli in gloria*, la *Madonna degli Angeli* e le *Virtù* non rappresentano, invero, il miglior risultato della lunga carriera di decoratore di D'Agostino: denotando uno scarso slancio creativo, e ricorrendo per di più ad un formulario che recupera anacronisticamente la lezione del suo maestro Vincenzo Paliotti (in particolare le composizioni eseguite da questi per la chiesa della Purità a Pagani) il pittore salernitano realizza qui delle decorazioni di dubbio gusto e di discutibile qualità, molto lontane dai bagliori della pittura del Secondo Impero con cui s'era espresso nei momenti più fertili della sua attività. Nell'esile e svolazzante figura di Cristo che accoglie san Sossio, il pittore propone, infatti, la stessa figura dipinta dal Paliotti nel *Transito di santa Teresa* a Pagani. L'unico brano degno di nota del ciclo frattese è costituito dalle figure di *Angeli* che, negli specchi della cupola, cantano le glorie del santo accolto in Paradiso: provvisti di grandi ali indossano delle lunghe vesti che danno un certo senso di levità e slancio al loro moto ascensionale²⁸.

Allievo di Domenico Morelli, e primo ancora dei maestri epigoni dell'accademismo settecentesco, D'Agostino visse ed operò nel periodo post-unitario fino alla vigilia della Grande Guerra. Nel corso della sua lunga attività l'artista realizzò numerosi dipinti e svolse soprattutto un'intensa attività di decoratore. Nel 1871 partecipò con due bozzetti (*Appio Claudio* e *Il ripristino delle libertà greche*), sfiorando la vittoria, al concorso per la decorazione della Sala gialla del Senato. Sue opere comparvero poi alle mostre di Napoli nel 1876, 1904 e 1906, di Genova (1882) e Torino (1884). Concluse la sua carriera affrescando la sala del

²⁶ M. GIORDANI - G. ZULIANI (a cura di), *op. cit.*, II, pag. 216.

²⁷ A. COSTANZO, *op. cit.*, pag. 11.

²⁸ F. PEZZELLA, *L'iconografia ...*, *op. cit.*, pp. 87-88.

Rettorato dell'Università di Napoli, il Palazzo della Camera di commercio, il sipario del teatro Sannazzaro. La sua opera più famosa è, però, i *Saltimbanchi a Pompei*, presentata alla Promotrice napoletana del 1877, oggi conservata nel municipio di Capua, nella quale «vengono reinterpretate, alla luce delle teorie estetiche morelliane fondate sul realismo di visione, le suggestioni del realismo archeologico di Gérôme e l'interesse per la cultura delle aree vesuviane»²⁹.

Su esplicita richiesta della congrega dei Preti, alla figura di san Sossio aveva dedicato un dipinto anche Ferdinando Mastriani, un pittore lungamente attivo a Napoli nella seconda metà del XIX secolo, che nel 1882 firmava e datava una tela centinata con *La congrega dei Preti che venera san Sossio* (trafugata negli anni '90) per l'altare della cappella del pio sodalizio nel cimitero cittadino.

Il pittore esordì con un tema storico-letterario (*Nello della Pietà*) alla Promotrice napoletana del 1867, manifestazione dove fu presente anche nelle edizioni del 1871 e del 1880. Con dipinti di genere partecipò alle mostre di Torino del 1872 (*Una confidenza*), del 1874 (*Il suo album*) del 1875 (*Mariella*) del 1876 (*Ortensia*) del 1878 (*Il mio modello*) e del 1879 (*Fosma*). Il suo nome risulta altresì tra i partecipanti alla mostra di Firenze del 1873, di Genova nel 1874 e di Milano nel 1874 e 1879³⁰.

Negli stessi anni in cui D'Agostino realizzava il ciclo di affreschi in San Sossio, un suo compagno d'apprendistato quand'era allievo di Paliotti, il noto maestro di «scuola borbonica» Pasquale Pontecorvo (Napoli 1833 - ?), era impegnato nella decorazione del vicino palazzo Muti. Qui in occasione delle nozze di Ignazio, figlio del proprietario, don Carlino Muti, sindaco della città, l'artista napoletano decorò vari ambienti. Punto di forza della fastosa decorazione è la volta del salone di ricevimento, sulla quale, sottolineata da una ricca cornice entro cui numerosi putti si prodigano in mille giochi diversi, si stagliano, dipinti in *trompe-d'oeil*, delle coppie di giovani donne avvolte da diafani veli. Divise da putti aggrappati ad una lancia intrecciata a tralci di rose, le fanciulle, dalle morbide fattezze, si caratterizzano per i capelli, ora acconciati ora sciolti, fino a confondersi con le nuvole del fondo.

Al salone, preceduto da un ingresso dalla volta lievemente sagomata a crociera ripartita in quattro trapezi, ognuno dei quali accoglie un ovale contornato da rilievi floreali, segue il salotto, detto di «madreperla» per la presenza di una decorazione ad intarsio dove spiccano ghirlande di fiori e specchiature con fasci di rose maggesi. Le decorazioni trovano un seguito, alcune stanze dopo, nel *boudoir* (letto secondario) attiguo alla camera degli sposi, dove il Pontecorvo realizzò una semplice, ma ricercata decorazione incentrata su un nugolo di tre putti impigliati in un tulle ricamato che si perde confluendo in una cornice di merletto su un fondo azzurrino³¹.

Pasquale Pontecorvo studiò all'Accademia di Napoli sotto la guida di Vincenzo Paliotti e fu abile restauratore oltre che decoratore. Dopo aver partecipato alla II guerra d'indipendenza tornò al lavoro con affreschi per edifici religiosi e civili. Esegui, tra le altre, le decorazioni del municipio di Afragola, gli affreschi delle sale del Consiglio provinciale di Avellino e Foggia, e, a Napoli, quelli della sala del Ricevimento del municipio. Tra le decorazioni per edifici religiosi, numerose, vanno citati, almeno, gli interventi nella congrega di San Giuseppe Maggiore³².

Alla scuola del Pontecorvo si formarono, peraltro, diversi artisti napoletani, tra cui anche il più importante artista frattese del tempo, Gennaro Giametta, conosciuto dal maestro nel periodo in cui egli attendeva alle decorazioni di palazzo Muti. Si narra che l'artista, recatosi a pranzare alla trattoria del padre del Giametta, noto ristoratore dell'epoca, rimasto favorevolmente impressionato dai dipinti appesi alle pareti del locale e avuto notizia che si trattava dell'opera del figlio dodicenne del padrone, esprime il desiderio di conoscerlo e una volta accertatosi della sua bravura lo volle

²⁹ C. TAVARONE, *Un artista "fin de siècle". Gaetano D'Agostino*, Salerno 1993, pag. 32.

³⁰ M. GIORDANI - G. ZULIANI (a cura di), *op. cit.*, II, pag. 69.

³¹ S. MUSELLA GUIDA, *Soffitti partenopei. I veli dell'erotismo*, in *Antiques*, n. 14, (settembre 1991), pp. 100-105.

³² M. GIORDANI - G. ZULIANI (a cura di), *op. cit.*, II, pag. 146.

come suo allievo. Gennaro Giametta stette per circa tre anni alla scuola del Pontecorvo, dopo di ch , appropriatosi delle tecniche, riusc , una volta affermatosi come uno dei pi  bravi decoratori della zona, ad assicurarsi la commissione di diversi lavori ad Aversa e nella citt  natale.



Fig. 12 - P. Pontecorvo, *Affreschi in palazzo Muti*.



Fig. 13 - P. Pontecorvo, *Affreschi in palazzo Muti*.

A Frattamaggiore, che in quegli anni era diventata per la presenza di una fiorente industria trasformatrice della canapa una delle cittadine pi  ricche della provincia napoletana, Gennaro Giametta decor , profondendovi tutta la sua inventiva pittorica, pareti, soffitti e sovrapporte della maggior parte delle dimore gentilizie dei notabili locali: dal palazzo del barone Perillo a quello del commendatore Vergara, dal palazzo del commendatore Pezzullo a quello del commendatore Russo per finire a Palazzo Maticena.



Fig. 14 - G. Giametta, *Affreschi in casa Russo*.

Ovunque, coniugando luminosi e delicati, quasi trasparenti, motivi floreali misti a figure e puttine con modanature architettoniche di sapiente inventiva che rappresentano la sua maggiore cifra stilistica, ottenne risultati di grande valenza decorativa. Risultati che ottenne, parimenti, con la

decorazione religiosa che sempre, come amava ricordare il figlio Sirio, «esercitò sulla mente dell'Artista una grande attrazione». Nella chiesa dell'Annunziata e di Sant'Antonio, infatti, decorò le paraste dei pilastri del transetto e dell'abside con fantasiosi motivi arieggianti il liberty; altri interventi li realizzò per la chiesa di Santa Maria delle Grazie³³ e per quella del SS. Redentore. Qui, in particolare, in collaborazione con il De Lisio e con il figlio Sirio, affrescò tutta la cappella di Sant'Antonio da Padova realizzando, all'altezza dell'imposta degli archi di comunicazioni con le cappelle confinanti, delle decorazioni a trifore di sapore gotico, al cui interno inserì da un lato *Angeli musicanti*, dall'altro *Angeli oranti*. Nell'arco d'ingresso, invece, all'interno di un intricato inserto ornamentale di tonalità beige, racchiuse le figure di quattro *Santi*. Sotto la volta, concluse le decorazioni con una ricca cornice mistilinea al cui interno il De Lisio affrescò numerosi angioletti che recano gigli e volano sullo sfondo di un cielo luminoso giocato su tonalità di azzurro e rosa pallido³⁴.

Gennaro Giametta era nato a Frattamaggiore nel 1867. Dopo l'iniziale formazione con il Pontecorvo, nel 1880, all'età di tredici anni vinse un concorso indetto dalla famiglia D'Antona per la decorazione della propria dimora sita in Casandrino, per la quale realizzò vaste decorazioni purtroppo oggi distrutte e note solo in fotografie o attraverso i numerosi bozzetti a china conservati in collezioni private.



Fig. 15 - G. Giametta, *Affreschi in casa Maticena*.

La fama acquisita non tardò a procurargli nuove e prestigiose commesse; prima a Napoli, dove decorò, fra l'altro il teatro Alambra, il cinema Santa Lucia, la cappella del cardinale Ascalesi nel Duomo, e poi nei dintorni dove decorò il cupolino della cappella di Sant'Anna nella chiesa di Santa Maria Consolatrice degli Afflitti a Frattaminore (1916), alcune stanze di palazzo Romano ad Aversa (1920), il teatro Cimarosa della stessa città (1924), la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Santa Maria Capua Vetere. Per un periodo fu attivo anche a Buenos Aires, dove decorò vari edifici sia pubblici sia privati. Ritornato in patria lo ritroviamo impegnato con prestigiose commesse a La Spezia, Fivizzano (castello del duca Visconti di Modrone), Roma (Collegio militare, già palazzo del cardinal Salviati). Morì nel 1938.

Il suo genio, unito ad una fertile vena creativa furono di stimolo al fratello Antonio - che si dedicò con ottimi risultati alla figura (di lui si ricordano alcuni lavori in Santa Maria di Piedigrotta a Napoli, in San Tammaro a Grumo Nevano, in Sant'Elpidio a Sant'Arpino e nella chiesa della Trasfigurazione a Succivo) - e ai figli Francesco, Guido e Sirio, che dopo un iniziale apprendistato come pittore presso il padre, trovò poi nell'architettura un campo di applicazione più consono alle sue capacità (San Giovanni Rotondo, Casa del Solievo e della Sofferenza; Napoli, Clinica Mediterranea; Napoli, Ospedale Pausillipon; Napoli, Capitaneria

³³ F. PEZZELLA, *La chiesa ...*, op. cit., pag. 32.

³⁴ G. PEZZULLO, *Quaderno di appunti e notizie riguardanti i restauri della chiesa parrocchiale del SS. Redentore, 1921-1963*, Frattamaggiore, Archivio parrocchiale della chiesa del SS. Redentore, pagina non numerata.

di Porto; San Felice a Cannello, Parrocchiale; Napoli, Cappella Leone nel cimitero di Poggioreale; Frattamaggiore, Palazzina INA - Casa)³⁵.

Figlio di un delicato poeta e di una valente pianista, Arnaldo De Lisio era nato a Castelbottaccio, presso Campobasso, nel 1869, ma sin dal 1883 si era trasferito a Napoli per studiare pittura sotto l'attenta guida di Domenico Morelli, Gioacchino Toma e Ignazio Perricci. Artista versatile, fu maestro nelle diverse tecniche pittoriche e si dedicò, per più di sessanta anni, ad affrescare e decorare chiese, teatri, case ed edifici pubblici, imponendosi ovunque come uno dei migliori decoratori meridionale del tempo. Alla sua prima produzione, caratterizzata da una spiccata adesione ai temi sociali e da un forte misticismo d'impronta morelliana, appartiene, tra l'altro, *Ultimo inverno*, una tela del 1897 già a Roma nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna, attualmente in deposito a Palazzo Ghigi presso la sede della Presidenza del Consiglio. Più tardi, a cavallo del secolo, l'artista soggiornò per qualche tempo a Parigi, dove ebbe modo di conoscere ed apprezzare la tavolozza degli impressionisti. Dal 1903 ritornò a Napoli e dopo aver dipinto molti quadri «con scene caratteristiche della gaiezza napoletana»³⁶ si dedicò prevalentemente al lavoro di decoratore d'interni. Partecipò a numerose esposizioni suscitando sempre entusiasmi ed ammirazione tra gli amatori d'arte e i critici. Morì a Napoli nel 1932³⁷.



Fig. 16 - Chiesa del SS. Redentore, A. De Lisio, *Angeli*.



Fig. 18 - Chiesa del SS. Redentore, G. Giametta, *San Girolamo*.



Fig. 19 - Santuario dell'Immacolata, S. Cozzolino, *Sant'Alfonso Maria de' Liguori*.

³⁵ AA. VV., *Gennaro Giametta*, Napoli s.d. (ma 2002). Per l'attività di architetto e pittore di Sirio Giametta (Frattamaggiore 1912-2005) cfr. M. Rosi (a cura di), *Una testimonianza*, Napoli 1997 e R. CIVELLO - M. VAYRO, *Antologia di un Maestro. Sirio Giametta*, catalogo della mostra di Caserta, Circolo Nazionale 15-28 giugno 1994.

³⁶ E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi*, Napoli 1916, pag. 200.

³⁷ F. C. GRECO - M. PICONE - I. VALENTE, *op. cit.*, ad vocem, pag. 119 (a cura di I. D'AGOSTINO).

In quegli anni intanto anche le altre chiese cittadine avevano provveduto a rinnovare il loro apparato decorativo con dipinti ed affreschi. Così il santuario dell'Immacolata, che chiamò i pittori napoletani Salvatore Cozzolino e Gennaro Palumbo ad abbellire con un vasto ciclo di dipinti ed affreschi la volta della navata e quelle delle cappelle laterali, la contro facciata, l'arco di trionfo, la semicupoletta del presbiterio. In particolare il Cozzolino eseguì nelle volte unghiate dei finestrone una serie di affreschi con le figure degli *Evangelisti* e dei *Profeti* intervallate da dipinti su cartone raffiguranti *Padri e Dottori della Chiesa*; allo stesso appartengono, probabilmente, anche le due tele raffiguranti rispettivamente l'*Immacolata Concezione* e l'*Angelo custode* che campeggiano, entro riquadri, sotto la volta della sacrestia del santuario.

Salvatore Cozzolino (Napoli 1857 - dopo il 1929), studiò all'Accademia di Napoli sotto la guida di Gioacchino Toma e Domenico Morelli. Nella prima parte della sua vita professionale si dedicò prevalentemente alla pittura di genere eseguendo vedute d'interno e scene di gusto orientalista e neopompeiano che espose a Milano (1881, *Un attentato in cucina*; 1894, *Banchetto romano*, *Orientale*), a Genova (1893, *Interno della chiesa di San Mauro*). In seguito decorò diverse chiese del casertano e del napoletano tra cui la chiesa di San Massimo ad Orta di Atella e di Sant'Agrippino ad Arzano per la quale realizzò gli affreschi della volta e del coro nonché i dipinti delle numerose cappelle. Nel 1902 fu nominato professore all'Accademia di Napoli³⁸.



Fig. 20 - Santuario dell'Immacolata, S. Cozzolino (?), *Immacolata Concezione*.



Fig. 21 - Santuario dell'Immacolata, S. Cozzolino (?), *Angelo custode*.

Più articolato, invece, l'intervento del Palumbo che, dopo aver realizzato l'immagine di *Santa Cecilia* sulla centina che sovrasta l'organo, eseguì sulla parete superiore della contro facciata un enorme affresco raffigurante la *Proclamazione del dogma dell'Immacolata*, sull'arco trionfale una teoria di *Angeli musicanti*, che firmò e datò 1909, e nelle cappelle affreschi vari. Nello specifico: per la 1ª cappella destra, dedicata a san Biagio, sul centro della volta dipinse una *Coppia di angeli che regge la mitra vescovile*, sugli arconi laterali due *Episodi della vita di san Biagio*; per la cappella successiva dedicata a Gesù Risorto, sul centro della volta dipinse la *Trasfigurazione di Gesù sul monte Tabor*, nei riquadri laterali la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*, entrambi molto rovinati; per la terza cappella, intitolata all'Angelo custode, realizzò al centro l'*Angelo custode*, nei

³⁸ M. GIORDANI - G. ZULIANI (a cura di), *op. cit.*, I, pag. 176.

lateralì, due tondi con *Tobiolo* e una scena d'incerta iconografia. Per la 1ª cappella sinistra, dedicata a San Gaetano da Thiene, realizzò, invece, al centro della volta, *la Madonna compare a san Gaetano*, nei laterali, a destra il *Martirio di san Lorenzo*, a sinistra, la *Morte di san Gaetano*; nella cappella successiva, intitolata a San Raffaele, Palumbo raggiunse uno dei suoi più bei risultati con i due riquadri laterali raffiguranti rispettivamente l'*Ecce Homo* e la *Flagellazione di Gesù* che affiancano la *Deposizione* e *Gesù nell'orto di Getsemani* affrescati, rispettivamente, sotto la volta e sulla porzione superiore della parete di fondo della cappella. Concluse, infine, il suo intervento affrescando sulla volta della cappella successiva, intitolata a San Francesco d'Assisi, un riquadro con la *Morte di san Francesco* e nei due arconi laterali altrettanti tondi con *San Francesco riceve le stimmate* e con un *Santo in preghiera*. Altri due tondi con l'immagine dell'*Agnus Dei* e della *Traslazione della Santa Casa di Loreto* li realizzò, infine, rispettivamente per gli altari dell'*Ecce Homo* e dell'*Addolorata*.



Fig. 22 - Santuario dell'Immacolata, G. Palumbo, *Angeli musicanti*.



Fig. 23 - Santuario dell'Immacolata, G. Palumbo, *Martirio di san Lorenzo*.



Fig. 24 - Chiesa dell'Annunziata e di Sant'Antonio, G. Palumbo, *San Luca*.



Fig. 25- Chiesa del SS. Redentore, G. Palumbo, *Angeli con corone del Rosario*.

In precedenza il Palumbo aveva firmato e datato 1898 i quattro *Evangelisti* che adornano i pennacchi della breve cupola che si eleva all'incrocio tra la navata centrale e il transetto dell'altra chiesa cittadina dell'Annunziata e di Sant'Antonio da Padova. Qui egli restaurò, nel 1915, anche il quadro del già citato dipinto del De Vivo. E, ancora, tra il 1921 e il 1929, il pittore napoletano, fu chiamato, più volte, ad affrescare, la chiesa del SS. Redentore. In un primo tempo, nella primavera del 1921, decorò, su commissione dei germani Sossio e Carolina Pezzullo, la cappella del Rosario realizzando, per l'altare, una cona con l'immagine della *Madonna di Pompei circondata dai 15 Misteri* e, per la volta, un affresco con una *Gloria di Angeli che reggono corone del Rosario*³⁹. Allo stato attuale il quadro della *Madonna di Pompei* risulta, però, completamente restaurato, anche per riparare ad alcuni guasti conseguenti ai ripetuti furti subiti. Nel corso degli anni, infatti, i ladri hanno asportato un angelo che regge la corona, la cornice dell'immagine centrale, i quindici medaglioni dei Misteri del santo Rosario, gli argenti decorativi dell'immagine centrale. In una delle sortite scomparvero anche i quattordici quadri della *Via Crucis*, variamente distribuiti lungo la navata e le cappelle, realizzati da Palumbo nello stesso anno.



Fig. 26 - Chiesa del SS. Redentore,
G. Palumbo, *Le pie donne ai piedi della croce*.



Fig. 27 - Chiesa del SS. Redentore,
G. Palumbo, *Apoteosi di Maria*.

³⁹ G. PEZZULLO, *op. cit.*, p. n. n.

In prosieguo di tempo, nel 1923, l'artista decorò, invece, il cappellone dell'Addolorata, realizzando per la volta dell'anticappella un affresco con le *Pie donne ai piedi della croce* e per quella della cappella un'*Apoteosi della Vergine*. Completano la decorazione di questa cappella figure di *Angeli* e la rappresentazione dei cosiddetti *Sette Dolori della Vergine*, vale a dire la *Presentazione di Gesù al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa con i Dottori*, la *Salita al Calvario*, la *Crocifissione*, la *Deposizione dalla croce*, l'*Ascensione*⁴⁰. Al 1923 risale, probabilmente, anche l'affresco che raffigura il *Transito di san Giuseppe* nella volta dell'omonima cappella.



Fig. 28 - Chiesa del SS. Redentore,
G. Palumbo, *Adorazione mistica dell'Agnello*.

Nel 1929, infine, il Palumbo affrescò la volta del battistero con un dipinto raffigurante *Gesù che conferisce agli Apostoli la potestà di battezzare e di predicare*⁴¹. Sono di sua mano anche la *Madonna dei Suffragi* che decora la volta della cappella successiva, detta della Pietà, e gli affreschi che decorano l'abside, tra cui, si distingue, nella calotta superiore, per la bella disposizione delle figure e il ricorso a delicate tonalità pastellate, la raffigurazione dell'*Adorazione mistica dell'Agnello*, il raro tema iconografico tratto da una delle visioni dell'*Apocalisse* di Giovanni, adottato dai primi cristiani come simbolo di Cristo nella sua missione sacrificale, cui si connette quello più popolare della raffigurazione di *Tutti i Santi* ovvero del *Paradiso* (7, 9-17; 14, 1)⁴². Sia nel santuario dell'Immacolata che nella chiesa del SS. Redentore, Palumbo si avvale dell'aiuto di un decoratore napoletano, Pasquale Serino, di cui al momento non si conosce null'altro.

Gennaro Palumbo (notizie dal 1898 al 1929) è fin qui noto soprattutto, oltre che i succitati lavori, per un arioso affresco nella chiesa della Madonna di Costantinopoli a Piazza di Pandola, una frazione di Montoro Inferiore, nel Salernitano, per gli affreschi della cappella di San Francesco d'Assisi nella chiesa conventuale dei Santi Giuseppe e Teresa a Torre Annunziata e per un affresco nella chiesa di Santa Maria de' Franchis di Napoli, attigua all'omonimo palazzo, dove al centro della volta firmò una *Deposizione* secondo il modello della tela di Stanzione nella facciata interna della chiesa della Certosa di San Martino. Occupandosi essenzialmente di figure, il Palumbo lavorò spesso in coppia con altri decoratori, in particolare con Giuseppe Polidori, con il quale decorò a più riprese, tra il 1900 e il 1905, palazzo Ricciardi ad Aversa, e con Gaetano Paloscia con il quale decorò palazzo Rossi a Canosa di Puglia.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Narra, infatti, l'autore dell'*Apocalisse*, Giovanni, un cristiano in passato identificato con l'apostolo e oggi ritenuto un suo discepolo: «Durante la visione poi intesi voci di molti angeli intorno al trono è [...] dicevano a gran voce: “L'Agnello che fu immolato è degno di ricevere potenza e ricchezza [...]” [...] Dopo ciò apparve una moltitudine, che nessuno poteva contare, di ogni nazione, razza, popolo e lingua. Tutti stavano in piedi davanti al trono e davanti all'Agnello [...]». Per una più approfondita conoscenza simbolica dell'agnello nell'iconografia cristiana cfr. J. HALL, *op. cit.*, pp. 32-33 e 403-404.

Accanto a tutti questi pittori napoletani, con il Giametta, operarono altri due artisti locali. Di uno, tale Carlo Manzo, abbiamo, purtroppo testimonianza solo attraverso le fonti che ci informano di un suo intervento per diversi lavori di pittura in San Sossio, eseguiti tra il 1894 e il 1912⁴³.

Dell'altro, invece, il pittore di origini caivanesi Enrico Fidia, conserviamo fortunatamente ancora qualche opera nel santuario dell'Immacolata, nello specifico due *Glorie di angeli* che fanno da quinta rispettivamente ai simulacri che conservano i corpi di san Teofilo e santa Blanda, e un *Purgatorio* che compare ai piedi di un *Ecce Homo*⁴⁴. A Frattamaggiore l'artista caivanese dipinse, però, soprattutto le edicole votive tra cui quella dedicata a San Rocco sul muro perimetrale della chiesa di San Sossio e quella dedicata alla *Madonna dell'Arco* in via Vittoria, in seguito ridipinta da Agostino Saviano⁴⁵.



Fig. 29 - Santuario dell'immacolata, E. Fidia,
*Anime del Purgatorio ai piedi
della statua dell'Ecce Homo.*

Della restante attività di Enrico Fidia conosciamo poco o nulla, se non che fu l'artefice di alcuni dipinti già nella chiesa di Sant'Antonio ai Cappuccini di Caivano e di alcuni affreschi nella chiesa di Sant'Elpidio a Sant'Arpino.

Nulla si conosce anche dell'attività di un altro pittore di nome Ossago, altrimenti sconosciuto, che nel 1929, mentre era intento, secondo la testimonianza del parroco Casaburi, alla realizzazione di non meglio precisate decorazioni nel santuario dell'Immacolata, cadde dalle impalcature, sopravvivendo miracolosamente⁴⁶.

Tra il 1913 e il 1914, nella chiesa di San Rocco, vediamo all'opera l'artista, siciliano di nascita ma napoletano d'adozione, Paolo Vetri, autore delle pale d'altare per le due cappelle laterali. La prima, firmata e datata 1913, è posta sull'altare della cappella destra, dedicata alla Madonna del Suffragio,

⁴³ C. PEZZULLO, *Rendiconto dell'amministrazione della Pia Unione delle Quarantore in Frattamaggiore*, Aversa 1912, pag. 11.

⁴⁴ F. PEZZELLA, *Documenti per la storia del Santuario dell'Immacolata di Frattamaggiore*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXX (n. s.), n. 122-123 (Gennaio-Aprile 2004), pp. 118-132, pagg. 129 e 132.

⁴⁵ F. PEZZELLA, *Un contributo alla storia della pietà popolare nel Napoletano: le edicole votive di Frattamaggiore*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXV (n.s.), n. 94-95 (Maggio-Agosto 1999), pp. 37-52, pag. 50.

⁴⁶ G. CASABURI, *Chiesa dell'Immacolata. Brevi cenni storici*, Frattamaggiore 1981, pag. 8.

e propone un'immagine della *Vergine* che, in quanto “*tramite di salvezza, mezzo di redenzione, nodo tra terra e cielo*” è venerata con questo titolo. Su uno sfondo opalino e luminoso la Vergine con la sinistra stringe il Bambino e con la destra apre il suo manto azzurro come per accogliere le due anime purganti che ai suoi piedi guizzano tra il fuoco; una di loro, già libera, coperta di un roseo vestito, riceve dal Bambino una corona di fiori, simbolo della gloria cui è ammessa; l'altra, vestita di color cenere, il colore della penitenza, allunga le braccia e guarda con il volto fiducioso la Vergine per implorarne la misericordia.



Fig. 30 - Chiesa di San Rocco,
P. Vetri, *Madonna del Suffragio*.

Questo altare, più volte privilegiato *ad septimum* in passato (era cioè concessa ai fedeli intervenuti l'indulgenza plenaria ogni volta che presso di esso era celebrata la Santa Messa), fu fondato e riccamente dotato dalla signora Rosa Muti, vedova Scognamiglio, come testimonia l'epigrafe che si legge sullo scalino d'ingresso⁴⁷.

Per l'altare dell'altra cappella, già di patronato del dottore Pasquale Russo, come avvertono sia un documento conservato nell'archivio parrocchiale sia la breve epigrafe marmorea che si legge sullo scalino d'ingresso, Paolo Vetri realizzò, invece, un *Sacro Cuore di Gesù che appare a santa Margherita d'Alacoque*⁴⁸. La santa monaca francese vissuta nel XVII secolo, fu, con san Giovanni Eudes, la più fervida propagatrice di questo culto allorquando, agli inizi del secolo, prese a spirare sulla Francia il vento gelido del giansenismo, il movimento religioso ereticale iniziato dal monaco olandese Cornelius Jansen che, com'è noto, nell'affermare la necessità della grazia per la salvezza (concessa da Dio peraltro - a loro dire - solo a pochi eletti) negava valore ad ogni devozione e accusava, nello stesso tempo, i cattolici di avere attaccamenti oltremodo superstiziosi. Alla santa - come Lei stessa narra nella sua *Autobiografia* - Gesù era apparso un giorno nel rapimento di una visione mostrandole nel petto squarciato il proprio cuore «su di un trono di fiamme, raggiante come sole, con la piaga adorabile, circondato di spine e sormontato da una croce» proferendo la famosa frase: «Ecco quel cuore che ha tanto amato gli uomini».

⁴⁷ La scritta recita: ROSA MUTI VIDUA SCOGNAMIGLIO / AERE PROPRIO 1911.

⁴⁸ Archivio Parrocchiale, Notaio Abramo Lanna, *Istrumento dell'Atto di fondazione della Cappella del Sacro Cuore*, 7 ottobre 1919. L'epigrafe recita: DOCT. PASCHALIS RUSSO EQVES / AERE PROPRIO 1911.



Fig. 31 - Chiesa di San Rocco, P. Vetri,
*Sacro Cuore di Gesù che appare
a santa Margherita d'Alacoque.*

Nel dipinto Gesù Cristo è giusto appunto raffigurato in piedi, con il volto malinconico, mentre, immerso in una luce vaporosa, mostra il proprio cuore trafitto di spine a Margherita che, inginocchiata su una balaustrata con il libro delle Sacre Scritture aperto davanti, è in estasi, con gli occhi leggermente socchiusi, la destra poggiata sul petto. La tela era stata commissionata al pittore dallo stesso Pasquale Russo come certifica la scritta in basso a sinistra⁴⁹.

Al di là di qualche incertezza nell'evanescenza del volto di Cristo, il dipinto, firmato e datato 1914, si qualifica - vuoi per la potente espressione della santa, vuoi per l'accurata resa prospettica - come una delle più belle opere del Vetri.

Più tardi, nel 1929, l'artista siciliano avrebbe realizzato, sul frontone ad arco posto sopra il portale d'ingresso della stessa chiesa, un affresco rappresentante *San Rocco nel bosco di Piacenza*, sostituito negli anni settanta del secolo scorso perché oltremodo sbiadito, da un analogo affresco di Raffaele De Marco. Dell'affresco di Vetri ne abbiamo la descrizione nella *Cronaca* del parroco Nicola Capasso, poi vescovo di Acerra: «Nella prima quindicina del corr. anno 1929, il Prof. Paolo Vetri, (l'istesso autore dei quadri del S. Cuore e di Maria del Suffragio in questa chiesa) ha dipinto ad affresco la lunetta ch'è sul portone d'ingresso della chiesa. Era stato invitato ad eseguire il lavoro circa tre anni fa; ma per le molte occupazioni e per l'età di oltre 70 anni non aveva potuto finora compiere il dipinto. L'affresco rappresenta S. Rocco nel bosco di Sarmato: è in atteggiamento di preghiera e di fiducioso abbandono in Dio, con un ginocchio a terra e con l'altro che mostra il tradizionale bubbone; mentre il cane, deposto ai piedi il pane, resta accovacciato, in segno di fedeltà. In alto l'orizzonte palpita negli ultimi sprazzi del vespro morente. L'opera per felice ispirazione, per delicatezza di espressione e armonia di colori, per tecnica di composizione, è riuscita veramente suggestiva e degna del genere e del continuatore della scuola di Domenico

⁴⁹ La scritta recita: PROPRIETA' DEL GENT. DOTT. / PASQUALE RUSSO.

Morelli [...]. La gloriosa arte dell'affresco in Italia è quasi decaduta, e il Prof. Vetri è uno dei pochissimi affreschisti d'Italia»⁵⁰.

Paolo Vetri era nato a Castrogiovanni, oggi Enna, nel 1855. Giunto a Napoli appena dodicenne prese a frequentare l'Accademia di Belle Arti diventando ben presto l'allievo prediletto del Morelli, del quale avrebbe sposato in seguito la figlia Eleonora. Esordì alla Promotrice del 1871 con *Un nuovo mantello*. Gran parte della sua produzione, caratterizzata dalla ricercatezza cromatica e dall'attenzione verista, fu orientata verso le decorazioni a fresco sia di carattere sacro (chiesa di San Francesco a Palermo, 1891) che profano (ciclo allegorico nella Biblioteca Lucchese Palli di Napoli). All'attività di decoratore e pittore di soggetti sacri affiancò la produzione di tele di generi e di paesaggi, talvolta anche di ritratti, che portò alle mostre della Promotrice partenopea dal 1871 al 1922. Espose anche a Milano, dal 1878 al 1906 (*Lancillotto e Ginevra*, *Gesù in casa del Sommo Sacerdote*, *Costumi antichi*) e a Torino, dal 1880 al 1902. Dal 1891 fu docente di Disegno presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli dove morì nel 1937⁵¹.



Fig. 32 - Chiesa di San Sossio,
G. Aprea, *San Sossio in gloria*.

Il primo trentennio del XX secolo si chiude con il *San Sossio in gloria*, un'opera di Giuseppe Aprea (Napoli 1876-1946) attualmente visibile sulla contro facciata della chiesa omonima. Nel dipinto, il santo, molto giovanile nella figura, vestito della rossa dalmatica dei diaconi e con la tradizionale fiamma sul capo che lo caratterizza dal punto di vista iconografico, è raffigurato, sullo sfondo di un dolce paesaggio mediterraneo, ai piedi della Vergine col Bambino che gli porge la palma del martirio. Le vicende concernenti la realizzazione di questo dipinto, sono alquanto singolari. Riportano le cronache del tempo che siccome sull'altare maggiore della chiesetta di Miseno dedicata al Santo si trovava, e si trova tuttora un dipinto della *Vergine di Casaluce tra i Santi Francesco d'Assisi e Luca*, alcuni cittadini fratesi, capeggiati dal parroco dell'epoca, monsignore De Biase, e da Arcangelo Costanzo, si risolsero - entusiasticamente approvati nell'iniziativa dall'economista della chiesetta misenate - di commissionare al pittore napoletano Giuseppe Aprea un quadro con l'immagine della Vergine e san Sossio da porsi sull'altare al posto del vecchio dipinto. Correva l'anno 1926; il 12 giugno, l'Aprea, ricevuto ufficialmente l'incarico, si recava a Miseno per approntare alcuni schizzi del paesaggio e per studiarne la luce. In capo a qualche mese il dipinto era bello e pronto. E i fratesi si apprestavano a portarlo solennemente in processione a Miseno quand'ecco che monsignore Petrone, vescovo di Pozzuoli, della cui diocesi Miseno faceva e fa

⁵⁰ N. CAPASSO, *Cronaca manoscritta della Parrocchia di san Rocco (1920-1932)*, Frattamaggiore, Archivio parrocchiale della Chiesa di San Rocco, (p. n. n.).

⁵¹ F. C. GRECO - M. PICONE - I. VALENTE, *op. cit.*, ad vocem, pag. 167 (a cura di A. DI BENEDETTO).

parte, negò il permesso di porre il dipinto sull'altare così come convenuto. Interpellato da Costanzo, l'economo non seppe dare una valida spiegazione; c'erano stati evidentemente degli intrighi, ma non si può negare che la cosa indispettì non poco i frattesi, che avevano dato corso, pur di rendere un tributo d'omaggio alla terra natale del loro santo patrono, a tutte le loro risorse per raccogliere la cifra sufficiente. In considerazione dello sgarbato diniego monsignore Di Biase decise pertanto di tenere per sé il quadro collocandolo nella chiesa Madre, che dopo vari spostamenti è stato infine collocato nella contro facciata.



Fig. 33 - Santuario dell'Immacolata,
F. P. Diodati, *Ritratto di mons. C. Pezzullo*.

Giuseppe Aprea studiò all'Istituto di Belle Arti di Napoli sotto la guida di Filippo Palizzi e Domenico Morelli, dai quali ereditò l'interesse per la pittura di paesaggio e di figure. Solo più tardi si dedicò anche alla pittura di soggetto sacro; nel 1899 lo troviamo, infatti, tra i partecipanti all'Esposizione Internazionale di Torino giustappunto con una bella *Testa di Cristo*, acquistata dal comune di Napoli. Vincitore, nel 1902, del Pensionato Nazionale col quadro *Amore e Psiche* partecipò a molte mostre italiane e straniere tra le quali l'Esposizione Internazionale d'arte di Venezia del 1910, la Promotrice di Napoli dell'anno successivo, dove un suo dipinto, *Sierra d'Espana*, poi acquistato dal re d'Italia, ottenne la medaglia d'argento. Della sua produzione a carattere sacro si ricordano il *San Bonaventura* in una chiesa di Castellammare di Stabia, *La via della Gloria e la via del Dolore* nella chiesa del Buoncammino a Napoli; mentre della produzione profana si ricorderanno *Le sette note musicali* (Conservatorio di San Pietro a Maiella), *Il presidente Loubet e Vittorio Emanuele III al Foro romano* (Parigi, Museo del Lussemburgo), *Impressione* (Roma, Palazzo del Quirinale), e, soprattutto, la decorazione, in collaborazione con Raffaele Armonise, del teatro Petruzzelli di Bari, andata però irrimediabilmente perduta nel disastroso incendio di qualche anno fa⁵².

Allo stesso parroco De Biase si deve la commissione dei due dipinti del pittore molisano Francesco Paolo Diodati (Campobasso 1864 - Napoli 1940) che, raffiguranti *Santa Teresa del Bambino Gesù* e il *Ritratto di Monsignor Arcangelo Lupoli*, erano rispettivamente posti sull'altare omonimo e in sagrestia prima dell'incendio del 1949. Il primo andò bruciato nel suddetto incendio; del secondo se ne persero le tracce subito dopo⁵³. Al Diodati va probabilmente attribuito altresì il *Ritratto di mons. Carmelo Pezzullo* ancora visibile nella sacrestia del santuario dell'Immacolata⁵⁴.

Dopo un iniziale interesse per la musica Francesco Paolo Diodati s'iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Napoli dove ebbe per maestro Gioacchino Toma. Esordì alla Promotrice Salvator Rosa di Napoli nel 1882 presentando due *Impressioni* dal vero e *Una riflessione nel mio studio*. Nello stesso anno fu presente a

⁵² F. BELLONZI, *Giuseppe Aprea*, Roma, 1971.

⁵³ S. CAPASSO, *Memorie della Chiesa Madre di Frattamaggiore distrutta dalle fiamme*, Napoli 1946, pag. 18.

⁵⁴ F. PEZZELLA, *Un importante documento per la storia religiosa di Frattamaggiore. Il verbale d'incoronazione della statua dell'Immacolata che si venera nel Santuario omonimo*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXIX (n. s.), n. 116-117 (Gennaio-Aprile 2003), pp. 83-95, pag. 86.

Genova con il quadro *In attesa*. Negli anni successivi nella stessa città presentò *Una correzione* (1883), *Campagna vesuviana* e *La matassa* (1884), *Tipo veneziano* (1887), mentre a Napoli fu presente con diverse opere fra cui *Io da ccà non me movo* (1883), *Colomba colpita* (1886), *Età felice* (1888), *Piazza Vittoria* ed *Impressioni* (1892), *Un corteo* (1896) acquistato da re Umberto per il Palazzo reale di Napoli. Dipinse prevalentemente scene di genere, marine e paesaggi, sia ad olio sia a pastello, dove attraverso l'uso di una tavolozza ricercata seppe riprodurre ad un eccellente livello le atmosfere sospese che gli venivano dall'apprendimento della lezione tomiana. Fu presente anche alle mostre di Roma (1895, *Interno di una cantina della vecchia Napoli*) e di Torino (1898, *Un raggio ancora* e *Bozzetti dal vero*)⁵⁵.



Fig. 35 - (?) De Gregorio, *San Gennaro*
(già nella chiesa di San Sossio).

Nell'incendio del 1949 andò bruciato anche il *San Gennaro* copia del Solimena, posto a sinistra della cappella del Sacro Cuore. Il dipinto era attribuito dalle fonti ad un non meglio precisato pittore napoletano di nome De Gregorio. Sicché escludendo trattarsi di Marco De Gregorio, l'artista vesuviano protagonista della cosiddetta "Scuola di Resina", il campo di ricerca sull'autore si restringe intorno ai nomi dei fratelli Salvatore e Giuseppe De Gregorio⁵⁶.

Allievo di Stanislao Lista, Salvatore De Gregorio (Napoli 1859 - notizie fino al 1916) si presentò una prima volta alla Promotrice di Napoli del 1876 con una veduta di *Piazza Mercato*, anche se si dedicò prevalentemente alla pittura di genere e, più spesso, all'acquerello (1883, *Chi vende e chi sciupa*; 1894, *Furto in chiesa*; 1885, *A morte l'arte quando l'animo non ne piglia parte*; 1882, *Il rigattiere*, oggi conservato nella collezione del Banco di Napoli). Partecipò con *Aspetta il marito* e *Murò vene mò* all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877. Fu anche abile decoratore⁵⁷.

Francesco De Gregorio (Napoli 1862 - notizie fino al 1916) si formò sotto la guida di Stanislao Lista e del fratello Salvatore dal quale apprese la tecnica dell'acquerello. E fu proprio con alcuni studi ad acquerello che esordì alla Promotrice napoletana del 1874. Attivo anche come frescante, nelle opere da cavalletto si dedicò soprattutto alla pittura di genere. Espose assiduamente alle Promotrici napoletane (1881, *Chi ruba è rubato*; 1882, *La nonna*; 1883, *A Nola*; 1884, *Soggetto familiare*; 1885, *Io principio e lei finisce*; 1888, *Vò fa pace*). Partecipò all'Esposizione di Roma del 1883 e del 1901, rispettivamente con *Se fa juorno e manco 'nfilo* e *Un amatore di stampe*, e a quella di Milano del 1912 con *Baccanti*⁵⁸.

⁵⁵ M. GIORDANI - G. ZULIANI (a cura di), *op. cit.*, I, pag. 213-214.

⁵⁶ S. CAPASSO, *Memorie ...*, *op. cit.*, pag. 19.

⁵⁷ M. GIORDANI - G. ZULIANI (a cura di), *op. cit.*, I, pag. 196.

⁵⁸ *Ibidem*.



Fig. 36 - Chiesa del SS. Redentore,
F. Giametta, *Affreschi della volta*.

Gli anni Trenta e Quaranta registrano una battuta d'arresto nell'abbellimento delle chiese frattesi: prima per via della crisi economica e poi per le vicende belliche che ne seguirono. L'unica opera realizzata in quel periodo è la decorazione della volta e della contro facciata della chiesa del SS. Redentore cui pose mano nel giugno del 1943 il pittore locale Francesco Giametta, figlio del già citato Gennaro. I lavori furono però sospesi nell'ottobre dello stesso anno a causa dell'intensificarsi delle vicende belliche per riprendere nel luglio dell'anno successivo e concludersi nell'ottobre del 1945⁵⁹. La vasta decorazione si sviluppa nella volta con numerose figure di *Allegorie* inserite tra riquadri fitomorfi intercalati da *Simboli della Passione*, cui fanno pendant, sulla parete della contro facciata raffigurazioni di *Angeli musicanti*.

Nato a Frattamaggiore nel 1898, iniziò a studiare pittura sotto l'accorta guida del padre Gennaro. Frequentò poi l'Accademia di Belle Arti di Napoli dove ebbe per maestri, tra gli altri, Vincenzo Volpi e Paolo Vetri. In seguito si recò a Roma per frequentare i corsi di Vagnetti, Duilio Cambellotti e Giulio Ferrari e per conseguire l'abilitazione all'insegnamento artistico. Nella capitale studiò anche decorazione sotto la guida di Coppedé. Ritornato a Frattamaggiore vinse per concorso la cattedra di Disegno presso la locale scuola complementare. All'attività di insegnante affiancò sempre quella di pittore. Nel 1959, contestualmente al V Premio di pittura "Città di Frattamaggiore", allestì la sua prima personale, esponendo per la prima volta una rassegna pressoché completa della sua vasta produzione. In seguito partecipò a diverse mostre collettive ed allestì altre personali: all'Arenario di Monza nel 1965, al Politecnico Artistico di Napoli nel 1967, alla Galleria Vittoria della stessa città, nel 1969. Nel 1967 vinse la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Lancia. Le sue opere sono presenti in diverse raccolte pubbliche e private. Tra esse vanno citate la *Morte di Gesù*, conservata presso la Presidenza del Consiglio, l'*Entrata di Gesù in Gerusalemme*, presso la Presidenza della Camera dei Deputati, *La chiusura dell'anno mariano*, nella collezione del Comune di Frattamaggiore⁶⁰.

⁵⁹ G. PEZZULLO, *op. cit.*

⁶⁰ F. PEZZELLA, *Un Giametta da riscoprire*, in *Progetto Uomo*, a. I., n. 6 (febbraio 2005), pag. 13.

IL PREMIO DELLE POVERE ONESTE: IL “MARITAGGIO DI CRISPANO”

FRANCO PEZZELLA

Il *maritaggio di Crispano* era una dote in denaro consistente in 10 ducati, assegnata ogni anno, a far data dal 1652, a «una zitella povera, vergine et honorata cittadina di detta Terra» desiderosa di convolare a giuste nozze. Queste ragazze provenendo da famiglie poco abbienti avevano così la possibilità di realizzarsi un corredo e di far fronte alle ingenti spese per il matrimonio. Il *maritaggio* veniva sorteggiate fra le quattro ragazze più povere del paese che ne facevano richiesta, in una cerimonia pubblica che si teneva la prima domenica di ottobre di ogni anno nella chiesa parrocchiale di Crispano in occasione della festa del SS. Rosario, alla presenza delle autorità pubbliche ed ecclesiastiche. Questo *maritaggio* (uno dei tanti disseminati nelle nostre comunità) era ricavato dagli interessi annui di una somma di denaro lasciata a tale scopo dal testamento di una signora dell'epoca, tale Eleonora de Ligorio.



Fig. 1 - Confraternita del SS. Rosario.

Ne abbiamo testimonianza da una copia del testamento redatto dal notaio Francesco Stanzione il 20 dicembre del 1649, trascritto, su quattro fogli, uso protocollo, dal parroco Francesco Capasso nel 1908¹.

Copia del Testamento di fondazione del maritaggio di dieci ducati che si sorteggia nella festa del Ss. Rosario nella Chiesa parrocchiale di Crispano

Contenta in testamento in scriptis, clauso et sigillato, condito per Elionoram Deligorio Terrae Crispani sub die quinto mensis Iulii millesimo sexagesimo quatragesimo quinto in mia terra Crispani et per eius subsequentem obitum aperto sub die vigesimo mensis Decembris 1649. In

¹ Francesco Capasso di Pasquale (Crispano 1872-1935) fu il 22° parroco della chiesa parrocchiale di Crispano (cfr. A. LUCARIELLO, *I parroci della chiesa di S. Gregorio Magno di Crispano* in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXX, n. s., n. 124-125, maggio-agosto 2004, pp. 91-94, pag. 93).

quibus clausura et apertura pro notario publico inscripsit quondam not. Franciscus Stantione suae Terrae Crispani, acta huius penes me conservata adest infrascriptum legatum sensis sequentis:

«Item io predetta Lionora testatrice lascio, seguita mia morte, pro una vice alla Aente Cappella del Ss. Rosario costrutta dentro la Chiesa Marchesale di detta Terra di Crispano Ducati Doicento per impiegarsi in compra de beni stabili, o annue entrate per li Mastri che pro tempore saranno della predetta Aente Cappella con intervento et consenso del predetto Fran- [fol. 2] cesco, mio figlio, ut supra, e dopo la morte del detto Francesco con intervento e consenso del Curato che, pro tempore, sarà in detta Chiesa Marchesale, et che le compere faciende di annue intrate non si possino fare a minor somma degli otto ducati per cento, quale intrate che pervenendo dalli predetti Ducati Doicento, per spatio di tre primi anni numerandi dal dì di mia morte voglio che siano, et s'exigano cioè per lo primo anno per li mastri del Ss. Sacramento di detta Terra di Crispano, per lo secondo anno per l'oratorio e Congregatione Secreta del detto Ss. Sacramento, et per lo 3° anno per l'oratorio et Congregatione del detto Ss. Rosario di detta Terra di Crispano, conche per detti mastri del Ss. Sacramento et Congregationi predette, in detti anni rispettivamente delle intrate predette ne habbiano a far celebrare qualche messa di Requie per la mia anima a loro eletione, et delle rimanenti entrate, ne habbiano a fare qualche ornamento pel servizio delle loro cappelle et altari, et elassi li predetti tre anni, voglio che le predette entrate siano impiegate dalla suddetta Aente Cap- [fol. 3] pella del Ss. Rosario et voglio che li mastri di quella che, pro tempore, saranno, delle intrate anzidette ne habbiano da applicare Ducati doi tantum ogni anno infrascritto pel servizio di detta Aente Cappella con farmi celebrare una messa di requie tantum (l'originale a questo punto è lacero)² et delle rimanenti intrate voglio che li maestri per ogni anno infrascritto ne habbiano a fare un maritaggio di una zitella povera, vergine et honorata, cittadina di detta Terra di Crispano, osservandosi l'infrascritto ordine, cioè ogni anno infrascritto nella festività della prima Domenica del mese di Ottobre li mastri che, pro tempore, saranno di detta Aente Cappella del Ss. Rosario, con intervento del Curato della suddetta Chiesa Marchesale, dentro detta Chiesa Marchesale, debbiano ponere in bussola quattro zitelle povere, vergini et honorate, cittadine di detta Terra ut supra, sempre le più povere et da quella ne habbia a cavare una che venerà in sorte, alla quale ne dispensi la predetta intrata per maritaggio, dichiarando che le altre tre, che resteranno in suddetta bussola, et quelle [fol. 4] che si ritroveranno vive l'anno seguente se debbiano ritornare a bussolare con l'altra una o con le più che ogni anno si veniranno ad aggiungere, et con questo ordine voglio che perpetuamente se habbia osservare, et non altrimenti; con farsene libro per detti mastri delli predetti maritaggi, et quando la zitella moresse senza figli legittimi procreati, voglio che se restituischi la mittà del detto maritaggio a beneficio di detta Aente Cappella del Ss. Rosario et l'altra mittà sia libera delli sposi, et sintanto che li predetti miei eredi non soddisferanno li predetti docati doicento a detta Aente Cappella per l'effetti predetti, voglio che paghino per l'interessario di quelli ogni anno ducati venti alla ratione di ducati dieci per cento per l'effetti ut supra, ordinati, però voglio et ordino che fra il circolo di anni dieci numerandi dal detto dì di mia morte, li predetti miei eredi, con effetto habbiano a pagare li predetti docati doicento di capitale alli predetti mastri per farne le compere di sopra ordinate per detti effetti, et anco ordino et voglio che le predette compere faciende non si possino fare con li Baroni et Patroni che pro tempore saranno in detta Terra di Crispano, né con li loro Parenti et contravenendosi voglio che lo prescritto legato sia nullo et il tutto accreschi alli predetti miei eredi, loro eredi et successori, quando fosse se contravenerà et in premissis fidem ecc. La suddetta copia è stata eseguita sulla copia munita del tabellionato notarile conservata nell'Archivio di questa Parrocchia dal sottoscritto Parroco. Crispano 11 Marzo 1908

Parr. Capasso Francesco»

² L'annotazione è nel testo.

RELIGIOSI CAIVANESI DAL TRECENTO ALLA PRIMA META' DEL NOVECENTO

FRANCO PEZZELLA

Il primo religioso di Caivano di cui si ha notizia certa è tale *presbiter Casanus*, parroco della cappella di San Giorgio in Pascarola, che, come si legge in un *Collettario* del 1324, pagò in quell'anno alla Chiesa di Roma una *decima* di otto tarì e dieci grana:

*Presbiter Casanus de Cayvano pro capellania S. Georgii de Pascarola tar. octo gr. decem*¹.

E' probabile, però, che fossero di Caivano, benché non ne sia indicata la provenienza, anche i presbiteri *Laurentius Severino*, cappellano della chiesa di Santa Barbara, *Iohannes de Donato*, cappellano della chiesa di Santa Maria di Casolla Valenzana, *Iohannes de Aversana*, cappellano dell'altra chiesa di Santa Maria di Casolla Valenzana e *Nicolaus de Grandone*, cappellano della chiesa di San Pietro, che compaiono in un precedente *Collettario* del 1308²; come anche è ipotizzabile che fossero di Caivano i presbiteri *Petrus Panacthonus*, cappellano della chiesa di San Pietro, *Nicolaus Drugetus*, cappellano della chiesa di Santa Maria di Pascarola e *Iohannes de Marco* cappellano delle chiese di Santa Barbara e Santa Maria di Campiglione che compaiono con *Presbiter Casanus de Cayvano* nel *Collettario* del 1324³.

Qualche anno dopo, nel 1331, troviamo anche il primo frate caivanese, quel padre **Andrea de Cayvano**, minore conventuale, indicato in un documento come Visitatore *sorum Ordinis S. Clarae in Provincia Terrae Laboris*⁴. Si tratta, in ogni caso, di presbiteri e frati di cui non conosciamo nient'altro.

IL QUATTROCENTO

Una prima personalità religiosa di Caivano meglio definita dal punto di vista biografico la ritroviamo solamente nei primi decenni del Quattrocento, nella persona di **Marino delli Paoli**, vescovo di Fondi prima, e delle archidiocesi riunite di Acerenza e Matera poi. Figlio di Giovanni, già Capitano di Capua e Giustiziere degli Abruzzi, nonché Reggente della Gran Curia della Vicaria, era nato in un non meglio precisabile anno della fine del XIV secolo. Studiò molto probabilmente a Napoli o in altra ipotesi a Roma, dove, ancorché giovane, era molto apprezzato dal Papa e dalla Corte. Lo ritroviamo, infatti, giovanissimo, Governatore della città di Todi poco dopo il 1417, inviato da papa Martino V per tenere sotto controllo le ambizioni del capitano di ventura Braccio Fortebracci che aveva occupato militarmente la città. In virtù della decisa personalità e delle capacità di governo manifestate in quella contingenza, nel 1422, il pontefice lo inviava come vescovo a Fondi, dove ancora si avvertivano i rigurgiti dello scisma d'Occidente consumatosi qualche decennio prima con l'elezione del primo antipapa Clemente VIII. La consolidata fama di pacificatore acquisita dal delli Paoli, la somma prudenza con cui egli riusciva a dipanare le controversie tra le persone, fu all'origine anche dell'incarico di arcivescovo delle archidiocesi riunite di Acerenza e Matera conferitogli da papa Eugenio IV il 10 maggio del 1444⁵. In quella

¹ M. INGUANEZ - L. MATTEI CERASOLI - P. SELLA, *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV - Campania*, Città del Vaticano, 1942, (*Capellani Ecclesiarum Atellane Dyocesis*), n. 3705.

² Ivi, nn. 3454, 3458, 3459, 3466.

³ Ivi, nn. 3697, 3715, 3723.

⁴ *Archivum Franciscanum Historicum*, XLVIII (1955), pag. 267.

⁵ F. P. VOLPE, *Enciclopedia dell'Ecclesiastico*, t. IV, pp. 677-678.

sede, il delli Paoli rimase fino alla morte, che avvenne nel settembre del 1471⁶. Le fonti storiche non ci dicono, però, se fu sepolto a Caivano, dove, mentre era ancora in vita, si era fatta costruire una tomba nella chiesa di San Pietro, tuttora in loco, o a Miglionico, dove risiedeva in ottemperanza ad una disposizione del papa, che per mettere a tacere le continue liti tra le due comunità di Acerenza e Matera sulla titolarità dell'archidiocesi, vi aveva stabilito la residenza vescovile essendo il centro a metà strada tra le due città.



Fig. 1 - Caivano, Chiesa di S. Pietro, monumento funerario dell'arcivescovo Marino delli Paoli (1741).

Il Lanna, forte dell'autorevolezza del Cappelletti⁷ sostiene che il delli Paoli fu sepolto a Caivano nella suddetta tomba⁸. Rifacendosi all'Ughelli⁹, invece, il Ricciardi¹⁰ e il Gattini¹¹, sostengono che il presule caivanese era stato sepolto nella chiesa di Santa Maria Maggiore della cittadina lucana «in una tomba elevata a sinistra di chi entra per la porta maggiore» sulla quale si leggeva, prima che fosse distrutto da improvvidi restauri, la seguente epigrafe:

QUI FUIT IMMUNIS VITIORUM, QUIQUE TUDERTUM
REXERAT, EXIGUUS CONTEGIT ISTE LAPIS.
HIC MIRA GRAVITATE PUER SURGENTIBUS ANNIS
PROMERUIT DOCTI NOMEN HABERE VIRI,
DE PAULO DICTUS, SUA NOMINA DICTA MARINUS
INGENIO ELATUS VIR MODERATUS ERAT.
HIC E CAYVANI GENEROSA PROLE CREATUS
FUNDORUM ELECTUS PRAESUL AB URBE FUIT,
MATERANUS FUIT ARCHIEPISCOPUS, INDE
ACHERONTINUS PRAESUL AMATUE ERAT,
OMNIBUS UNUS AMOR, SED QUI SUCCESSIT AMAROR
TURBAVIT PATRIAE GAUDIA LAETA SUAE,
HAS TAMEN EXOSUS TENEBRAS EXCEPTUS OLYMPO

⁶ C. MUSCIO, *Acerenza*, Napoli 1957, pag. 97.

⁷ G. CAPPELLETTI, *Le Chiese d'Italia dalle loro origini sino ai nostri giorni*, Venezia 1844-70, vol. XX (1866), pp. 420-431.

⁸ D. LANNA, *Frammenti storici di Caivano*, Giugliano in Campania 1903, pp. 267-268.

⁹ F. UGHELLI, *Italia sacra sive de episcopis Italiae, et insularum adiacentium*, II ed. a cura di N. COLETI, Venezia 1717-22, vol. VII (1722), pag. 5.

¹⁰ T. RICCIARDI, *Notizie storiche di Miglionico*, Napoli 1867, pag. 236.

¹¹ G. GATTINI, *Note storiche sulla città di Matera*, Napoli 1882, pag. 235.

SPIRITUS, ISTA LIBENS OSSA RELIQUIT HUMO.

“Colui che fu esente dai vizi, che aveva retto Todi, questa breve pietra ora ricopre. Ragazzo di ammirevole serietà negli anni più verdi, meritò di avere nome di uomo dotto, detto De Paolo col nome proprio di Marino, vasto d’ingegno, era uomo saggio. Nacque di generosa stirpe di Caivano, da Roma fu eletto vescovo di Fondi, fu arcivescovo di Matera e di là era amato quale vescovo di Acerenza (e riserbava) per tutti un unico amore, ma l’amarezza che seguì turbò le gioie liete della sua patria. Infine, odiando queste tenebre, accolto in cielo lo spirito, queste ossa lasciò volentieri alla terra”.

In questa evenienza il sarcofago caivanese si prefigurerebbe, pertanto, solo come un cenotafio¹².

In ogni caso su di esso sono riportate le seguenti epigrafi, l’una sulla cassa, l’altra sopra il sepolcro:

MARINUS CAYVANENSIS COGNOMENTO DE PAULO
ARCHIEPS. ACHERUNTINUS HOC SIBI VIVENS POSUIT
ANNO MCCCCLXXI

“Marino caivanese, dal cognome de Paolo, arcivescovo di Acerenza, si fece fare questa tomba essendo ancora in vita nell’anno 1471”¹³.

PUBLICA CUI INVENIS RES EST COMMISSA TUDERTI,
FUNDORUM ET MERUI PRAESUL UT URBE FOREM;
MOX ARCHERUNTINAE REDIMITUS HONORE TYARAE,
EXEGI HIC VITAETEMPORA LONGA MEAE.
AMISSUM NUNC ME CAYVANUM PATRIA LUGET
ET MAGE DE PAULO STIRPS MEA CUNCTA DOMUS

“Mi fu affidata l’amministrazione di Todi quando ero giovane e meritai di essere vescovo nella città di Fondi; presto coronato dall’onore della tiara di Acerenza vi trascorsi i lunghi anni della mia vita. Ora la patria di Caivano mi piange perduto e ancor più la stirpe de Paolo e tutta la mia famiglia”¹⁴.

Contemporaneo dell’arcivescovo delli Paoli era stato un altro sacerdote, **Paolo de Valle**, di cui ci è dato sapere solo che era morto il 12 ottobre del 1496. La data si ricava da un’epigrafe apposta sulla lastra che copriva il suo sepolcro, originariamente situato presso l’altare maggiore della chiesa di San Pietro. L’iscrizione, sottostante ad un bassorilievo con l’immagine del defunto, che vi appare con la testa poggiata su un cuscino, il capo avvolto in un ampio manto e le mani incrociate sul grembo nell’atto

di sorreggere il Vangelo, recita:

HIC PAULUS DE VALLIS POLLENS ORDINE SACRO
CONDITUR ET CUNTRI QUI GENERI UNDE FORENT
ANTRUM HOC FECIT IACOBUS IUSSUS AB IPSO
QUI NEMPE NEPOS MAXIME CHARUS ERAT
OBIIT AUTEM DIE XII OCTOBRIS II INDICTIONIS MCCCCXIV

¹² Per la descrizione del monumento cfr. F. PEZZELLA, *Forme e colori nelle chiese di Caivano*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXVI, n. 98-99 (n. s.) gennaio-aprile 2000, pp. 9-22, pag. 14.

¹³ Stranamente quest’iscrizione è riportata tale e quale dal Ricciardi come presente sul sepolcro di Miglionico. Anche il Gattini riporta che, nel 1470, ancora vivente, il delli Paoli si fece fare l’epigrafe mortuaria a Miglionico.

¹⁴ La traduzione delle lapidi è tratta da S. M. MARTINI, *Materiali di una storia locale Le ipotesi, le cose, gli eventi, gli uomini, le voci colte e popolari della storia di Caivano*, Napoli 1978, pp. 80-82.

“Paolo della Valle, potente per l’ordine sacro è qui sepolto e tutti quelli che verranno della sua famiglia. Questo sepolcro fece per suo ordine Giacomo che era suo nipote in verità sommamente caro. Morì il 12 ottobre, seconda indizione, 1496”.

IL CINQUECENTO E IL SEICENTO

Relativamente al Cinquecento non abbiamo a tutt’oggi, per la scarsa disponibilità delle fonti, notizie di religiosi caivanesi. Più consistenti, invece, sono le notizie sui religiosi del Seicento. Da un manoscritto redatto nella seconda metà del secolo da fra' Girolamo da Sorbo e fra' Clemente de Raymo da Napoli, apprendiamo dell’esistenza di tale **padre Antonio da Caivano**. Questo frate, che fece professione di fede il 17 settembre del 1625, fu padre Guardiano presso il monastero della Concezione di Napoli.



Fig. 2 - Caivano, Chiesa di S. Pietro, lastra sepolcrale del sacerdote *Paolo de Valle* (1496).

Morì il 23 maggio del 1649, all’età di 42 anni «assalito da uno improvviso accidente» (probabilmente un colpo apoplettico). Nipote di Scipione Miccio, fondatore del convento dei cappuccini di Caivano, era, secondo la descrizione dei suddetti cronisti, di giusta statura, aveva il volto bianco e la barba castana. I cronisti ci dicono anche che, con padre Domenico da Catanzaro, esercitò per alcuni anni la funzione di cappellano della cosiddetta “stanza di San Pietro”, una sorta di carcere conventuale per i frati malati psichici pericolosi e particolarmente violenti¹⁵.

Da una *Relazione* del 1638 prodotta dalle autorità civili del tempo apprendiamo che nel dicembre dell’anno precedente alcuni preti caivanesi, tra cui il parroco di San Pietro, **Sebastiano Bianco** e i sacerdoti, **Bernardino** e **Antonio Mucione**, **Francesco Donadio**, **Marco Palmieri** ed anche un chierico, **Aniello del Greco**, guidarono una rivolta del popolo di Caivano contro il duca don

¹⁵ GIROLAMO DA SORBO - CLEMENTE (DE RAYMO) DA NAPOLI, *Breve notamento de tutti li frati cappuccini quali sono passati da questa vita presente in questa Provincia di Napoli (1563-1653)*, a cura di P. ZARRELLA, Napoli 1995, pag. 451.; F. F. MASTROIANNI, *La croce e la gloria. Storie d’infermi e d’infermieri nella provincia cappuccina di Napoli (1563-1662)*, Napoli 2004, II, pp. 80, 238 e 240; P. CORRADO D’ARIENZO, *Necrologio dei Frati Minori Cappuccini della Provincia Monastica di Napoli e Terra di Lavoro*, Napoli 1962, pag. 191.

Francesco Barile, accusato di non occuparsi adeguatamente delle necessità dei contadini e di gravarli di troppe tasse. La rivolta era stata subito sedata, però, dall'intervento del padre del duca, don Giovanni Angelo con la promessa che avrebbe presto alleviato le dure condizioni di vita dei caivanesi. Sicché il 6 aprile di quel anno, poiché le promesse non erano state mantenute i suddetti sacerdoti e 500 popolani si erano portati, facendo «grandissima sedizione et strepiti di voci», sotto il palazzo reale di Napoli, dove abitava il duca di Medina, nuovo viceré, per reclamare un suo intervento. In quella occasione, però, la rivolta fu sedata con l'intervento dei soldati che arrestarono i preti e molti popolani imprigionandoli nelle carceri di Castelnuovo. Che fine abbiano fatto questi popolani non ci è dato sapere; di certo si sa, invece, che i preti, poiché godevano del cosiddetto “privilegio del foro”, in virtù del quale potevano essere processati esclusivamente dalle autorità ecclesiastiche, furono consegnati al Nunzio Apostolico che li consegnò a sua volta al vescovo di Aversa, il quale li processò¹⁶.



Fig. 3 - Napoli, Museo di S. Martino, Domenico Gargiulo
Detto Micco Spadaro, *Piazza Mercatello durante la peste del 1656*.

Da una *Chronaca* redatta durante la famosa peste del 1656 abbiamo, invece, notizie di un altro **padre Antonio da Caivano** che chiamato a guidare un gruppo di sei confratelli del monastero di Santa Croce richiesti esplicitamente dai Deputati della città di Napoli per contrastare l'epidemia, contagiato, cadde vittima del morbo¹⁷.

La stessa *Chronaca* riporta che durante l'epidemia s'immolò in una fiammata di zelo anche **fra' Tommaso da Caivano** del convento di Santa Maria degli Angeli alle Croci¹⁸, priore ed oratore di grido, il quale, come, con un po' di apologia riporta il Caterino, pur «non potendo sovvenire al corpo degli infermi, volle almeno portare soccorso alla loro anima e compiendo con grande diligenza l'ufficio di parroco della prossima parrocchia di S. Maria degli Angeli, amministrando indefessamente le cose necessarie allo spirito, s'impiegò nel servizio degl'infermi, e dopo grandi fatiche e grandi disagi, tra lo spazio di 15 giorni ottenne la immarcescibile corona del paradiso»¹⁹.

¹⁶ Aversa, Archivio Vescovile, *Criminalia*, filza 4, scrittura 21. Ampii stralci di questa *Relazione* sono in D. LANNA, *op. cit.*, pp. 108 -110. Per una più articolata descrizione di questi avvenimenti cfr. l'articolo di C. CASILLO ne *La provincia di Napoli*, a. VIII, n. 1, marzo 1970 e S. M. MARTINI, *op. cit.*, pp. 94-96.

¹⁷ ANTONIUS A S. LAURENTIO, *Chronaca Provinciae Reformatae Terrae Laboris Ordinis PP. S. Francisci*, in C. CATERINO, *Storia della Minoritica Provincia Napoletana di S. Pietro ad Aram*, Napoli 1926-27, III, pp. 3-172 (*De tempore pestis anno domini 1656*), pp. 108-119, pp. 111-112.

¹⁸ *Ivi*, pag. 116.

¹⁹ C. CATERINO, *op. cit.*, pag. 15. Su questi avvenimenti si cfr. altresì il *Ragguaglio dell'operato dei FF. Cappuccini in aiuto del Lazzaretto istituito nella città di Napoli per soccorso comune dei poveri appestati, approntato da P. Giovanni Battista da Monteforte*, in APOLLINARIS DA VALENZA, *Biblioteca Fratrum Minorum Capuccinorum Provinciae Neapolitanae*, Roma- Napoli 1896.



Fig. 4 - Il convento di S. Maria degli Angeli alle Croci
(da R. D'Ambra, *Napoli Antica*, Napoli 1889).

Due anni prima dell'epidemia di peste, il 5 febbraio del 1654, aveva visto la luce **Biagio Faraldo**. Di lui sappiamo solo che studiò nel seminario di Aversa ed ebbe fama di uomo dottissimo benché non abbia lasciato opere stampate ma solo poche note nei libri parrocchiali della chiesa di San Pietro²⁰, di cui fu parroco dal 16 gennaio del 1694 al 1719²¹.

Quasi sul finire del secolo, il 10 agosto del 1694, nacque anche quel **Francesco Braucci** eletto parroco della chiesa di San Pietro il 10 luglio del 1725. Autore di una piccola opera, *Schediasma de sacris Processionibus*, edita a Napoli nel 1727, fu socio dell'Accademia degli Oziosi, dove nel 1728 pronunciò un *Discorso sopra la poesia degli Ebrei* e un *Discorso sulla Istituzione divina dell'Ordine Episcopale*. La sua ricca biblioteca fu dilapidata e venduta assieme ai suoi manoscritti. Alla sua scuola si formò, tra gli altri, il nipote Nicolò Braucci, celebre medico e naturalista²². Fu parroco fino al 1739, anno in cui probabilmente morì²³.

IL SETTECENTO

Più nutrita, rispetto ai secoli precedenti, fu la schiera dei religiosi nati e vissuti nel Settecento. Nei primi anni del secolo nacque **Nicola De Falco**, che educato nel Seminario di Aversa, fu consacrato sacerdote giovanissimo dal cardinale Caracciolo grazie alla dispensa di papa Clemente XI. Parroco della chiesa di Santa Barbara dal 1730 al 1777, alternò il suo ministero con l'impegno di professore in teologia e diritto civile e canonico. Fu autore di numerose poesie e prose latine raccolte in un volume (*Exercitatione oratoriae ac poeticae*) e di alcune dotte pubblicazioni tra le quali *La Beatitudine degli uomini invidiata dagli Angeli*, scritto a soli 23 anni e lo strano *Libro dei perché*, edito a Napoli nel 1770, favorevolmente giudicato dal revisore Giacomo Maria Martorelli dell'Università di Napoli²⁴. Morì parroco il 26 giugno del 1777 ricevendo sepoltura nel sepolcro che egli stesso si era fatto preparare, fin dal 1763, davanti alla balaustrata dell'altare maggiore della chiesa di Santa Barbara²⁵.

²⁰ D. LANNA, *op. cit.*, pp. 275-276.

²¹ F. DI VIRGILIO, *Sancte Paule at Averze (Le Comunità parrocchiali della Chiesa aversana)*, Parete 1990, pag. 102.

²² D. LANNA, *op. cit.*, pag. 276.

²³ F. DI VIRGILIO, *op. cit.*, pag. 102.

²⁴ D. LANNA, *Cenni storici della Parrocchia di S. Barbara V. e M. in Caivano*, Napoli 1951, pp. 50-55.

²⁵ La sepoltura era indicata da una lapide, successivamente rimossa e collocata nella vicina cappella dell'Assunta. Su di essa si legge: *NICOLAUS DE FALCO PAROCHUS/ PERDUCTO AD FASTIGIUM TEMPLO/ OMNIQUE CULTU EXORNATO/ SUPREMAE HORAE MEMOR/ HANC QUETIS SESEM/ SIBI ET SUAE PAROECIAE SACERDOTIBUS/ PROSPEXIT AC RESERVAVIT/ A. AC V. MDCCLXIII* (Il parroco Nicola De Falco, dopo aver compiuto fino al tetto la chiesa ed averla ornata di ogni fregio, memore dell'ora suprema provvide e riservò per sé e per i sacerdoti della sua parrocchia questa sede di riposo. Nell'anno quinto dell'edificazione 1763).

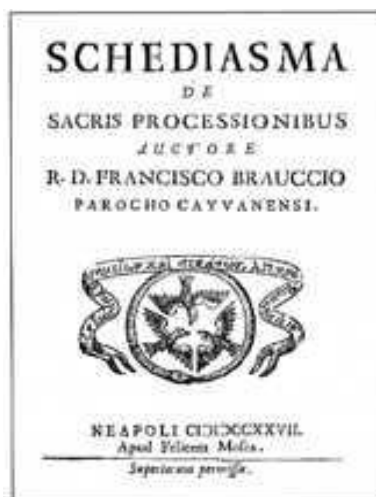


Fig. 5 - Frontespizio del volume
Schediasma de sacris Processionibus.

A metà secolo nacque **Nicola Liborio D'Ambrosio**. Secondo il Lanna, egli venne alla luce il 13 febbraio del 1758²⁶. Il Parente²⁷, seguito dal Capasso²⁸ lo dice nato, invece, nel 1742, anche sulla scorta del periodo di studi trascorso nel seminario aversano tra il 1754 e il 1764, dove una volta ordinato sacerdote insegnò filosofia e teologia morale per circa un decennio²⁹. Profondo conoscitore di greco e latino, compose in quest'ultima lingua numerose orazioni tra cui quella in morte di Clemente XIII. Fu autore anche di componimenti in lingua italiana tra cui un piccolo trattato (*Per l'illustre Balì gerosolimitano F. O. Francesco Parisio commendatore di Melicucca intorno alla sua giurisdizione ecclesiastica sul Clero e i Ministri delle Chiese titolari*, Napoli 1773), l'orazione per la morte di Maria Teresa, regina d'Ungheria (*Funerali per la morte di Maria Teresa imperatrice de' Romani regina d'Ungheria e di Boemia celebrati nella real Chiesa della SS. Annunziata della fedelissima città di Aversa il dì 12 febbraio 1781*, Napoli 1781) e quella per la morte del patrizio salernitano Gennaro Del Pezzo (*Per don Gennaro Del Pezzo patrizio salernitano*, Napoli 1781). Nel 1788 diede alle stampe anche l'*Epigrafe latina in morte di Giovanni Lofano*, Napoli 1788. In occasione dell'incoronazione della Madonna di Campiglione, celebrata il 12 maggio del 1805, compose alcuni epigrammi latini tradotti in italiano da un suo allievo, il duca di Lusignano Gaspare Mollo, parafrasati più tardi da Angelo Faiola³⁰. Promosso canonico prese ad insegnare logica e metafisica, materie in cui era particolarmente versato. Il Lanna ricorda di aver recuperato tra le carte da incarto di un tabaccaio di Caivano un manoscritto di 150 pagine, le sue lezioni, dal titolo *Metaphysicarum Institutionum*, con in calce all'ultima pagina la seguente scritta: *Auspicii Carissimi Viri Liborii De Amrosio Metaphysicae finem dedi Kalendis Augusti anno 1765, Joannes Pirozzi*. Il canonico nel rammaricarsi che l'altro volume di logica fosse già stato utilizzato per incartare sale e tabacchi afferma di conservare presso di sé il volume superstite «come un tesoro»³¹. Il D'Ambrosio fu anche membro dell'Accademia degli Aletini con il nome di Lessio³².

²⁶ D. LANNA, *op. cit.*, pp. 280-281.

²⁷ G. PARENTE, *ad vocem* nel *Gran Dizionario Storico-Biografico della Città e Diocesi di Aversa* Appendice a *L'Eco di Aversa* (15/3/1867), pag. 23.

²⁸ G. CAPASSO, *Cultura e religiosità ad Aversa nei secoli XVIII-XIX-XX (Contributo bio-bibliografico alla storia ecclesiastica meridionale)*, Napoli 1968, pag. 312.

²⁹ *D'Ambrosio Nicola Liborio*, in *Il Corriere Diocesano*, 1/11/1891, pag. 317.

³⁰ A. FAIOLA, *Epigrammi del Can. L. D'Ambrosio*, Napoli 1847.

³¹ D. LANNA, *op. cit.*, pag. 282.

³² G. CAPASSO, *op. cit.*, pag. 313.



Fig. 6 - Il seminario di Aversa in una foto d'epoca.

Nella seconda metà del secolo, il 26 febbraio del 1770, nasceva **Vincenzo Ponticelli**. Dopo aver studiato nel seminario di Aversa, fu a lungo segretario prima del vescovo Tomasi e poi del Durini. Benché scrivesse e compose molte poesie non le pubblicò mai, per modestia. Un unico volume manoscritto con le sue poesie fu posseduto dal Lanna, cui era stato donato da sacerdote don Gennaro Donadio. L'opera è andata purtroppo smarrita. Fu a lungo vicario foraneo di Caivano, esercitando il suo ufficio con prudenza e giustizia³³.

Molto nutrita fu, nel XVIII secolo, anche la pattuglia dei frati francescani, fra i quali si annoverano: **padre Carlo da Pascarola** di cui sappiamo che fece professione di fede il 25 febbraio del 1723³⁴ e che morì nel 1787³⁵; **padre Serafino** di cui sappiamo solo che fece professione di fede il 18 luglio del 1756³⁶; **padre Luigi Maria**, di cui sappiamo che emise la professione di fede il 3 giugno del 1737³⁷; **padre Pietro Antonio** che sappiamo fece professione di fede il 31 maggio del 1752³⁸; **padre Bernardino** di cui sappiamo che emise professione di fede il 20 aprile del 1755³⁹; **padre Basilio**, che sappiamo fece professione di fede il 30 aprile del 1760⁴⁰; **padre Cherubino**, di cui sappiamo che fece professione di fede il 12 ottobre del 1762⁴¹; **padre Fortunato**, che sappiamo fece professione di fede il 14 ottobre del 1762⁴²; **padre Daniele**, che nel 1763 risulta essere Quaresimalista Generale⁴³; **padre Giuseppe**, che risulta essere Quaresimalista Generale nel 1764⁴⁴; **padre Antonio**, che sappiamo aver fatto professione di fede il 5 aprile del 1747⁴⁵, anch'egli Quaresimalista Generale nel 1764⁴⁶; **padre Dionisio**, di cui sappiamo che emise la professione di fede il 27 settembre del 1750⁴⁷, e che risulta essere Quaresimalista Generale nel 1770⁴⁸; **padre Angelo**, che sappiamo emise la professione di fede il 18 maggio del 1753⁴⁹, e che risulta essere

³³ D. LANNA, *op. cit.*, pag. 283.

³⁴ P. LUCIO DA NAPOLI, *Libro dei giorni in cui hanno fatto la loro professione i FF. Cappuccini della Provincia di Napoli dal 1835 al 1852*, ms. Archivio Generale dei Cappuccini AC 21, Roma 1799.

³⁵ P. CORRADO D'ARIENZO, *op. cit.*, pag. 71.

³⁶ P. LUCIO DA NAPOLI, *op. cit.*

³⁷ *Ivi*, *ad vocem*.

³⁸ *Ivi*, *ad vocem*.

³⁹ *Ivi*, *ad vocem*.

⁴⁰ *Ivi*, *ad vocem*.

⁴¹ *Ivi*, *ad vocem*.

⁴² *Ivi*, *ad vocem*.

⁴³ *Analecta Ordinis F. F. Minorum Capuccinorum*, Roma 1900-26, 1914, pag. 372.

⁴⁴ *Ivi*, 1915, pag. 219.

⁴⁵ P. LUCIO DA NAPOLI, *op. cit.*, *ad vocem*.

⁴⁶ *Analecta*, *op. cit.*, 1615, pag. 220.

⁴⁷ P. LUCIO DA NAPOLI, *op. cit.*, *ad vocem*.

⁴⁸ *Analecta*, *op. cit.*, 1915, pag. 375.

⁴⁹ P. LUCIO DA NAPOLI, *op. cit.*, *ad vocem*.

Quaresimalista Generale nel 1771⁵⁰; **padre Geremia**, di cui sappiamo che fece professione di fede il 26 gennaio del 1779 «in articulo mortis», cioè in punto di morte⁵¹; **padre Anselmo**, che sappiamo aver fatto professione di fede il 20 aprile del 1759⁵² e di essere morto nel 1780⁵³; **padre Isaia**, che sappiamo fece professione di fede il 28 gennaio del 1725⁵⁴, e che morì nel 1783⁵⁵. Tra le figure di francescani spiccano, in particolare, però, **padre Samuele** e **padre Sebastiano**. Il primo, che aveva fatto professione di fede il 6 novembre del 1735⁵⁶, fu Quaresimalista Generale⁵⁷. Nel 1770 risulta essere di stanza con il grado di Guardiano nel convento cappuccino della Concezione di Napoli. Uno storico francescano, padre Emmanuele, riporta, infatti, che in quell'anno egli fece spiantare i cipressi e la lecina che il provinciale padre Francesco da Castellone aveva piantato fin dagli inizi del secolo precedente attorno alla clausura del convento che, in quel tempo, fungeva anche da ospedale dell'Ordine⁵⁸. Scrittore ed oratore di fama padre Samuele scrisse i *Ristretti delle vite di S. Serafino da Montegrano detto d'Ascoli, e del B. Bernardo da Corlione, della Provincia di Palermo, laici professi cappuccini, estratti da' Processi delle loro cause, dedicati a S. Ecc. il Sig. D. Domenico Cattaneo, principe di S. Nicandro, duca di Tremoli etc. etc.*, Napoli 1769. Fu anche Guardiano del convento di S. Eufebio, Provinciale nel biennio 1774-76 e, infine, Definitore Generale nel 1755⁵⁹. Morì nel 1778⁶⁰.



Fig. 7 - Frontespizio del volume *Ristretti delle vite di San Serafino da Monte Granaro e del B. Bernardo da Corlione ...*, Napoli 1769.

⁵⁰ *Analecta*, op. cit., a. 1915, pag. 377.

⁵¹ P. LUCIO DA NAPOLI, op. cit., ad vocem.

⁵² *Ivi*.

⁵³ P. CORRADO D'ARIENZO, op. cit., pag. 46.

⁵⁴ P. LUCIO DA NAPOLI, op. cit., ad vocem.

⁵⁵ P. CORRADO D'ARIENZO, op. cit., pag. 154.

⁵⁶ P. LUCIO DA NAPOLI, op. cit., ad vocem.

⁵⁷ *Analecta*, op. cit., 1892, pag. 270; 1914, pag. 339.

⁵⁸ P. EMMANUELE DA NAPOLI, *Memorie storiche cronologiche attenenti ai Frati Minori Cappuccini della Provincia di Napoli*, a cura di F. F. MASTROIANNI, Napoli 1988, I, pag. 91, n. 66.

⁵⁹ P. BONAVENTURA (GARGIULO) DA SORRENTO, *I Cappuccini della Provincia monastica di Napoli e Terra di Lavoro*, S. Agnello di Sorrento 1879, pag. 117; APOLLINARE DA VALENZA, op. cit., 1886, pag. 143.

⁶⁰ P. CORRADO D'ARIENZO, op. cit., pag. 191.

Padre Sebastiano fu Ministro Provinciale nel 1794 e nel 1803. Il suo nome appare, infatti, sul frontespizio del *Regestum Defunctorum della Provincia Osservante di Terra di Lavoro* conservato nell'archivio della Provincia del Sacratissimo Cuore di Gesù di Napoli⁶¹. Durante il secondo mandato fece rifondere dal maestro campanaro Giovanni Garzia di Napoli una delle campane mediane della chiesa di Santa Maria la Nova, casa principale dei frati minori della Regolare Osservanza⁶².

Nella seconda metà del secolo era nato probabilmente anche quel **padre Giuseppe**, che fu, forse, Definitore come lascia intuire il suo nome preceduto dalla sigla R. M., che sta per Reverendo Maestro, annotato su un manoscritto anonimo della Biblioteca Nazionale di Napoli. Morì, quasi certamente, come lascia intuire un segno di croce e la data apposta accanto al nome, il 24 maggio del 1835⁶³.

L'OTTOCENTO E LA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

Benché nato il 9 marzo del 1785 **Francesco Maria De Falco** va annoverato tra i religiosi dell'Ottocento. Studiò nel seminario di Aversa facendosi apprezzare per il suo ingegno versatile e profondo. Canonico della cattedrale di Aversa insegnò lettere, teologia e filosofia nel seminario della stessa città⁶⁴, lasciando un compendio di queste due ultime scienze, *Elementa Logicae et metaphysicae*, Aversa 1844⁶⁵.

Nei primi anni del nuovo secolo, il 24 maggio del 1812, nacque, invece, **padre Antonio**, al secolo Salvatore Ponticelli. Iniziò il noviziato il 4 dicembre del 1828 ed emise la professione di fede il 22 marzo del 1833⁶⁶. Tre anni dopo conseguì il Baccellerato⁶⁷. Primo Guardiano del convento di Sant'Antonio ad Aversa, seppe ben presto conquistarsi, con il suo profondo impegno, la stima del vescovo e del clero locale⁶⁸. Durante la sua guardiania si adoperò, infatti, per i lavori di restauro della chiesa e del convento, e curò la vendita di alcuni terreni e immobili concessi in rendita all'ospizio, situati nel comune di Ferrandina nel Materano⁶⁹. Morì, compianto da tutti quanti lo avevano conosciuto, il 17 dicembre del 1846 all'età di 34 anni⁷⁰.

Agli inizi dell'Ottocento erano probabilmente nati tutti, o quasi, gli altri monaci caivanesi a tutt'oggi documentati. Da quel **padre Antonio**, dichiarato professo il 26 gennaio del 1836⁷¹ e che nel 1859 troviamo come Guardiano nel convento di San Germano, presso Cassino⁷², morto il 14 gennaio 1861⁷³ a **padre Dionisio**, che nel 1859 dimorava nel convento di Maddaloni⁷⁴ morto il 10

⁶¹ G. D'ANDREA, *I Frati minori napoletani nel loro sviluppo storico*, Napoli 1967, pag. 558.

⁶² G. ROCCO, *Il convento e la chiesa di S. Maria la Nova in Napoli nella storia e nell'arte*, Napoli, 1927, pag. 290; G. F. D'ANDREA, *Marmora Cineres et Nihil*, Napoli 1982, pag. 254.

⁶³ Napoli, Biblioteca Nazionale, *Registro degli abiti e mantelli che si somministrarono ai Religiosi Cappuccini della Provincia di Napoli dal 1835 al 1852 (VII-E-85)*; CORRADO D'ARIENZO, *op. cit.*, pag. 192.

⁶⁴ CORRADO D'ARIENZO, *op. cit.*, pag. 283.

⁶⁵ G. CAPASSO, *op. cit.*, pag. 286.

⁶⁶ Napoli, Monastero di San Lorenzo Maggiore, *Registro dei Novizi e dei Professi 1819-1860*.

⁶⁷ Napoli, Monastero di San Lorenzo Maggiore, *Regesta OFM Conv*, 82, 123.

⁶⁸ Roma, Curia Generalizia, *Atti dei Capitoli della Provincia di Napoli*, vol. I (1846).

⁶⁹ Caserta, Archivio di Stato, *Fondo Intendenza Borbonica*, fasc. 78.

⁷⁰ *Necrologio della Provincia di Napoli di S. Francesco*.

⁷¹ *Registro della Vestizione e Professione dei Novizi Cappuccini dal 1800 in poi*.

⁷² *Tavole delle Famiglie Cappuccine della Provincia di Napoli e Terra di Lavoro stese durante il provincialato di p. Bernardo da Napoli (Archivio generale o. f. .m. cap., G. 89, sectio 8) tra il 10 giugno e il novembre del 1859*. La tavola è pubblicata in G. RUBINACCI, *I Cappuccini di Napoli sotto il Regno degli ultimi Borbone*, Napoli 1977, pag. 82.

⁷³ Roma, *Archivio Generale dei Frati Minori Cappuccini*, 1861; CORRADO D'ARIENZO, *op. cit.*, pag. 47.

⁷⁴ *Tavole ...*, *op. cit.*, pag. 80.

aprile del 1861⁷⁵; da **padre Samuele**, dichiarato professo il 25 luglio del 1823⁷⁶, Predicatore⁷⁷, che nel 1859 troviamo enumerato tra i frati di stanza nel convento napoletano della Ss. Concezione⁷⁸, morto il 22 ottobre del 1861⁷⁹ a **padre Luigi**, Guardiano, morto il 9 dicembre del 1861⁸⁰.



Fig. 8 - Frontespizi dei due tomi delle *Epitome theologiae dogmaticae*, Aversa 1822.



Fig. 9 - Aversa, Chiostro del convento di S. Antonio.

Il 4 marzo 1816, da una facoltosa famiglia del luogo nacque, invece, **Liborio Cafaro**. Avviato precocemente alla vita ecclesiastica, subito dopo l'ordinazione sacerdotale fu nominato maestro dei chierici e vicario foraneo di Caivano nonché padre spirituale della locale congrega del Purgatorio e

⁷⁵ Roma, *Archivio Generale dei Frati Minori Cappuccini Roma* (AGC), 1861; CORRADO D'ARIENZO, *op. cit.*, pag. 147.

⁷⁶ *Registro della Vestizione ...*, *op. cit.*

⁷⁷ *Ivi*.

⁷⁸ *Tavole ...*, *op. cit.*, pag. 75.

⁷⁹ AGC, 1861; CORRADO D'ARIENZO, *op. cit.*, pag. 374.

⁸⁰ AGC, 1861; CORRADO D'ARIENZO, *op. cit.*, pag. 403.

rettore del Santuario di Campiglione. Ascrittosi alla congregazione dei Missionari di Aversa predicò in diverse Diocesi campane. Nel 1860 fu nominato canonico del duomo e rettore del seminario, incarico che perse l'anno successivo, quando con l'avvento dell'Unità d'Italia se ne paventò la chiusura per le sue esitazioni⁸¹. Per anni fu amministratore anche del ritiro San Michele in Aversa. Morì, dopo 12 anni di cecità sopportati con cristiana rassegnazione, il 2 dicembre 1887. Ai suoi funerali fu presente il vescovo Caputo, che alla pari dei suoi predecessori Durini e Zelo, lo ebbe in grande considerazione.

Nei primi anni del quarto decennio nascono Angelo e Luigi Catalano, Domenico Lanna e Salvatore Visone.

Angelo Catalano nacque nel 1833. Si formò nel seminario di Aversa, dove avrebbe tenuto, più tardi, corsi speciali di morale per il giovane clero. Molto versato nelle scienze sacre fu, infatti, ricercato studioso di teologia morale. Tuttavia agli studi preferì il ministero pastorale esercitando per ben 42 anni la funzione di parroco, prima presso la chiesa di Santo Spirito ad Aversa e poi presso la chiesa di San Pietro del suo paese natio. Amicissimo del famoso umanista napoletano Gennaro Aspreno Galante, si spense dopo una lunga malattia, il 17 ottobre del 1913. Della sua ricca produzione letteraria ricordiamo: *Solenne inaugurazione del mulino a Cilindri*; *Al novello Presbitero Giuseppe Morano*, Aversa 1884; *Il Parroco di S. Pietro Apostolo ai suoi diletteggianti filiani di Caivano*, Aversa 1900; *Un divoto Pellegrinaggio al Santuario di Maria SS. di Campiglione in Caivano*, Aversa 1897; *A Leone Papa XIII pel suo Giubileo Pontificale*, Aversa 1902; *Osservazioni critiche al capitolo XVII dei «Frammenti storici di Caivano del Can. Lanna»*, Acerra 1904; *Caivano dopo la S. Missione dell'anno 1905*, Aversa 1905; *Maria SS. di Campiglione in Caivano*, Aversa 1906; *Il Parroco di S. Pietro Apostolo ai suoi filiani*, Aversa 1909⁸².



Fig. 10 - Don Luigi Catalano.

Luigi Catalano, fratello di Angelo, era studente di farmacia, quando partecipò ai moti rivoluzionari per l'Unità d'Italia. Condannato a morte in contumacia dal governo borbonico, fu in seguito graziato con il regio decreto che condonava la pena a quanti avessero abbracciato la vita religiosa. Entrò, pertanto, nel seminario di Aversa, dove alcuni anni dopo fu ordinato sacerdote. Nominato parroco della chiesa di San Michele in Casapozzano nel 1872, resse questa chiesa per ben 44 anni, fino al 14 luglio del 1916, data in cui morì. Oltre che per le doti di bontà e carità, fu ammirato per le sue insolite capacità di prestigiatore. Il Catalano aveva seguito nella direzione della parrocchia, altri due sacerdoti caivanesi, don **Luigi Rosano** e don **Raffaele Palmieri**. Il primo fu parroco di San Michele dal 1860 al 1868, allorquando fu trasferito a Caivano come parroco della chiesa di San Pietro, incarico che mantenne poi fino al 1895; il secondo fu, invece, con tale don Antonio Laurenza di Orta di Atella, uno dei due sostituti⁸³.

⁸¹ G. CAPASSO, *op. cit.*, pag. 71.

⁸² *Ivi*.

⁸³ A. LAMPITELLI, *Casapozzano La sua storia e la nostra origine*, Sant'Arpino 1986, pp. 65-66.

Lanna Domenico nacque nel 1834 da un'agiata famiglia. Ancora giovanetto fu avviato al seminario di Aversa, dove si mise subito in evidenza distinguendosi particolarmente nelle discipline filosofiche, tant'è che prima ancora di essere ordinato sacerdote gli fu affidato l'incarico di insegnante di filosofia. Dopo circa un lustro di servizio prestato presso il santuario della Madonna di Campiglione si trasferì ad Aversa, dove avrebbe vissuto il resto della sua vita, per esercitare l'ufficio di Canonico Teologo della Cattedrale. Predicatore brillante, godette di larga stima sia negli ambienti ecclesiastici che in quelli civili. Fra le orazioni più significative ricordiamo: *Alla pia memoria di Giuseppe Magliulo*, Napoli 1877; *Discorsi in onore dell'apostolo S. Paolo, Protettore della Città di Aversa, recitati nella Chiesa Cattedrale nel gennaio 1886, ricorrendo la festa della sua conversione*, Aversa 1886; *Elogio funebre per i solenni funerali del Sac. Benedetto Lanna*, Napoli 1898; *In morte di Mons. Giacinto Magliulo, vescovo di Acerra*, Aversa 1899; *Nei solenni funerali di Vincenzo Di Ronza, Can. Penitenziere*, Aversa 1901; *Discorso nel Duomo di Aversa in occasione del II centenario dell'Incoronazione della prodigiosa Immagine di Maria SS. di Casaluce*, Giugliano in Campania 1901; *In memoria del Comm. Francesco Orabona, nel 1° anniversario della sua morte*, Napoli 1903; *Nei solenni funerali in suffragio dell'anima di Mons. Antonino Magliulo can. di Aversa*, Aversa 1903; *Nei solenni funerali celebrati in Cesa per l'anima del Parr. Luigi Della Gala*, Aversa 1903; *Per Maria SS. di Campiglione, in occasione delle feste centenarie celebrate in Caivano nel maggio 1905, per 1° Centenario dell'Incoronazione*, Aversa 1905; *Nei solenni funerali celebrati per l'anima del Cav. Michele Greco*, Aversa 1907; *Nei solenni funerali in suffragio dell'anima del Cav. Uff. Francesco D'Ambrosio*, Aversa 1907. La maggior parte delle sue orazioni furono pubblicate sul periodico "Il Predicatore Cattolico" edito a Giarre e diretto dal canonico professore Sebastiano Lisi. Della produzione del Lanna notevole è il trattato "Delle usure" edito a Giugliano in Campania nel 1902, accolto con grande interesse dai giuristi dell'epoca e un *Corso di omelie per tutte le domeniche dell'anno*, edito a Giarre nel 1900. Nello stesso anno pubblicava un apprezzatissimo volume di commenti sul *Libro di Giuditta* edito ad Aversa. Notevole sono anche i *Frammenti storici di Caivano*, edito a Giugliano in Campania nel 1903, cui questo studio è ampiamente debitore per le notizie antecedenti il Novecento⁸⁴. Restò, invece, inedito, per la violenta malattia cardiaca che lo avrebbe portato alla morte il 13 ottobre del 1913, un'importante opera filosofica su *l'Origine della specie*, che confutava le teorie evoluzionistiche all'epoca molto in voga in Italia e nel resto del mondo⁸⁵.

Salvatore Visone venne alla luce il 5 gennaio del 1835 in un'agiata ma severa famiglia. Ancora giovanetto fu avviato al seminario di Aversa dove compì gli studi che lo portarono in capo a pochi anni al sacerdozio. Il 2 settembre del 1874, il vescovo dell'epoca, monsignor Zelo, lo nominò parroco di Santa Barbara in Caivano, incarico che mantenne per circa 50 anni. Si spense, infatti, l'8 gennaio del 1924, alla veneranda età di 89 anni⁸⁶.

Qualche anno dopo, nel marzo del 1842, nasceva il fratello **Vincenzo**. Fu avviato anch'egli giovanissimo al seminario di Aversa, dove ebbe a maestri, tra gli altri, Stefano Viglione, Giuseppe Manna, Domenico Lanna, Giacomo Martini, Alessandro Montone, Domenico De Rosa e Visone Salvatore. Ordinato sacerdote, insegnò prima nelle classi liceali del seminario di Caiazzo, poi nelle scuole tecniche e nel liceo di Aversa meritandosi la stima degli alunni, dei colleghi professori e degli ispettori del Ministero della Pubblica Istruzione. Prova ne è che fu invitato ad assumere la presidenza del liceo di Maglie, incarico che egli rifiutò per restare ad Aversa. La sua valente personalità di educatore e conoscitore di scrittori antichi e moderni, esercitata in 28 anni di magistero, affiora nei vari scritti tra cui *Le Lettere Didascaliche*, *Lo Studio Critico sulle prove di latino scritto negli esami di licenza liceale* e l'inedita *Critica storica sui Notamenta di Matteo Spinelli da Giovinazzo*. Morì a Napoli il 7 settembre del 1908, compianto e celebrato dai maggiori

⁸⁴ D. LANNA junior, *Cenni storici della Parrocchia di S. Barbara V. e M.*, Napoli 1951, pp.70-73; G. CAPASSO, *op. cit.*, pag. 93.

⁸⁵ Ivi, pag. 73.

⁸⁶ F. CAPASSO, *In memoria del M. R. Parroco D. Salvatore Visone, elogio funebre recitato nella Parrocchia di S. Barbara V. e M. in Caivano, il 30 gennaio 1924*, Napoli 1924.

letterati napoletani del tempo⁸⁷.

La seconda metà del secolo registra la nascita dei fratelli Giuseppe e Francesco Morano, dei fratelli Antonio e Vincenzo Mugione, e di Domenico Lanna junior. Questi ecclesiastici, però, avendo vissuto gran parte della loro vita nel secolo successivo, rientrano a tutti gli effetti anche nella storia religiosa cittadina della prima metà del Novecento.

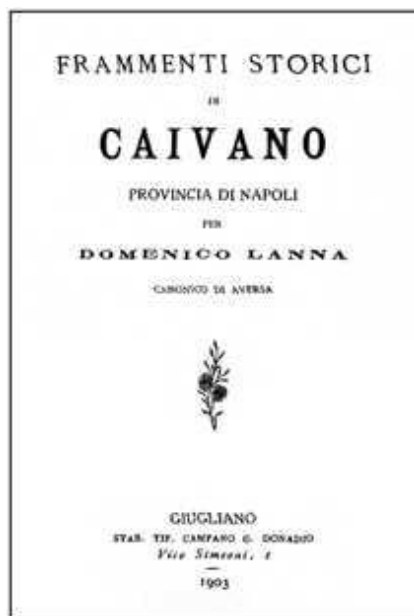


Fig. 11 - Frontespizio dei *Frammenti storici di Caivano*, Giugliano 1903.

Giuseppe Morano nacque l'11 febbraio del 1861. Educato nel seminario di Aversa fu ordinato sacerdote il 29 marzo del 1884. Tre anni dopo conseguì la laurea in filosofia tomistica presso l'Accademia Romana di San Tommaso d'Aquino, e, l'anno successivo anche quella in teologia presso il Pontificio seminario romano di Sant'Apollinare. Nel 1889, appena tornato in diocesi, il vescovo dell'epoca, mons. Carlo Caputo, gli affidò l'insegnamento di filosofia presso il seminario diocesano, incarico che tenne fino al 1896 quando assunse quello di teologia che mantenne fino al 1902 allorché fu nominato Direttore spirituale. Dal 1916, nell'intento di risvegliare nei lettori il dovere della solidarietà, prese a pubblicare il mensile *Charitas* dove furono accolti, tra l'altro, scritti di monsignor Vitale, di padre Germani e del canonico Galeri⁸⁸. Del Morano si ricordano inoltre i due pregevoli volumi su *La Vita di Gesù*. Nei momenti di libertà dagli incarichi istituzionali il Morano si dedicò con amore e zelo all'assistenza dei poveri e degli orfani di Aversa, particolarmente alle bambine, alle quali, fin dal marzo del 1896, riuscì ad assicurare un tetto e un pasto giornaliero adattando a dormitorio e a cucina alcuni locali di fortuna. Il 10 agosto del 1907 questa sorta di orfanotrofio, atteso dalle Figlie di Maria Ausiliatrice, già disponeva di una modesta e minuscola sede che allargatosi nel 1912, dopo un altro temporaneo trasferimento nel palazzo di proprietà del canonico Fedele, trovò, in prosieguo di tempo, una decorosa e definitiva sistemazione nel novembre del 1929, allorché le orfanelle erano trasferite in un stabile comprato e opportunamente adattato dalla pia istituzione l'anno prima. Il 29 aprile del 1935 l'istituzione fu eretta in Ente Morale⁸⁹. Morì l'11 maggio del 1951⁹⁰.

⁸⁷ In memoria del Sac. prof. Vincenzo Visone morto il 7 settembre 1908, Napoli 1908. Lo scritto contiene insieme all'orazione funebre letta dal professor V. Pica nella parrocchia di Santa Barbara il 17 ottobre di quell'anno, i discorsi letti davanti al feretro dalle varie personalità intervenute.

⁸⁸ G. CAPASSO, *op. cit.*, pag. 145.

⁸⁹ R. VITALE, *Cenni storici della Piccola Casa di Carità in Aversa, Orfanotrofio femminile*, Aversa 1940; T. ROTUNNO, *Can. Giuseppe Morano Fondatore della Piccola Casa di Carità*, Aversa 2001.

⁹⁰ G. CAPASSO, *op. cit.*, pp. 145; *Charitas*, n. 116 (15 giugno 1951).



Fig. 12 - Il canonico Giuseppe Morano.

Francesco Morano nacque l'8 giugno del 1872. Avviato al seminario diocesano di Aversa fu ordinato sacerdote il 10 agosto del 1897. Completò gli studi a Roma conseguendo le lauree in filosofia, teologia ed in *utrosque jure* alla Pontificia Università Lateranense. Appassionato di fisica stellare acquistò un tale livello di competenza da essere nominato, nel settembre del 1900, assistente aggiunto presso la Specola Vaticana⁹¹, incarico che dovette abbandonare tre anni dopo allorché, vincitore di concorso, fu chiamato a coprire l'ufficio di Sostituto notaio presso la Suprema santa congregazione del Santo Offizio. Per la vasta esperienza maturata in circa un decennio, nel 1912 fu promosso Sommista della stessa congregazione e poi con una folgorante carriera, sorretta dalle sue grandi capacità giuridiche, prima Prelato referendario, nel 1921, poi Prelato votante del Supremo Tribunale Apostolico; indi Prelato uditore della s. Romana Rota, nel 1925, Consultore della santa congregazione del Concilio nel 1928, Consultore della Pontificia commissione per la interpretazione del codice di Dottrina Cristiana e membro della Pontificia commissione per le opere di religione nel 1930. A questa serie di prestigiosi e importanti incarichi, seguì, nel 1935, la nomina a Segretario del Supremo Tribunale della Signatura Apostolica e Uditore di Sua Santità.

I numerosi incarichi assolti non gli impedirono però di continuare i suoi studi e le sue ricerche nel campo della fisica. Socio corrispondente della Pontificia Accademia dei Nuovi Lincei fin dal 1903, nel 1916 divenne prima socio ordinario e poi, due anni dopo, membro del comitato accademico. Della stessa accademia il Morano fu successivamente presidente fin quanto questa non fu trasformata in Pontificia Accademia delle Scienze e affidata a padre Agostino Gemelli. In ogni caso il profilo del cardinale si mantenne alto.

Prova ne è che il 30 dicembre del 1934 fu invitato a tenere il discorso inaugurale per l'anno accademico 1934-35, con il quale dettava anche una delle sue pagine più belle⁹².

Tra le pubblicazioni scientifiche più significative del Morano si ricordano: *La conduttività termica nelle rocce della campagna romana*, in *Rendiconti della Real Accademia dei Lincei, classe di scienze fisiche, matematiche e naturali (RRAL)*, vol. II, 2° semestre, serie 5^a, fasc. 2° e 3°, pp. 61-89; *Marea atmosferica*, in *RRAL*, vol. VIII, 1° semestre, serie 5°, fasc. 11; *Sul Raccordamento delle fotografie solari*, in *Rivista di Fisica, Matematica e Scienze Naturali (RFMSN)*; *Tavole*

⁹¹ L. DE MAGISTRIS *La Pontificia Università Lateranense, Profilo della sua Storia, dei suoi maestri e dei suoi discepoli*, Roma 1963, pp. 455-456; G. CAPASSO, *op. cit.* pp. 287-293.

⁹² F. MORANO, *Discorso inaugurale per l'anno accademico 1934-35 della Pontificia Accademia delle Scienze Nuovi Lincei. Letto nella Sessione Pontificia del 30 Dicembre 1934 alla presenza dell'E.mo Card. Gaetano Bisleti in rappresentanza di Sua Santità Pio Papa XI* in *APARNL*, a. LXXXVIII, I^a sessione.

Matematiche pei calcoli di riduzione delle fotografie solari per la zona Vaticana (55°-64°), in *Atti della Pontificia Accademia Romana dei Nuovi Lincei (APARNL)*, a. LVII, sessioni III, IV, V, VI, VII; a. LVIII, sessioni I, II, III, IV, V; *Padre Angelo Secchi, fisico*, in *RFMSN*, a. IV, n. 39 (marzo 1903); *Mons. Luigi Cerebotani*, in *APARNL*, a. LXXXXII, sessione del 20/1/29; *Mons. Amilcare Tonti*, in *APARNL*, a. LXXX, sessione VII del 19/6/1927; *Il Modulatore di corrente*, in *APARNL*, a. LXVIII, sessione VI del 16 maggio 1915; *Il Modulatore di corrente ad uso di microfono metallico*, in *APARNL*, a. LXX, sessione VII del 17 giugno 1917⁹³.



Fig. 13 - Il cardinale Francesco Morano.

Pur pesantemente oberato dagli incarichi d'ufficio e dalle ricerche scientifiche il Morano non mancò di compendiare in alcune importanti opere il suo pensiero cristiano, tra le quali si segnalano soprattutto *Religio Jesu Christi*, Città del Vaticano 1957, che conobbe anche due edizioni in italiano *La Religione di Gesù Cristo*, I ed. Città del Vaticano 1958, II ed. 1963; *Gli elementi essenziali del Cristianesimo*, Città del Vaticano 1959; *Breviarum Religionis Christianae*, Città del Vaticano 1963. Il 14 dicembre del 1959 papa Giovanni XXIII lo nominava cardinale titolare della chiesa dei Santi Cosmo e Damiano⁹⁴. Si spense nel 1968.

Antonio Mugione nacque nel 1873 e morì nel 1959⁹⁵. Ordinato sacerdote nel 1896 insegnò lingua e letteratura greca al collegio civico e allo studentato dei padri Carmelitani del suo paese. Nel frattempo fu chiamato a condurre la parrocchia di San Pietro e continuò a coltivare gli studi di lettere e di teologia che più di tutto l'appassionavano. Primo frutto di questa sua vena poetica fu un volumetto di poesie, *Primule*, ispirate alla millenaria storia del suo luogo natio, edito in occasione della prima Messa del fratello Vincenzo. Innamoratissimo della Madonna di Campiglione pubblicò sul periodico dell'omonimo santuario una serie di dotti profili sui poeti della venerata Madonna e

⁹³ G. CAPASSO, *Il contributo scientifico di S. E. il Card. Francesco Morano*, in *La Croce* (22 aprile 1962).

⁹⁴ E. M. JOVINE, *Porpora fulgente*, in *Bollettino Ecclesiastico di Napoli*, a. XXXX (15 dicembre 1959), pp. 253-255; G. CAPASSO, *La Porpora del Card. Morano*, in *La Croce* (20 dicembre 1959).

⁹⁵ G. CAPASSO, *Contributo...*, op. cit., pag. 113; pp. 132-137, pag. 482.

Dalle tenebre alla luce, un romanzo ispirato allo stesso santuario di cui furono pubblicate, però, solo alcune puntate. Fervido oratore, le sue più importanti conferenze sul sacerdozio pronunciate nel 1931, 1932 e 1938 furono date alle stampe e più tardi raccolte in un unico volume significativamente intitolato *Il mistero del sacerdozio e la missione sacerdotale*. Collaborò a vari giornali, tra cui *La Croce*, fu Vicario foraneo nonché membro del consiglio comunale. Sempre si distinse per impegno e capacità.



Fig. 14 - Il cardinale Francesco Morano nel corridoio del Palazzo Apostolico mentre si reca nella sala del Concistorio per ricevere la porpora da Giovanni XXIII (16 dicembre 1959).

Vincenzo Mugione nacque nel 1875. Ordinato sacerdote nel giugno del 1898, collaborò a lungo e attivamente, prima con il parroco don Angelo Catalano e poi con il fratello don Antonio, alla conduzione della parrocchia di San Pietro. Studioso di letteratura, archeologia, storia, pittura e poesia coagulò intorno a sé un piccolo cenacolo di studiosi, tra i quali il parroco don Francesco Capasso, padre Angelo Carmelitano e monsignor Domenico Lanna, che interessati ai vari movimenti culturali dell'epoca convogliarono, più tardi, in un fiorente circolo di Azione Cattolica intitolato a Giovan Battista Vico. Nel 1919 diede alle stampe una breve monografia, *Il Santuario di Campiglione e i suoi restauri*, edita a Roma, seguita da una più ampia trattazione apparsa in più puntate sul periodico *Il Santuario di Maria SS. di Campiglione*. Fu collaboratore anche de *L'eco di Campiglione*, l'altro periodico legato alle vicende del millenario santuario. Buon poeta ha lasciato diversi quaderni di versi, la maggior parte dei quali inediti. Cessava di vivere il 19 luglio 1958⁹⁶.

Domenico Lanna junior nacque a Caivano nel 1878. Ordinato sacerdote nel 1900, studiò teologia e filosofia a Roma sotto l'attenta guida di padre Michele De Maria, del cardinale Billot e di monsignor Salvatore Talamo. Dopo un periodo di insegnamento nel seminario di Aversa, nel 1912 fu nominato parroco della chiesa di Casolla Valenzana, dalla quale, nell'agosto del 1924, passava a reggere quella di Santa Barbara, che resse fino al 1949.

La sua produzione letteraria, copiosissima, annovera: *Il valore della Psicologia nel problema dell'origine umana*, Napoli 1908; *Tra l'Evoluzionismo e il Creazionismo*, Roma 1909; *L'antireligiosità del pensiero vichiano secondo Benedetto Croce*, in *Rivista Internazionale di Scienze Sociali* (RISS), Roma 1911; *La religiosità della filosofia di G. B. Vico*, in RISS; *L'antesignano del neotomismo in Italia* G. Sanseverino in *Rivista di Filosofia Neoscolastica* (RFN), 1912; *Il problema della realtà secondo un filosofo della contingenza*, in RFN, 1913; *La teoria della conoscenza in S. Tomaso d'Aquino*, Firenze 1913, II ed. 1952; *Dio e l'odierno pensiero anticristiano*, Firenze 1914; *Per lo studio del problema religioso*, in RFN, 1915; *Spinoza e suoi moderni critici*, in RFN; *Il dualismo logico di M. Stefanescu*, in RFN, 1915; *La crisi attuale della*

⁹⁶ G. CAPASSO, *Contributo...*, op. cit., pag. 113; pp. 132-137.

filosofia del diritto, in *RFN*, 1915, anno XIV fasc. 3-4; *La filosofia della guerra secondo G. B. Vico* in *RFN*, 1916; *Nel regno del conoscere e del ragionare*, in *RFN*, 1920; *Un giudizio su Dante nella scepsti estetica di G. Rensi*, in *RFN*, 1920; *Il motivo dell'Incarnazione secondo un teologo scotista*, in *RFN*, 1922; *Critica del concreto di P. Carabellese*, in *RFN*, 1922; *Riflessione sullo scetticismo*, in *RFN* (marzo-aprile 1922); *Cristianesimo e Neoplatonismo nella formazione di S. Agostino*, in *RFN* (gennaio-febbraio 1922); *La Scuola Tomistica di Napoli*, in *RFN* (novembre-dicembre 1925); *Il rapporto tra filosofia e storia in Tomaso d'Aquino*, Milano 1923; *L'eterna giovinezza del Tomismo*, Napoli 1924; *Offensiva Protestante e Difesa Cattolica*, Milano 1934; *Cenni Storici della Parrocchia di S. Barbara V. e M.*, Napoli 1951⁹⁷. Morì, tra il compianto di quanti lo conobbero, il 14 giugno del 1955⁹⁸.



Fig. 15 - Frontespizio dei *Cenni storici della Parrocchia di S. Barbara V. e M.*, Napoli 1951.

Padre Agostino Gemelli, che era stato suo amico, in occasione della dipartita, nel rammaricarsi di non poter essere presente ai funerali, in una lettera al fratello dottor Francesco scrive: «Ho apprezzato sempre il suo zelo apostolico e il suo non comune ingegno. Domando a Dio che lo compensi per le sue fatiche»⁹⁹.

Tra le figure di spicco del primo Novecento va sicuramente annoverato anche **Giorgio Caruso**. Nacque nella frazione di Pascarola il 13 gennaio del 1908. Dopo aver studiato nel seminario di Aversa, dove si distinse particolarmente per diligenza e nobiltà d'animo, il 28 agosto del 1929 passò prima al Pontificio Istituto Missioni Estere di Sant'Ilario Ligure, e poi a quello di Milano. Ordinato sacerdote dall'arcivescovo di Milano, il cardinale Ildefonso Schuster, il 19 settembre del 1931, l'anno dopo, accompagnato dalla benedizione del grande cardinale, partì da Venezia per Hong Kong¹⁰⁰.

⁹⁷ G. CAPASSO, *Contributo...*, op. cit. pp. 127-129.

⁹⁸ A. GEMELLI, *La morte del Canonico Domenico Lanna*, in *RFN*, a. XLVII (maggio-giugno 1955), pp. 302-303.

⁹⁹ A. GEMELLI, *Lettera al dott. Francesco Lanna*, pubblicata parzialmente in G. CAPASSO, op. cit., pag. 454.

¹⁰⁰ Cfr. i vari articoli a firma di R. Vitale, M. De Cristofaro, A. Mugione, A. Chiariello e L. Aversana Orabona in *La Campana Missionaria*, 15 agosto 1932.

LA CHIESA DEL RITIRO IN FRATTAMAGGIORE

FRANCO PEZZELLA

La chiesa annessa all'antico complesso denominato *Ritiro delle donzelle povere ed orfane di Frattamaggiore*, popolarmente ancora indicato come *il Ritiro*¹, è dedicata al culto congiunto della Madonna del Buon Consiglio e di Sant'Alfonso Maria dei Liguori; essa fu costruita e fornita "di tutti gli arredi e gli utensili sacri corrispondenti" per volontà del parroco Sosio Lupoli e dei suoi due fratelli, Michele Arcangelo, arcivescovo di Salerno, e Raffaele, della Congregazione del SS.mo Redentore, vescovo di Larino, "comeché quel locale ne era mancante". Le uniche condizioni che i Lupoli dettarono per la sua edificazione, costata "ducati duemilacentodiciassette e grana sessanta" furono che la chiesa fosse dichiarata di diritto gentilizio della famiglia e che in essa vi fosse costruita una tomba ipogea per i suoi membri².



Fig. 1 - Il complesso del *Ritiro* in una pianta di Frattamaggiore redatta dall'ing. Del Basso nel 1957.

La prima pietra fu posta il 2 gennaio del 1823 e la sua costruzione richiese più di tre anni, durante i quali don Sosio Lupoli vigilò costantemente perché fosse realizzata secondo le aspettative sue e dei fratelli. Lo stesso parroco benedì la chiesa il 28 ottobre del 1826, trasferendovi il SS. Sacramento dalla parrocchia di San Sossio previa l'autorizzazione del vescovo dell'epoca monsignor Francesco Saverio Durini. La domenica successiva con una solenne processione vi fu trasportato il quadro della *Madonna del Buon Consiglio* e la statua di *Sant'Alfonso*. In quell'occasione l'arcivescovo Michele Arcangelo Lupoli attese il passaggio della processione davanti al suo palazzo, in piazza del

¹ Sull'origine, gli sviluppi e la storia di questo pio luogo, sorto fin dal 1784 per merito di Francesco Capasso, dottore della scuola medica salernitana, cfr. A. GIORDANO, *Memorie storiche di Frattamaggiore*, Napoli 1852, pp. 202-204; A. LANNA, *Poche parole sul Ritiro delle orfane di Frattamaggiore*, Aversa 1910; P. FONTANA, *Risposta alle poche parole sul Ritiro delle orfane di Frattamaggiore*, Aversa 1910; F. FERRO, *Il Ritiro delle figliole orfane di Frattamaggiore al cospetto della sua storia dopo un secolo*, Napoli 1910; A. LANNA, *Altre poche parole sul ritiro delle Orfane di Frattamaggiore*, Aversa 1910; P. FONTANA, *Doverosa risposta alle altre poche parole sul Ritiro delle orfane di Frattamaggiore*, Aversa 1911; S. CAPASSO, *Frattamaggiore Chiese e monumenti Uomini illustri Documenti*, Napoli 1944; II ed. Frattamaggiore 1990; P. FERRO, *Frattamaggiore sacra*, Frattamaggiore 1974, pp.116-128.

² *Atto di donazione di monsignor Michele Arcangelo Lupoli e fratello Sosio, parroco*, rogato dal notar Francesco Padricelli. Ampii stralci dello stesso sono riportati in P. FERRO, *op. cit.*, pp. 120-121.

Riscatto, ed offrì una pisside, un calice ed una sfera d'argento³.



Fig. 2 - L'arcivescovo M. A. Lupoli in un ritratto d'epoca.



Fig. 3 - Il parroco Sosio Lupoli in un ritratto d'epoca.

All'epoca la chiesa si presentava, prima che i restauri del 1895, del 1930, del 1964 e quelli recentemente conclusi ne modificassero profondamente il carattere, con due altari: uno dedicato al Crocefisso, edificato nel 1886, e l'altro, di marmi colorati, eretto nel 1891 in onore di Sant'Alfonso.



Fig. 4 - La suppellettile sacra donata dall'arcivescovo M. A. Lupoli.



Fig. 5 - Facciata della chiesa.

Nella piccola chiesa vi erano anche una statua di *Santa Filomena*, coricata, racchiusa in una scarabattola di legno e cristalli, ed una statua di *Santa Eurosia*, protettrice di Lariano (Roma). Quest'ultima era stata eseguita, nel 1842, dal dott. Giuseppe Lupoli, nipote dei prelati e sindaco della città dal 1849 al 1852, il quale si diletta nel fabbricare pastori di creta⁴. Il sacello dei Lupoli era situato giusto al centro della chiesa, davanti all'altare di Sant'Alfonso, ed era contraddistinto da una pietra tombale in marmo sulla quale si leggeva:

SEPULCRUM FAMILIARE
GENTIS LUPULAE
EX LAURENTI LINEA

³ A. GIORDANO, *op. cit.*, pp. 204-205. La suppellettile è attualmente esposta nel Museo Sansossiano d'arte sacra di Frattamaggiore.

⁴ Alla base era riportata la seguente iscrizione: RAPHAEL LUPULUS, EPISCOPUS LARINATIUM, PRO GREGIS SUI SALUTE ET INCOLUMITATE. Lo stesso Giuseppe Lupoli, qualche anno dopo, scrisse anche un opuscolo dal titolo *Cenno storico della Vita e Glorioso Martirio dell'illustre Vergine Eurosia*, Napoli 1850.

A.D. MDCCCXXVI
“Sepolcro della Famiglia Lupoli
discendente da Lorenzo
A.D. MDCCCXXVI”⁵

All’ipogeo, che accoglieva le salme dei genitori dei tre prelati, di un loro zio sacerdote e che in seguito accolse la salma dello stesso parroco, nonché il cimitero delle orfane e delle suore, vi si accedeva da dietro l’altare di Sant’Alfonso, alzando una pesante lastra marmorea sulla quale era inciso un bassorilievo di pregevole fattura raffigurante una monaca. Oggi, scomparso il bassorilievo, a ricordare dov’era il sepolcro dei Lupoli resta la sola lastra di marmo bianco priva, peraltro, dell’iscrizione.

Presso lo stesso altare si vedeva anche una piccola grata di ferro con un comunichino per le suore, scomparsa in epoca imprecisabile. Risultano scomparse anche le decorazioni, sicuramente pregevoli, che erano state realizzate dal noto pittore frattese Gennaro Giametta nel 1895⁶.



Fig. 6 - Statua di Sant’Alfonso.



Fig. 7 - Lapide commemorativa dell’arcivescovo M. A. Lupoli.

Attualmente, la chiesa si presenta con una semplice facciata a coronamento orizzontale preceduta da un piccolo atrio a tetto spiovente sopra il quale si aprono due stretti finestrini arcuati chiusi da vetrate colorate e affiancati sulla sinistra da una artistica croce di ferro battuto. Leggermente decentrato rispetto ad essa vi è un campaniletto a torre che un tempo accoglieva le campane, comprate dal parroco Lupoli unitamente al portale marmoreo che tuttora si osserva all’ingresso del *Ritiro*, dal monastero di San Potito in Napoli, soppresso in seguito alla legge del 7 luglio del 1866. Entrando in chiesa, sulla contro facciata, interrotta a metà da una cantoria purtroppo priva dell’organo che l’adornava, si osservano, a destra, una scarabattola con la statua di *Sant’Alfonso*, a sinistra una lapide marmorea.

La statua di *Sant’Alfonso*, vescovo di Sant’Agata dei Goti dal 1762 al 1775, fondatore della Congregazione del SS. Redentore, ripropone in maniera evidente il ritratto del santo eseguito nel 1768 da un pittore, rimasto anonimo, e attualmente conservato presso il Collegio dei Redentoristi a Pagani. Il santo è, infatti, rappresentato con il capo reclinato a causa dell’artrite lombo-cervicale che incurvò progressivamente la sua spina dorsale durante il periodo trascorso a Sant’Agata. Veste

⁵ Sulla storia di questa illustre famiglia frattese cfr. F. MONTANARO, *I Lupoli*, in F. PEZZELLA (a cura di), *Frattamaggiore e i suoi uomini illustri Atti del ciclo di conferenze celebrative Maggio-Settembre 2002*, Frattamaggiore 2004, pp. 61-76.

⁶ Sulla vita e sull’attività di Gennaro Giametta cfr. AA.VV., *Gennaro Giametta*, Napoli s.d. (ma 2002).

l'abito talare episcopale con cotta, mozzetta e stola; con l'indice della mano destra indica il Crocefisso che tiene alzato con l'altra mano. Siamo, insomma, per dirla con il Galasso, di fronte ad un'immagine "non proprio di macerazione mistica, però certo di povertà fisica, di miseria fisica, che induce anche ad una sensazione di *miseria psicologica e di raccoglimento, naturalmente ed estremamente efficace sul piano della devozione*"⁷.



Fig. 8 - Lapide commemorativa del vescovo R. Lupoli.



Fig. 9 - Presbiterio della chiesa.

La lapide marmorea, fatta apporre dal parroco don Sosio Lupoli, è dedicata all'amatissimo fratello Michele Arcangelo⁸. L'epigrafe, sormontata dallo stemma della famiglia, celebra con una prosa asciutta ed incisiva, le virtù dell'arcivescovo, di cui si osserva, in un tondo sovrastante la lastra, un bel ritratto marmoreo in bassorilievo:

MICHAELI ARCHANGELO LUPOLO
INGENII MORUMQUE PRAESTANTIA CLARISSIMO
QUI XXXIII AETATIS ANNO SUAE NONDUM
EXACTO
UNA DIVINARUM HUMANARUMQUE SCIENTIARUM
AD SUMMOS HONORES PROPERAVIT
ECCLESIIQUE MONTEPELUSIANA ET COMPSANA
AD SALERNITATEM CATHEDRAM EVECTUS
IN SEVERIORE CLERI DISCIPLINA PROMOENDA
RELIGIONIS CULTU AUGENDO
INVENTUTE ECCLESIAE MANCIPATA ISTITUENDA
PAUPERIBUSQUE SUBLEVANDIS
ILLUSTRIORUM RETRO ANTISTITUM GLORIAM
AEMULATUS
VIXIT ANN. LXVIII MENS. X DIES VI
OBIIT V KA. AUG. A.CICICCCCXXXIV
SOSIUS ECCLESIAE FRACTENSIS PAROCHUS
FATRI AMATISSIMO PONENDUM CURAVIT

“A Michele Arcangelo Lupoli chiarissimo per grandezza d'ingegno e di costumi, il quale, non avendo ancora

⁷ G. GALASSO, *Santi e Santità*, in I.D., *L'Altra Europa*, Milano 1982, pag.79.

⁸ Sul parroco Sosio Lupoli (Frattamaggiore, ? - 1849) cfr. F. FERRO, *Memorie storiche della Chiesa Parrocchiale di Frattamaggiore*, Aversa 1894.

compiuto 33 anni, per la sua profonda dottrina nelle scienze divine e profane venne eletto vescovo delle Chiese di Irsina e di Conza, di qui fu poi chiamato alla Cattedra di Salerno. Nel promuovere una più severa disciplina fra il clero, nell'accrescere il culto della religione, nell'educare i giovani e nel richiamarli alla chiesa emulò la gloria dei suoi più illustri predecessori. Visse 68 anni, 10 mesi e 6 giorni. Morì il 28 luglio 1834. Sosio, parroco di Frattamaggiore, fece porre questa lapide al fratello amatissimo⁹.

Immediatamente a sinistra un'altra epigrafe marmorea, anch'essa sormontata dallo stemma della famiglia celebra la memoria dell'altro vescovo della casata, mons. Raffaele, vescovo di Larino:

A * Ω
MEMORIAE AETERNAE
RAPHAELIS LUPOLI
CONGREGATIONIS SS. REDEMPTORIS
LARINATIUM EPISCOPI
QUI
IMMENSIS VERBI DEI PRAEDICATIONE
EXHAUSTIS LABORIBUS
AD PONTIFICATUM COMPULSUS
INNOCENTIAE CONSTANTIAE ET CHARITATIS
EGREGIA UBIQUE SPARSIT DOCUMENTA
CLERICORUM COLLEGIUM LAXATIS SPATIIS
AMPLIFICAVIT ORNAVITQUE
PUELLARUM BINA AB INTEGRO AEDIFICAVIT COENOBIA
AEDIBUS SACRIS CULTUM DECOREMQUE
MAGNA IMPENSA RESTITUIT
PLEBIS INOPIAM
AMPLISSIMIS LARGITIONIBUS SUBLEVAVIT
POPULUMQUE ORDINESQUE OMNES
VERBO EXEMPLO SCRIPTIS CONSILIO
ET INCREDIBILI VITAE AUSTERITATAE
AD OMNEM PIETATEM INSTITUIT
DEMUM ADSIDUITATE LABORUM
ET JUGI CARNIS CASTIGATIONE ATTRITUS
MISSIONE VELUTI DE CORPORIS STATIONE IMPETRATA
HILARI VULTU IN CHRISTI DOMINI OSCULO QUIEVIT
DECESSIT PR. ID. DECEMBRIS MDCCCXXVII
VIXIT ANN. LX. MENS. I. DIES X
TANTI PASTORIS MEMORIAM
NE IN ECCLESIA QUAM UNA QUM GERMANO FRATRE
MICHAELE ARCANGELO ARCHIEPISCOPO
COMPSANO NUNC SALERNITANO
A FUNDAMENTIS EXCITAVIT DOTAVITQUE
POSTERITAS DESIDERABET
SOSIUS FRATER PAROCHUS FRACTENSIS
CUM LACRYMIS POSUIT

⁹ Ad integrazione delle note dettate sulla figura e l'opera di Michele Arcangelo Lupoli da F. MONTANARO, *op. cit.*, pp. 64–69, è utile consultare A. CESTARO, *Le Diocesi di Conza e di Campagna nell'età della restaurazione*, Roma 1971; G. CRISCI, *Il cammino della chiesa salernitana nell'opera dei suoi vescovi (sec. V-XX)*, Napoli - Roma 1977, II, pp. 575- 658; N. DI PASQUALE, *Mille anni di memorie storiche della diocesi di Montepeloso (ora Irsina)*, Matera 1990.



Fig. 10 - Paliotto dell'altare della Madonna del Buon Consiglio.



Fig. 11 - Immaginetta devozionale.

“Alla memoria eterna di Raffaele Lupoli della Congregazione del SS.mo Redentore, vescovo di Larino, il quale, dopo immensa attività di predicatore della parola di Dio, eletto vescovo diede dappertutto esempi luminosi di innocenza, di costanza e carità, ampliò ed ornò il seminario, edificò due monasteri, con grandi sacrifici restituì alla casa di Dio culto e splendore. Alleviò la povertà del popolo bisognoso con ampie donazioni. Con la parola, gli esempi, gli scritti, il consiglio, con incredibile di vita educò ad ogni forma di pietà il popolo e tutti gli ordini ecclesiastici. Infine, affaticato e consumato dalla continua operosità e dalla mortificazione della carne, ottenne da Dio la *morte come liberazione dal corpo e si addormentò nel bacio del Signore con volto sereno. Morì il 12 dicembre dell'anno 1827. Visse 60 anni, mese 1 e giorni 10. Il fratello Sosio, parroco di Frattamaggiore, tra le lacrime pose questa lapide, affinché i posteri ricordassero un così grande pastore della Chiesa, che insieme al fratello germano Michele Arcangelo, già arcivescovo di Conza ed ora di Salerno, ricostruì in splendore di bellezza. Il fratello Sosio, parroco di Frattamaggiore, lacrimando pose.*”¹⁰

L'aula ecclesiale si presenta a navata unica, con una volta piatta decorata da motivi ornamentali a cerchi iscritti in quadrati, e con un'unica breve cappella marmorea rotondeggiante, dedicata alla Madonna del Buon Consiglio, che si apre sulla destra a metà del percorso, laddove un tempo c'era l'altare di Sant'Alfonso. Il pavimento è tutto di marmo rosso di Verona, le pareti sono percorse per i tre quarti dell'altezza da paraste binate di marmo travertino.



Fig. 12 - S. Alfonso, mosaico della Scuola Vaticana.



Fig. 13 - S. Gerardo Majella, mosaico della Scuola Vaticana.

¹⁰ Sul vescovo Raffaele Lupoli (Frattamaggiore 1767-Larino 1827) cfr. G. MAMMARELLA, *Un santo Vescovo di Larino ed il suo Sinodo del 1826*, Campobasso 1994, estratto da *Almanacco del Molise*, 1992, vol. I.



Fig. 14 – Immagini di santi.

Sulla parete destra, oltre alla cappella della Madonna del Buon Consiglio (adorna, un tempo, di una bella riproduzione ottocentesca della venerata Madonna di Genazzano) e di un semplice altare tardo ottocentesco (1886) il cui solo elemento artistico di rilievo è rappresentato dalla croce di consacrazione posta al centro del paliotto, si osservano due mosaici raffiguranti rispettivamente *Sant'Alfonso* e *San Gerardo Majella*, eseguiti entrambi dalla Scuola Vaticana del mosaico nel 1964 su cartoni del pittore romano Lucini¹¹.

Le immagini dei due santi si svolgono secondo la consueta iconografia: tralasciando l'immagine di

¹¹ La Scuola Vaticana del mosaico nasce nel 1727, quando, nell'ambito di una vasta attività di decorazione della Basilica di San Pietro, intrapresa fin dal 1578 e conclusasi solamente nel 1963, prese a funzionare un laboratorio organizzato per tradurre in mosaico le opere d'arte presenti nella chiesa: la cosiddetta "Reverenda Fabbrica Pontificia del Mosaico". Fin da allora, così come accade tuttora, le varie maestranze erano organizzate e dirette da un artista responsabile. In seguito la Scuola estese la sua attività oltre le mura vaticane. Tra le sue maggiori realizzazioni si annoverano il vasto ciclo di mosaici che adornano la chiesa di Santa Maria Apostolorum a Roma, i mosaici sulla facciata della chiesa di San Paolo fuori le Mura, sempre a Roma, i mosaici dell'abside e degli altari nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Rotondo, le decorazioni della cappella dell'antico Ricovero Ottolenghi (oggi ospedale di Santa Maria Maggiore) ad Acqui Terme (AL), il mosaico della cappella absidale della chiesa di San Sossio a Frattamaggiore, le decorazioni della cripta di Sant'Emidio ad Ascoli Piceno e di quella di San Camillo de Lellis a Bucchianico, presso Chieti, le decorazioni per la cappella Agnelli a Villar Perosa (TO), i *Misteri del Rosario* sulla volta del catino absidale dell'omonimo santuario di Pompei, alcune pale d'altare per il Duomo di Pontecorvo (FR), per la chiesa della Sacra Famiglia a Pietrelcina (BN) e per la chiesa del Sacro Cuore a Maglie (LE).

sant'Alfonso, di cui si è già discusso poc'anzi, qui si dà qualche cenno sulla figura di san Gerardo, che, vissuto nel XVIII secolo e molto venerato nel sud come protettore delle gestanti e delle partorienti, giovanissimo abbracciò la vita monastica aderendo alla Congregazione Redentorista in qualità di fratello converso. Accusato però di aver avuto una relazione con una giovane fanciulla appartenente ad una nobile famiglia presso la quale era spesso ospitato, Gerardo, fu segregato per qualche tempo presso il convento di Materdomini, dove dimorava, ed interdetto dall'Eucaristia fino a che non fu scagionato dalla stessa giovane che lo aveva calunniato. E poiché Gerardo sopportò con eroica pazienza le umiliazioni subite confortato soprattutto dall'aiuto della preghiera a Gesù in croce, egli è quasi sempre raffigurato, come anche nel mosaico in oggetto, mentre in atteggiamento estatico stringe al petto il Crocefisso¹².



Fig. 15 - R. Manzo - Scuola Vaticana del Mosaico, *Cristo Re*.



Fig. 16 - Vetrata istoriata.

La parete di sinistra non presenta nulla di notevole di là di tre finestre in forma di monofore, che accolgono delle vetrate istoriate con simboli e figure tratte dal repertorio della simbologia cristiana, e di altrettante tele centinate con le immagini di *Santa Chiara*, *San Pietro* e *San Giovanni Battista*. Le tele, dovute anch'esse alla mano del Lucini, costituiscono con le immagini di *San Francesco d'Assisi*, di *San Paolo* e di *San Sossio*, che si sviluppano sulla parete opposta, il programma decorativo della navata, tendente a glorificare oltre che i due principi degli Apostoli, i fondatori dell'Ordine Franciscano e delle Clarisse, e due dei quattro santi compatroni di Frattamaggiore.

Il presbiterio, cui si accede mediante due bassi scalini, accoglie, invece, sulla parete sovrastante l'altare, un grande riquadro in mosaico con l'immagine di *Cristo Re*, frutto della collaborazione tra l'artista locale Raffaele Manzo, che ne disegnò i cartoni, e i mosaicisti della Scuola Vaticana¹³. Sopra quest'immagine vi è una bella croce di legno, la quale porta riprodotta al centro l'*Agnus Dei* e ai quattro esterni delle braccia i simboli degli Evangelisti.

Il sottostante altare fatto erigere da mons. Gennaro Auletta nel 1964 in obbligo alle nuove norme

¹² Sulla vita di San Gerardo cfr. AA. VV., *San Gerardo tra spiritualità e storia*, Materdomini 1993.

¹³ Pittore, scultore e poeta, Raffaele Manzo (Frattamaggiore 1932-1996) si laureò all'Accademia di Belle Arti di Napoli dove per un periodo fu anche titolare della cattedra di Scultura. A lungo professore di Educazione artistica presso la scuola "Bartolommeo Capasso" della sua città, partecipò a numerose manifestazioni artistiche nazionali ed internazionali conseguendo diversi premi e riconoscimenti. Con Giovanni Saviano fu tra i promotori agli inizi degli anni '50 del secolo scorso di diverse edizioni della *Mostra Nazionale di Pittura - Frattamaggiore* che portò in città artisti e opere di grande rilievo nazionale ed internazionale. Ebbe anche una discreta attività di critico: molti suoi scritti apparvero su quotidiani e riviste d'arte. Sulla sua opera hanno scritto, tra gli altri, Biasion, Sciortino, Barbieri, Schettini e Ricci.

post-conciliari e previa demolizione del vecchio altare e della balaustra di marmi policromi che lo precedeva (donati da mons. Nicola Russo nel 1930)¹⁴, si compone di un corpo addossato alla parete, che accoglie il ciborio, squadrato, molto semplice, e di una mensa costituita da una lastra marmorea retta da quattro esili colonnine.

¹⁴ P. FERRO, *op. cit.*, pag. 134.

RAPPRESAGLIA NAZISTA ED EPISODI DI RESISTENZA NELL'AGRO ATELLANO E AVERSANO DOPO L'8 SETTEMBRE DEL '43

FRANCO PEZZELLA

Nel primo dopoguerra era opinione pressoché unanime tra gli studiosi del conflitto appena terminato che la Campania, e più in generale l'Italia meridionale, non fossero state teatro, al di là di alcuni sporadici episodi come le *Quattro giornate di Napoli* o l'assalto da parte di alcuni gruppi antifascisti alle caserme di San Prisco e di Santa Maria Capua Vetere per procurarsi armi e contrastare così le truppe tedesche in rotta verso il nord, di significativi episodi di resistenza alla rappresaglia nazifascista scatenatasi subito dopo l'armistizio dell'8 settembre del 1943¹. E' inutile sottolineare, alla luce della gran messe di testimonianze coeve e successive², quanto fossero e sono inesatte queste considerazioni, anche se non può essere accolto del tutto il giudizio espresso da Luigi Cortesi che definisce le attività antinaziste sviluppatesi nella provincia di Caserta «una vera e propria lotta partigiana di massa»³.



Fig. 1 - Postazione tedesca.

Né d'altra parte questa avrebbe avuto ragione di essere, giacché l'Italia meridionale non visse un'esperienza resistenziale paragonabile a quella del Nord o di alcune zone del Centro: lo sbarco in Sicilia degli anglo-americani e la loro rapida avanzata fino alla *Linea Gustav* (tra Termoli e Gaeta) dispensarono, di fatto, le popolazioni meridionali dall'organizzare una lotta sistematica contro i tedeschi e contro i fascisti. In realtà, come già evidenziava Corrado Graziadei nel 1955: «La lotta partigiana, in questa parte del suolo italiano, divampò in uno stillicidio di episodi, tutti staccati ed isolati», per lo più a carattere spontaneo e di tipo ribellistico, «ma che, raccolti e coordinati, esprimono una luce vivida di eroico patriottismo, che neppure l'oblio in cui ingiustamente quegli

¹ Per questi episodi cfr. C. BARBAGALLO, *Napoli contro il terrore nazista (8 settembre-I° ottobre 1943)*, Napoli s. d.; E. CUTOLO, *La Resistenza e le Quattro Giornate di Napoli*, Napoli 1977; P. LAVEGLIA, *Il gruppo patrioti di S. Prisco*, in *Mezzogiorno e fascismo*, Napoli 1978, II, pp. 747 - 760; M. SCARLATO, *I tedeschi a S. Maria C. V.*, in *La Resistenza in Terra di Lavoro*, Santa Maria Capua Vetere, s. d., pp. 7 - 9.

² Si citano, in proposito, solo per dare qualche titolo della prima ora, e relativamente alla sola Campania, i lavori di: E. PONTIERI, *Rovine di guerra a Napoli*, in *Archivio Storico delle Province Napoletane*, vol. XXIX (1943), pp. 274 -276; *L'insurrezione di Ponticelli*, in *La Voce*, Napoli 6 luglio 1945; A. CARUCCI, *Lo sbarco anglo-americano a Salerno*, Salerno 1948, pp. 28 - 26; A. TARSIA IN CURIA, *Napoli negli anni di guerra*, Napoli 1954; F. MATRONE, *La cacciata dei tedeschi da Scafati*, Pompei 1954; P. SCHIANO, *La Resistenza nel Napoletano*, Bari 1965.

³ AA. VV., *La Campania dal fascismo alla Repubblica*, Napoli 1977, pag. 50.

episodi sono stati relegati, è riuscito a spegnere»⁴. «Non vi è dubbio» scriveva qualche decennio dopo Graziadei, Giuseppe Capobianco per spiegare quest'oblio, «che i maggiori ostacoli sono stati determinati dalla cancellazione consapevole, dall'immediato dopoguerra, di quel periodo della storia. La responsabilità coinvolge tutti, anche le forze della sinistra. Ciò ha impedito che si scrivesse, pur nella specificità degli eventi, una storia completa della Resistenza italiana in cui trovassero posto le vicende del Sud»⁵.



Fig. 2 - Bassorilievo con la raffigurazione dell'eccidio sul monumento di Teverola.

Tra queste vicende, una sicuramente fondamentale per le sorti future del conflitto, ritenuta anzi da alcuni studiosi la prima azione in assoluto della Resistenza italiana, fu quella che, partita da Napoli il 12 settembre del '43, si concluse tragicamente, il giorno dopo, con l'eccidio di 14 carabinieri, nell'agro aversano, a Teverola. Era accaduto che le truppe naziste stanziate in Campania, alla notizia dell'armistizio, giunta quasi inattesa nel tardo pomeriggio dell'8 settembre '43, dopo un iniziale momento di disorientamento, già la sera stessa avevano dato corso ad una serie di violente azioni di rappresaglia. Azioni che si erano rafforzate nei giorni successivi, subito dopo che il comando tedesco aveva ordinato alle truppe in ritirata di razziare alla popolazione civile le derrate alimentari e il bestiame, oltre che distruggere tutto quanto potesse essere utile agli anglo-americani dati in procinto di sbarcare a Salerno: dalle strade alle linee ferroviarie, dai sistemi di comunicazione postali, telegrafici e radiofonici alle industrie belliche. In questo contesto i quattordici carabinieri si erano resi responsabili, agli occhi dei nazisti, di aver difeso il palazzo dei telefoni, pregiudicando così le comunicazioni nel momento in cui, essendo prossimo lo sbarco degli alleati, i collegamenti erano diventati fondamentali per contrastarlo e organizzare la difesa. Costretti da alcuni contingenti della divisione corazzata *Goering* a barricarsi nella loro caserma di Napoli Porto, i carabinieri avevano opposto una strenua resistenza agli assediati, arrendendosi, al termine di una lunga giornata di combattimenti, solo per la schiacciante superiorità numerica degli avversari e per l'esaurirsi delle munizioni.

⁴ C. GRAZIADEI, *La rivolta nel Sud*, in *Il Secondo Risorgimento d'Italia*, s.l.e., 1955, pp. 71-76, pag. 71.

⁵ G. CAPOBIANCO, *La giustizia negata L'occupazione nazista in Terra di Lavoro dopo l'8 settembre 1943*, Caserta s.d., pag. 16. In un altro scritto, *Il recupero della memoria Per una storia della Resistenza in Terra di lavoro - autunno 1943*, Napoli 1995, pp. 5 - 6, l'autore sostiene, anzi, che l'opposizione delle popolazioni meridionali costituì la prima pratica sperimentazione della guerra partigiana e in questo senso rappresentò una sorta di "laboratorio" per la Resistenza italiana.



Fig. 3 - Manifesto commemorativo dei 14 carabinieri fucilati a Teverola.

Il giorno successivo, dopo essere stati obbligati a raggiungere con un'estenuante marcia a piedi Teverola, i militari erano stati barbaramente passati per le armi in località *Madama Vincenza*, ai margini di un campo di concentramento. Con i carabinieri furono fucilati anche due civili: Carmine Ciaramella e Francesco Fusco detto *Friscolisì*, entrambi di Teverola, operaio di 30 anni il primo, trovato con un fucile in mano nella scuola di Casaluce, bracciante di 52 anni il secondo, catturato per aver insistito a voler vendemmiare sulla terra occupata dai tedeschi⁶. L'eccidio si consumò davanti agli occhi di una ventina di inermi cittadini, che, rastrellati con un altro migliaio di persone lungo la strada da Napoli a Teverola, poi liberate, erano stati appositamente tratti per scavare la fossa e dare sepoltura ai fucilati. Però ai poveretti, stremati dalla lunga marcia, erano mancate le forze fisiche, e il pietoso compito fu affidato, perciò, a tre contadini del luogo, tali Alessandro Muscariello detto "*chiavone*", ad un suo omonimo detto "*moscone*" e a Raffaele Iavarone. Prima di essere seppelliti sotto una spessa coltre di terreno, i cadaveri furono spogliati dai tedeschi di tutto quanto di utile e prezioso avevano addosso. Giuseppe Muscariello figlio di Alessandro, quello contro nominato "*moscone*", testimoniò che le 700 lire trovate in tasca di Francesco Fusco furono offerte quale ricompensa al padre e agli altri due contadini, che sdegnosamente però rifiutarono, invitando il soldato che glieli aveva offerti a far celebrare, invece, delle Messe in suffragio delle anime dei caduti.

Per il suo sacrificio, a conflitto terminato il brigadiere Giuseppe Lombardi, insieme con l'appuntato Emilio Immaturo e i carabinieri Ciro Alvaro, Antonio Carbone, Giuseppe Covino, Michele Covino, Nicola Cusatis, Domenico Dubini, Domenico Franco, Aldo Lazzaroni, Emilio Scala, Giuseppe Manzo Martino, Giuseppe Pagliuca, Giuseppe Ricca e Giovanni Russo, quasi tutti di origini campane, sarà insignito della Medaglia d'argento al Valore Militare con la seguente motivazione: «In periodo di eccezionali eventi bellici seguiti all'armistizio, preposto con gli altri militari della sua stazione alla difesa di importante centrale telefonica, assolveva coraggiosamente il suo dovere opponendosi al tentativo di occupazione e di devastazione da parte delle truppe tedesche. Catturato per rappresaglie e condannato a morte con i suoi compagni, affrontava con ammirevole stoicismo il plotone di esecuzione. Nobile esempio di virtù militari e di consapevole sacrificio». Rimasto lungamente misconosciuto nel dopoguerra, l'episodio trovò spazio sulla stampa locale e su qualche quotidiano nazionale, solamente a partire dal 1983, in occasione dello scoprimento di un monumento a Teverola⁷.

⁶ G. MOTTI, *Podestà e poi Sindaci*, Aversa 1998, pag. 154.

⁷ G. LAMA, *A Teverola: un monumento in ricordo dei 14 Carabinieri trucidati il 13 settembre 1943*, in *Il Gazzettino aversano*, settembre 1983; G. MOTTI, *Il sacrificio dei CC a Teverola*, in *Il Mattino* del 21/9/83. Più tardi, l'episodio fu ricordato in un numero monografico de *Il Gazzettino aversano* (1/2/86), dallo stesso



Fig. 4 - Stele ricordo nel luogo dell'eccidio.

L'eccidio non fu, purtroppo, il primo e neanche l'unico di una lunga serie di episodi che si svolsero in questa parte di Terra di Lavoro, la provincia dell'Italia meridionale che avrebbe pagato poi, a fine conflitto, il contributo più alto in termini di vite umane⁸.

Già la stessa sera dell'8 settembre l'agro aversano era stato, infatti, teatro di un primo episodio di resistenza alla rappresaglia nazista allorché a Villa Literno e ad Aversa gli uomini del 151° Reggimento costiero si erano battuti a lungo contro i tedeschi impegnati a razziare viveri e animali da macello⁹. Gli scontri erano stati piuttosto sanguinosi: nei giorni seguenti presso l'ospedale militare di Caserta si contarono diversi feriti, di cui alcuni morirono poi, per i postumi delle lesioni riportate¹⁰. All'ospedale di Caserta morì anche Mormile Giuseppe, un giovane operaio diciassettenne di Cardito rimasto coinvolto negli scontri, che spirò il 15 settembre. Nelle stesse ore si contarono anche le prime vittime civili tra le popolazioni dei due agri: ad Arienzo, in Valle Caudina, la sera del 9 settembre, verso le 21, mentre un gruppo di sfollati provenienti dai dintorni di Napoli sostava in piazza Lettieri, una scarica di mitragliatrice partita da una motocarrozzeria tedesca in perlustrazione falciava la piccola Autilia Robustelli, di 5 anni, di Grumo Nevano¹¹. L'11, ad Aversa, cadeva vittima del piombo nazista Luigi Oggiero, uno sfollato napoletano.

Lo stesso giorno dell'eccidio di Teverola, invece, furono uccisi, sempre ad Aversa, in via Campo, tali Beniamino Affinito detto *Beniamino Donsanto*, di 31 anni¹², e Paolo Matacena, di 51, impiegato presso il mulino Maione, in località *ponte Mezzotta*, verso Sant'Antimo, passato per le armi come

G. MOTTI, *I carabinieri trucidati a Teverola*, e da N. DE CHIARA, 1943: *strage di carabinieri a Teverola*, in *Lo spettro* (1994). All'episodio è dedicato, altresì, l'intero capitolo XXIX del libro di G. MOTTI, *op. cit.*, pp. 319 - 337.

⁸ Si ricordano, in proposito le stragi di Bellona, Caiazzo, Caserta, Conca della Campania, Sparanise. La ricerca, nonostante gli anni trascorsi, il vuoto degli archivi e talvolta la rimozione quanto non anche la falsificazione degli episodi, ha permesso, a tutt'oggi, di quantizzare in 658, di cui 69 donne, il numero dei cittadini trucidati in provincia di Caserta. Gli eccidi coinvolsero persone di tutte le età, dai 10 mesi agli 87 anni, e di condizione sociale: i più numerosi furono, tuttavia, i contadini, con ben 230 caduti (cfr. G. CAPOBIANCO, *La giustizia ...*, *op. cit.*, pag. 28).

⁹ UFFICIO STORICO DELLO STATO MAGGIORE ESERCITO, *Le operazioni delle unità italiane nel settembre-ottobre 1943*, Roma 1975, pag. 220.

¹⁰ G. CAPOBIANCO, *Il recupero...*, *op. cit.*, pag. 83.

¹¹ G. CAPOBIANCO, *La giustizia ...*, *op. cit.*, pag. 28.

¹² G. MOTTI, *Podestà ...*, *op. cit.*, pag. 285.

presunto guastatore di linee telefoniche¹³. In realtà era successo che il poveretto, nel ritornare a casa con il proprio cavallo, per dare un passaggio ad un suo compagno di lavoro che abitava a Caivano, si era diretto verso Gricignano; se non ch  al ponte di Carinaro i due erano stati bloccati dai tedeschi e trasportati con altri deportati, tra cui il professore Federico Santulli, in un improvvisato campo di concentramento a Marcianise. Liberati, dopo qualche ora, grazie all'intervento del podest  di Aversa Luigi Andreozzi, i malcapitati si erano poi separati, dopo un lungo tragitto a piedi attraverso i campi, nei pressi dello stesso ponte dove erano stati catturati. E fu l  che il Maticena, per raggiungere la strada, nell'attraversare la cunetta in precedenza utilizzata dai tedeschi per posare i fili telefonici, fu da questi sorpreso e colpito a morte.



Fig. 5 - Monumento di Teverola.

Il giorno 15, ad Aversa, cadeva il giovane brigadiere dei Carabinieri Agostino Maggi; il giorno seguente, a Trentola, il quindicenne Nicola Di Guida di Lusciano moriva - come annot  il parroco di Ducenta, nel suo diario - in seguito alle ferite riportate alla mano destra dilaniata da una bomba a mano raccolta incautamente nei pressi dell'accampamento tedesco¹⁴; il 18 toccava, invece, a Nicola Tessitore, un modesto operaio cementista, che, di ritorno da Carinaro, dopo una dura giornata di lavoro, appartatosi all'altezza dell'ex campo profugo di Aversa per soddisfare un bisogno fisiologico, fu scambiato per un sabotatore delle linee telefoniche e colpito pi  volte da un soldato tedesco in perlustrazione. Ferito, fu soccorso da un certo Affinito e trasportato su un carrettino all'ospedale di Aversa, dove mor  dopo sei giorni di agonia¹⁵. Sempre ad Aversa, il 23 settembre, cadeva, freddato dal piombo di un soldato tedesco, Stabile Aniello, un calzolaio, appena uscito dal rifugio dove si era nascosto a lungo per sfuggire alla cattura¹⁶.

¹³ Ivi, pag. 44-45.

¹⁴ Ivi, pag. 287.

¹⁵ G. MOTTI, *Trucidato Nicola Tessitore*, in *Il Gazzettino aversano*, 30 novembre 1973.

¹⁶ G. MOTTI, *Podest ...*, op. cit., pag. 43 - 44.

Va ricordato, in proposito che in quei giorni molti aversani per sfuggire ai tedeschi, si rifugiarono, travestendosi da internati e mischiandosi a loro, nel locale Ospedale Psichiatrico della Maddalena; altri ancora, con la complicità del dottor Vincenzo Forzano, si fecero operare di appendicectomia¹⁷.



Fig. 6 - Padre Paolo Manna.

Sul fronte del sistematico saccheggio di derrate alimentari e bestiame messo in opera dai tedeschi nei riguardi non solo delle caserme e dei depositi militari, ma anche di negozi ed abitazioni private, bisogna purtroppo registrare un'attiva compartecipazione della popolazione civile alle scorrerie teutoniche. In alcuni casi i tedeschi dopo aver aizzato la folla repressero questa partecipazione nel sangue, come a Gricignano, dove il 12 settembre, prima filmarono l'assalto della folla ai depositi militari, siti in località "San Vicienzo", e poi la dispersero a colpi di armi da fuoco, ammazzando, forse, quel Falace Elpidio registrato tra le vittime civili di Sant'Arpino¹⁸, Nicola Lettieri, un cinquantenne di Frattaminore e Carlo Marino, un vecchio bracciante di Cesa, e ferendo gravemente una bracciante di Succivo, tale Maddalena Lampitelli, poi deceduta all'ospedale di Frattamaggiore¹⁹.

Altri, tra cui un certo Giovanni Fusco di Gricignano, che per procurarsi dell'olio pare fracassasse un intero bidone, morirono per mano delle sentinelle italiane²⁰. A Frattamaggiore, negli stessi giorni, come si legge nella testimonianza rilasciata da tale Giuseppe Marotta, un ragazzo undicenne di Napoli ivi sfollato con la famiglia, i tedeschi, dopo aver saccheggiato e data alle fiamme una filanda, repressero con le armi il tentativo della popolazione di appropriarsi di ciò che era rimasto²¹. La stessa sorte toccherà alla folla che, più tardi, il 31 ottobre, assalirà prima il deposito di cartine per sigarette e carta per cancelleria del distretto militare di Aversa alloggiato nell'ex asilo infantile di piazza Lucarelli, e poi, in successione un deposito di gomme Pirelli ubicato nel granaio di palazzo Golia in via Seggio (l'attuale corso Umberto) e alcuni negozi di oreficeria nella stessa via²².

¹⁷ Ivi, pag. 65.

¹⁸ A. DELL' AVERSANA – F. BRANCACCIO, *Sant'Arpino ai suoi caduti*, Sant'Arpino 1997, pag. 80.

¹⁹ G. MOTTI, *Podestà ...*, op. cit., pag. 58.

²⁰ G. MOTTI, *Una pagina di storia recente. Gricignano: il deposito di Dio in ... Consuetudini Aversane*, 23-24 aprile-settembre '93, pp. 89-94.

²¹ ARCHIVIO DELL'ISTITUTO CAMPANO PER LA STORIA DELLA RESISTENZA, fondo *La mia guerra*, 16/U.

²² S. BUONANNO – C. CIMMINO, *Terra di Lavoro durante l'occupazione nazifascista nelle indagini degli allievi delle scuole della provincia*, in *Rivista storica di Terra di Lavoro*, a. XV (gennaio-dicembre 1990), n.

In questi episodi non furono risparmiate le istituzioni religiose: il convento del Carmine subì un pesante svaligiamento tra il 2 e 3 ottobre e nella ressa morirono cinque persone; mentre da un altro ex convento, quello di Sant'Agostino degli Scalzi a Torrebianca, furono sottratti foraggi per muli e cavalli dell'esercito e perfino alcune bestie²³.



Fig. 7 - Raffaele Anatriello negli anni '80.

Molti furono anche gli episodi di rappresaglia negli immediati dintorni di Aversa. Il 20 settembre a Villa Literno alcuni soldati tedeschi tentarono di rapire e violentare una ragazza; il contadino Francesco Mercurio intervenuto per difenderla fu immediatamente freddato²⁴. La sera dello stesso giorno, San Cipriano, che allora costituiva con Casal di Principe e Casapesenna l'abitato di Albanova, visse le sue ore più tragiche allorquando un soldato tedesco fu ferito da un colpo di pistola alla gamba da un giovane del paese, tale Angelo Chiarolanza, originario di Quarto, noto come "scassacarrette". La reazione tedesca fu immediata, crudele, barbara. Al termine della rappresaglia, durante la quale «grida, pianti si susseguivano senza sosta al crepitio incessante delle mitragliatrici ed allo scoppio fragoroso delle bombe a mano», in via Fiume si contarono ben quattro morti e numerosi feriti. Raccapricciante la descrizione della scena riportata dal dottore Scipione Letizia accorso per portare soccorso ai poveri malcapitati: «Lo spettacolo che si presentò al mio sguardo fu non solo raccapricciante, ma allucinante. Un gruppo di cinque o sei casupole, quasi catapecchie, erano sventrate dalle esplosioni di bombe a mano e dalle sventagliate delle mitragliatrici. Porte abbattute, suppellettili misere in frantumi e tutt'intorno sparsi sul pavimento, quattro cadaveri di persone adulte ed oltre diciotto feriti»²⁵.

Il giorno successivo, mentre ancora si componevano i cadaveri delle vittime (Salvatore Baldascino, Giuseppe Cavaliere, Domenico Cirillo e Maria Giuseppa Salzillo), i tedeschi rastrellarono il paese alla ricerca di ostaggi da fucilare, e nonostante la maggior parte degli uomini avesse trovato sicuro rifugio nelle grotte dove essi non si avventuravano temendo delle imboscate, catturarono dieci persone, le quali, però, grazie alle insistenze di una commissione di notabili del paese furono risparmiate²⁶.

Qualche giorno dopo, il 23 settembre, un'altra possibile strage era sventata a Trentola Ducenta allorché una squadra di S.S. penetrata nel locale seminario del P.I.M.E. alla ricerca di soldati

26/27, pag. 45. Le oreficerie in questione erano, come riporta G. MOTTI, *Podestà...*, op. cit., pag. 285, di Michele Gatta e Giuseppe Vitale.

²³ G. MOTTI, *Podestà ...*, op. cit., pagg. 62 e 58.

²⁴ G. CAPOBIANCO, *La giustizia ...*, op. cit., pag. 29.

²⁵ S. LETIZIA, *Un paese fuori legge Casal di Principe*, s. d., pp. 181-184. Uno dei feriti, la signora Abatiello Rosa, cessò di vivere qualche giorno dopo all'ospedale di Aversa.

²⁶ L. SANTAGATA, *Casal di Principe e Frignano Maggiore Due Comuni dell'Agro Aversano*, Napoli 1987, pag. 106.

sbandati e civili datisi alla macchia per scampare ai rastrellamenti, fu allontanata con modi garbati e persuasivi, dal rettore, padre Paolo Manna²⁷.

Tra il 23 e il 26 settembre anche Casapesenna registrò un significativo episodio di resistenza ai tedeschi allorquando nella contrada denominata *u' perillo*, a breve distanza dalla linea ferroviaria, mentre alcuni militari tedeschi s'intrattenevano in un'abitazione vicina, degli uomini del posto assaltarono ed incendiarono un carro armato, uno dei pochi mezzi corazzati superstiti che i tedeschi, strategicamente, spostavano di tanto in tanto sparando qualche colpo nella direzione degli accampamenti alleati per dare ad intendere di essere ancora nelle capacità di difendersi. In conseguenza di questo fatto la rappresaglia teutonica diventò più violenta, ma fortunatamente i pochi uomini che riuscirono a catturare e a trasportare a Casal di Principe si liberarono a causa di un bombardamento che sopraggiunse all'improvviso²⁸.



Fig. 8 - Gennaro Marchese fine anni '40.

Il 26 settembre in località *S. Larienzo*, presso Villa di Briano, furono fucilati, con l'accusa di aver sottratto materiale bellico, Cacciapuoti Giovanni, Della Corte Raffaele e Pellegrino Carlo, rispettivamente di anni 43, 36 e 15, tutti e tre braccianti di Frignano. Benché colpito in più parti del corpo, quest'ultimo era però sopravvissuto al piombo nazista e, soccorso da alcuni contadini presenti alla scena dopo che i tedeschi avevano abbandonato il posto, fu trasportato di nascosto all'ospedale di Aversa. Qui però, fu subito raggiunto dai suoi aguzzini, informati non si sa da chi, che, quantunque lo avessero trovato prossimo a morire, lo prelevarono, lo caricarono su una camionetta e si diressero verso il luogo in cui intendevano finirlo. Dio volle, però, ad evitare un ulteriore gratuito atto di ferocia, che vi giungesse cadavere²⁹.

Intanto, il 27 settembre, un gruppo di guastatori tedeschi era giunto a Frattamaggiore, accampandosi nella zona *monte 'e sciemi*, per minare la sottostazione della Società Meridionale di Elettricità e i ponti sulla ferrovia Napoli - Roma, già vigilata da un contingente armato accasermato nel locale Linificio Nazionale, e da una postazione antiaerea. Alcuni giovani, capeggiati da Raffaele Anatriello e da Gennaro Marchese, balzato nel dopoguerra agli onori della cronaca sportiva per essere stato, prima, arbitro internazionale, e poi presidente della Federazione italiana arbitrale, si risolsero, forti di fucili 91 e di poche altre armi sottratte all'Esercito, di difendere la centrale, ma quando si resero conto di trovarsi di fronte a forze francamente preponderanti, capirono che non era il caso, anche per evitare guai maggiori alla popolazione civile.

²⁷ R. TROTTA, *Padre Paolo Manna*, Bologna 1981, pp. 121-123.

²⁸ L'episodio è riportato da L. SANTAGATA, *Casapesenna Passato e presente*, Napoli 1990, pag. 125, sulla scorta di una testimonianza diretta del professore Nicola Ardito, all'epoca diciassettenne.

²⁹ L. SANTAGATA, *Villa di Briano*, Napoli 1979, pag. 94.

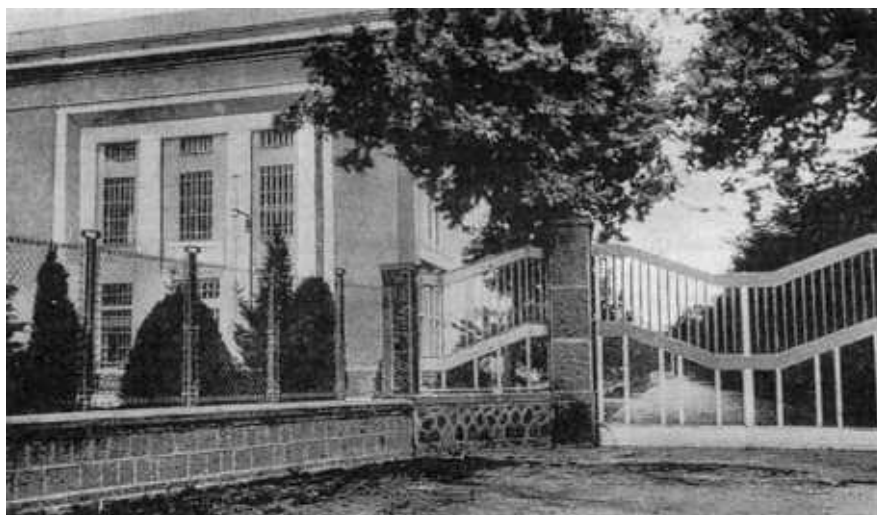


Fig. 9 - Centrale elettrica di Frattamaggiore.

Fu così che, prima il ponte carrozzabile tra Fratta e Grumo, e poi la centrale elettrica saltarono in aria. Con queste importanti strutture furono fatte saltare anche alcune parti del Canapificio Partenopeo e delle Manifatture Cotoniere Meridionali. In queste azioni di rappresaglia si distinse particolarmente un soldato italo – tedesco, tale Michele (forse un altoatesino o il figlio di un emigrante italiano, secondo altri), che più avanti ritroveremo, a ragione della sua balordaggine, come uno dei corresponsabili dell'eccidio di Orta di Atella. Fra l'altro il balordo si era reso protagonista di alcuni deprecabili atti di violenza nei confronti di inermi cittadini, in particolare, nei confronti di un'anziana donna, tale Anna Vitale, alla quale impose di accendere appositamente il forno per mettere ad asciugare le divise di alcuni commilitoni inzuppate di acqua piovana³⁰.



Fig. 10 - Amedeo Vetere.

Ai danni arrecati dai tedeschi, si aggiunsero in quei giorni, quelli provocati dall'aeronautica alleata che, smaniosa di centrare a sua volta la centrale elettrica, faceva, sovente, delle disastrose incursioni aeree. Durante una di queste fu centrata una casa di Grumo e vi furono delle vittime, compreso un artificiere, rimasto dilaniato nel tentativo di disinnescare una bomba inesplosa. Antagonisti politici attribuirono la colpa dei bombardamenti alleati ad un acceso antifascista del tempo: quell'Amedeo Vetere che più tardi, a conflitto concluso, fonderà la locale sezione del partito comunista. Il Vetere, che era stato più volte incarcerato dai fascisti per motivi politici prima di essere inviato al confino nella cittadina di Palena sulla Maiella, fu accusato di aver fatto uso durante le incursioni alleate di uno specchietto con lampada per richiamare l'attenzione dei bombardieri alleati. In realtà, le uniche azioni di sabotaggio compiute dal Vetere erano state quelle di vagare per le campagne fingendosi

³⁰ G. MOTTI, *Sindaci ...*, op. cit., pag. 198

contadino per poter spezzare i fili delle linee telefoniche tedesche. Il taglio dei cavi aveva la funzione non solo di impedire i collegamenti ma anche quella, più squisitamente psicologica, di dare la sensazione ai tedeschi di trovarsi ad operare in un ambiente ostile³¹.

Anche a Frattamaggiore, come ad Aversa, ci furono, ahimè, saccheggi di case e negozi. In particolare a farne le spese furono un magazzino di materiale elettrico nei pressi della ferrovia e un piccolo deposito di articoli casalinghi gestito da una certa signora Canciello. Ma a subire i maggiori danni da questi sistematici svaligiami furono soprattutto i vagoni merci che sostavano nella stazione.



Fig. 11 - L'eccidio di Orta in un dipinto di Luigi Marruzzella.

L'ultimo giorno del mese si concluse con una delle stragi più barbare perpetrate in Campania dai tedeschi: l'eccidio di Orta di Atella. Secondo le ricostruzioni più attendibili, realizzate da De Marco³² e Motti³³ prima, e da De Santo poi, avvalendosi di una serie d'interviste effettuate in loco³⁴, è ipotizzabile che tutto ebbe inizio nelle prime ore del mattino, allorquando, nei pressi della baracca di legno dove tale *mastu* Vicianzo Tizzano esercitava il mestiere di ferracavallo, sita sulla provinciale Aversa-Caivano, si erano raccolti, sull'onda delle notizie portate da uno sfollato napoletano che riferiva di scaramucce in città fra truppe tedesche e napoletani, ma anche in risposta ai rastrellamenti dei giorni precedenti, una cinquantina di dimostranti che, armati di fucili da caccia, pistole ed arnesi vari, affrontavano gli sparuti soldati tedeschi di passaggio. Guidati dal professore Matteo Calisti, un ex ufficiale di origini siciliane che aveva combattuto la I guerra mondiale, e da Adamo Ernesto Salvatore, ex comandante dei Vigili Urbani, si trattava, per lo più, di padri di famiglia che imbracciavano le armi per difendere le mogli e le figlie dalle razzie tedesche³⁵, di

³¹ Ivi, pag. 197.

³² A. DE MARCO, *Dieci anni*, Frattamaggiore 1983, pp. 53-72.

³³ G. MOTTI, *Martiri atellani e frattesi. 30 settembre 1943. Storie di prima, durante e dopo*, dattiloscritto, Aversa, Biblioteca Comunale; ID., *Sindaci ...*, op. cit., pp. 192-193.

³⁴ A. DE SANTO, *L'eccidio di Orta d'Atella: 30 settembre 1943*, in G. GRIBAUDI (a cura di), *Terra bruciata. Le stragi naziste sul fronte meridionale*, Napoli 2003, pp. 200-230. L'autore si è avvalso di un'altra fonte inedita costituita dal Diario dattiloscritto di Ersilia Greco, moglie e madre di due vittime della strage, messogli a disposizione dalla nipote della signora, Milena Greco.

³⁵ Pare, infatti, che uno dei motivi principali che determinarono la formazione del gruppo sia stata la notizia, proveniente da Frattamaggiore, di un tentativo di rapimento per stupro ai danni della giovane Lillia Nava, figlia dell'ingegnere Lelio, messo in atto da Michele, il soldato italo - tedesco di cui si è già parlato precedentemente. Il tentativo fu sventato da un gruppo di dimostranti di Frattaminore che sottrassero l'auto a Michele affinché lasciasse la povera ragazza. Per questa ragione il Michele si sarebbe fatto giustizia

giovanotti che volevano fare gli eroi, di soldati sbandati che ambivano a passare per patrioti, ma anche di persone dedite ai furti e alle violenze³⁶.

In particolare un energumeno, sospettato peraltro di collaborazionismo con gli stessi tedeschi, si era avventato contro uno di essi picchiandolo selvaggiamente, mentre altri due giovani militari tedeschi erano stati fermati a bordo del loro camion, imprigionati nella torre del *Bruzzusiello* e solo dopo alcune ore liberati dopo aver chiesto degli abiti civili per potersi allontanare indisturbati. Intanto il camion era stato portato dalle parti della *Crocesanta* (l'attuale via Del Vecchio) e svuotato del suo contenuto ancorché la maggior parte della popolazione disapprovasse il gesto temendo una possibile vendetta da parte dei tedeschi.



Fig. 12 - Lapide commemorativa dell'eccidio di Orta.

E, infatti, la risposta, non tardò ad arrivare. Nel tardo pomeriggio in via Chiesa sopraggiunse una camionetta tedesca con 12 soldati armati di tutto punto seguiti da un'altra cinquantina di militari a piedi che inferociti forzavano le porte delle case e, armi spianate, trascinavano fuori uomini, donne e bambini. Portate in piazza San Salvatore le persone catturate intuirono ben presto le vere intenzioni dei tedeschi, quando uno di loro, appostato sul balcone di palazzo Greco, di fronte al convento, sparò, scambiandolo per un civile malintenzionato, e ammazzandolo sul colpo, all'ignaro fra Fedele, un anziano e malaticcio francescano che, portatosi alla finestra della propria cella apertasi a causa di un'improvvisa folata di vento per chiuderla, si apprestava, su invito degli sgomenti e spaventati malcapitati radunati nella piazza sottostante, a benedirli. Subito dopo l'efferato episodio (si era ormai quasi all'imbrunire), gli uomini furono separati dalle donne e dai bambini e spinti, sotto la minaccia delle armi, lungo corso Vittorio Emanuele, verso la provinciale Caivano-Aversa, dove, disposti lungo un vecchio muro di cinta che correva parallelo alla strada furono, infine, falciati dalle armi di un plotone di esecuzione. Sul terreno, restarono, esanimi, i corpi di 20 innocenti.

ammazzando Raffaele Lionello, uno degli assalitori, e l'incolpevole Gennarino Clemente, scambiato per Sossio Iannuzzi, un altro degli assalitori. Il primo sarebbe stato sgozzato personalmente da Michele; il secondo fucilato. Sulla vicenda, permangono, tuttavia, molti dubbi.

³⁶ La costituzione di una formazione analoga, decisa a brandire le armi e combattere contro i tedeschi, fu tentata a Succivo anche da Salvatore Tinto, un estroso giovanotto comunista di buona famiglia, che, però, dissuaso dal cugino Pasquale Tinto, dall'avvocato Luigi Pagliuca e soprattutto dallo scarso entusiasmo dei concittadini, ben presto rinunciò al progetto.

I loro nomi e l'età: Cannella Vincenzo di anni 28, Castellano Vincenzo di anni 35 e suo figlio Michele di anni 18, Chianese Arcangelo di anni 62, Daniele Salvatore di anni 55 e il figlio Antonio di anni 15, De Sivo Guido di anni 54, Di Letto Salvatore di solo 17 anni, Di Lorenzo Alessandro di anni 58, D'Onofrio Gioacchino di anni 71, Ferrara Michele di anni 39, Greco Corrado di anni 43 e suo fratello Mario di anni 41, Lazzaroni Aldo di anni 22, Pellino Oreste di anni 17, Ricci Vincenzo di anni 44, Romano Salvatore di anni 49, Serra Salvatore di anni 49, Serra Sossio di anni 58, Sorvillo Massimo di anni 57 e Zarrillo Giovanni di anni 31. Sopravvisse alla falcidia (per essersi finto morto o forse, chissà, per il pietoso gesto del soldato incaricato di finire chi non era ancora spirato) solo Salvatore Costantino, rimasto leggermente ferito ad un braccio. Quando ritornò al paese, smarrito e tremante, lo trovò in preda alle fiamme in più punti³⁷ e completamente deserto: le donne e i bambini erano riparati, parte nella vicina Succivo, parte nelle grotte sottostanti ai palazzi, mentre gli uomini scampati al massacro si erano nascosti un po' dappertutto, chi sui tetti del luogo detto di *Panico*, attiguo al transetto della chiesa di San Massimo, chi nei fienili, chi nel convento di San Salvatore. Quella sera gli unici a percorrere fino a notte inoltrata le strade del paese, prima di abbandonarlo, furono oltre a qualche cane o gatto randagio, i tedeschi, ancora alla ricerca di possibili vittime. Il giorno successivo, ai primi ortesi accorsi sul luogo del massacro si offrì uno spettacolo raccapricciante: i corpi dei poveri sventurati giacevano con gli abiti sforacchiati nelle pose più disparate, chiazze di sangue ingrumito imbrattavano il muro, rivoli di sangue si perdevano fra l'erba mischiandosi al fango. Grazie alla pietosa opera dei parenti e di alcuni volontari i cadaveri furono rimossi, trasportati nelle loro abitazioni e poi inumati nel locale cimitero. Nel frattempo il buon parroco, don Salvatore Mozzillo, diffusasi la voce che i tedeschi si apprestavano a radere Orta al suolo, accompagnato da due bizzoche, si era recato al comando tedesco di Crispano per impetrare la grazia di risparmiare il paese, offrendo dell'oro raccolto presso alcune famiglie e promettendo di adoperarsi per recuperare il bottino sottratto dal camion il giorno precedente. Qualche giorno dopo, infatti, accompagnato da Michele Del Prete, un sarto di Orta, si recò a Frattamaggiore, presso il linificio, dove era alloggiato, come si accennava in precedenza, un reparto tedesco adibito al controllo della contigua linea ferroviaria, per restituire parte della refurtiva sottratta³⁸.

Corre obbligo ricordare che alla già lunga lista dei caduti di via Nuova vanno aggiunti i nomi di Adelaide Organo, detta *Lilaida*, di anni 78 anni, rimasta vittima, qualche ora prima del massacro, di un colpo sparato da un rabbioso tedesco nel luogo detto *delle Tranghelle*, e del contadino ventottenne Salvatore Pezzella, raggiunto da una raffica di mitra mentre cercava di scavalcare il muro di cinta di un giardino per mettersi al sicuro. Non sembra, invece, collegarsi ai tedeschi l'assassinio di Raffaele Guerra, sottufficiale dell'Esercito, di anni 26, uno dei partecipanti agli assalti, sulla cui morte permangono molti punti oscuri. Pare, infatti, che fosse rimasto vittima di uno dei suoi compagni, ma non si capisce bene se per errore o per vendetta personale. In ogni caso il suo nome compare, insieme a quello di Raffaele Spina, l'autista dei marchesi Capece ucciso dai tedeschi in data e circostanze diverse, come vedremo, e a quelli di Adelaide Organo e Salvatore Pezzella, nella lapide che, murata negli anni Cinquanta su una parete della scuola elementare di Orta, ricorda l'eccidio del 30 settembre. La lapide è sormontata da un bassorilievo raffigurante un'aquila bifronte che assale uomini e bambini inermi per giustificare, in un certo qual modo, le parole martirio e sacrificio che compaiono nella frase commemorativa e che giacché nell'accezione più comune indicano, rispettivamente, come osserva De Santo richiamandosi al Devoti-Oli: "il sacrificio accettato in nome della fede " e "l'offerta della propria vita per un ideale", non sono certamente identificabili con gli stati d'animo presenti in quel momento nelle vittime, tutto al più rassegnate, e diventate tali solo per placare l'ira tedesca³⁹. L'episodio, benché alcuni mesi dopo

³⁷ Furono dati alle fiamme, fra gli altri, il palazzo Granata, detto dei *Pirchitiello* e il palazzo detto dei *Prizidi*, mentre palazzo Migliaccio fu solamente mitragliato.

³⁸ G. MOTTI, *I Martiri atellani e frattesi del 1943. Tra cronaca e storia*, in *Campania Sette Nord-Est*, supplemento al giornale *Avvenire* del 6/3/94, pag. 3.

³⁹ G. DEVOTO – G. C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze 1971.

avesse trovato spazio su *Il Risorgimento*, l'unico quotidiano campano dell'epoca⁴⁰, in termini apologetici, era stato, infatti, vissuto, dalla maggioranza della popolazione ortese, come un errore gravissimo, una rappresaglia compiuta dai tedeschi non per odio ma solo in risposta ad una serie di atti ostili (l'attacco sulla strada, la cattura dei soldati, l'appropriazione del contenuto dei camion) da parte di un gruppo di persone poi dileguatosi: e come tale era stato prima quasi giustificato e poi rimosso⁴¹. Questa rimozione spiega, peraltro, il riutilizzo del muro stesso della fucilazione nella costruzione di uno stabile e l'assenza di una targa sul luogo preciso in cui fu perpetrata la strage, che ha beneficiato, per il resto, negli anni, solo di due commemorazioni: una prima volta, il 26 maggio del 1991 in occasione del Terzo raduno provinciale dell'Associazione Nazionale Combattenti e Reduci (ANCR) di Terra di Lavoro, nel contesto di una rievocazione generale della guerra⁴², e una seconda volta il 30 settembre del 1993 in occasione del Cinquantenario dell'eccidio⁴³.

Molti più frammentari e imprecisi rispetto a quelli di Orta di Atella, restano a tutt'oggi, i fatti di sangue riguardanti la vicina Marcianise. Mentre Capobianco registra, infatti, senza nessuna altra notizia, ben 5 morti in via Grillo tra il 3 e il 4 ottobre⁴⁴, Salvatore Buonanno e Carmine Cimmino riportano la testimonianza di Orlando Gaglione, raccolta dal nipote Gianpietro Bellopede, alunno della scuola elementare del 3° circolo didattico di Marcianise, circa un eccidio perpetrato dai tedeschi nei confronti di un gruppo di inermi cittadini catturati lungo via S. Giuliano e poi fucilati sui *Regi Lagni* presso la masseria *don Giulio*. Secondo il racconto di Gaglione, alla morte sfuggì un certo Giuseppe Iuliano, detto "*zi' Giuseppe*" che al momento degli spari si gettò a terra fingendosi morto⁴⁵. Un altro episodio analogo, raccolto da Motti, riferisce che nei pressi della stessa masseria furono fucilati, dopo essere stati catturati dai tedeschi e costretti a pulire col petrolio un carro armato che per mimetizzarlo era stato coperto di paglia, un contadino di Marcianise, tale Giuliano Silverio, il già citato autista dei baroni di Casapuzzano, Raffaele Spina, e un anonimo vecchietto di Frattamaggiore, antifascista, che credendo Marcianise già liberata, voleva recarsi in questo paese per incontrare Saverio Merola, capo degli antifascisti locali. Come Giuseppe Iuliano anche Giuliano Silverio si salvò gettandosi a terra e fingendosi morto⁴⁶. Non si salvarono, invece, tranne Salvatore Bellotta, che all'epoca contava poco meno di 20 anni, e tale Gaetano chiamato "*o' macchiaiuolo*" gli altri tre fratesi che, dopo essersi recati, con loro, prima a Santa Maria Capua Vetere e poi a

⁴⁰ *Il Risorgimento*, mercoledì 15 dicembre 1943, pag. 2.

⁴¹ In particolare furono accusati Salvatore Auletta, Ernesto Iovinella, operaio presso un mulino di Frattamaggiore, Francesco Tornincasa, Antonio Mozzillo, un certo Lampitelli e i già citati Adamo Ernesto Salvatore e Matteo Calisti, il capo carismatico che cercò di regolamentare l'insurrezione e che ne fu, invece, ingiustamente ritenuto il responsabile principale. Matteo Calisti, strenuamente difeso nel suo libro da N. LEWIS, *Napoli '44*, Milano 1993, nell'immediato dopoguerra, subì, peraltro, dopo un periodo di carcerazione a Poggioreale, un regolare processo per questi fatti uscendone assolto.

⁴² Relativamente all'eccidio, nell'intervento del sindaco dell'epoca, Luigi Ziello, riportato sull'invito, si legge: «La crescente necessità di assicurare e rafforzare lo stato di pace tra i popoli e le varie etnie ha dettato alla Federazione provinciale dell'ANCR di Caserta, in collaborazione con la locale sezione e con il patrocinio dell'Amministrazione comunale di Orta di Atella, l'idea di promuovere un'occasione di incontro a Orta di Atella. La località è stata scelta in considerazione del tributo pagato dalla città Atellana il 30-9-1943, quando ventiquattro inermi cittadini caddero nella rappresaglia sotto il fuoco nemico. Con tale ricordo i partecipanti al raduno intendono non solo tributare il riconoscimento dovuto alle vittime innocenti di quella infausta giornata, ma soprattutto promuovere e rafforzare tutte le iniziative che debbono indurre gli uomini a non combattersi tra loro, ma a creare condizioni di pace e di concordia tra tutti popoli del mondo».

⁴³ Per l'occasione fu ripubblicato, in forma autonoma e lievemente riveduto, il saggio di A. DE MARCO, *In ricordo dei martiri atellani nel 50° anniversario dell'eccidio*, Frattamaggiore 1993, già apparso nella miscelanea *Dieci anni*.

⁴⁴ G. CAPOBIANCO, *La giustizia ...*, op. cit., pag. 51, 78, 95, 97, 99. Si tratta di Gaetano Sibona e Vito Cecere, entrambi contadini, di 21 anni il primo, di 43 anni il secondo; del bracciante diciottenne Giovanni Tartaglione; del pensionato Raffaele Valletta di 62 anni e del marittimo Tammaro Mandile di 45 anni.

⁴⁵ S. BUONANNO – C. CIMMINO, op. cit., pag. 40.

⁴⁶ G. MOTTI, *Podestà ...*, op. cit., pag. 190.

Macerata Campania per comprare merce da rivendere, incapparono, sulla via del ritorno, nei pressi della stessa masseria *don Giulio*, in una postazione tedesca. Era successo che i cinque, recatisi a Santa Maria con un calesse per approvvigionarsi di grano e trovato il locale mulino incendiato, pur di non tornare a mani vuote, a Macerata, avevano acquistato da tale Mattia, insieme con alcuni sacchi di fagioli secchi, anche cinque cappotti militari inglesi, ceduti, probabilmente, da prigionieri scappati dai campi di concentramento di Capua o Aversa in cambio di abiti civili. Sulla via che congiunge Marcianise con Orta, alla vista del posto blocco tedesco il gruppo si era disfatto del compromettente carico lanciandolo nell'attiguo *lagno*; il gesto non era, però sfuggito ai militari che, dopo aver ammazzato la cavalla che trasportava il calesse e obbligato i cinque ad indossare i cappotti inglesi, li fucilarono, risparmiando per mero calcolo, come vedremo, il solo Bellotta.



Fig. 13 - Ponte a Selice in una fotografia d'epoca.

Fu così che trovarono la morte Rocco Perfetto, di 40 anni, suo figlio Francesco, di 19, e Rosa Costanzo, nubile, di professione pettinatrice, detta *fra Diavolo*. Gaetano o' *macchiaiuolo*, benché trafitto più volte alla gola e creduto morto, riuscì a sopravvivere. Il Bellotta, invece, dopo essere stato rifocillato, fu trasportato a Macerata e invitato ad indicare la casa del ricettatore, che, però, annusato il pericolo, si era già prudentemente allontanato, abbandonando moglie e figli. A quel punto i tedeschi, dopo aver perquisito la casa e avervi trovato altri cappotti inglesi, allontanati la donna e i bambini, distrussero l'abitazione con le bombe. Il povero Bellotta, dopo essere stato costretto a chiedere in giro per il paese dove era nascosto il mediatore Mattia e chi avesse altri cappotti inglesi, fu alla fine liberato e riuscì finalmente a raggiungere Frattamaggiore, dove i familiari, avendo saputo intanto delle fucilazioni, gli avevano già preparato la bara⁴⁷.

Alle vittime dirette della ferocia nazista vanno aggiunte quelle provocate dallo scoppio delle mine, piuttosto numerose nel quadrilatero compreso fra Trentola, S. Marcellino, Parete e Villa Literno, che, i tedeschi, per sventare un eventuale attacco dal nord, avevano minato dopo aver allagato anche i *Mazzoni*. Tra il 6 e il 10 ottobre, persero la vita, Conte Maria, una scolara di 16 anni, i germani Luciano e Michelina Cassandra, rispettivamente di 17 e 14 anni, di San Marcellino, Andrea Pizzorusso e il fratellastro Luciano Lemma, entrambi contadini, rispettivamente di 39 e 28 anni, la mamma dei due, Angela Riccardo, una casalinga di 60 anni, tutti di Trentola. Originario di Trentola era pure Andrea Arbitrio, un giovane militare di 31 anni, ucciso lungo la provinciale Giugliano-Parete insieme a un seminarista che cercava di raggiungere la propria casa, dal gruppo di guastatori tedeschi che poco prima avevano trucidato a Giugliano, davanti alla chiesa dell'Annunziata, numerosi ostaggi, tra cui alcuni religiosi⁴⁸.

Nelle campagne di Parete il 3 ottobre trovava la morte anche Nicola Parete, un bracciante di 30 anni circa che, impossessatosi di due dei numerosi fucili trovati nei pressi della masseria Picone, e

⁴⁷ G. MOTTI, *Come ci attraversò la guerra aprile 1944*, in *Il Clanio*, a. II, n. 4, pag. 5.

⁴⁸ E. COPPOLA – T. DAVIDE, *Testimonianze ed eventi a Giugliano dall'8 settembre al 5 ottobre 1943*, Giugliano 1993; G. GRIBAUDI, *Memoria ed oblio. Massacri nazisti nel Napoletano-1943*, in *Nord e Sud*, n. 6 (1999).

incappato poi in un rastrellamento tedesco, fu fucilato dopo essere stato costretto a scavarsi la fossa con le sue stesse mani. Poco dopo, nello stesso luogo, raggiunto intanto da un centinaio di persone per impossessarsi delle restanti armi, trovarono la morte, in circostanze non molto chiare, due giovanetti: Severo Agrippino, di 14 anni, un ragazzo originario di Arzano, adottato da una famiglia di Parete, e lo scolaro Gennaro Chianese, pure lui di Parete, che contava appena 8 anni. La morte di Severo avvenne, forse, involontariamente, per mano di un carabiniere, inviato sul posto per tenere alla larga dal deposito d'armi, la popolazione⁴⁹.



Fig. 14 - Tenente Silvio Gridelli.

Il giorno dopo le truppe di liberazione raggiungevano, accolti gioiosamente dalla popolazione, la maggior parte dei paesi sia dell'agro attellano sia di quello aversano. Gli ultimi reparti tedeschi lasciavano definitivamente le nostre terre non prima di aver fatto qualche altra vittima come il povero Francesco Cantiello, un trentaquattrenne contadino ammazzato in via L. Caterino a San Cipriano per essersi rifiutato di consegnare la sua cavalla e per aver puntato il fucile contro i tedeschi⁵⁰. Altre due vittime si ebbero a Trentola Ducenta dove i guastatori prima di abbandonare il campo si erano appostati con una mitragliatrice alla fine di via Roma, laddove si stacca la traversa che va a *Cientepertose*, sparando all'impazzata su chiunque osasse attraversare la strada. A farne le spese furono un'erbivendola di Aversa, avventuratasi per vendere la sua merce, raggiunta alla coscia da un proiettile, per fortuna in modo leggero, e tale Carlo Grassia detto *Napoleone* che, colpito al ventre da una sventagliata di mitra, fu ricoverato all'ospedale di Aversa, dove morì dopo 15 giorni. Nella ritirata i tedeschi non mancarono di minare alcuni ponti della direttissima Napoli-Roma⁵¹, e lo storico e monumentale *Ponte a Selice* sui *Regi laghi*⁵².

Nei giorni seguenti in cui si andavano svolgendo queste vicende, intanto, in diverse parti d'Italia, altre persone dell'agro perdevano la vita nelle stragi naziste o in azioni di Resistenza. Il 18 ottobre era ucciso ad Alvignano, presso Caiazzo, l'arciprete Biagio Mugione di Cardito. Il cadavere fu ritrovato 6 giorni dopo, il 24 ottobre, nei pressi di un torrente. La funzione funebre si svolse, come riporta, celato dietro lo pseudonimo di Mario Guerra, il parroco don Gregorio Mormile (prima entusiasta propagandista del fascismo nella zona, e poi indignato censore del comportamento tedesco) alla presenza dei soli «vecchi genitori e di qualche vecchietta»⁵³.

Tra i civili che negli stessi giorni a Mondragone, armi in pugno, affrontarono i tedeschi in ritirata perdendo la vita, c'erano anche diversi uomini dell'agro aversano. Tra le cinque vittime cadute in combattimento o trucidate dai tedeschi perché trovate in possesso di armi, Capobianco annovera, infatti, anche i fratelli Antonio e Orlando Zaccariello di Frignano⁵⁴.

⁴⁹ G. MOTTI, *Podestà ...*, op. cit., pag. 137.

⁵⁰ *Ivi*, pag. 129.

⁵¹ R. TROTTA, op. cit., pp. 121-123.

⁵² F. DE MICHELE, *Severo Melton nel 1943*, Napoli 1978, pag. 178.

⁵³ M. GUERRA, *Dal mondo dell'anima Scritti vari*, Piedimonte d'Alife 1964.

⁵⁴ G. CAPOBIANCO, *La giustizia ...*, op. cit., pag. 58.

All'alba del 31 ottobre i nazisti, nel corso di una delle numerose demolizioni con esplosivi compiute dai reparti pionieri, durante le quali non si curavano neanche di accettarsi se le abitazioni da abbattere fossero ancora abitate, fecero brillare alcune mine collocate sotto il palazzo Cameretti di Prata Sannita: saltarono in aria, con le mura, le membra straziate del tipografo aversano Nicola Nappa, della moglie Raffaella Cangiano e delle figlie Errica ed Anna, rispettivamente di 30 e 18 anni, nonché della giovane domestica Giovannina Nobile di Teverola. Nello scoppio perdevano la vita altresì il commerciante Gabriele Abate, anch'egli di Teverola, e le figlie Teresa e Raffaelina, di sei e cinque anni, imparentati con i Nappa. Rimase illesa la sola Rosaria, neonata⁵⁵. Ironia della sorte, le due famiglie, temendo che Aversa e Teverola fossero rase al suolo dai bombardamenti alleati, se ne erano allontanate per luoghi più sicuri.



Fig. 15 - Maggiore Ugo De Carolis.

Lontano da Aversa, dove era nato il 6 gennaio del 1921 da Cesare, maresciallo di Cavalleria, e Maria Puricelli, cadeva, negli scontri di fuori Porta San Paolo a Roma il tenente Silvio Gridelli. Dopo una prima formazione alla Scuola Militare di Napoli (denominazione assunta dalla Nunziatella nel triennio 1939-42) il giovane ufficiale era passato poi all'Accademia di Modena, da dove, al termine degli studi, era stato immesso in ruolo nell'Esercito Regio. Verso la metà del '43 dopo alcuni soggiorni in diverse località d'Italia per corsi d'addestramento o brevi comandi fu inviato a Roma presso il 4° reggimento carristi, laddove ancora si trovava l'8 settembre, quando i militari italiani, in assenza di direttive unitarie, dovettero operare una scelta di campo. E Gridelli, come tanto giovani ufficiali, sorretto «da un estremo senso di fedeltà allo Stato e alla monarchia» scelse di contrastare i tedeschi: la mattina del 10 settembre partecipava con la Compagnia Carri M alla battaglia di Porta San Paolo al comando di un mezzo corazzato. Rimasto ferito ad una gamba «non desisteva dalla lotta fino a quando un nuovo colpo lo raggiungeva in pieno petto, stroncando la sua nobile vita» come recita la motivazione che accompagnò il conferimento della medaglia d'argento al Valore Militare⁵⁶.

Alla resistenza romana partecipò attivamente meritandosi una medaglia d'oro al Valore Militare alla memoria anche il maggiore dei carabinieri Ugo de Carolis, nato a Caivano il 18 marzo 1899 da una famiglia di Santa Maria Capua Vetere. Trucidato alle Fosse Ardeatine il 24 marzo 1944, De Carolis aveva partecipato alla prima guerra mondiale, durante la quale già era stato decorato di medaglia d'Argento. Ufficiale di carriera, aveva combattuto anche in Africa e, nel 1942, aveva fatto parte della Commissione d'armistizio con la Francia. Dopo l'8 settembre del '43 aveva contribuito all'organizzazione della formazione partigiana dei carabinieri, comandata dal generale Filippo

⁵⁵ G. MOTTI, *Prato Sannita '43 Quel Palazzo Cameretti*, dattiloscritto del 11/11/80, Aversa, Biblioteca Comunale; G. CAPOBIANCO, *La giustizia ...*, op. cit., pag. 58.

⁵⁶ P. GRAZIANO, *La vicenda di Silvio Gridelli, soldato aversano resistente a Porta San Paolo nel '43*, in *La Resistenza nel Sud. Le azioni spontanee partigiane*, Atti del Congresso internazionale di Caserta- Mignano Montelungo - San Pietro Infine- 21- 24 ottobre 2004, Caserta 2005, pp. 261-268.

Caruso. Arrestato in seguito ad una delazione, fu trucidato alle Fosse Ardeatine, dopo essere stato selvaggiamente torturato in via Tasso⁵⁷.

Di Caivano era pure Ezio Murolo che si distinse nelle *Quattro giornate di Napoli*⁵⁸.

Un altro ufficiale, nativo di Aversa, Vincenzo Fabozzi, poi decorato con croce di ferro, si distinse particolarmente nella zona di Bologna⁵⁹. Tra i caduti nelle formazioni partigiane del Centro e Nord Italia vanno inoltre ricordati, Gennaro Bencivenga di Cesa, di anni 20, caduto ad Anagni il 3 giugno del '44 e Giuseppe Tartaglione di Marcianise, morto a Rivoli, nel Torinese il 10 marzo del '45⁶⁰.

⁵⁷ G. CAPOBIANCO, *Il recupero ...*, op. cit., pag. 224.

⁵⁸ S. M. MARTINI, *Materiali di una storia locale*, Napoli 1978, pag. 117.

⁵⁹ G. CAPOBIANCO, *Il recupero ...*, op. cit., pag. 226.

⁶⁰ *Ibidem*.

ARTISTI DELL'AGRO AVERSANO TRA OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO (1790-1922)

FRANCO PEZZELLA

Se è vero, com'è stato sottolineato da più parti, che l'agro aversano è un comprensorio di grande interesse artistico all'interno del quale si raccoglie, soprattutto per l'assenza di una scuola locale, solo il portato dell'esperienza creativa esercitata durante i secoli dai più importanti artisti napoletani e dai loro epigoni, è pur vero che durante l'Ottocento e nei primi decenni del secolo successivo Aversa e il territorio circostante ha espresso, in controtendenza rispetto ai secoli precedenti, numerose figure di artisti locali. Tra le personalità che animarono la scena artistica nel suddetto periodo, troviamo, infatti, il pittore ortese Tommaso De Vivo e suo figlio Francesco Donato, i pittori aversani Luigi Pastore, il nipote Girolamo, Giovanni Conti, Giuseppe Polidoro, Vincenzo Cecere, Giovanni Di Giorgio e Luigi Panarella, il casalucese Michele Comella, il frignanese Giuseppe Raffaele Tessitore. Tra gli scultori eccelsero, invece, gli aversani Francesco Giordano, Vincenzo Reccio ed Ernesto Lettera, l'altro aversano di adozione Francesco Durante, originario di Sant'Antimo e il santarpinese Francesco Lettera. Per impegni legati alla sua professione di ufficiale di anagrafe, dopo un periodo passato a Napoli si trasferì, invece, in Puglia, a Trani, dove probabilmente morì, il pittore trentolese Carlo Curci.



Fig. 1 - Scorcio di Aversa in una foto d'epoca
(cortesia G. Durante)

La figura di maggior spicco del primo Ottocento fu senza dubbio **Tommaso De Vivo** (Orta di Atella 1790 - Napoli 1884). Figlio di Pietro, un possidente filoborbonico incarcerato dai francesi per qualche tempo a Favignana, studiò presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove la famiglia si era trasferita fin dal 1804, alternando lo studio con la realizzazione di copie dall'antico dei dipinti della Pinacoteca del Real Museo che vendeva ai visitatori per contribuire a sostenere la famiglia¹. Nel 1821 realizzò una serie di *Ritratti* della famiglia del negoziante Bianchini².

¹ Sulla biografia e sull'attività di Tommaso de Vivo cfr. A. PETTI, *Guida pittorica ossia analisi intorno allo stil della Scuola di Pittura e degli artisti italiani e stranieri antichi e moderni*, Napoli 1855, pag. 42; T. BRUNI, *Il cavalier Tommaso De Vivo MDCCXC-MDCCCLXXXIV*, Pescara 1904; S. DI GIACOMO, *Catalogo biografico della mostra della pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli 1922, pp. 23-24; A. M. COMANDUCCI, *Pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1935, p. 201; M. BIANCALE, *La pittura napoletana del secolo XIX*, in *Tre secoli di pittura napoletana*, catalogo della mostra, Napoli 1938, ad

Nello stesso anno, grazie al sostegno del duca di Calabria, il futuro re Francesco I, a cui era stato raccomandato dal marchese Luigi Medici, ottenne una sorta di pensionato a Roma, che garantendogli una provvigione di 24 ducati il mese, gli permise di curare il proprio perfezionamento presso lo studio di Vincenzo Camuccini, dove incontrò, tra gli altri, Filippo Marsigli e Domenico Guerra³. Frutto di questo discepolato sarebbero stati, di lì a poco, una *Pietà* nella chiesa di Santa Maria Maddalena in Armillis di Sant'Egidio Monte Albino e i due dipinti inviati alla Biennale borbonica del 1828: il *Bacco* (Napoli, Museo di Capodimonte) e una copia della *Deposizione* di Caravaggio, ora nella chiesa di San Francesco di Paola della stessa città.



Fig. 2 - T. De Vivo, *Bacco*, Napoli, Museo di Capodimonte.

L'anno seguente il pittore fu incaricato di dirigere la realizzazione dei disegni de *Il Vaticano descritto e illustrato* di Erasmo Pistolesi, edito a Roma quello stesso anno. Sull'onda del successo ottenuto nel campo della grafica, più tardi, negli anni tra il terzo e il quarto decennio, gli saranno affidate le illustrazioni ad acquaforte della *Storia di Francia*, che gli valse l'onorificenza della *Legion d'Onore* da parte di Luigi Filippo, e quelle della *Storia del Regno delle due Sicilie* (Museo di Capodimonte, Gabinetto di Stampe e Disegni). Gli anni trascorsi a Roma furono anni di frenetica attività per il De Vivo, che, però, trovò anche il tempo di sposarsi con Gesualda Polani e di mettere al mondo ed allevare un po' di figli, tra cui quel Donato Francesco, anch'egli pittore di qualche merito. Nonostante si fosse ormai accasato a Roma, De Vivo continuò ad avere rapporti con Napoli e a partecipare regolarmente alle Biennali borboniche.

Nel 1830 espose *Diomede che scende dal carro* (Napoli, Museo di Capodimonte, depositi), *l'Estasi di San Francesco di Paola*, un *Ritratto virile*, una copia da Guido Reni ed *Il soccorso all'indigenza*

nomen; U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, XXXIV (1940), pp. 457-458; A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1945, p. 231, III ed. completamente rifatta e ampliata da L. PELAUDI e L. SERVOLINI, Milano 1962, pp. 614-615; *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino 1972-76, XI (1976); R. CAUSA, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, in *Catalogo Mondadori*, Milano 1984, pp. 18-19, 126; A. RUSSO, *De Vivo Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIX (1991), pp. 597-598; E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia L'Ottocento*, Milano 1991 (II ed. rivista ed ampliata) con *Dizionario biografico degli artisti*, a cura di C. SISI, scheda di A. PORZIO, II, pp. 804-805; C. GRECO (a cura di), *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli 1993, scheda biografica di M. R. GUGLIELMELLI, p. 22; M. C. MINOPOLI, *Tommaso De Vivo pittore 1790-1884*, Napoli 1999; K. G. SAUR, *Allgemeines Künstler Lexikon die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München - Leipzig, 26, 2000, pp. 555-556; M. GIORDANI- G. ZULIANI (a cura di), *Dizionario degli artisti*, in *Pittori e Pitture dell'Ottocento Italiano*, Novara 1997-99, I, pp. 211-212.

² G. B. GROSSI, *Ritratti della famiglia del negoziante Bianchini*, Napoli 1821, pag. XXXIV.

³ F. NAPIER, *Notes on modern painting at Naples*, London 1855; trad. ital. a cura di S. D'AMBROSIO, con introduzione di O. MORISANI, Napoli 1956, p. 52.

(Caserta, Palazzo Reale). All'edizione del 1833 risalgono, invece, il bozzetto con la *Morte di Sant'Andrea Avellino*, i dipinti con la *Veduta del Campidoglio* e la *Veduta della basilica di San Paolo dopo l'incendio*, il bozzetto e il quadro raffiguranti *Caino spaventato da Dio* (Napoli, Palazzo Reale), alcune incisioni⁴.



Fig. 3 - T. De Vivo, *La morte di Eudossia*, incisione.

Firmato e datato 1833 è, altresì, un notevole *Ritratto di Signora* conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma. Nel 1835 partecipò alla Biennale con la *Morte di Eudossia* (Napoli, Teatro San Carlo, mentre l'anno successivo realizzò altri tre dipinti per la chiesa di San Francesco di Paola: l'*Immacolata*, la *Crocifissione* e la *Morte di sant'Andrea Avellino*⁵, nonché un quadro per una chiesa di Terracina, andato perduto ma ricordato dalle fonti, raffigurante *San Felice di Valois che riscatta gli schiavi*. Secondo Bruni, questo dipinto fu commissionato per la cattedrale cittadina da papa Gregorio XVI che, pienamente soddisfatto, avrebbe poi premiato il pittore con la concessione della "Croce di Cavaliere dell'Ordine Gregoriano" di cui egli andava tanto fiero⁶. Secondo altri, invece, il dipinto gli fu commissionato dal cardinale Lambruschini, Segretario di Stato, per la chiesa del Redentore⁷. Nel 1839 il pittore fu ammesso all'Accademia dei Virtuosi di Roma ed espose a Napoli i seguenti dipinti: *Stratagemma con cui la città di Napoli è presa da re Alfonso*, *Gruppi di due pastori sul Fucino*, acquistato dal Duca di Siracusa⁸. Negli anni '40 realizzò ed espose *Ritratto di un cardinale*, *Gruppo di pastori con contadina che allatta un bambino* (1841), tre dipinti con *Storie di Giuditta* (1843-1845, Napoli Palazzo Reale) e *Sully lacera il contratto nuziale alla presenza di Enrico IV* (1843), per il ministro Santangelo. Entrambe del 1845 e conservate nel Palazzo Reale di Caserta, sono le tele raffiguranti *Tizio divorato dall'avvoltoio* e la *Zingara predice a Felice Peretti l'ascesa al pontificato* temi in cui appare, oltremodo evidente, come sottolinea

⁴ A. ARCAsENZA, *Delle pitture ad olio esposte nel Real Museo Borbonico il mese di giugno 1833. Giudizio di Achille Arcasenza dato ad un suo amico*, Napoli 1833, p. 11.

⁵ O. RAGGI, *Sant'Andrea Avellino del Cavalier Tommaso de Vivo*, in *L'Ape Italiana*, IV (1838), p. 10.

⁶ T. BRUNI, *op. cit.*, p. 19.

⁷ *Panorama*, 1846, n. 5, p. 72; n. 7, pp. 131-132; n. 10, p. 166.

⁸ V. TORELLI, *Cenno sull'esposizione di Belle Arti aperta nel Real Museo Borbonico il 30 maggio 1839*, Napoli 1839, pag. 12; A. SPINETTI, *Gli Aragonesi in Napoli del cavalier Tommaso De Vivo*, in *L'Ape Italiana*, V (1839), p. 11.

Martorelli, «l'interesse tutto intellettualistico, anche nell'ispirazione tematica, per la grande tradizione rinascimentale e post-rinascimentale italiana»⁹.



Fig. 4 - T. De Vivo, *La zingara che predice a Felice Peretti l'ascesa al Pontificato*, Caserta Palazzo Reale.

Qualche anno dopo, nel 1847, incaricato di far da guida a Ferdinando II e alla regina Maria Teresa in visita ai Musei Vaticani, si guadagnò la stima dei sovrani borbonici che gli offrirono il posto di sovrintendente alle Pinacoteche reali. L'offerta, tuttavia, sarà accettata solo qualche anno dopo, allorché, per dei momenti di difficoltà - legati secondo alcuni ad una vicenda sentimentale con una monaca, secondo altri a delle incomprensioni con il cardinale Lambruschini, che aveva sottoposto a sequestro un suo quadro perché raffigurante l'assassinio di una badessa (si tratta della *Cronaca del convento di sant'Arcangelo*, realizzato su commissione del Principe di Fondi) - andò via da Roma per stabilirsi definitivamente a Napoli. Qui, tra l'altro, lo raggiunse la nomina ad insegnante di disegno presso l'Accademia, incarico che conservò fino al 1861, quando fu posto a riposo¹⁰. Intanto nel 1849 il pittore si era sposato una seconda volta, dopo che la prima moglie era morta di colera del 1837, con Santa Mariani, la vedova del calcografo Filippo Zoia. In quegli anni egli non aveva trascurato di partecipare alle mostre borboniche: all'edizione del 1848 era stato presente oltre che con un piccolo *Ritratto di Beatrice Cenci*, con due opere di soggetto storico-celebrativo, *Beatrice Cenci rinchiusa in Torre Savelli* e un dipinto raffigurante *Galileo Galilei*¹¹. Nutrita e qualificata fu anche la partecipazione dell'anno successivo con *Giotto e Cimabue* (Caserta, Palazzo reale), *Lo studio di Salvator Rosa* e *Lo zingaretto alla presenza della Regina Giovanna* (Napoli, Palazzo reale). Delle opere realizzate nel decennio compreso tra il 1850 e il 1860 vanno, invece, ricordate *Il ratto delle spose veneziane*, presentato alla mostra del 1851 con grande consenso di pubblico e critica¹², due tele per il conte di Siracusa, *Due zampognari ed un capretto ed Asino*

⁹ L. MARTORELLI, *Aspetti della cultura figurativa a Napoli nel 1845*, in AA. VV., *Il II Congresso degli scienziati*, catalogo della mostra, Napoli 1995, p. 53.

¹⁰ C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze 1952, p. 219.

¹¹ *Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real museo borbonico il dì 15 agosto 1848*, Napoli 1848.

¹² F. P. BOZZELLI, *Sulla pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nell'autunno del 1851 Cenni estetici*, Napoli 1852, p. 24.

cavalcato da due contadini, entrambe del 1853, e le tre tele per la chiesa di San Raimondo ai Granilli rappresentanti *La liberazione di San Pietro*, *l'Ultimo lamento del Divin Redentore* e lo *Stabat Mater* presentate all'ultima mostra borbonica del 1859¹³.



Fig. 5 - T. De Vivo, *Ritratto del canonico Silvestre*, Aversa, coll. Privata.

Nel 1853 fu invitato da monsignor De Luca, vescovo di Aversa, ad affiancare, come esperto, Gaetano Parente, nella ricognizione delle chiese della città che questi andava facendo in preparazione della sua nota storia ecclesiastica di Aversa, che sarebbe stata edita di lì a qualche anno¹⁴. Con l'avvento dello stato unitario, nonostante l'amicizia con Ferdinando II, fu chiamato ad eseguire per il Senato un'opera di carattere celebrativo, *L'Italia e i suoi geni*, una tela tuttora conservata a Montecitorio, molto lodata dai critici contemporanei con una serie di scritti, di cui, però, ancora nel 1879, il pittore lamentava la mancata riscossione del saldo da parte della Camera¹⁵. Anche Vittorio Emanuele II e la regina Margherita di Savoia non mancarono di visitare lo studio del De Vivo, acquistando per l'occasione un'*Allegoria di Venere con gli Amori*. L'enorme considerazione che il pittore ebbe tra i contemporanei è testimoniata, tra l'altro, dai numerosi dipinti presenti in collezioni private tra cui si citano almeno *Il ritratto del canonico Silvestre* ad Aversa¹⁶, una *Scena orientale*, il *Ritratto del padre* e il *Ritratto della madre* presso gli eredi a Napoli.

Presso gli eredi è pure l'*Allegoria dell'America*, una grande tela esposta in un noto albergo napoletano durante il G-7 del 1994, dove i ritratti di Cristoforo Colombo e Amerigo Vespucci, con quelli allegorici della guerra e della pace e degli eroi americani Washington, Franklin, Adam, Jefferson e Moore fanno cornice a quattro figure che si tengono per le braccia a raffigurare simbolicamente gli Stati Uniti. Nel 1876 alla veneranda età di 86 anni, mentre era ospite del sindaco di Succivo, Federico Pastena, dipinse su sua commissione, firmandolo e datandolo, un *ciclo di diciassette tondi* per la contro facciata e le pareti laterali della locale chiesa della Trasfigurazione¹⁷.

¹³ Per le altre tele di soggetto religioso presenti nelle chiese di Napoli cfr. G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, ed. annotata a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, pp. 142, 220, 251, 253, 259.

¹⁴ G. PARENTE, *Origine e vicende ecclesiastiche della Città di Aversa Frammenti storici*, Napoli 1857-58, I, p. 7, nota 1.

¹⁵ AA. VV., *Le Trombe d'Italia, dipinto del cav. Tommaso De Vivo*, Napoli 1971.

¹⁶ R. PINTO, *Storia della pittura napoletana. Dalla tomba del tuffatore a Terrae motus*, Napoli 1997, p. 258.

¹⁷ F. PEZZELLA, *Fasti e devozioni nella chiesa della Trasfigurazione in Succivo*, in B. D'ERRICO - F. PEZZELLA (a cura di), *Notizie della Chiesa Parrocchiale di Succivo cogli inventari di tutti i beni così*



Fig. 6 - T. De Vivo, *Allegoria dell'America*, Napoli, coll. Eredi.

L'anno successivo il pittore partecipò all'Esposizione Nazionale di Napoli con due tele, la già citata *Cronaca del convento di Sant'Arcangelo* e *l'Eloquenza*¹⁸. Nel 1885, ad un anno dalla morte, la Promotrice napoletana lo volle ricordare esponendo una sua *Testa* del 1820, mentre il comune di Napoli gli dedicò un busto marmoreo nel recinto degli uomini illustri del cimitero cittadino. Un analogo busto di gesso è presso l'omonimo circolo culturale di Succivo.



Fig. 7 - T. De Vivo, *San Pietro*, Succivo, Chiesa della Trasfigurazione.



Fig. 8 – Ignoto, *Busto di T. De Vivo*, Succivo, Circolo T. De Vivo.

Quasi contemporaneo di Tommaso De Vivo fu un altro pittore, ancora poco conosciuto, che risponde al nome di **Gennaro Martorano**. Nel 1841, quest'artista, di un non meglio precisabile paese dell'Agro, eseguì per il Santuario della Madonna di Briano, nella località omonima, un dipinto raffigurante *San Nicola di Bari che richiama in vita tre bambini sezionati*¹⁹ e l'immagine di

mobili, come stabili della detta Chiesa, e Sacrestia, e di tutte le Cappelle e Congregazioni, Frattamaggiore 2003, pp. 29, 30, 141.

¹⁸ *Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli*, Napoli 1877.

¹⁹ G. CAPASSO – G. R. BRUNO, *Il Santuario della Madonna di Briano Leggenda- storia-folklore*, Miano 1981, p. 51.

Gesù Cristo in sagoma tuttora attaccata su una croce lignea in piazza Umberto I a Sant'Arpino, successivamente restaurata, nel 1890, da tale **Antonio Martorano**, presumibilmente suo figlio o un congiunto²⁰. Questi, nel 1884, decorò, con un altro pittore aversano, **Federico D'Errico**, altrimenti conosciuto, e con il pittore napoletano Michele De Rosa, la cappella delle Reliquie nel duomo di Aversa²¹.

Allievo del padre, fu anche **Francesco Donato De Vivo** (Roma 1831- Aversa, dopo il 1904)²² che esordì, prestissimo, nel 1848, nella cappella di Sant'Alfonso Maria de' Liguori nella chiesa romana di Santa Maria in Monterone, per il cui altare dipinse *Sant'Alfonso in abito vescovile che mostra il Crocefisso* (firmato e datato 1848), mentre sulle pareti laterali, rispettivamente a destra e a sinistra, dipinse *Sant'Alfonso in estasi davanti alla Vergine* e *Sant'Alfonso che dà la regola ai Redentoristi*²³. Nel 1851 fu presente con il padre alla mostra borbonica di Napoli, con ben nove dipinti fra ritratti e quadri di composizione²⁴. Nel 1855 propose nella stessa sede altri ritratti ed opere di tema storico (*Martirio dei Santi Ginesio e Agnese*)²⁵ e, nel 1859 il suo *Ritratto in abito di capitano delle cacce*²⁶. Il suo ritratto più noto è, però, il *Ritratto del cardinale Giuseppe Alberghini* (Cento, Ferrara, Pinacoteca Comunale). Tra le opere a carattere storico si ricorda, invece, *La morte di Lambro Zavella* (Atene, Pinacoteca Nazionale), che rievoca un celebre episodio del risorgimento greco. In quegli anni usava firmare le sue opere, alcune delle quali sono conservate nei depositi della reggia di Caserta, con l'epigrafe "De Vivo figlio"²⁷. Alla Promotrice del 1862 espose un quadro di soggetto agreste e un tema di caccia²⁸. Dopo una lunga assenza ricomparve alla mostra napoletana prima con quadri di genere (1883, *S'incomincia bene*, la *Provvidenza*, *Amici miei, è un fiasco completo*, *Il disinganno*)²⁹ e poi di caccia (dal 1885 al 1890)³⁰.

Con temi simili fu presente anche alle mostre di Genova del 1876 e a Milano nel 1881 e nel 1887. Negli ultimi anni della sua vita, Francesco Donato De Vivo, si trasferì ad Aversa dove partecipò con affreschi ai lavori di decorazione della cappella delle Reliquie nel Duomo (1884) e nella chiesa di Santa Lucia (tele con le raffigurazioni di *Santa Monica* e *San Pantaleone*, entrambe firmate e datate 1904). In quegli anni fu a lungo operoso anche a Frattamaggiore dove realizzò, per l'altare del Purgatorio della chiesa dell'Annunziata e di Sant'Antonio, una pala con *Cristo in croce tra i santi Giovanni Evangelista e Rita da Cascia*, restaurata nel 1915 da Gennaro Palumbo, tuttora in loco.

Qualche anno dopo il De Vivo fu chiamato a decorare con un dipinto, probabilmente un'immagine del *Cuore di Gesù*, l'altare dell'omonima cappella nell'altra chiesa cittadina di San Sossio; di questo dipinto si sono purtroppo perse le tracce, come si sono perse le tracce di una *Gloria di san Sossio* della quale ignoriamo anche l'ubicazione, ma ci resta, fortunatamente, una rara litografia. Nella

²⁰ A. DELL'AVERSANA - E. SPUMA, *I testimoni del tempo Edicole, lapidi e stemmi di S. Arpino*, Frattaminore 2005, p. 30.

²¹ A. CECERE, *Magna anima Aversae Civitate. La grande anima della città di Aversa. Itinerari d'arte e di storia*, Napoli 2004, p. 69.

²² U. THIEME - F. BECKER, *op. cit.*, XXXIV (1940), p. 457; A. M. COMANDUCCI, *op. cit.*; III ed. (1962), p. 615; M. GIORDANI- G. ZULIANI, *op. cit.*, I, pp. 211-212; R. PINTO, *Ancora su Tommaso De Vivo e sul figlio Donato*, in *Clanio*, 4 (1994), p. 6.

²³ E. MARCELLI, *Piccola guida della chiesa di Santa Maria in Monteroni*, Roma s.d.

²⁴ *Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real museo borbonico il dì 1 ottobre 1851*, Napoli 1851; F.P. BOZZELLI, *op. cit.*, p. 24.

²⁵ V. TORELLI, *Cenni sulla Pubblica esposizione degli oggetti di Belle Arti nel Real Museo Borbonico*, Napoli 1855; *Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real museo borbonico il dì 30 maggio 1855*, Napoli 1855.

²⁶ V. TORELLI, *Cenno critico delle Esposizioni degli oggetti di Belle Arti nel Real Museo Borbonico*, Napoli 1859; *Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real museo borbonico il dì 8 settembre 1859*, Napoli 1859.

²⁷ T. BRUNI, *op. cit.*, p. 17.

²⁸ *Società Promotrice di Belle Arti di Napoli, catalogo dell'Esposizione del 1862*, Napoli 1862.

²⁹ *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XIX Esposizione*, Napoli.

³⁰ *Società Promotrice di Belle Arti in Napoli. Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXI Esposizione*, Napoli 1885.

sacrestia della stessa chiesa si conserva, però, una tela con la figura di *San Rocco*, che potrebbe ascriversi alla sua produzione³¹. Per quante modellate sui lavori del padre, alcune sue composizioni denotano, nell'uso di contrasti vivi, nella brillantezza dei colpi di luce, nell'equilibrio tra disegno e *ductus* pittorico, un timido tentativo di emanciparsi dalla maniera paterna.



Fig. 9 - Roma, Chiesa di S. Maria in Monterone, Cappella di S. Alfonso M. de' Liguori con i dipinti di F. D. De Vivo.



Fig. 10 - F. D. De Vivo, *Ritratto del Card. Giuseppe Alberghini*, Cento (Fe), Pinacoteca Comunale.



Fig. 11 - V. Del Vecchio, *Pietà*, coll. privata (particolare).

³¹ F. PEZZELLA, *Presenze pittoriche a Frattamaggiore tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo cinquantennio del Novecento*, in *Rassegna Storica dei Comuni*, a. XXXI, n. 128-129 (2005), pp. 37-70, p. 42.

Alla produzione deviviana, sia pure con inclinazioni verso la pittura del cosiddetto “gruppo Novecento” sono atteggiati i rari dipinti dell’altro pittore ortese vissuto tra l’Ottocento e i primissimi anni del secolo successivo, quel **Vitagliano Del Vecchio** di cui si ricorda una *Fuga in Egitto* nel giardino di palazzo Rimetti ad Orta di Atella³² e una *Pietà* in collezione privata che si apparenta alquanto con quella realizzata da Tommaso De Vivo per la chiesa di Santa Maria Maddalena in Armellis a Sant’Egidio di Monte Albino³³.

Nella succitata chiesa frattese di San Sossio era stato operoso con una pala d’altare raffigurante *Santa Giuliana*, andata dispersa nel tempo, anche un altro pittore dell’Agro, **Pastore Luigi** (Aversa 24/5/1834-19/1/1913)³⁴. Figlio di un modesto operaio studiò all’Istituto di Belle Arti di Napoli dove rivelò ben presto il suo ingegno con dei pregevoli acquerelli imitanti affreschi di età romana. L’aneddotica riporta che uno dei suoi acquerelli raffigurante *Pompei*, attualmente nelle collezioni del Louvre, suscitò l’attenzione niente di meno che dell’imperatore Napoleone III, il quale, ispirato dalla sua bellezza, pare partorisce, in quell’occasione, l’idea di allestire con altri disegni di Pastore e la collaborazione di ingegneri italiani, un’altra Pompei a Parigi³⁵.



Fig. 12- L. Pastore, *Le Marie al sepolcro di Gesù*, Aversa, Cappella Madre del Cimitero.

Ancora giovanissimo realizzò un quadro ad olio per una delle cappelle laterali della chiesa di S. Lucia a mare di Napoli, andato purtroppo distrutto in uno dei bombardamenti subiti dalla città nell’ultimo conflitto mondiale. Dipinse prevalentemente paesaggi e soggetti ispirati ai temi letterari o religiosi, in cui è evidente l’affinità stilistica con molte opere di Morelli, ritenuto il suo maestro, benché questo presunto discepolato non sia documentato³⁶. Nel 1855 esordì alla Mostra borbonica con *La figlia di Tiziano*³⁷, mentre nell’edizione del 1859 inviò il *Sant’Antonio abate piangente sulle spoglie di san Paolo prima eremita*, molto lodato dalla critica per il realismo della luce³⁸. Negli anni

³² R. PINTO, *La pittura della prima metà del ‘900 ed i suoi esiti a Orta e nel territorio atellano*, Orta di Atella 2003, p. 14.

³³ R. PINTO, *La pittura nel Salernitano attraverso i secoli*, Napoli 1997, p. 20.

³⁴ A. COSTANZO, *Guida Sacra della chiesa parrocchiale di Frattamaggiore*, Cardito 1902, p. 13.

³⁵ A. MARINO, *Luigi Pastore*, in *Il Basilisco*, a. II, n. 7 (1984), pp. 31-38, p. 32.

³⁶ Per altre brevi notizie biografiche e sulla produzione del Pastore cfr. U. THIEME - F. BECKER, *op. cit.*, XXVI (1932), p. 288; A. M. COMANDUCCI, *Pittori ...*, *op. cit.*, p. 511; ID., *Dizionario...*, *op. cit.*, II ed. (1945), p. 573-74; III ed. (1962), p. 1835. E. DI GRAZIA, *Aversa. Aspetti di storia e di vita*, Napoli 1971, pp. 114-115; G. PIZZOFERRATO, *Luigi Pastore, un pittore aversano di grandi meriti ma del tutto ignorato dalla critica*, in ... *Consuetudini Aversane*, a. VIII, n. 25-26 (ottobre 93-marzo 94), pp. 33-38; M. GIORDANI - G. ZULIANI, *op. cit.*, II, pp. 122-123; A. CECERE, *Guida di Aversa in quattro itinerari e due parti*, Aversa 1997, pp. 113, 144-146.

³⁷ *Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real museo borbonico il dì 30 maggio 1855*, Napoli 1855.

³⁸ *Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real museo borbonico il dì 8 settembre 1859*, Napoli 1859.

successivi partecipò alle Promotrici partenopee del 1866 (*Imitazione di un affresco pompeiano*)³⁹, del 1874 (*Il cadavere di Cologny*)⁴⁰, del 1879 (*La piccola operaia*) e del 1883 (*Il canale di Vena*)⁴¹. All'attività espositiva affiancò una vasta produzione di dipinti con soggetti storici o religiosi per privati. Tra i dipinti di soggetto storico si ricordano *Il pentimento di Fanfulla di Lodi*, oggi nella collezione del nipote avv. Giovanni Pastore ad Aversa e *La congiura di Marin Faliero*, già presso i Roccatagliata di Napoli, andato anch'esso perduto durante i bombardamenti dell'ultima guerra. Identica sorte, ma per restauri e rifacimenti, subirono i due dipinti che occupavano le pareti laterali della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Aversa ed un affresco in uno degli ambienti dell'antico Palazzo municipale del comune di Frattamaggiore. I dipinti aversani, realizzati nel 1879, rappresentavano *San Luca che ritrae la Vergine* e *Il cardinale Fabrizio Ruffo libera Aversa dai francesi*.



Fig. 13 - L. Pastore, *Eliseo risuscita il figlio della donna di Sunam*, Aversa, Cappella Madre del Cimitero.

Si sono invece salvati i medaglioni con *Uomini illustri di Aversa* che adornano la volta del soffitto dell'antica Sala consiliare nell'ex Palazzo municipale della sua città natale. Restano fortunatamente in loco, dopo un tentativo di furto, anche i due dipinti che adornano la Cappella Madre del Cimitero di Aversa, *Le Marie al sepolcro di Gesù* ed *Eliseo risuscita il figlio della donna di Sunam*, del 1865, che ancora una volta denotano l'adesione del pittore aversano allo stile e alle tematiche della pittura morelliana. Per la cappella Andreozzi nello stesso cimitero di Aversa realizzò un *Cristo morto*, mentre in quella della famiglia Carotenuto si trova un interessante bozzetto su lastra d'ardesia dal titolo *La morte improvvisa*⁴². Restaurò, ma in realtà rifece quasi del tutto, gli affreschi realizzati da Belisario Corenzio nelle volte, nella crociera e nei peducci della chiesa napoletana di Santa Maria la Nova raffiguranti *Angeli*, *Arcangeli* e *Cheurbini*, i *Santi fondatori degli ordini religiosi*, *Profeti* e *Figure simboliche*. Nella cappella della Croce della stessa chiesa restaurò l'affresco, oggi male conservato, raffigurante la *Cena in Emmaus*, attribuito a Simone Papa junior, che adorna la scodella della volta⁴³. Negli stessi anni egli andava realizzando il suo capolavoro, *Il Tasso alla corte di Ferrara*, un enorme quadro ad olio, commissionatogli dalla famiglia Peccerillo di Casapulla, presso di cui è dato tuttora vederlo, che gli costò ben sei anni di studio e paziente lavoro⁴⁴. Il dipinto riscosse un buon successo presso i critici e i pittori del tempo fra cui Vincenzo Marinelli, Achille Carrelli, Gabriele Smargiassi, Federico Maldarelli, Raffaele Postiglione, Tommaso Solari e

³⁹ Società Promotrice di Belle Arti in Napoli Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla IV Esposizione, Napoli 1866.

⁴⁰ Società Promotrice di Belle Arti in Napoli Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XI Esposizione, Napoli 1874.

⁴¹ Società Promotrice di Belle Arti in Napoli Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XIX Esposizione, Napoli 1883.

⁴² F. TERRACCIANO, Luigi Pastore, un pittore aversano al Louvre di Parigi, in *Lo Spettro*, a. VIII, n. 24 (24/9/1994), p. 14.

⁴³ G. A. GALANTE, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁴⁴ G. STROFFOLINI, *Il Tasso alla Corte di Ferrara*, Caserta 1877.

Domenico Morelli che, portatisi ad osservare il quadro, esposto per qualche giorno in un locale situato nella Villa Nazionale (l'attuale Villa Comunale) rilasciarono all'autore un attestato della loro ammirazione⁴⁵. Negli ultimi decenni della sua vita si dedicò soprattutto all'insegnamento, prima presso la scuola serale della Società operaia di Aversa e poi all'Istituto d'Arte di San Lorenzo, tralasciando quasi del tutto l'attività espositiva. Le cronache registrano, tuttavia, una sua partecipazione all'Esposizione Nazionale di Roma del 1893 con un'opera da cavalletto, *Concerto musicale*, ispirata ad un'antica pittura murale di Ercolano.



Fig. 14 - C. Curci, *Marina*, mercato antiquariale.

Una discreta attività espositiva caratterizzò anche l'operosità di **Carlo Curci** (Trentola 30/8/1846 - Trani dopo il 1916), un "colletto bianco" prestatto alla pittura⁴⁶. Paesista, predilesse soprattutto le marine, anche se non mancano prove della sua attività di ritrattista che denota una sua predilezione per lo stile leonardesco (*Ritratto di Lucrezia Benci*, mercato antiquariale). Iniziò l'attività espositiva a far data dal 1867⁴⁷ e fu presente con regolarità alle mostre della Promotrice "Salvator Rosa" di Napoli dal 1873 al 1876, riscuotendo un discreto successo di pubblico e di critica⁴⁸.

In quella del 1873 espose tre opere: *Effetti di nebbia sul Sarno*, *Un ricordo di Trani* e *Sorgere di luna*; in quella dell'anno successivo figurarono altri tre dipinti: *La calma*, *Il Cervaro* e *Dal Vallo di Bovino*; nelle mostre del 1875 e del 1876 presentò *Effetti di neve* e *Studio dal vero (Molfetta)*. Laddove ottenne i maggiori consensi fu però all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877, dove presentò *I Vandali sugli Appennini*⁴⁹ e alla mostra veneziana del 1881 dove fu presente con *Marina calma*. All'Esposizione di Roma del 1883 fu presente con ben quattro lavori⁵⁰, due dei quali, *In Puglia* e *Ottobre* per il lusinghiero successo ottenuto furono riproposti all'esposizione di Torino dell'anno successivo⁵¹.

⁴⁵ *La Discussione*, 4 maggio 1876. Lusinghieri giudizi apparvero anche sulla rivista *L'Echo de Naples* del 27 aprile 1876, sul quotidiano *Roma* del 1° maggio 1876 e in tempi successivi anche su molti giornali e riviste europee (cfr. *La Provincia di Caserta*, 28 febbraio 1885).

⁴⁶ E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi: pittori, scultori, incisori ed architetti*, Napoli 1916, pp. 171-172; A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze, 1889, p. 152; U. THIEME - F. BECKER, *op. cit.*, VIII (1913), p. 203; A. M. COMANDUCCI, *Pittori ...*, *op. cit.*, p. 170; ID., *Dizionario ...*, II ed. (1945), p. 196; III ed. (1962), p. 522; M. GIORDANI - G. ZULIANI, *op. cit.*, I, p. 181; K. G. SAUR, *op. cit.*, 23 (1999), p. 142.

⁴⁷ *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla V Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti*, Napoli 1867.

⁴⁸ *Società Promotrice di Belle Arti in Napoli Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla X Esposizione*, Napoli 1873; *Società Promotrice di Belle Arti ... XI Esposizione*, *op. cit.*; *Società Promotrice di Belle Arti in Napoli Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XIII Esposizione*, Napoli 1876;

⁴⁹ *Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877*, in Napoli, Napoli 1877.

⁵⁰ *Esposizione Nazionale di Belle Arti in Roma 1883, Catalogo generale ufficiale*, Roma 1883.

⁵¹ *Esposizione Generale Italiana Torino 1884 Arte Contemporanea, Catalogo Ufficiale*.

Gli altri lavori esposti furono: *Mare calmo* e *Nebbia sull'Adriatico*. Trasferitosi a Trani, nel 1891 fu tra gli organizzatori della locale Mostra del Lavoro. In quello stesso anno, in occasione della venuta di Pietro Mascagni nella cittadina pugliese, donò al musicista il dipinto intitolato *Sui monti*. L'anno dopo partecipò all'Esposizione italo-americana di Genova, tenutasi in occasione del IV Centenario Colombiano, presentando due *Marine* e un *Paesaggio*. Nello stesso anno all'Esposizione Cinquantenaria d'Arte Moderna di Torino partecipò con *Alba*, *Interno*, *Sole* e uno *Studio*. Negli anni successivi, sempre a Trani, attese, con soggetto paesaggistici alle decorazioni parietali dello studio di Palazzo Discanno (1894). Alla sua mano è dovuta anche la grande tempera dal contenuto simbolico, che adorna il soffitto del salone nel medesimo palazzo (1905).



Fig. 15 - M. Comella, *La gloria di S. Luciano*, Lusciano (CE), Chiesa di S. Maria dell'Assunta.

Buon paesaggista fu anche **Michele Comella** (Casaluce 27/9/1856 - 27/5/1926) che formatosi a Napoli all'Istituto di Belle Arti, appena conseguita l'abilitazione all'insegnamento del disegno fece ritorno al suo paese natale dove, favorito dalla natura rigogliosa della campagna circostante e dei dintorni, poté esplicare appieno la sua vocazione per la pittura di paesaggio⁵². Appartengono alla sua produzione anche dipinti d'impronta realista, con scene di vita quotidiana caratterizzate da una resa sintetica e da toni contrastanti, nonché dipinti e decorazioni per edifici sacri. Una per tutte si cita la decorazione realizzata per la cappella di San Luciano nella chiesa parrocchiale dell'Assunta di Lusciano costituita da un affresco raffigurante la *Gloria del Santo* e da quattro tondi con raffigurazioni simboliche (*le quattro Virtù Cardinali*?) posti in mezzo ad ognuno dei lati della cappella⁵³. La sua produzione, tuttavia, fu del tutto sporadica e subordinata agli impegni di didatta. Pertanto, espose di rado ad alcune mostre. In particolare partecipò alla mostra di Genova del 1889 con *Regi laghi di Carditello*, all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892, dove figurò con

⁵² E. GIANNELLI, *op. cit.*, p. 147; A. M. COMANDUCCI, *op. cit.*, II ed. (1945), p. 177; H. VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des 20 Jahrhunderts*, Leipzig 1953-62, 5, (1961) p. 391; A. M. COMANDUCCI, *op. cit.*, III ed. (1962), p. 474; K. G. SAUR, *op. cit.*, 20, (1998), p. 474; M. GIORDANI-G. ZULIANI, *op. cit.*, I, p. 163.

⁵³ G. SCELLINI, *Lusciano fra storia e tradizioni*, Marigliano 2003, p. 139.

un'opera intitolata *Triste vedovanze*⁵⁴ e alle Promotrici napoletane della “Salvator Rosa” negli anni 1904, con *Dolore*⁵⁵, e 1906, con *La modella preferita* e *Le filatrici*⁵⁶.



Fig. 16 - G. R. Tessitore, *Suonatrice di chitarra*, coll. Privata.

Autore di paesaggi e scene di genere ispirate soprattutto al folclore meridionale, fu, altresì, **Giuseppe Raffaele Tessitore** (Frignano Maggiore 21/2/1861 - dopo il 1916)⁵⁷. Esordì, giovanissimo, alla Promotrice di Napoli del 1882 con *La mia cucina*. Con opere dello stesso genere fu presente alle edizioni successive, del 1883 con *Fiorellino di Primavera*⁵⁸, del 1885 con *Pace domestica* e uno *Studio dal vero*⁵⁹, del 1888 con *Mysterium* e *Testina* (pastello)⁶⁰, del 1889 *Fra i monti del Vomero*, del 1890 con *In Terra di Lavoro* e *Suonatrice di chitarra*, ora in collezione privata⁶¹, del 1891 con *Li tetelle de Nannina*, *14 marzo*, *Ritorno dalla rivista*, *Martedì in Albis al mio paese*⁶² e del 1896 con *Il pegno venduto*⁶³. Partecipò anche alle mostre di Torino del 1882 con

⁵⁴ *Esposizione Nazionale di Palermo 1891-92, Catalogo della sezione di Belle Arti*, Palermo s.d. (ma 1891).

⁵⁵ *Società Promotrice di Belle Arti «Salvator Rosa», Catalogo della XXXII Esposizione*, Napoli 1904.

⁵⁶ *Società Promotrice di Belle Arti «Salvator Rosa», Catalogo della XXXIII Esposizione*, Napoli 1906.

⁵⁷ E. GIANNELLI, *op. cit.*, p. 461; U. THIEME - F. BECKER, *op. cit.*, XXXII (1938), p. 558; A. M. COMANDUCCI, *Pittori ...*, *op. cit.*, 1935, p. 726; A. M. COMANDUCCI, *Dizionario ...*, II ed. (1945), p. 826; III ed. (1962), p. 1909-1907; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi ...*, *op. cit.*, XI (1976) p. 53, *Pittori e pittura ...*, *op. cit.*, II, p. 226.

⁵⁸ *Società Promotrice di Belle Arti ... XIX Esposizione*, *op. cit.*

⁵⁹ *Società Promotrice di Belle Arti ... XXI Esposizione*, *op. cit.*

⁶⁰ *Società Promotrice di Belle Arti in Napoli, Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXIV Esposizione*, Napoli 1888.

⁶¹ *Società Promotrice di Belle Arti in Napoli, Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXV-XXVI Esposizione*, Napoli 1890.

⁶² *Società Promotrice di Belle Arti in Napoli, Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXVII Esposizione*, Napoli 1891.

⁶³ *Società Promotrice di Belle Arti «Salvator Rosa» XXX Esposizione, Catalogo 1896*, Napoli 1896.

*La brava contadinella*⁶⁴ e del 1884 con *Amore ai polli*⁶⁵; a quelle di Milano del 1884 e 1885 con *Darwinismo- marina* e *Macchiette dal vero* e a quella di Roma del 1886-87. Nel 1883 prese parte alla I Esposizione d'arte Italiana-Spagnola con *Giovane pollaia*. Negli anni passati e più recentemente alcuni suoi lavori sono stati battuti in importanti vendite all'asta italiane e straniere⁶⁶.



Fig. 17 - V. Cecere, *Dopo il bagno*, Aversa, coll. Eredi.

Benché formatosi alla scuola di nonno Luigi, ebbe, invece, prevalentemente un'attività di pittore sacro, **Girolamo Pastore**, attivo alla fine del XX secolo soprattutto ad Aversa, dove nella cappella Madre del cimitero lasciò una bella *Pietà*. Nella stessa chiesa gli sono dubitativamente attribuite altre due tele raffiguranti la *Visione di Ezechiele* e *Cristo nell'orto di Getsemani*⁶⁷.

Qui troviamo all'opera anche **Giovanni Conti** (Aversa? - 4/9/1909), altro allievo del Pastore, autore di ben tre dipinti, firmati e datati: la *Tomba del Giudizio universale* (1865), *Risurrezione di Lazzaro*, *Morte di Abele* (1869) che ancorché pregni dei modi classici e di larghe stesure di colori sono di discreta fattura⁶⁸. Altre opere del pittore si conservano in collezioni private di Aversa⁶⁹.

Alla scuola di Luigi Pastore si formò altresì **Vincenzo Cecere** (Aversa 1897 - 1955), ultimo di sei figli di un imprenditore locale che fin dall'infanzia si dedicò, con discreti risultati, prima al disegno, e poi alla pittura e alla decorazione su stoffa. Lasciata la scuola di pittura per la morte del maestro, s'iscrisse all'Istituto per geometri di Caserta, ma, prima per la parentesi bellica che lo vide soldato sul fronte austriaco, e poi in seguito ad un soggiorno a Marsiglia per motivi politici, riuscì a diplomarsi solamente nei primi anni Trenta, allorquando fece definitivamente ritorno in Italia. La permanenza in Francia gli diede, tuttavia, la possibilità di perfezionare la sua arte che si orientò certamente verso la corrente verista. A questa temperie appartiene il suo dipinto più noto, *Dopo il bagno* (Aversa, coll. privata), elaborazione di un soggetto già trattato da Girolamo Induno, artista milanese aderente al movimento della Scapigliatura. Gli altri suoi lavori noti sono il *Ritratto della cugina Amelia*, del quale non si conosce l'ubicazione, *Un bue al pascolo* e la *Testa di un cane*, l'immagine di un setter dipinta su una borsetta di raso blu scuro che ritorna anche su un *Ritratto di*

⁶⁴ *Società Promotrice delle Belle Arti in Torino, Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla pubblica esposizione (XLI) apertasi nell'anno 1882*, Torino 1882.

⁶⁵ *Esposizione Generale Italiana Torino 1884...*, op. cit.

⁶⁶ *Important British, European and American Oil Paintings, Watercolours and Drawings*, catalogo dell'asta di Waddington, 30 novembre 1989 (*Il suo ultimo possesso*, firmato e datato 1896); *Dipinti e acquerelli del XIX secolo*, catalogo dell'asta Christie's Roma, 24 maggio 1992 (*Piccolo venditore di fra gole davanti alla chiesa del Carmine*, firmato e datato 1902); *Arte del XIX secolo*, Christie's Roma, 9 dicembre 1998 (*Suonatrice di chitarra*, firmato e datato 1888); Napoli, Casa d'aste Vincent, 10 dicembre 2005 (*Cappuccino ad Amalfi*).

⁶⁷ A. CECERE, *Guida ...*, op. cit., pp. 145-146.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 144-146.

⁶⁹ E. DI GRAZIA, op. cit., p. 120.

ragazza, da identificarsi, probabilmente, con la sorella Ersilia. All'attività di pittore che condivide con quella di impiegato presso il distretto militare di Aversa, affiancò una discreta produzione di poesie in italiano e in vernacolo⁷⁰.



Fig. 18 - G. Polidoro, *Soffitto* di casa Pajetta, Aversa.

Era originario di Aversa anche quel **Giuseppe Polidoro**, genericamente definito maestro-pittore in una serie di delibere del Consiglio comunale di Aversa, assunte tra il 1912 e il 1914, relative all'incarico e alla liquidazione del compenso per il disegno di un cancello artistico, realizzato in quegli anni dal locale Istituto artistico di San Lorenzo per abbellire e custodire il monumentale Seggio di San Domenico in via del Plebiscito⁷¹. Specializzato in motivi floreali a gruppi e a festoni Polidoro fu l'artefice, con Gennaro Palumbo, delle decorazioni di alcune importanti dimore gentilizie di Aversa (Casa Golia e Casa Pajetta)⁷². Per il resto, l'artista decorò, nel 1897, la chiesa del SS. Corpo di Cristo a Solopaca, le cui superstiti decorazioni sono state ridipinte e in parte trasformate negli ultimi restauri degli anni '80. Nel periodo trascorso nella cittadina sannita eseguì anche alcuni *ritratti* di membri della storica famiglia Abbamondi⁷³.

Molto più sparuto, rispetto ai pittori, fu, invece, il numero degli scultori attivi nell'agro aversano tra l'Ottocento e il primo scorcio del Novecento. Su tutti emerge **Vincenzo Reccio** (Aversa, documentato dal 1872 al 1890), figura di interessante rilievo, forse ultimo allievo di Francesco Verzella, fin qui conosciuto come realizzatore di pastori da presepe⁷⁴ e per pochissime opere, tutte di carattere sacro: la *Madonna del Presepe* della chiesa di Santa Maria in Portico di Napoli, datata 1872, copia di un più antica scultura rinascimentale andata perduta⁷⁵, la *Vergine Assunta* della chiesa di Santa Maria dell'Assunta dei Pagani di Marcianise⁷⁶, un simulacro analogo per l'omonima chiesa di Montefalcone, nell'Avellinese, *San Giuseppe* e il *Cuore di Gesù* per le rispettive cappelle nel duomo di Castellammare di Stabia⁷⁷. Alcuni pezzi della sua produzione presepiale (la *Madonna*,

⁷⁰ CENTAURUS, *Vincenzo Cecere un pittore aversano*, in ... *Consuetudini Aversane*, n. 3, n. s. (2005), pp. 34-36.

⁷¹ T. CECERE, *Aversa La città consolidata*, Napoli 1998, p. 302.

⁷² B. ACCOLTI GIL, *Soffitti della fantasia. L'ornato dei soffitti in Puglia e in Campania dal 1830 al 1920*, Roma 1979, p. 182.

⁷³ C. FORMICHELLI, *Solopaca. Guida storica-artistica*, Napoli 1980, pp. 26 e 34.

⁷⁴ G. BORRELLI, *Figure lignee mobili dal sec. XVIII al sec. XIX*, in *Catalogo della mostra Figure presepiali napoletane dal sec. XIV al sec. XVIII*, Napoli, Palazzo Reale, ottobre 1970-gennaio 1971, Napoli 1970, pagina non numerata.

⁷⁵ G. G. BORRELLI, *Il presepe di S. Maria in Portico esposto in S. Lorenzo Maggiore*, in *Napoli Nobilissima*, 3ª serie, XXII (1983), p. 66.

⁷⁶ S. COSTANZO, *Marcianise. Urbanistica, architettura ed arte nei secoli*, Napoli 1999, pp. 180-181.

⁷⁷ G. D'ANGELO, *Il Duomo di Castellammare di Stabia*, Castellammare di Stabia 1998.

San Giuseppe, il Bambino, una coppia di Cherubini e una coppia di Putti) si conservano nella “Raccolta A. Laino” di Napoli⁷⁸.



Fig. 19 - V. Reccio, *Assunta*, Marcianise, Chiesa di S. Maria dell'Assunta dei Pagani.



Fig. 20 - E. Lettieri, *Monumento ai caduti*, Caiazzo (CE).

Di non minore interesse è la produzione di **Ernesto Lettieri** (Aversa 1877-1958), scultore, incisore e intagliatore, noto soprattutto per essere l'artefice di pregevoli lapidi marmoree ad Aversa e dintorni (*lapide ad Adele Ruffo*, *lapidi* nella vecchia sede del liceo-ginnasio), nonché di alcuni *Monumenti ai caduti*, tra cui quello di Caiazzo. Partecipò a numerose esposizioni nazionali ed internazionali riscuotendo dappertutto successo di pubblico e di critica, in modo particolare a Napoli nel 1907 e a Parigi nel 1912, dove fu anche premiato. La sua opera più nota è la riproduzione della *Santa Cecilia* di Donatello, acquistata dalla regina Margherita, che gli valse, peraltro, la nomina a Cavaliere, e il dono di un gioiello per la consorte.



Fig. 21 - F. Giordano, *S. Ciro*, Aversa, Chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini.

⁷⁸ *Catalogo mostra Figure presepiali ..., op. cit.*

Di un altro scultore aversano, **Francesco Giordano**, allievo di Francesco Saverio Citarelli, si conosce, invece, al momento, una sola opera, la statua di *San Ciro* che, documentata nel 1896 da una relazione del parroco dell'epoca, don Ciro Della Volpe, si conserva nella chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini ad Aversa⁷⁹.

Negli anni in cui la maggior parte di questi artisti operava veniva intanto alla luce un primo nuovo nugolo di pittori e scultori che avrebbe occupato la scena artistica locale nella prima metà del secolo ed oltre. *In primis* la singolare figura di **Ernesto Zarrillo** nato ad Orta di Atella in un non meglio precisabile anno posto tra la fine del XIX secolo e gli inizi del secolo successivo. Effervescente creatore di composizioni in cartapesta fisse e mobili, è passato alla storia dell'arte scultoria cartapistaia per un divertente episodio che lo vide protagonista durante il periodo fascista.

Si narra, infatti, che per ingraziarsi il regime avesse elaborato un gruppo plastico rappresentante *L'Italia e il Duce e re Vittorio Emanuele III che la salutano, l'uno alla maniera romana, l'altro in quella militare*. Alla presentazione ufficiale però, presenziata da una folla euforica ed ammirata per quella meraviglia, un perfido guasto al congegno interno anziché attivare il braccio destro dei due capi nel gesto del saluto così come congegnato, prese ad oscillare all'altezza della cintura causando una diffusa ilarità nel pubblico. Ilarità che diventò deciso visibilio allorquando il povero Zarrillo, incapace ormai di controllare gli arti che non volevano assolutamente obbedire ai movimenti prestabiliti, prese a schiaffi le impassibili facce di cartapesta del duce e del re⁸⁰. Dell'artista rimane una statuetta raffigurante *San Salvatore da Horta* in Palazzo Rainone ad Orta di Atella⁸¹.

Alla fine del secolo, l'11 aprile del 1896, nasceva a Sant'Arpino, da Paolo e Vittoria D'Ambra, agiati contadini, **Francesco Lettera**, che, fin da piccolo mostrò una spiccata predisposizione per le arti plastiche. Spessissimo, infatti, come raccontavano fino a qualche decennio or sono alcuni anziani del luogo che lo avevano conosciuto, si era soliti vederlo modellare creta nelle campagne circostanti. Il suo talento, tuttavia, si manifestò appieno nel momento in cui fu assunto in qualità di scalpellino-sgrossatore di marmo dalla famosa fonderia Chiurazzi di Capodimonte in Napoli.

Qui mettendo a frutto l'innata capacità artistica maturata attraverso l'esperienza da autodidatta con l'apprendimento delle varie tecniche scultorie, si fornì di un prezioso bagaglio di formazione diventando un provetto artigiano, molto apprezzato, peraltro, dai più importanti scultori napoletani del tempo, da Filippo Cifariello a Vincenzo Gemito.



Fig. 22 - F. Lettera, *Natività*, coll. privata.

⁷⁹ V. GNASSO, *La venerazione di san Ciro nella parrocchia di S. Audeno*, in ... *Consuetudini Aversane*, n. 41-42 (ottobre 1997 - marzo 1998), pp. 25-27.

⁸⁰ A. DE MARCO, *Dieci anni*, Orta di Atella 1983, p. 142.

⁸¹ R. PINTO, *La pittura della prima metà ...*, op. cit., p. 26.

Confortato dai giudizi positivi, passò ben presto, da una prima e copiosissima produzione di lapidi cimiteriali ornate di bassorilievi realizzate nei cimiteri facciata della cappella gentilizia della famiglia Lettera. La sua migliore produzione funeraria annovera anche il *Monumento funerario del commendatore De Santis*, marito di Madre Flora del Volto Santo, nel cimitero di Casoria, e quello del *Professore Domenico Manno* nel cimitero di Nola. Molte sue opere, tra cui vari *medaglioni*, sono presenti nella maestosa basilica di Santa Maria del Buonconsiglio in Capodimonte, nella chiesa madre di Mondragone e nel duomo di Vallo della Lucania. Chiamato ad insegnare, per meriti artistici, dal 1932 al 1940 circa, Disegno e Storia dell'Arte all'Istituto, ora universitario, "Suor Orsola Benincasa" di Napoli, Francesco Lettera morì, dopo una breve malattia, il 17 novembre del 1974 nel suo paese natio, che, riconoscendo, recentemente gli ha intestato una strada⁸².

Il secondo decennio del Novecento registra la nascita della maggior parte dei protagonisti che domineranno la scena artistica locale nella prima metà del nuovo secolo: Achille De Marco, Francesco Durante, Giovanni Di Giorgio e Luigi Panarella.

Privo di un'adeguata istruzione scolastica (aveva frequentato fino alla IV classe della Scuola Elementare) **Achille De Marco** (Orta di Atella 4/9/1911 - 1984) apprese i primi rudimenti dell'arte pittorica direttamente dal professore Gaetano Bocchetti allorché questi attendeva all'esecuzione degli affreschi nella chiesa di San Donato del suo paese⁸³. Nel 1936 esordì all'annuale concorso di pittura che si teneva e tuttora si tiene il Lunedì in Albis ad Orta di Atella con un discusso quadro a sfondo politico, *L'Italia salva la Spagna dal mostro bolscevico*. Dopo qualche anno, all'edizione del 1940 dello stesso concorso, presentò *L'Italia forte e serena indica la via del progresso mentre altri popoli sono dilaniati dal disordine e dalla guerra*, una tempera che ricalcava nei contenuti e nella tecnica i temi del dipinto precedente secondo uno schema a cui l'artista rimarrà pressoché fedele almeno altri due decenni.



Fig. 23 - F. Lettera, *Figura femminile*, particolare, coll. privata.



Fig. 24 - Il pittore Achille De Marco.

Dopo la parentesi bellica, infatti, fu presente all'edizione del 1946 con *Pace e ricostruzione*, interpretato dai critici come il messaggio di un'epoca nuova che avrebbe segnato la ripresa del nostro Paese, e all'edizione del 1949 con *Patto Atlantico*, tempera celebrativa della nascente alleanza militare tra l'America e l'Europa. Questo quadro ebbe un notevole successo tant'è che il pittore, pressato dalle richieste di collezionisti, ne dovette riprodurre più copie di dimensioni ridotte una delle quali fu poi inviata negli Stati Uniti. Il De Marco ebbe anche una piccola produzione di carattere sacra, andata purtroppo distrutta, rappresentata dall'affresco della *Madonna del Rosario* eseguita negli anni '50 sul timpano dell'omonima congrega di Orta di Atella. Sempre ad Orta fu

⁸² F. BRANCACCIO, *Francesco Lettera Scultore (note biografiche)*, ricerca ancora inedita gentilmente messami a disposizione dall'autore che qui sentitamente ringrazio per la disponibilità.

⁸³ A. DE MARCO, *op. cit.*, pp. 143-146; R. PINTO, *La pittura della prima metà ...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

chiamato ad imitare a pittura alcuni marmi dell'altare maggiore della chiesa di San Massimo⁸⁴. Suo è anche il restauro della venerata statua di *San Salvatore da Horta* nella chiesa di San Donato, che portò a compimento pochi mesi prima della morte.

Fu invece l'allievo prediletto dello scultore napoletano Antonio De Vall, **Francesco Durante** (Sant'Antimo 9/9/1913 - Aversa, 5/12/2005), che, appena ventenne, pur continuando a collaborare con il maestro, aprì una propria bottega nel paese natale dedicandosi soprattutto al restauro di manufatti marmorei. Tra questi ricordiamo il restauro di alcune *statue* nel parco della reggia di Caserta, danneggiate dai bombardamenti dell'ultima guerra e spesso anche dai soldati americani che le utilizzavano per il tiro al bersaglio; il restauro della *statua di Luigi Vanvitelli* di Onofrio Buccino nell'omonima piazza di Caserta; alcune *statue* nella Villa Comunale di Napoli; il restauro, in collaborazione con il De Vall della *seicentesca fontana con la statua di Nettuno* in via Posillipo. Diverse anche le opere marmoree realizzate tra le quali si ricordano quelle degli *otto medaglioni* in pietra di Trani che abbelliscono la facciata della Stazione Marittima di Napoli, in particolare il rilievo raffigurante l'*Europa*, molto apprezzato dai critici dell'epoca; i *bassorilievi* in pietra di Bellona e la *testa di Minerva* per la vecchia sede del Genio civile di Napoli, alcuni *bassorilievi* per l'antico eremo carmelitano in località il Deserto di Sant'Agata sui Due Golfi, presso Sorrento, il *Monumento funerario del vescovo Carmine Cesarano* nel Deambulatorio del Duomo di Aversa⁸⁵.

Da corsi regolari di studi proveniva, invece, **Giovanni Di Giorgio** (Aversa 29/4/1914 - 8/8/1992) che, dopo aver frequentato il Liceo artistico e l'Istituto d'Arte di Napoli, dove fu allievo, tra gli altri, di Pietro Barillà, Alberto Chiancone ed Eugenio Viti, studiò a Monza con Pio Semeghini e Raffaele De Grada grazie ad una borsa di studio vinta nel 1939⁸⁶. Prima ancora, nel 1937, aveva vinto un'altra borsa di studio e aveva ottenuto i *Premi prelittore per l'affresco* nel 1935 e nel 1937, e il *Premio prelittore per l'olio* nel 1936. Nel 1937 aveva esposto un gruppo di xilografie al Circolo artistico Italo-Rumeno.



Fig. 25 - A. De Marco, *Pace e ricostruzione*, ubicazione ignota.



Fig. 26 - F. Durante, *Monumento funerario del Vescovo C. Cesarano*, Aversa, Deambulatorio del Duomo.

Ritornato ad Aversa, dal 1942 insegnò prima Disegno nella locale scuola media e poi, dal 1970, fu direttore del Liceo Artistico Statale. Nel frattempo allestì diverse mostre personali a Napoli, Roma, Bologna, Rimini, Milano, Monza, Parma ed Aversa e partecipò a varie mostre sindacali lombarde e napoletane, conquistandosi la stima di numerosi collezionisti italiani e stranieri. La sua produzione, costituita oltre che da dipinti ad olio, da un cospicuo numero di acquaforte, è, infatti, presente in

⁸⁴ DE MARCO, *op. cit.*, p. 146.

⁸⁵ M. FRANCESE, *Francesco Durante*, in *Aversando Aversando*, 2, (1994), p. n.n.

⁸⁶ A. M. COMANDUCCI, *Dizionario ...*, *op. cit.*, III ediz. (1962), p. 619; *Arte Italiana Contemporanea*, Firenze 1965-77, V (1972); *Dizionario biografico dei Meridionali*, 1974, I, p. 344; K. G. SAUR, *op. cit.*, 27, (2000), p. 365.

diverse collezioni napoletane, aversane, lombarde e finanche nella Galleria d'Arte Moderna di Vienna. Le sue opere più famose, *Dolenti note* e *Idillio campestre*, furono premiate con medaglie d'oro. Fu anche un discreto illustratore di libri⁸⁷.

Coetaneo e compaesano di Di Giorgio, **Luigi Panarella** (Aversa 12/6/1915 - 5/8/1983) è il maggiore pittore aversano del secolo, attività cui accompagnò anche quella di scenografo e scultore⁸⁸. Frequentatore dei più importanti studi artistici di Napoli del tempo, dove ebbe modo di conoscere una vasta schiera di artisti, collaborò con Barilla e Brancaccio, alla realizzazione di alcune opere, tra cui un *affresco* sulla facciata del teatro Mediterraneo, presso la costituenda Fiera delle Terre d'Oltremare.

Nel 1937 partecipò con il cartone *Allegorie delle Belle Arti*, vincendo il primo premio, unico tra gli italiani presenti, ai Littorali dell'Arte, la più importante rassegna italiana d'arte internazionale dell'epoca dopo la Biennale di Venezia. Significativo in proposito che tra i partecipanti di quella edizione vi fossero Salvatore Fiume e Renato Guttuso. L'anno dopo, sull'onda del successo conseguito, fu chiamato a decorare con *affreschi* di gusto metafisico gli interni della casa del podestà a Napoli, incarico che alternò con gli impegni di commissario palermitano dei "Littori per l'anno 1938", condiviso con il pittore futurista Gerardo Dottori, e con la partecipazione alla XXI Biennale di Venezia dove fu presente con l'opera *La scolara*, un dipinto di grande intensità psicologica che propone "una giovane fanciulla, attenta e pronta ad immergersi nel mondo della conoscenza con magica umiltà"⁸⁹. Sempre nel 1938 eseguì, quale vincitore del concorso indetto dal comune di Napoli, il *bozzetto* per il manifesto della Festa di Piedigrotta.



Fig. 27 - F. Durante, uno dei bassorilievi sulla facciata della stazione marittima di Napoli.



Fig. 28 - Il pittore Giovanni Di Giorgio.

Il decennio successivo fu il più fecondo dal punto di vista della sua produzione artistica. Partecipò, infatti, a numerose manifestazioni artistiche in Italia e all'estero: da Vienna, dove espose *Die Ventimila*, alla XXIII Biennale di Venezia, dove instaurò nuovi e fecondi rapporti con i fratelli Bragaglia. Gli argomenti che affronta sulle tele spaziano dal figurativo al paesaggio alla natura morta: sempre, in ogni caso dando luogo ad opere caratterizzate da un'elevata qualità compositiva e cromatica che ricorda, inequivocabilmente, modelli e modi di Carlo Carrà e dei metafisici dell'ultimo cubismo. Ebbe anche una piccola produzione sacra che annovera tra le prove maggiori

⁸⁷ A. M. COMANDUCCI, *op. cit.*, III ed., 1962, p. 619.

⁸⁸ AA.VV., *Fuori dall'ombra. Nuove Tendenze nella Arti a Napoli dal '45 al '65, Catalogo della mostra Napoli 1991*; G. AGNISOLA- E. BATTARRA - V. PERNA, *Arte in Terra di Lavoro 1945 - 2000*, Caserta 2001, p. 15.; A. CECERE, *Luigi Panarella, un insigne pittore aversano*, in ... *Consuetudini Aversane*, a. XI, n. 41-42 (ottobre 1997- marzo 1998), pp. 48-55; G. LETTIERO, *Il poeta dell'arte Forme e colori di Luigi Panarella*, in *L'altra voce*, a. II, n. 4 (maggio 2004), pp. 33-34.

⁸⁹ A. CECERE, *Luigi Panarella ...*, *op. cit.*, p. 50.

una tela per la cappella di San Rocco a Castelvolturmo raffigurante la *Madonna col Bambino e il Santo* (firmata e datata 1968) e il *mosaico celebrativo* del 370° anniversario della traslazione delle ossa di San Cesario martire nell'omonima parrocchiale di Cesa del 1983⁹⁰. Per quanto concerne la sua produzione scultoria, va citato il *Monumento ai caduti della II Guerra Mondiale*, eseguito nel 1980 per la piazza di Trentola Ducenta, che raffigura una donna, simbolo della patria, nell'atto di reggere un giovane morente.



Fig. 29 - G. Di Giorgio, *Natura morta*, Aversa, coll. eredi



Fig. 30 - L. Panarella, *Ombrellino*, coll. privata.

Nel decennio successivo nacque, invece, **Raffaele Di Lorenzo** (Orta di Atella 1922 - 1984), popolarmente noto come *Rafele 'e scioscia*, un estroso ed impulsivo artista, capace di sorprendenti escogitazioni come quando dipinse un quadro utilizzando i soli toni violetti. Alla tematica religiosa che caratterizzò prevalentemente la sua attività, e che trova la sua massima espressione nel telone raffigurante la *Madonna di Briano adorata dalla folla dei fedeli*, firmata e datata 1958, anno in cui fu presentata al concorso dei battenti di Casapesenna⁹¹, affiancò talvolta quella delle problematiche sociali (*L'odioso incanto*, ubicazione sconosciuta)⁹². Ebbe anche una discreta attività di pittore di ex voto come testimoniano alcune *tavolette votive* (n. inv. 3002, 3704 e 4294) firmate che si conservano nel famoso Santuario della Madonna dell'Arco a Sant'Anastasia⁹³.



Fig. 31 - L. Panarella, *Monumento ai caduti della II Guerra Mondiale*, particolare, Trentola Ducenta (CE).

⁹⁰ R. PINTO, *Atellani del '900. Le Arti figurative nel territorio atellano nel corso del Novecento*, Orta di Atella 2004, pp. 27 e 29.

⁹¹ G. CAPASSO – G. R. BRUNO, *op. cit.*, p. 52.

⁹² A. DE MARCO, *op. cit.*, p. 153.

⁹³ P. TOSCHI - R. PENNA, *Le tavolette votive della Madonna dell'Arco*, Cava dei Tirreni Napoli 1971, p. 158, n. 19.

NOTE SUL RIUTILIZZO DEI MATERIALI DI SPOGLIO PROVENIENTI DALL'AREA DELL'ANTICA ATELLA

FRANCO PEZZELLA

Nell'attesa che una campagna di scavo, già peraltro programmata da qualche tempo, ne riporti alla luce le strutture più significative tra cui il documentato anfiteatro, dell'antica *Atella*, florida città campana sita con il suo fertile *ager* al centro della breve pianura che si svolge tra il litorale domizio e le prime propaggini dell'Appennino meridionale, ci restano oggi, quali uniche testimonianze monumentali, oltre all'ipogeo di Caivano, trasportato al Museo Archeologico di Napoli per motivi di tutela e conservazione, il corpo centrale della cappella paleocristiana di San Canione in Sant'Arpino, la fornace del II-III secolo d.C. scoperta da poco nel recinto cimiteriale dello stesso paese, il *cubiculum* sottostante la chiesa di Sant'Eufemia a Carinaro, l'imponente rudere, altrimenti noto come il *Castellone*, visibile in tenimento di Frattaminore ai margini della strada che collega Caivano con Aversa, i resti di una villa rustica in località Sant'Arcangelo, sempre a Caivano, nei pressi dell'omonimo castello longobardo, i ruderi di due ville imperiali al confine tra Caivano e Afragola scoperti recentemente durante i lavori per la TAV e l'ipogeo di Melito¹.

L'ipogeo di Caivano, una ricca tomba nobiliare del I secolo d.C. con splendidi affreschi parietali, è monumento funerario romano fin troppo noto e studiato perché se ne riparli anche in questa sede. Rinviamo, pertanto, quanti fossero interessati a saperne di più, agli interessantissimi e specifici Atti del Convegno di Caivano del 7 ottobre del 2004².

Della cappella di San Canione, databile a un lasso di tempo compreso tra il 292 e il 445 d.C., conosciamo, invece, a tutt'oggi, in assenza di studi specifici, poco o niente³. Sorta su un probabile colombario di età augustea, come lascerebbe ipotizzare la presenza di file sovrapposte di loculi intraviste nel passato da alcuni intrepidi visitatori calatisi nelle sue fondamenta attraverso un cunicolo (comunicazione orale di alcuni anziani del luogo), fu ridotta nelle attuali condizioni a metà Settecento trasformando una precedente cappella con annesso *cubiculum*, che le fonti agiografiche vogliono fatta appositamente edificare dal vescovo Elpidio sul suolo dell'antico cimitero dei Santi Felice e Vincenzo, nei pressi delle omonime basiliche, per conservare le spoglie del martire

¹ Per un'articolata sintesi sulla storia della città cfr. G. PETROCELLI, *Atella*, in P. CRISPINO - G. PETROCELLI- A. RUSSO, *Atella e i suoi Casali la storia, le immagini, i progetti*, Napoli 1991, pp. 7-16, con ampia bibliografia precedente. Quanto alla presenza in Atella di un anfiteatro esso è documentato ben tre volte. Le prime due volte da *Gaius Svetonius Tranquillus* (Svetonio) nel *De vita Caesarum*, ed. cons. a cura di J. C. ROLFE, Londra 1951: specificamente una prima volta nella *Vita Tiberi*, III, 75, 3 quando si narra che alla morte dell'imperatore i suoi nemici vi volevano bruciare la sua salma anziché trasportarla da Miseno a Roma (*Corpus ut moveri a Miseno coepit, conclamantibus plerisque Atellam potius referendum et in amphitheatro semiustulandum, Roman per milites deportantum est cremantumque publico funere*; Trad.: Quando si cominciò a rimuovere il cadavere da Miseno, dal momento che i più gridavano che bisognava piuttosto trasportarlo ad Atella e bruciarlo in fretta nell'anfiteatro, fu portato a Roma dai soldati e fu cremato con pubbliche esequie); una seconda volta nella *Vita Caligolae*, IV, 27, 4 laddove si narra che questi avrebbe fatto bruciare vivo nell'anfiteatro un attore delle atellane spintosi troppo negli strali contro di lui (*Atellanae poetam ob ambigui ioci versiculum media amphitheatri harena igni cremavit*; Trad.: Fece bruciare in mezzo all'arena dell'anfiteatro un poeta di atellane per un versetto di scherzo ambiguo). L'anfiteatro atellano è ricordato, infine, una terza volta, in un passo della *Vita S. Castrensis*, in *Biblioteca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (d'ora in poi BHL), ed. a cura dei PP. Bollandisti, I-II, Bruxelles 1898-1901, 1644), laddove si legge: *Relicto Africano litore, gubernante illo angelo dei prevenit in Italiam ante amphitheatrum Atellae*.

² G. LIBERTINI (a cura di), *L'ipogeo di Caivano*, Frattamaggiore 2005.

³ Una breve annotazione, con la pianta della cappella, è in P. DE LUCA - S. DI LEVA, *San Canione*, in P. CRISPINO- G. PETROCELLI- A. RUSSO (a cura di), *op. cit.*, pp. 57-60, p. 59.

Canione⁴. Ancor meno conosciamo del *cubiculum* che si svolge sotto la chiesa di Sant'Eufemia a Carinaro, venuto alla luce durante una ristrutturazione ottocentesca nel giardino che prima era prospiciente alle spalle della chiesa, e richiuso negli anni '80 del secolo scorso.



Fig. 1 - Caivano, località S. Arcangelo veduta degli scavi.



Fig. 2 - Caivano, località S. Arcangelo frammenti di un mosaico.

L'unica descrizione al riguardo c'è fornita da Pasquale Picone che in un breve articolo scrive:

«Si accede alla medesima tramite una porta bassa che dà prosiegua ad un corridoio alto e largo abbastanza tale da consentire il passaggio. Il gradino e il soffitto sono ricavati dal nudo tufo ed il corridoio non è regolare in quanto il percorso continua in varie curve a gomito, alla cui fine è una stanza molto grande. Da qui si accede in un altro corridoio che però non consente il passaggio in quanto otturato da nuova muratura. Questi corridoi presentano varie finestre nei lati simili a nicchie»⁵.

⁴ «La tradizione agiografica relativa a san Canione» come scrive A. VUOLO, *Tradizione letteraria e sviluppo culturale: il dossier agiografico di Canione di Atella (secc. X-XV)*, Napoli 1995, p. 7 «non è stata ancor'oggi chiarita in modo soddisfacente. Fonti di questa tradizione sono: una *Passio*, che è la più importante, e una *Translatio*, aggiuntava posteriormente. Della *Passio* ci sono pervenute quattro redazioni [...] La più antica, in BHL, 1541 d-e, fu scritta dall'agiografo napoletano Pietro Suddiacono, vissuto nella prima metà del sec. X. Le altre tre sono anonime, e furono composte successivamente fino al XV secolo; fra esse sappiamo che una (BHL, 1541) fu redatta ad Acerenza in Lucania, dove [...] il culto di s. Canione ebbe una notevole diffusione dalla metà dell'XI secolo». Quest'ultima versione, nota come gli *Acta Acheruntina*, si legge anche negli *Acta Sanctorum, Maii IV*, Anversa 1688, pp. 28-34. Le altre versioni sono in F. UGHELLI - N. COLETI, *Italia sacra, sacra sive de episcopis Italiae et insularum adiacentium*, Venezia 1721, coll. 14-24; nella *Vita S. Castrensis*, in BHL, 1644, e in M. MONACO, *Sanctuarium Campanum*, in BHL, 1645.

⁵ P. PICONE, *Una catacomba sotto la chiesa*, in *Lo Spettro Magazine*, anno XI (1997), n. 18 (20 settembre - 3 ottobre), p. 26.

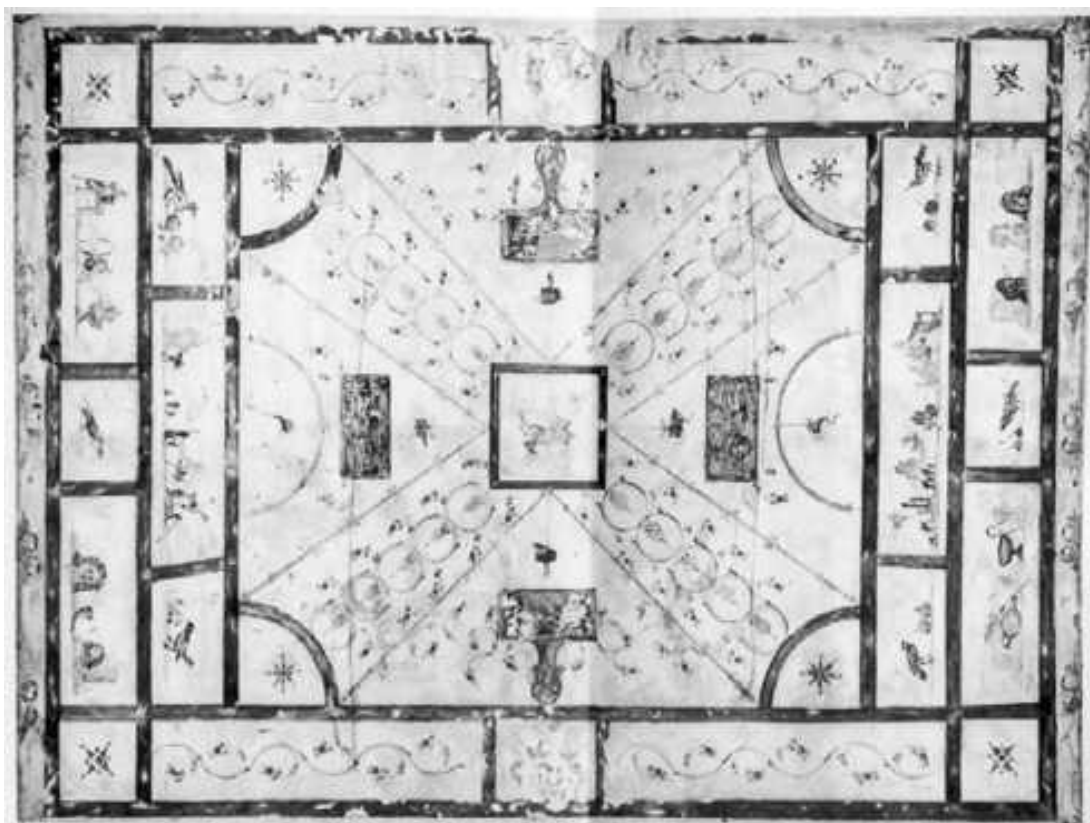


Fig. 3 - Decorazione della volta dell'ipogeo funerario di Caivano in un disegno acquarellato di Gennaro Luciano, disegnatore dell'Ufficio scavi di Pompei (1931).

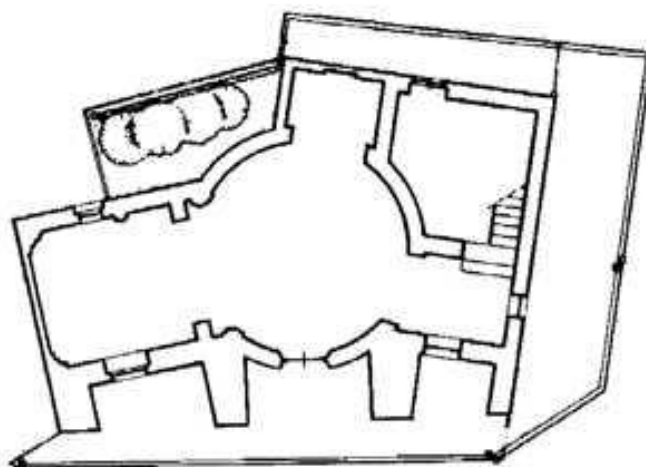


Fig. 4 - Pianta della chiesa di San Canione (arch. S. Di Leva).

La tipologia degli ambienti e la dizione *Villa Quarginaro* con cui era denominato fin dal Medioevo l'attuale abitato di Carinaro hanno fatto supporre al Picone che in epoca romana nei pressi del luogo dove è sita l'attuale chiesa sorgesse un fondo con una villa così denominata, e che l'ipogeo in oggetto appartenesse al proprietario della medesima, il quale era evidentemente un fedele devotissimo di sant'Eufemia⁶.

⁶ Questa è la celebre martire di Calcedonia nella cui basilica ebbe luogo, nel 451-52, il IV Concilio Ecumenico, quello che fu detto poi il Grande Concilio per aver condannato l'eresia eutichiana e stabilito il dogma della duplice natura di Cristo: è da allora soprattutto che il suo culto si diffuse in tutto il mondo cristiano e chiese a lei dedicate sorsero dovunque; ed è ancora in relazione al concilio celebrato nel suo *Martyrion* che nacque la festa dell'11 luglio, di santa Eufemia protettrice dell'ortodossia. Questa festa,

Del *Castellone*, impropriamente indicato come tale perché ritenuto parte di una struttura difensiva o, in altra ipotesi, come voleva il Beloch, di una torre della cinta muraria⁷, sappiamo, invece, che, eretto come edificio termale nel II secolo d.C., fu in seguito utilizzato come luogo di culto nel Medioevo⁸. La presenza di un altro impianto termale costituisce, almeno a un primo sommario rilievo, anche il tratto saliente della villa romana scoperta qualche anno fa in località *Sant'Arcangelo* nel corso delle indagini geologiche preliminari alla costruzione della superstrada Nola- Villa Literno. Ben sei degli otto ambienti individuati e studiati presentano, infatti, elementi che rimandano a questa specifica funzione⁹. Sono invece ancora allo studio degli esperti della Soprintendenza archeologica i resti delle due ville di epoca imperiale romana con i numerosi reperti recuperati, venuti alla luce tra Caivano e Afragola, alla fine del 2003, nei pressi dell'impianto per la produzione di combustibile dai rifiuti della zona ASI.



Fig. 5 - Resti di una villa romana nelle campagne tra Caivano ed Afragola.

L'ipogeo di Melito, scoperto per caso, nel 1959, in località Masseria del Monaco, ma già in precedenza vandalizzato, come riportano alcune persone del posto, sia dalla popolazione locale sia dai tedeschi che lo utilizzarono come rifugio durante l'ultimo conflitto, si presenta al momento, nonostante le devastazioni, ancora ricco di affreschi che lo fanno datare al periodo dell'età imperiale, forse del I o II secolo d.C.¹⁰

Accanto a queste scarse testimonianze monumentali, in ogni caso sufficienti a fornirci un'idea di come fosse strutturata la città e il territorio circostante, bisogna, tuttavia, registrare, oltre che reperti conservati nel locale Museo Archeologico Nazionale dell'Agro Atellano di Succivo¹¹ e in diversi musei italiani e stranieri¹², la presenza di numerosi materiali provenienti dalla distruzione dei suoi

accolta in Oriente dalla pressoché totalità dei calendari, fu riconosciuta in Occidente dal Martirologio Geronimiano e dal Calendario marmoreo di Napoli (cfr. P. BARGELLINI, *Mille Santi del giorno*, Firenze 1986, pp. 519-520).

⁷ K. J. BELOCH, *Campanien*, Breslau 1890, p. 381.

⁸ R. MUNNO, *La conoscenza di Atella tra XVI e XVIII secolo*, in *Rassegna Storica dei Comuni* (d'ora in poi RSC) n. 126-127, a. XXX (n. s.) settembre-dicembre 2004, pp. 78-84.

⁹ F. PEZZELLA, *Un secolo di ritrovamenti archeologici in tenimento di Caivano*, in RSC, n. 114-115, a. XXVIII (n. s.) settembre-dicembre 2002, pp. 1-25, alle pp. 21-25.

¹⁰ A. JOSSA FASANO, *Melito nella storia di Napoli*, Napoli 1978; S. GIUSTO, *L'ipogeo: discesa negli inferi melitensi*, in RSC, n. 110-111, a. XXVIII (n. s.) gennaio-aprile 2002, pp. 45-48.

¹¹ Si cfr. in merito l'opuscolo di E. LAFORGIA, *Il Museo Archeologico dell'Agro Atellano, Guida rapida*, Napoli 2007. M. D. BERARDO-E. DI NOLA, *Catalogo dei reperti recuperati dai soci della sede di Atella dell'Archeoclub d'Italia*, Castellammare di Stabia. s.d. (ma 2000).

¹² Per le statuette fittili conservate a Capua, Parigi, Londra e Città del Vaticano, aventi a soggetto le maschere atellane, cfr. F. PEZZELLA, *Maccus, il presunto progenitore di Pulcinella e le altre maschere atellane in alcune testimonianze archeologiche*, in RSC, n. 126-127, a. XXX (n. s.) settembre-dicembre 2004, pp. 33-58. Per il sarcofago di Sant'Antimo, attualmente conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli cfr.

edifici, oggi variamente utilizzati e sparpagliati qua e là tra i paesi originatisi per gemmazione dall'antica città o popolati dai suoi cittadini dopo l'abbandono: *in primis* ad Aversa, ma anche a Frattamaggiore, Caivano, Cesa, Frattaminore, Succivo, Sant'Arpino, Grumo Nevano, Casandrino, Marcianise, Gricignano, Carinaro ed Afragola¹³.



Fig. 6 - Succivo, Museo Archeologico dell'Agro atellano.

In particolare per Aversa, che, proprio per l'abbondanza dei reperti provenienti da Atella, alcune fonti dicono, ora, impropriamente, fondata sulle rovine dell'antica città:

*Aversa ex Atellae ruinis condita fuit*¹⁴.

«... checché ne sia, i ruderi di Atella, perita nelle incursioni barbariche, si vedono tuttora nella contrada di S. Arpino, e Roberto Guiscardo duca de' Normanni su queste rovine fece edificare una fortificazione, che divenne città, e si chiamò Aversa o Adversa, perché posta di fronte alla città, che voleva espugnare, ed era barriera che respingeva i napoletani.»¹⁵

ora, più verosimilmente, riedificata dai Normanni, con i materiali provenienti dai suoi edifici abbandonati:

«Distrutta poi Atella dalle guerre, i Normanni trasportarono in Aversa i marmi e le colonne dell'anfiteatro atellano per edificare la nascente città»¹⁶,

A. FLAGIELLO, *Il mito di Endimione su un sarcofago proveniente da S. Antimo*, s.1. e., s.d. Per la tomba di Afragola, conservata nello stesso museo cfr. P. DE ROSA, *Testimonianze archeologiche dell'agro afragolese*, in *Archeologia ad Afragola. Scavi e ritrovamenti*, Afragola 1991, pp. 31-61, pp. 36-39.

¹³ L'utilizzo di materiali provenienti da contesti di epoca classica è una pratica documentata fin dal IV secolo quando l'imperatore Costantino autorizzò e agevolò il reimpiego di marmi, bassorilievi e statue nell'ambito dei programmi edilizi dell'epoca. E' tuttavia nel Medio Evo che la pratica fu molto attuata.

¹⁴ F. ORLENDIO, *Orbis sacer et profanus illustratus*, Firenze, 1728; *Chronicon Sacri Mon. S.S. Trinitatis Cavensis*, p. 402.

¹⁵ G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro ai nostri giorni, specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle cerimonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia ...*, Venezia 1840-1879, III, p.156.

¹⁶ V. DE MURO, *Ricerche storiche e critiche sulle origini, le vicende, e le rovine di Atella antica città della Campania*, Napoli 1840, p.137.

si può affermare che non c'è angolo della parte più antica di essa dove non siano visibili frammenti di colonne murate nelle case o negli edifici pubblici¹⁷. Del resto un dato ormai definitivamente acquisito dalla storiografia moderna indica che i Normanni furono dei voraci utilizzatori dei materiali di reimpiego provenienti da contesti di epoca classica¹⁸. L'utilizzo sistematico di questi materiali non rispondeva, evidentemente, specialmente in località, dove il reperimento non era oltremodo problematico, alla sola carenza di buon materiale da costruzione o di manufatti nobili, quali, ad esempio, i marmi o i capitelli riccamente lavorati, ma, molto più significativamente, per la *dignitas* intrinseca al materiale stesso che gli derivava dal fatto di essere antico, a un preciso programma ideologico oltre che artistico e culturale che nel caso dei Normanni aveva lo specifico compito di trasmettere «un messaggio di prestigio e di potere per ricordare il trionfo della chiesa latina, quindi la sua riaffermazione e la nuova situazione politica e culturale»¹⁹. Non è un caso che uno degli elementi superstiti più preziosi dell'antica fabbrica normanna del duomo di Aversa, il cosiddetto portale del principe Giordano (uno dei tre della primitiva facciata) ora murato all'esterno del transetto nord del duomo di Aversa, fosse inquadrato fra colonne antiche di evidente manifattura romana²⁰.



Fig. 7 - Aversa, duomo, porta del principe Giordano (sec. XII).



Fig. 8 - Aversa, duomo, deambulatorio, veduta esterna.

¹⁷ Secondo la maggior parte degli storici Aversa fu rifondata da un nucleo di Normanni guidati da Rainulfo Drengot nel 1030 in luogo di un antico casale denominato *Sanctum Paulum ad Averde* che, per la presenza di una piccola chiesa, retaggio di un ipotizzato passaggio del principe degli Apostoli nel suo trasferimento da Puteoli a Roma, fungeva da punto di riferimento per le numerose masserie circostanti. La rifondazione di questo centro si era resa necessaria per rispondere alle esigenze di un insediamento stabile da parte di questo nucleo di guerrieri dimostratisi particolarmente abili nella gestione del conflitto tra longobardi e bizantini.

¹⁸ P. PENSABENE, *Contributo per una ricerca sul reimpiego ed il recupero dell'Antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna*, in *Rivista Istituto Nazionale Architettura Storia Arte*, serie III, XIII (1990), pp. 5-138; L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico in Italia dal III al XVI secolo*, Milano 1995; A. CASTELLANI, *Riutilizzo e rilavorazione dei marmi romani nell'abbazia medievale di S. Vincenzo al Volturno*, in *Il Congresso di Archeologia Medievale*, Firenze 2000, pp. 304-308; P. PENSABENE, *Marmi di reimpiego*, in *La cattedrale di Gerace*, Cosenza 1984, pp. 127-144; S. SETTIS, *Continuità, distanza e conoscenza. Tre usi dell'antico. L'uso dell'antico nel medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'Arte Italiana*, III, Torino 1986, pp. 375-486; M. MORRONE NAYMO, *Riuso dell'antico nei monumenti ruggeriani a Mileto*, in G. OCCHIATO (a cura di), *Ruggero I e la provincia Melitana*, Soveria Mannelli 2001, pp. 41-48.

¹⁹ M. D'ANDREA-G. FLORIANI (a cura di), *Il reimpiego di materiale classico: i capitelli di Mileto in I Normanni: pellegrini avventurieri guerrieri. Dalla conquista al regno. Mostra fotografica. I Normanni Pellegrini avventurieri guerrieri*.

²⁰ Sul portale e sul deambulatorio cfr. M. D'ONOFRIO, *Precisazioni sul deambulatorio della cattedrale di Aversa*, in *Arte medioevale*, VII (1993), n. 2 con ampia bibliografia precedente.

Significativa in proposito anche l'ipotesi, recentemente avanzata da alcuni studiosi, secondo la quale gli stessi fondachi, le complesse strutture commerciali adibite a magazzini, depositi e ad alloggio dei mercanti forestieri che giungevano ad Aversa nei giorni di fiera e che durante il Medioevo caratterizzavano il tessuto orientale della città (la cosiddetta lenza denominata le *Botteghe* oggi inglobata nel quartiere Lemitone), traessero la loro tipologia, dagli edifici romani di Atella²¹.

Molti di questi materiali furono prima utilizzati - come ricorda più volte lo storico locale Gaetano Parente rifacendosi a una serie di manoscritti cinquecenteschi di un cronista locale, tale Calefati²² e alle ricerche di Nicola Corcia²³ - per l'edificazione del primitivo duomo, in particolare del deambulatorio, dove tuttora è dato vederli, e poi, una volta in parte rimossi in seguito ai lavori di consolidamento operati nel 1703 dall'architetto Carlo Beratti nel corso dei rifacimenti barocchi della fabbrica voluti dal vescovo Innico Caracciolo, riutilizzati, oltre che per l'edilizia, per gli usi più disparati:

«Or quella parte, che più intatta rimane del duomo, si è la postica parte; ove trovi varietà di colonne con capitelli di corinzia eleganza, ed alcune altre a fogliame grossiero o con mostri fantastici. Le prime corre fama di essere appartenute all'anfiteatro di Atella, già magnifico a' tempi in cui Ottaviano e Tiberio colà si recavano a deliziarsi delle favole atellane (Svetonio lib.3 n. 75).»²⁴



Fig. 9 - Aversa, duomo, deambulatorio, veduta interna.



Fig. 10 - Aversa, cortile dell'Episcopo, capitello corinzio utilizzato come vera di un pozzo.

«Ond'è facile supporre, che non avendo dapprima Riccardo bastevoli quelle che dalle ruine del citato anfiteatro traeva altre ne commettesse all'uopo ... e di tutte se ne valsero gli artefici allungandole, mutilandole, adattandovi membri talora incoerenti.»²⁵

«Il quale anacronismo dell'arte qui bellamente concorre a spiegare appunto che le atellane colonne furono alle costruzioni del duomo adoperate. Or se tanto vandalismo fu esercitato sopra i monumenti di classica antichità [...] a noi non recherà meraviglia alcuna, se a quei tempi rozzi dell'arte i marmi dell'anfiteatro atellano, e precisamente le sue colonne fossero state pel duomo adoperate; le quali, incendiato o scrollato, e

²¹ G. AMIRANTI, *Aversa Dalle origini al Settecento*, Napoli 1998, p. 216.

²² CALEFATI, *Documenti da servire alla storia di Aversa*, ms. Come testimonia A. GALLO, *Aversa normanna*, Napoli 1938, p. 164, nt. 2, ancora negli anni '30 del secolo scorso i manoscritti di Calefati, nato verso il 1514 e morto il 17 dicembre del 1592, erano consultabili presso la signora Santoli Parente.

²³ N. CORCIA, *Storia delle Due Sicilie dall'antichità più remota al 1799*, Napoli 1843-47, II, p. 267, nt. 3.

²⁴ G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1854-55, II, p. 426.

²⁵ *Ivi*, p. 427.

de poi rifatto il s. paolo, andarono a finire in erme terminali, agli stipiti o alla soglia, agli angoli, qui e quà delle case cittadine, perciò che in loro vece sostituiti furono i grossi pilastri attuali.»²⁶

«Colonne per lo più di marmo cipollino, quanto se ne veggono qui e quà, tronche o no, per Aversa ai canti delle vie, appartengono tutte al duomo; con altri rottami. Parecchie giacquero lungamente neglette; tal che due di esse più piccole furono adoperate per l'intera porta d'ingresso alla Biblioteca Borbonica di Napoli: un'altra delle due al duomo per nuovi candelabri ora fatti da Mgr. Zelo: altre due; di cui una di granito; lunghe circa pal. 16, del diametro circa pal. 2, giacenti nella interna corte del palazzo Vescovile furono superiormente chieste e conservate 16.8bre 1858 per la chiesa dell'Immacolata sul campo di Marte di Napoli.»²⁷

Se si escludono le colonne incastrate in vari edifici aversani e la colonna divisa in due per farne altrettanti candelabri tuttora visibili nel presbiterio del duomo cittadino, dei reperti poco fa ricordati dal Parente, e in precedenza da De Muro²⁸ non vi sono, purtroppo, più tracce. Mentre per le colonne poste all'ingresso della Biblioteca borbonica (ora Sala della Meridiana del Museo Archeologico Nazionale) è ipotizzabile che siano andate rimosse per essere sostituite con le attuali quattro colonne d'alabastro di Gesualdo e depositate in qualche magazzino dello stesso plesso durante gli imponenti restauri operati nel 1782 dall'architetto romano Pompeo Schiantarelli²⁹, delle restanti due colonne richieste per adornare la chiesa dell'Immacolata di Capodichino eretta per volontà di Ferdinando a partire dal 1857 e inaugurata nel 1863 in rendimento di grazie alla Vergine per essere sfuggito all'attentato di Agesilao Milano, non sappiamo neppure se furono mai utilizzate. Le fonti relative alla chiesa e ai vari restauri subiti dall'edificio, che ne hanno, peraltro, alterato completamente il carattere neo-cinquecentesco, non ne fanno, infatti, mai menzione³⁰. In questa evenienza le due colonne in oggetto potrebbero identificarsi con quelle attualmente visibili nella sacrestia: caratterizzate, l'una, da un fusto di marmo grigio scanalato con un capitello corinzio di marmo bianco decorato con due file di foglie d'acanto, da una rosetta al centro e da un motivo a conchiglia sotto l'abaco, l'altra, da un fusto tortile di marmo grigio con capitello corinzio di marmo bianco decorato con due file di foglie d'acanto e coppie di caulicoli al centro, e da una rosetta sotto l'abaco³¹. Nell'area dell'Episcopio vanno anche segnalati il grande capitello composito che forma il pozzetto del primo cortile del Palazzo Vescovile³² e il fusto di colonna sul quale nel 1954, in occasione dell'anno mariano, fu collocata una statua dell'Immacolata³³.

Non tutte le colonne del duomo furono però rimosse nei restauri ricordati dal Parente: nel corso dei lavori di consolidamento della fabbrica seguiti al terremoto del 23 novembre del 1980 sono state, infatti, rinvenuti, inglobati nei quattro pilastri di sostegno delle cupole e nei due arconi terminali delle navate laterali, diversi rocchi di colonne antiche. E' da supporre che quando si trattò di mettere mano ai rifacimenti settecenteschi il Beratti non sia intervenuto sulle zone più sollecitate, lasciando

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 439.

²⁸ V. DE MURO, *op. cit.*, scrive, infatti, a p. 137: «Nel secolo passato, di Atella furono dissotterrate le reliquie dell'Anfiteatro, le quali si conservano nella Cattedrale aversana, in un luogo dietro l'Altare Maggiore. Il Cardinale Caracciolo, allora Vescovo di Aversa, si servì dei marmi e delle colonne per ridurre la Cattedrale a quella magnificenza nella quale ora si vede e ben molte cose non che si trovarono poste in opera furono trasportate in Napoli per ornare la grandiosa fabbrica della Biblioteca reale».

²⁹ F. DIVENUTO, *Pompeo Schiantarelli. Ricerca ed architettura nel secondo Settecento napoletano*, Napoli 1984.

³⁰ A. CACCAVALE - A. ESPOSITO, *La collina di Capodimonte*, Napoli 1999, p. 41.

³¹ G. PARENTE, *Cenno storico sulla Cattedrale di Aversa*, Napoli 1845, p. 30.

³² A. CECERE, *Guida di Aversa in quattro itinerari e due parti*, Lusciano 1997, p. 58.

³³ L. LIGUORI, *Venticinque anni di episcopato di S.E. Mons. Antonio Teutonico, Vescovo di Aversa*, Aversa 1961.

in loco le colonne per evitare complicazioni statiche e procedendo alla più semplice realizzazione di pilastri in muratura solo laddove era possibile senza apportare ulteriori danni³⁴.

Dai lavori di sterro del duomo proviene, come ci indica il Mazzocchi, anche l'epigrafe ora murata, con funzione decorativa, nella fontana che conclude scenograficamente uno dei corridoi del seminario vescovile³⁵. L'iscrizione era originariamente posta, secondo le indicazioni di Zapparata che riprende precedenti supposizioni di Corcia, Beloch, Capasso, Dubois e Frederiksen, sul sepolcro dei *Plauzi* che si ergeva, come recita l'epigrafe in oggetto, nel *vicus Spurianus*, una località posta poco fuori le mura di *Atella*, identificata da alcuni di questi studiosi con la stessa Aversa³⁶.



Fig. 11 - Aversa, duomo, colonne e capitelli incastrati nelle strutture settecentesche.

Il duomo non fu la sola fabbrica religiosa aversana ad aver utilizzato colonne e capitelli provenienti da Atella. Nella seconda metà del Quattrocento, agli angoli del poderoso campanile che si andava innalzando accanto alla cattedrale in sostituzione dell'antico, andato distrutto per un terremoto, furono incastrate otto colonne e numerosi altri marmi antichi di provenienza atellana. Ben sette delle otto colonne presentano alla sommità dei pregevoli capitelli corinzi. Si tratta di capitelli

³⁴ G. TORRIERO, *La cattedrale nella storia*, in AA.VV., *La Cattedrale nella storia, Aversa 1090-1990, Nove secoli d'arte*, Aversa 1990, p. 13.

³⁵ A. S. MAZZOCCHI, *Dissertatio historica de Catedralis Ecclesiae Neapolitanae sempre unicae variis diverso tempore vicibus*, Napoli 1751, p. 211.

³⁶ Per la descrizione dell'epigrafe, le ipotesi circa la sua provenienza e la bibliografia cfr. F. PEZZELLA, *Atella e gli Atellani nella documentazione epigrafica antica e medievale*, Frattamaggiore 2002, pp. 77-79.

cosiddetti di "tipo asiatico" la cui superficie è coperta quasi tutta da due ordini di foglie d'acanto. Le foglie sono formate da lobi strettamente raccolti attorno alla costolatura mediana e composti da fogliette aguzze. Le cime delle foglie, che sono unite l'una all'altra mediante le punte delle foglioline, si sporgono incurvandosi in avanti. Tra le foglie superiori e l'abaco s'inseriscono, arricciandosi, le volute esterne mentre i lati dell'abaco, alti e percorsi nella parte mediana da un solco angolare, sono ornati al centro da un fiore a forma di foglie carnose. L'esecuzione dei pezzi è piuttosto accurata e notevoli sono gli effetti chiaroscurali. Confrontabili, per la tipologia di alcuni elementi, con esemplari ostiensi di epoca severiana, è possibile avanzarne l'attribuzione a manodopera asiatica attiva a Roma nel secondo quarto del III secolo³⁷. I restanti marmi che, percorsi nella porzione superiore da una lunga cornice modanata fasciano a mo' di basamento la parte inferiore del campanile, non presentano, ad eccezione di un rilievo posto in uno degli angoli, nulla di rilevante.



Fig. 12 - Aversa, campanile del duomo, colonne, capitelli, marmi.

Il rilievo, in marmo rettangolare, con cornice modanata, mostra, nel riquadro, una figura maschile il cui braccio sinistro è ripiegato a squadra sul fianco ove è trattenuto, avvolto nella mano, un mantello che ricopre la parte inferiore lasciando nudi il ventre e il busto; con il braccio destro, coperto fin quasi alla mano dal mantello, l'ignoto personaggio regge un attributo non identificabile perché fortemente eroso, alla pari della testa e della mano destra. Purtroppo anche di questo rilievo ignoriamo il contesto di appartenenza, quasi sicuramente un edificio pubblico, e non già un monumento funebre come suggerito da qualcuno, per l'assenza dell'epigrafe dedicatoria.

Prima dei Normanni, gli stessi benedettini - che si erano stanziati nella zona ancora prima di loro durante la fase più dura degli scontri fra i bizantini di Napoli e i longobardi di Benevento - quando,

³⁷ P. PENSABENE, *Scavi di Ostia*, VII, *I Capitelli*, Roma 1973, nn. 339 e 345.

verso la metà dell'XI secolo, sulla scorta delle indicazioni "desideriane" trasformarono la piccola chiesa di San Lorenzo con l'annessa grancia che possedevano sull'antica via Consolare Campana nei pressi di Aversa nella località detta *ad septimum* in una grande basilica a cinque navate, non avevano esitato a utilizzare materiali di spoglio provenienti da Atella. Lo dimostra la presenza, all'interno delle sovrastrutture barocche successive, di numerosi rocchi di colonne e capitelli le cui dimensioni e composizioni risultano pressoché simili a quelle del duomo.



Fig. 13 - Aversa, campanile del duomo, bassorilievo con figura maschile.

Le stesse due colonne sovrastate da capitelli compositi che reggono l'architrave, gli stipiti e l'architrave stesso del portale d'ingresso, frutto di una sistemazione voluta, a suo tempo, nel XII secolo, dall'abate Matteo e realizzata da un maestro Berardo come recita una scritta impressa sull'architrave, ostentano, nelle scanalature tortili in senso opposto che le percorrono e nella finezza delle volute dei relativi capitelli le prime, nei motivi decorativi delle modanature i secondi, una chiara ascendenza classica, che ne lascia presupporre un'identica provenienza. Scrive in proposito Mario Di Nardo in un articolo della fine degli anni '60 del secolo scorso:

«Le due colonne scanalate, tortili in senso opposto, con una cornice ricavata lungo tutto lo spigolo delle docce, sovrastate da ben lavorati capitelli compositi, in cui è da ammirare specialmente la finezza delle volute, risultano altissime e superano l'architrave di tutto il capitello. Queste due colonne, per le loro dimensioni e per la composizione dei capitelli, risultano pressoché simili a quelle del coro del Duomo e perciò ci danno modo di argomentare che siano appartenute a monumenti classici. Gli stipiti e le architravi sono costituiti da una cornice a diverse modanature: liste di ovuli e di dentelli si alternano a ben sagomati gusci e terminano esternamente con un ricco fregio a foglioline, continue e intreccianti, di delicata fattura. Particolare riscontro trova questo nostro portale con quello che fascia il fornice di Eumachia in Pompei, il che a ragione ci fa pensare che anche il nostro sia un frammento originale romano, magari ricavato dalla vicina Atella o da Capua.»³⁸

Non è del tutto improbabile, tuttavia, che le colonne provengano dallo stesso sito di San Lorenzo. Le campagne di scavo condotte a metà degli anni '90 del secolo scorso dalla Soprintendenza Archeologica delle province di Napoli e Caserta hanno consentito di documentare nell'area attualmente occupata dal complesso conventuale strutture antiche risalenti al periodo tardo-

³⁸ M. DI NARDO, *Il complesso monastico di S. Lorenzo*, in *Arte in Aversa*, 2 (giugno 1969), pp. 36- 42, alla p. 39.

repubblicano, al più tardi alla prima età imperiale, riferibili a un *vicus* atellano. In particolare, all'interno della chiesa è stato posto in luce un lungo muro in *opus reticulatum* con ampi rimaneggiamenti successivi riferibile a un edificio di cui ignoriamo la funzione, distrutto presumibilmente all'epoca in cui l'area fu prima trasformata in *cimiterium* e poi in fornace.



Fig. 14 - Aversa, abbazia di San Lorenzo, portale.



Fig. 15 - Aversa, abbazia di San Lorenzo, portale, particolare del capitello.



Fig. 16 - Aversa, abbazia di San Lorenzo, colonne incastrate nelle strutture benedettine.



Fig. 17 - Aversa, abbazia di San Lorenzo, resti di colonne abbandonate nello spazio antistante.

All'esterno, invece, lo scavo ha posto in luce numerose tombe altomedievali, alcune delle quali scavate in un tratto *basolato* della già ricordata via Consolare Campana³⁹. *Basoli* in calcare provenienti dalla stessa sede furono utilizzati, tra l'altro, nella fabbrica della stessa chiesa. Alcuni di essi giacciono ancora, insieme a numerosi rocchi di colonne, in un angolo dello spazio antistante all'abbazia. Recentemente un rocchio di colonna scanalata sormontato da un capitello adattato a conca già *ab antico*, è stato sistemato, con funzione di fonte battesimale, nella seconda cappella della navata laterale sinistra. L'elemento donato da un privato proviene dal giardino di un'abitazione prossima alla chiesa⁴⁰.



Fig. 18 - Aversa, abbazia di San Lorenzo, fonte battesimale ricavata con materiale di spolio.



Fig. 19 - Aversa, chiesa di Santa Maria a Piazza, fonte battesimale.

Con la stessa funzione di sorreggere il fonte battesimale (questo però settecentesco), è utilizzato, nella bellissima chiesa di Santa Maria a Piazza, l'altra chiesa aversana la cui fondazione precede l'arrivo dei Normanni, un grosso rocchio di colonna scanalata.

L'abside della stessa chiesa è abbellita da due archi gotici di cui quello delimitante la parte posteriore del presbiterio, è sorretto da colonne giustapposte una delle quali sormontata da un prezioso capitello che, stante le caratteristiche, e nonostante i dubbi di Parente quando scrive «chi sa donde portato», fu sicuramente asportato, insieme alle suddette colonne, dall'anfiteatro di Atella⁴¹. Più tardi anche i governatori dell'altra grande istituzione religiosa aversana, la Casa Santa dell'Annunziata, quando nel 1518 se ne era rinnovata la fabbrica, per completare il nuovo arco marmoreo d'ingresso realizzato dall'officina dei Malvito a spese di Jacopo Mormile, erano ricorsi all'utilizzo di «una colonna grossa spartuta» di probabile provenienza atellana⁴². E ancora, alla fine del XVII secolo, gli archi a tutto sesto formanti le tre campate coperte da volta a crociera che danno vita all'ampio pronao che precede la chiesa dell'Annunziata, decorato nel 1698 con motivi floreali e puttini in stucco realizzati da Pietro Scarola, furono fatti poggiare su quattro colonne di marmo cipollino sovrastate da capitelli medievali, anch'esse provenienti dalle rovine di Atella. Prima, come si legge nella *Platea* dell'antica istituzione, e fino al 1692 quando fu completamente trasformato, le

³⁹ L. MELILLA FAENZA, *Le preesistenze archeologiche*, in AA.VV., *S. Lorenzo ad Septimum, Riapertura al culto della Basilica*, Marigliano 1995, pp. 21-22.

⁴⁰ Comunicazione orale di mons. Ernesto Rascato, parroco della basilica e direttore dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Aversa, che qui sentitamente ringrazio, anche per avermi consentito la ripresa fotografica dei reperti.

⁴¹ G. PARENTE, *Origini ...*, op. cit., II, p. 360.

⁴² G. AMIRANTE, op. cit., p. 206.

medesime colonne e i relativi capitelli definivano il portico dell'antico seggio dei nobili aversani, il cosiddetto Sedile di san Luigi⁴³.



Fig. 20 - Aversa, chiesa di Santa Maria a Piazza, capitelli e colonne.

La pagina in oggetto recita:

«Dal chierico Vincenzo Altomare, Pietro Locariello e D. Francesco Landulfo depotati del seggio di S. Loise si comprorno per d. 110 quattro colonne di marmo tre base e quattro capitelli con istrumento di notar Tomaso Antonio Bascone del 18 ottobre 1691 per servirsene i SS. Governatori nell'atrio della nostra chiesa.»⁴⁴

A caldeggiarne l'acquisto era stato lo stesso architetto della fabbrica dell'Annunziata, Francesco Antonio Picchiatti, noto ed esperto collezionista di reperti archeologici⁴⁵.

Come si legge in altra parte della sopraddeatta *Platea* la messa in opera fu curata dal marmorario napoletano Gennaro Sacco che in quel frangente stava anche lavorando alla realizzazione dell'altare maggiore della chiesa:

⁴³ S. E. MARIOTTI, *Il Sedile di S. Luigi in Aversa*, in AA. VV., *Symbolae litterariae in honorem Julii De Petra*, Napoli 1911, pp. 99-106.

⁴⁴ BIBLIOTECA COMUNALE DI AVERSA, *Platea dell'Annunziata*, I, f. 284 t., a. 1690-91.

⁴⁵ G. AMIRANTE, *op. cit.*, pp. 228-229.

«Per condurre le quattro colonne del Seggio di Santo Loise Capitelli e base alla nostra chiesa, si ferono venire li stravolari da Napoli, e se gli diedero d. 31, furono poste in opera da mastro Gennaro Sacco marmoraro, il quale stava facendo l'altare maggiore.»⁴⁶

Non si trattò, tuttavia, di uno dei suoi migliori interventi architettonici. Oltremodo indicativo quanto scrive in merito l'Amirante:

«Le esili colonne dal notevole slancio verticalistico, esaltate dal basamento sul quale vennero appoggiate, hanno configurato l'ambigua articolazione del prospetto seicentesco dell'Annunziata ed appaiono inadeguate al sostegno della compatta tessitura muraria soprastante, dal ricco apparato ornamentale e con aperture minuscole in rapporto ai vuoti del primo ordine.»⁴⁷



Fig. 21 - Aversa, chiesa dell'Annunziata, pronao con colonne atellane.

Non poche volte, però, le scelte architettoniche erano dettate esclusivamente da problemi di natura economica. Del resto, molte chiese aversane mostrano elementi di spoglio nelle fabbriche che nulla hanno a che fare con motivi estetici: si veda in proposito la chiesa della Maddalena, nella cui facciata laterale destra si osserva una grossa colonna di marmo cipollino, molto simile a quelle del pronao dell'Annunziata, oppure la vicina chiesa di Santa Lucia dove un'analoga colonna funge da pietra d'angolo all'estremità laterale sinistra o, ancora, la chiesetta della Divina Pastora nella cui facciata, all'angolo tra via Gaetano Parente e via Rainulfo Drengot, fa bella mostra di sé, con funzione di pietra angolare, una colonnina terminante con un elegante capitello corinzio.

⁴⁶ BIBLIOTECA COMUNALE DI AVERSA, *Platea dell'Annunziata*, I, f. 287 t., a. 1695-96.

⁴⁷ G. AMIRANTE, *op. cit.*, p. 120.

Un altro capitello corinzio, invece, oggi riutilizzato come elemento decorativo, è visibile, sistemato su un rocchio di colonna, all'inizio di via Presidio. Il capitello, sebbene risulti molto consunto, denuncia una buona lavorazione nelle foglie d'acanto che lo decorano, sia nella giusta proporzionalità, sia nella ricerca dell'effetto plastico. Il reperto potrebbe identificarsi, con buona approssimazione, nell'analogo esemplare, già utilizzato con l'identica funzione nel cortile del monastero di San Biagio e brevemente descritto dal Palumbo fin dal 1968:

«Un altro frammento, degno di considerazione, riguarda un capitello corinzio di stile romano. Esso è formato da un nucleo centrale che richiama l'antico kalathos greco (canestro) senza però la sormontazione dell'abaco. Intorno al kalathos si dispongono, in modo armonico, alcune file di foglie di acanto, piuttosto slargate, senza una spiccata presenza di steli le cui estremità, nel mondo classico greco, si avvolgono a spirale al di sotto degli angoli dell'abaco.»⁴⁸



Fig. 22 - Aversa, chiesa della Divina Pastora, colonna con capitello corinzio.



Fig. 23 - Aversa, chiesa della Maddalena, colonna inserita nel muro perimetrale.



Fig. 24 - Aversa, via Presidio, colonna con capitello corinzio.

Nello stesso articolo il Palumbo menzionava anche:

«una statua acefala alta m. 1,10 di arte romana che, posta orizzontalmente, è un tozzo blocco di marmo, ma che, in senso verticale, assume un aspetto interessante e rivela subito un discreto valore archeologico ed artistico. L'opera mostra a prima vista una spiccata rigidità; la parte inferiore appare simile ad un blocco squadrato a forma trapezoidale; pochi segni, appena incisi, accennano agli elementi fondamentali del corpo umano. La statua, inoltre, anche se priva di testa, per la tranquilla posizione del corpo, lascia scorgere una ricerca di astrazione che riduce la figura umana a puri volumi geometrici.»

⁴⁸ A. PALUMBO, *Alcuni frammenti archeologici di casa nostra*, in *Arte in Aversa*, a. I (novembre 1968), pp. 35-37, alla p. 36.

Questa statua, alla pari di un capitello tardo ionico di forma trapezoidale lievemente decorato con linee sobrie e delicate, di un fusto striato di colonna e di una base di colonna finemente lavorata, risulta, però, al momento, di ignota localizzazione.



Fig. 25 - Aversa, via del Seggio, angolo via Cimarosa, miliario.

Non si contano, infine, i numerosi reperti, grandi e piccoli, utilizzati come pietre angolari o paracarri nelle fabbriche civili⁴⁹. Tra questi va segnalato anzitutto il cippo miliare posto all'incrocio tra via S. Nicola e corso Umberto. La pesante colonna di marmo, alta poco più di 70 cm., è l'unica delle tante colonne miliari segnalate nell'agro atellano dal Gualtieri⁵⁰ e dal Pratilli⁵¹ prima e rubricate dal Mommsen⁵² poi, sopravvissute al tempo e all'incuria dell'uomo. L'ipotizzata provenienza dalla via *Domitiana*, avanzata dal Parente per questa pietra, non è, infatti, suffragata da nessuna fonte antica⁵³.

Un caso a sé è rappresentato dai due grossi blocchi marmorei impiegati come piedritti nel portale di palazzo Gaudiosi in piazza San Nicola⁵⁴ e dalle diverse colonne di spoglio utilizzate con funzioni di

⁴⁹ Nonostante il massiccio reimpiego di questi materiali, va evidenziato come - stando alla testimonianza di G. CASTALDI, *Atella, Questioni di topografia storica della Campania*, in *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, XXV, 1908, pp. 66-92, alla p. 80 - ancora agli inizi del secolo scorso giacessero, accatastati e inutilizzati, accanto ai muri in disfacimento che all'epoca continuavano ad affiorare intorno al Castellone, diversi rocchi di colonne di granito grigio.

⁵⁰ G. GUALTIERO, *Siciliae et Bruttiorum antiquae tabulae*, s.l., 1624-25.

⁵¹ F. M. PRATILLI, *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*, Napoli 1745.

⁵² T. MOMMSEN e ALTRI, *Corpus Inscriptionum Latinarum* (C.I.L.), X, 6947.

⁵³ G. PARENTE, *Origini ...*, op. cit., I, pp. 226-227.

⁵⁴ M. VENDITTI, *Presenze architettoniche tardo-gotiche e catalane in Terra di Lavoro*, in C. CUNDARI (a cura di), *Architettura catalana in Campania*, Roma 2005, pp. 215- 230, alla p. 227.

appoggio alle due volte a botte acute a lacunari che si succedono nell'androne di un palazzo medievale ubicato in vico s. Giovanni, contrassegnato dal numero civico diciotto.

Un primo provvisorio catalogo compilato dallo scrivente, nel quale, accanto alla localizzazione di questi reperti sono definite anche la loro misura, lo stato di conservazione e tutti gli altri elementi utili alla loro classificazione, annovera esemplari in via S. Maria a Piazza, in piazza Marconi, in via Virgilio, in via Drengot, in via S. Marta, in via S. Agostino, in via Riccardo d'Aversa, in via Monserrato, in via Sant'Andrea, in vicolo San Francesco⁵⁵.



Fig. 26 - Aversa, palazzo Gaudiosi, piedritto del portale.

Ai reperti ancora visibili bisogna aggiungere le numerose epigrafi, già riutilizzate come materiale edile e andate disperse, ricordate dalla letteratura storica locale⁵⁶.

Pochi ma significativi, i reperti che ancora oggi si osservano nei paesi sorti immediatamente a ridosso del perimetro urbano di Atella. D'altra parte già una fonte seicentesca annota:

«Sul suolo dove sorgeva Atella ... nulla vi è che tu possa osservare, quasi tutto risolto a briciole e tutto adeguato al suolo sì che crederesti che nessun edificio sia mai esistito, se minutissimi frammenti di vasi di creta, dispersi per i campi ed alcuni muretti semidistrutti che il volgo chiama "Castellone", non ne facessero proprio fede.»⁵⁷

Tra questi va innanzitutto evidenziato il cippo marmoreo che funge da base alla vasca battesimale settecentesca, coperta da un manufatto ligneo dello stesso secolo, della chiesa parrocchiale di San Simeone di Frattaminore. L'ara, percorsa da un'epigrafe dedicata a tale *Marco Amulli Epagato* dal liberto *Primigeno*, è costituita da un blocco unico rettangolare di marmo bianco privo di decorazione⁵⁸.

⁵⁵ F. PEZZELLA, *Nel segno di Atella. Repertorio dei materiali di spoglio atellani ad Aversa*, di prossima pubblicazione.

⁵⁶ Per i riferimenti bibliografici cfr. F. PEZZELLA, *Atella e gli atellani ...*, op. cit., passim.

⁵⁷ C. GUICCIARDINI, *Mercurius Campanus praecipua Campaniae Felicis loca indicans et perlustrans*, Napoli 1667.

⁵⁸ F. PEZZELLA, *Atella e gli atellani ...*, op. cit., p. 70.

REPERTI ATELLANI RIUTILIZZATI AD AVERSA



Fig. 27 - Via Sant'Andrea.



Fig. 28 - Via Drengot.



Fig. 29 - Via Drengot.



Fig. 30 - Via Santa Maria.



Fig. 31 - Via S. Maria a Piazza.



Fig. 32 - Via Drengot.



Fig. 33 - Via Sant'Andrea.



Fig. 34 - Via Drengot.



Fig. 35 - Via Sant'Andrea.



Fig. 36 - Via S. Maria.



Fig. 37 - Via del Seggio.



Fig. 38 - Via del Seggio.



Fig. 39 - Via S. Maria a
Piazza.



Fig. 40 - Via Castello.

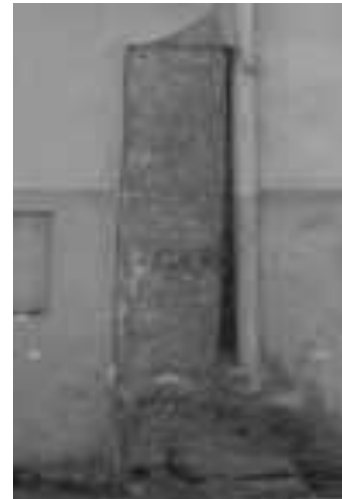


Fig. 41 - Via S. Lucia.



Fig. 42 - Via S. Maria a
Piazza.



Fig. 43 - Via G. Sellitto.



Fig. 44 - Via Drengot.



Fig. 45 - Via S. Maria a Piazza.



Fig. 46 - Via Cirillo.



Fig. 47 - Vico S. Francesco.



Fig. 48 - Via San Biagio.



Fig. 49 - Via G. Virgilio.



Fig. 50 - Aversa, palazzo del Giudice di pace.



Fig. 51 - Frattaminore, chiesa di San Maurizio, fonte battesimale.



Fig. 52 - Succivo, campanile della chiesa della Trasfigurazione, ara anaepigrafica.

Un altro cippo, anaepigrafico, fu utilizzato, con funzione di base d'angolo, nell'edificazione della torre campanaria della chiesa della Trasfigurazione di Succivo⁵⁹. La stessa chiesa, stante una *Platea* settecentesca che si conserva in sacrestia, era stata parzialmente costruita in alcune parti sui ruderi di preesistenti strutture dell'antica Atella opportunamente utilizzate alla bisogna. Riporta, infatti, il prezioso documento:

«... Soggiungono anche di più, che i d.i Avoli dicevano ancora, che nel luogo dove si fabbricò la Chiesa, e propriamente dov'è il Cappellone dell'Angelo Custode, e nella Capp.a dell'Anime del Purgat.o v'era un gran torrione, come fusse un Baluardo dell'antica Atella; come in fatti se ne veggono le vestigia ne' pedamenti, che sono dietro le mura di d.a Capp.a dalla banda del giardino, essendo sporti in fuori, assai duri, e massicci [di larghezza pal.8 e con pietre quadrate] (b). Allorché si fece il presente pavimento di mattoni. Nella Nave della Chiesa, scavandosi di sotto per far le sepolture, e metterle in ordine, si ritrovò una fabbrica d'un muro molto largo [di pal. 4.], e fermo [con pietre quadrate, e assai dure], i cui fondamenti tiravano avanti la predella della Capp.a del SS. Rosario, avanti a quella della famiglia Di Viilio, sino innanzi a quella di S. Anna, dove vi era un gran Masso di fabbrica, che non poté affatto rompersi, e perciò si lasciò ivi la sepoltura antica a fianchi di d.a Cappella di S. Anna, e si pensò di farne due altre finte per mantenere l'argine. Dello stesso modo si ritrovò un altro muro davanti alla Capp.a dell'An. del Purgat. o per avanti a quella del SS. Salvatore, sino innanzi alla predella della Capp.a di S. Paolo.

Il sud.o muro è restato com'era dalla Cappella del SS. Rosario sino a quella di S. Anna, essendosi su di esso voltatigli ... delle due rispettive Sepolture: e così pure si fece a quelle rimpetto alla Cappella di S. Paolo. Quello solo rimpetto alla Cappella del SS. Salvatore si tolse per far venire la sepoltura più ampia servendo per il commune.

Si ritrovò pure tra la Capp.a di Vilio, e quella del SS. Salvatore, nel mezzo, e nel profondo la calce viva, e le pietre vive, come vi fusse stata una fornace di calce, forse fatta ivi colle pietre vive prese dal sud.o torrione, o dall'Atella già distrutta, per l'uso della fabbrica di d.a Chiesa. Si ritrovò pure tra la Capp.a del SS. Rosario, e quella dell'An.me del Purgat. in mezzo una gran fossa, sotto di cui al di dentro vi erano ossa di morti in gran quantità, quali si trasferirono in una sepoltura, che era giusto nel mezzo della Chiesa tra la porta della Congregaz.e del SS. Rosario e quella del SS. Sacramento, su di cui poi, cioè sulla di lei bocca si fece un poco di volta, che venne sotto il pavimento e quel gra.e arco si ruinò per potersi fare nel mezzo un muro, da cui si prese la volta per la Sepoltura della Capp.a del SS. Rosario, com'è al presente, e s'appoggiò su quel muro antico, di cui s'è parlato.

Or questo muro, seu fabbrica di pedamenti ritrovata, non si sa, né ha potuto sapersi cosa fusse stata. Può pensarsi, che fusse stata una Chiesa, e forse anche la Parrocchiale, ivi trasferita dalla Capp.a della Madonna dell'Olivo [Nei primi tempi] e poi per esser di poca capacità, più ampliata, e formata nel recinto di essa stessa pigliandola in mezzo, e d'attorno da circa anni trecento addietro, come s'è detto, che fu fatta più grande.»⁶⁰

(b) Il giardiniere nel 1760 cavando la terra da circa 50 palmi in distanza da dietro a d.a Cappella vi ritrovò un altro pedamento sotterra largo da circa pal. 4 con pietre quadrate e così restò.

La chiesa non era evidentemente il solo edificio di Succivo ad aver utilizzato strutture precedenti, laddove si legge, in un'altra parte della *Platea*, che:

«Di qui vicino alla d.a Chiesa (cappella di Santa Maria dell'Olivo), si vede una fabbrica di pietre quadrate [e propriamente un Arco, e molti anche con pietre quadrate vi sono stati per lo passato, e se ne veggono sinora i vestigi così nella d.a strada, come ancora nella strada in mezzo di Socio, e nelle altre, vedendosi fondamenti antichi, rimasuglie di vecchi edificj, e pietre quadrate riposte altrove] ed in tutta la d.a Piazza molti edifici diruti, perché tutti mostrano una grande antichità.»⁶¹

⁵⁹ *Ibidem*, p. 110.

⁶⁰ B. D'ERRICO-F. PEZZELLA (a cura di), *Notizie Della Chiesa Parrocchiale di Soccivo Cogl'Inventarj Di tutt'i beni cosi mobili, come stabili Della detta Chiesa, e Sacrestia, E di tutte le Cappelle e Congregazioni*, Frattamaggiore 2003, p. 34 (foll. 5, verso e 6, recto del ms.).

⁶¹ *Ivi*, p. 32 (fol. 4, verso del ms.).

In questa località si segnala pure un cippo di pietra calcarea bianca, di probabile provenienza appenninica, incastrato a mo' di stipite nel cancello d'ingresso di una villa sita in via Eugenio Perrotta⁶². Il cippo presenta alla sommità due vistosi incavi contrapposti che ne prefigurano l'utilizzo, alla pari di analoghi esemplari variamente individuati nell'*ager campanus*, quali punti di riferimento delle centuriazioni del territorio in età gracchiana. In questo senso, quantunque il Genoni ne ipotizzi anche la funzione di indicare la vicinanza di corsi d'acqua (in questo caso il Clanio), essi ne delimitavano gli angoli⁶³. Il cippo è segnato da vistose e numerose scheggiature, in modo particolare nelle parti più esposte all'attrito dei carri e delle macchine agricole. Quasi appoggiato al muretto di cinta della stessa villa, a qualche metro di distanza dal cippo gracchiano, si osserva, altresì, un frammento di colonna ben conservata sporgente per una settantina di centimetri dal fondo stradale. Non si ha purtroppo più notizia dell'ubicazione di un'ara, anepigrafica, utilizzata con funzione di sedile nelle afose ore serali dai pochi contadini che fino a qualche anno fa popolavano la vicina masseria di Teverolaccio.



Fig. 53 - Succivo, via E. Perrotta, cippo di pietra calcarea e tronco di colonna.

Nulla conserva, invece, al di là di una parte del toponimo, di un frammento di colonna in palazzo Rainone e di due grossi blocchi di marmo bianco, l'uno nel muro perimetrale di un caseggiato in via San Rocco, l'altro ai piedi di un angolo di un palazzo in piazzetta del Rosario, il moderno abitato di Orta, l'altra località che insiste su una porzione di quello che fu il territorio urbano di Atella.

Diversi, viceversa, i tronchi di colonna che si vedono a Sant'Arpino in via Tenente Leone D'Anna, la strada che dall'attuale centro del paese conduce verso il cimitero. I tronchi, ben quattro, tutti di marmo, sono murati, con funzioni di paracarri: gli uni, i primi due, ai lati della facciata della cappella della Maddalena; gli altri due, ai lati della facciata del palazzo contrassegnato dal numero civico 20. Due altri tronchi, di porfido, ma con funzioni analoghe si osservano nell'androne del Palazzo Ducale.

Nella stessa Sant'Arpino, una massa informe di marmi fa da pietra d'angolo allo stabile posto all'incrocio tra via Compagnone e via Santa Maria delle Grazie. Si tratta, probabilmente, di frammenti di un tipo di *basolato* di colore bianco utilizzato dai romani per lastricare le strade. Non va dimenticato che molti materiali, provenienti da contesti antichi per così dire «architettonicamente poco significativi» quali strade e abitazioni rurali, furono cavati e utilizzati nei secoli successivi da privati cittadini per l'edificazione delle proprie case e per la manutenzione e costruzione di vecchie e nuovi tracciati viari. Indicativo quanto scrive in proposito il Castaldi sulla scorta delle precedenti

⁶² G. GENONI, *Il cippo romano di S. Arcangelo. Altra attestazione della centuriazione romana dell'Ager Campanus*, San Nicola la Strada 1987, p. 21.

⁶³ Ivi, p. 25.

testimonianze del Franchi⁶⁴, del Magliola⁶⁵ e del Corcia⁶⁶, nel suo ancora fondamentale articolo sulla topografia di Atella pubblicato agli inizi del secolo scorso:

«Anche al presente col nome di Ferrumina [l'odierna via Compagnone] si suole indicare la regione cui accenna il Corcia e la via campestre che, dividendo quasi per metà la terrazza, s'inoltra poi, come strada lastricata, dalle prime case al centro del paese. Il nome di ferrumina derivò dalla natura del materiale che servì a sottofondare tutta quella platea, sulla quale, mi si assicura, poggiano le abitazioni recenti del villaggio. Anzi io stesso ho constatato che, appena si scava un poco sulla via campestre, vien fuori il calcistruzzo o la ferrumina, come comunemente si chiama.

Sul tratto lastricato della strada Ferrumina, a trenta metri circa dalla campagna, sbocca un vicoletto denominato vico Ferrumma, il quale, inoltrandosi per una cinquantina di metri, ha di fronte il cortile di una casa e a sinistra un altro vicoletto cieco della sua stessa larghezza e lunghezza col quale fa angolo retto. Queste due vie, larghe circa tre metri, sono sparse di grossi blocchi calcarei e basaltici infissi nel suolo. Altri blocchi svelti figurano infissi nei muri laterali delle case, sia come paracarri, sia come rinforzo statico di quelle vecchie costruzioni. E' notevole che queste due stradicciuole si trovano al disotto del livello stradale di via Ferrumma lastricata di recente, nè conservano un perfetto livello, ma seguono piuttosto quello del suolo. Da quelle vecchie viottole spira un non so che di aulico, sia per l'angustia, sia pel genere di costruzione assolutamente privo di riscontro nei nostri comuni. Seguitando ad osservare il piano del villaggio, nell'estremo limite che si estende alle spalle del castello feudale dal bel fastigio cinquecentesco e propriamente verso il lato occidentale di esso, mi fu dato osservare un tratto di via antica ben conservato, che denominasi al presente via Cerri e che fino ad oggi fu perfettamente ignorato da quanti si occuparono di Atella. Costruito tutto di grossi blocchi calcarei, non lascia alcun dubbio intorno alla sua antica origine; lungo una quindicina di metri è interrotto dalle fabbriche del castello, che ad esso si sovrappongono. Chi ha osservato le vie della distrutta città di Suessola scoperte dal benemerito marchese Spinelli, riscontra tra esse e la via Cerri tale somiglianza di costruzione da non avere alcun dubbio circa la sua antichità. L'asse di quest'ultima corrisponde perfettamente a quello del secondo braccio del vicolo Ferrumma, come può rivelarsi dalla pianta acclusa. Io credo che quel tratto di via antica, scoperto in un giardino e notato dal Franchi per primo, dovè rinvenirsi nel giardino della casa posta di fronte al primo vicolo Ferrumma; anzi suppongo pure che l'asse di questo vicolo dovesse segnare la continuazione del tratto di via in parola.»⁶⁷

Una massa analoga a quella di via Compagnone era visibile, fino a qualche anno fa, prima che uno strato di mattonelle decorative ne celasse la presenza, nella muratura di un antico stabile posto agli inizi di via Andrea Semonella in Pascarola. Restano per fortuna visibili, benché tinteggiate di blu, le due probabili basi marmoree di un edificio funerario o, in altra ipotesi, di un tempio, riutilizzate come piedritti dell'arco di accesso allo stesso palazzo.

⁶⁴ C. FRANCHI, *Dissertazioni istorico-legali su l'antichità, sito e ampiezza della nostra Liburia ducale, o siasi dell'Agro, e territorio di Napoli in tutte le varie epoche de suoi tempi, in risposta a quanto si è scritto in nome e parte della città di Aversa e de' suoi Casali per costringere i Napoletani ad un nuovo peso di Buonatenenza su i poderi da essoloro posseduti nel preteso Territorio Aversano*, Napoli 1756, p. 88 («... incavandosi de' fossi per la nuova piantagione de' frutti, e profondendosi la vanga all'altezza di sei in otto palmi, si trovò da mano in mano buon numero di pietre grandi quadrate, che aveano piana la facciata di sopra, ed acute la punta di sotto, come suol dirsi a punta di diamante: dando chiaramente a dividere di essere porzione dell'antica strada consolare, che dall'occidente estivo verso l'oriente iemale si distendeva dal luogo chiamato ad Septimum fin dentro Atella»).

⁶⁵ C. MAGLIOLA, *Continuazione della difesa della Terra di S. Arpino e di altri Casali di Atella contro alla Città di Napoli*, Napoli 1957, pp. CXXI - CXXII (... sopra di questa strada [via Ferrumma, ora via Compagnone, n.d. A.], che dalla città, e suo sito passava per lo fosso ... vi si osservano fin'oggi residui di fabbriche antiche e petacci di mattoni ... e qua e là non pochi vestigi di antichità, come archi, muraglie di mattoni lungo la strada quali oggi sostengono molte case ed edificii degli abitanti di S. Arpino; più alcuni spezzoni di muraglia, e specialmente uno all'altezza di circa otto palmi dalla strada in cui si vede fin'oggi collocata una porzione di colonna di marmo bianco lunga di circa palmi 4 ...).

⁶⁶ N. CORCIA, *op. cit.*, II, p. 268 («... più in là, verso occidente, ove cominciano le case di S. Arpino, nel sito detto Ferrumina, si scoprirono i vestigi dell'antica strada la quale da ad Septimum menava ad Atella»)

⁶⁷ G. CASTALDI, *op. cit.*, p. 88.



Fig. 54 - Sant'Arpino, facciata della Chiesa della Maddalena. Ai lati tronchi di colonna.



Fig. 55 - Sant'Arpino, via tenente Leone D'Anna. In primo piano tronco di colonna.

Le fonti storiche tacciono, purtroppo, al riguardo della presenza di templi ad Atella. Eppure alcuni indizi lo lasciano ipotizzare chiaramente: come il toponimo Marcianise riconducibile secondo alcuni studiosi di toponomastica alla presenza di un tempio dedicato a Marte⁶⁸, o la testina marmorea conservata nel Museo Civico di Sant'Arpino, già ritenuta dallo scrivente, per la pertinente connotazione iconografica con analoghi esemplari indicati come *Afrodite tipo Capua*, frammento di una statua di Venere Erecina proveniente, verosimilmente, da un edificio di culto dedicata alla dea della bellezza⁶⁹. Questo tempio era ubicato, probabilmente, nel *Campo di santa Venere*, un appezzamento terriero presso i Regi Lagni, in tenimento di Marcianise, cosiddetto per la presenza di una chiesa campestre dedicata a questa santa, già indicata dagli studiosi locali come il sito sul quale si ergeva un tempio romano⁷⁰. Tracce del culto a Venere si ritrovano, peraltro, in alcuni frammenti di tegola contrassegnati da un bollo con la scritta *Venus heruc* cioè «Venere erecina», rinvenuti insieme a numerosi frammenti di *dolii*, anfore, ceramiche a vernice nera, capitelli, rocchi e basi di colonne, tutti risalenti alla tarda età repubblicana, in un fossato posto a est del decumano massimo dell'*ager campanus*, immediatamente a sud dell'ottavo cardine.

Dallo stesso fossato provengono altresì numerosi frammenti di tegole contrassegnate da bolli con la scritta *Hercole d(edit)*, vale a dire «dedicato a Ercole», che estendono, pertanto, le ipotesi avanzate circa la presenza di culti per Marte e Venere anche al mitico dio della forza. Del resto una famosa leggenda popolare ricordata da Italo Sgobbo, vuole che Ercole, tornando vittorioso dalla Spagna con i buoi di Gerione, abbia percorso le coste della Campania, ove, per questa ragione molte città, tra cui *Stabiae*, *Pompeii*, *Herculaneum*, *Puteoli* e *Baiae*, «vantano ricordi del suo passaggio»⁷¹. E' probabile che da uno di questi luoghi, cui bisogna aggiungere *Liternum*, presso le cui rovine fu ritrovata nel 1739 un'ara votiva a *Herculi defensori* il culto sia ben presto penetrato anche nelle città dell'entroterra e quindi ad Atella⁷².

⁶⁸ D. C. ADAMI- B. DELL'OMO, *I paesi della zona atellana*, in F. PEZONE, *Atella*, Napoli 1986, p. 41.

⁶⁹ F. PEZZELLA, *Atella e gli atellani ...*, op. cit., p. 88.

⁷⁰ S. COSTANZO, *Marcianise, Urbanistica, architettura ed arte nei secoli*, Napoli 1999, p. 28.

⁷¹ I. SGOBBO, *I Templi di Baia*, in *I Campi Flegrei nell'archeologia e nella storia*, Atti del Convegno Internazionale di Roma (4-7 maggio 1976), Roma 1977, pp. 283-327, alla p. 296.

⁷² G. PARENTE, op. cit., I, 201.



Fig. 56 - Sant'Arpino, via Cerri con il *basolato* antico in una foto degli inizi del '900 (da G. Castaldi).



Fig. 57 - Pascarola, via A. Semonella. Base marmorea (?) utilizzata come *pedritto*.



Fig. 58 - Sant'Arpino, Museo Civico, *testina di Venere*.



Fig. 59 - Afragola, chiesa di San Marco in Silvys, fonte battesimale.

A questo culto si potrebbe collegare, peraltro, la vasca marmorea, già nella chiesa di San Marco all'Olmo di Afragola, attualmente utilizzata con funzioni di acquasantiera nell'altra chiesa cittadina di San Marco in Silvys. Sul fondo del catino, sorretto da un'esile colonna, si osserva, infatti, la

figura dell'eroe mitologico, frutto di una relazione extraconiugale tra Giove e Alcmena, la moglie di Anfitrione, re di Tirinto mentre, ancora in fasce, strozza uno dei due serpenti che, secondo il racconto di Teocrito, Giunone, moglie di Giove, accecata dalla gelosia, aveva liberato nella stanza dove dormiva il pargolo perché lo avvelenassero⁷³. La vasca potrebbe verosimilmente provenire dal giardino di una villa atellana o in altra ipotesi da una villa di *Acerrae*. A ragione della topografia di Afragola, prossima sia all'una sia all'altra città, e in assenza di testimonianze più precise, resta, infatti, problematico stabilire la provenienza di questo e degli altri reperti antichi ancora presenti nel tessuto urbano di Afragola. Tra questi ultimi va segnalato, anzitutto, un interessante avanzo di capitello paleocristiano, che si osserva sulla facciata della chiesa di San Marco in Silvis, indicato dalla popolazione locale come la *pietra di san Marco*, giacché, come riporta a fine Ottocento il parroco Maria Luigi Iazzetta, rifacendosi a una più antica leggenda che individuava nel santo l'evangelizzatore dell'entroterra di Napoli:

«Il popolo di Afragola ha tenuto per fermo che questa sia la pietra dove sedette S. Marco evangelista quando cominciò a predicare la fede a coloro che in questa selva di Afragola venivano a fare legna dai circonvicini paesi.»⁷⁴



Fig. 60 - Afragola, chiesa di San Marco in Silvis
particolare della vasca raffigurante *Ercole che strozza il serpente*.

La tradizione riporta altresì:

«... che S. Gennaro, condotto dalla vicina città di Nola per subire il martirio a Pozzuoli, passando per quella selva, si sia riposato sulla stessa pietra di S. Marco.»⁷⁵

A questa «pietra» i devoti attribuivano e attribuiscono la capacità di alleviare il mal di testa e di pancia a quanti vi si siedano; sicché quando nel secolo XVII il parroco dell'epoca, don Odorisio De Gentile, la fece incastonare nella parte esterna della tribuna del tempio, gli infermi dopo aver praticato, pregando, tre giri intorno al sacro luogo in onore delle tre figure della SS. Trinità, vi si appoggiavano e tuttora vi si appoggiano, con grande devozione, recitando ulteriori preghiere a sostegno della loro richiesta di grazia⁷⁶. In passato, specialmente durante l'annuale popolare festa

⁷³ M. GRANT - J. HAZEL, *Dizionario della mitologia classica*, Milano 1979, alla voce *Eracle*, pp. 136-151, alla p. 136.

⁷⁴ M. L. IAZZETTA, *Notizie storiche dell'antichissima chiesa di S. Marco in Silvis nella città di Afragola*, Napoli 1897.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Questo rito ricorda molto da vicino quello più antico della *circumambulatio* che si svolgeva durante le feste romane ma che era già praticato, fin dal XVI secolo a.C. dai pastori della cultura del bronzo appenninico intorno ad una stele di pietra rappresentante simbolicamente il fallo, portatore di fecondità (cfr. A. PROSDOCIMI, *Lingue e dialetti*, in *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, Roma - Padova 1978, v. VI).

del 25 aprile, festa liturgica di san Marco, la pratica era effettuata anche per richiedere la guarigione degli animali domestici affetti da qualche malanno⁷⁷.



Fig. 61 - Afragola, chiesa di San Marco in Silvys, capitello paleocristiano detto "*pietra di San Marco*".

Sempre ad Afragola, nella casa comunale, si conservava, fino alla prima metà degli anni '50 del secolo scorso quando fu ridotta «ad infame breccie da utilizzarsi per lavori di accomodi di pavimentazione»⁷⁸, un'ara dedicata a Cesare Augusto che Matteo Della Corte ipotizzò proveniente dal foro di Atella o in altra ipotesi da quello di *Suessola*⁷⁹. Una fonte locale, non meglio precisata dal citato Capasso, riferiva che in epoca incerta «il parroco dell'antica chiesa di San Marco avrebbe fatto praticare in una delle pareti della base onoraria, una specie di acquasantiera per la devozione dei fedeli che all'ingresso in chiesa si segnavano con l'acqua benedetta; quando più non poteva servire alla bisogna, il curato se ne sarebbe disfatto». Infissa in un angolo dell'antistante largo la base sarebbe rimasta lì lungamente dimenticata prima di essere estratta e portata nella casa comunale nell'ottobre del 1929 per interessamento del canonico Aspreno Rocco⁸⁰.

Gli altri reperti antichi che si osservano ad Afragola si riconducono, invece, a tre frammenti di colonne di marmo travertino, usati con funzioni di paracarro o di sostegno in alcune costruzioni civili del centro storico. Il primo, andato disperso alcuni anni fa, era situato sul lato destro di un androne in via Calvanese n. 1 ed era percorso lungo tutta la superficie da scanalature interrotte in alto da uno spesso astragalo. Benché fortemente danneggiato e consunto, per queste sue caratteristiche, era stato datato al primo periodo imperiale⁸¹. Un analogo tronco, molto deteriorato, si ritrova nello spigolo destro interno dell'androne di un palazzo sito al civico n. 71 di via don Minzoni; la presenza di stecche in rilievo nella parte inferiore del manufatto ha permesso di stabilire che si tratta della parte mediana di una colonna del I secolo d.C.⁸² Il terzo tronco di colonna,

⁷⁷ Ancora oggi, la festa di San Marco, benché "offuscata", per sfarzo e partecipazione di popolo, da quella in onore di Sant'Antonio, gode di una discreta popolarità. Per altri aspetti del culto a san Marco in Afragola cfr. G. CAPASSO, *Afragola, Origine Vicende e Sviluppo di un "casale" napoletano*, Napoli 1974, pp. 241-264.

⁷⁸ G. CAPASSO, *Casoria, Dalle antichissime origini all'età moderna*, Napoli 1983, p. 24.

⁷⁹ M. DELLA CORTE, *Augustiana*, in *Atti della Real Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli*, XIII (n. s.) (1933-34), pp. 69-93.

⁸⁰ G. CAPASSO, *Casoria ...*, op. cit., p.24.

⁸¹ A. CACCAVALE, *Ritrovamenti ad Afragola negli anni settanta ed ottanta*, in AA. VV., *Archeologia ad Afragola, Scavi e ritrovamenti*, Afragola 1991, p. 80.

⁸² *Ibidem*.

anch'esso percorso da stecche in rilievo e per questo molto simile al precedente, è situato nello spigolo sinistro interno dell'androne al civico n. 13 di via A. Cerbone⁸³.



Fig. 62 - Afragola, via Calvanese, avanzo di colonna.



Fig. 63 - Afragola, via A. Cerbone, tronco di colonna.



Fig. 64 - Afragola, via Don Minzoni, tronco di colonna.

Cinque, invece, i frammenti di colonna che si osservano a Caivano, tutti collocati nella parte più antica dell'abitato nei pressi della chiesa di San Pietro: il primo è utilizzato con funzione di pietra d'angolo nel muro perimetrale posteriore della stessa chiesa; un secondo, con analoga funzione si ritrova un po' più avanti, infisso nel muro di una costruzione civile; altri due, anch'essi impiegati come pietre d'angolo, si osservano di fronte all'antica porta della chiesa, all'angolo di via Don Minzoni con via Saverio Mercadante. I due rocchi si fronteggiano l'un l'altro su due distinti fabbricati, uno dei quali, quello a sinistra, di proprietà della famiglia Castaldo, accoglieva su uno dei lati dell'ingresso che affaccia su via Mercadante, e prima che fosse trasferito nell'attiguo cortile, un altro frammento di colonna elicoidale, impropriamente definita di stile bizantino da Stelio Maria Martini nella didascalia della fotografia che correda una sua pubblicazione su Caivano⁸⁴.

REPERTI ATELLANI RIUTILIZZATI A CAIVANO



Fig. 65 - Angolo tra via Don Minzoni e via S. Mercadante.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ S. M. MARTINI, *Caivano Storia, tradizioni e immagini*, Napoli 1987, p. 31.



Fig. 66 - Via Don Minzoni.



Fig. 67 - Via Don Minzoni.



Fig. 68 - Via Don Minzoni.



Fig. 69 - Già in via Mercadante, oggi nel cortile di Palazzo Castaldi.



Fig. 70 - Via Don Minzoni.

Qui, però, il reperto più importante sembra essere, almeno finché una serie indagine archeologica non ne chiarirà definitivamente la natura, la struttura emisferica sovrapposta a una corta base cilindrica che accoglie il venerato affresco della *Madonna di Campiglione* nell'omonimo santuario di Caivano. La prima menzione di questa chiesa nella famosa epistola che papa Gregorio Magno inviò nell'anno 592 al vescovo Importuno di Atella per immettere il sacerdote Domenico nel possesso della stessa e le analogie configurative con la chiesa di San Canione a Sant'Arpino hanno fatto ritenere agli studiosi locali, anche sulla base della sua localizzazione lungo un decumano della centuriazione gracchiana che «essa fosse una tomba nobile di forma emisferica su base cilindrica collocata - come era abituale per i romani- lungo una via principale». Salvo poi, nel IV secolo d.C, periodo di forte spopolamento dovuto alle invasioni barbariche, essere stata adattata a piccola chiesa

campestre degli scarsi e sparsi abitanti della zona⁸⁵. Dallo stesso contesto potrebbero provenire altresì i frammenti informi che si osservano sul muro perimetrale dell'altra antica chiesetta di San Francesco d'Assisi in via Don Minzoni, e gli altri frammenti sparpagliati, qua e là, su vari edifici della città.



Fig. 71 - Marcianise, via S. Giuliano, cippo funerario.



Fig. 72 - Marcianise, masso erratico all'ingresso di Castel Lorianò.

Al panorama archeologico del primitivo Cristianesimo nell'*ager atellanus* si può assegnare, sia pure con qualche ragionevole dubbio a ragione della localizzazione di Marcianise (così come per Afragola) ai margini o immediatamente fuori del territorio atellano⁸⁶, anche la stele commemorativa del martire *Clonus* adattata a spalletta di un pozzo nel cortile di una casa colonica in via Salzano⁸⁷. Alla periferia di Marcianise, dove altre epigrafi erano e alcune sono tuttora impiegate come blocchi murari in costruzioni civili e religiose⁸⁸, va anche segnalata la famosa "pietra di Trentola", un massiccio blocco calcareo bianco, oggi utilizzato come spartitraffico, ma già riconosciuto dagli studiosi per le sue caratteristiche morfologiche quale ulteriore elemento di riferimento della centuriazione del territorio in età gracchiana⁸⁹. Di fronte, quasi a fargli da "*pendant*", si osserva,

⁸⁵ G. LIBERTINI, *Il Santuario della Madonna di Campiglione di Caivano: origine e storia*, in G. LIBERTINI (a cura di), *Il Santuario della Madonna di Campiglione nella sua dimensione storica, artistica e spirituale*, Frattamaggiore 2004, pp. 13-32, alle pp. 14-18.

⁸⁶ D'incerta origine, di Marcianise sappiamo, infatti, che, dopo una sicura dominazione longobarda e una breve presenza dei Normanni di Aversa, passò sotto la giurisdizione politica e religiosa degli arcivescovi di Capua. Con l'avvento della dinastia aragonese diventò casale di Capua, condizione che mantenne costantemente, tranne un breve periodo, dal 1503 al 1506, quando fu posseduta in dominio feudale da Andrea de Capua, duca di Termoli, fino al 1734, con l'arrivo dei Borbone. Con la riorganizzazione amministrativa di Giuseppe Napoleone prima e di Gioacchino Murat poi, fu inserita nel circondario di Capua, restando, di fatto, nell'orbita della città fino all'epoca moderna (per un'articolata storia della città cfr. S. COSTANZO, *op. cit.*, con bibliografia precedente). Relativamente al riutilizzo di materiali classici a Marcianise, mancano, al di là di quanto riportato in questo studio e in appresso, interventi specifici. La sola Lucia Giorgi in uno studio sulle architetture religiose di Capua, L. GIORGI, *Architettura religiosa a Capua. I complessi della SS. Annunziata, S. Maria e S. Giovanni delle Dame Monache*, Roma 1990, p.14, scorrendo del riuso di questi materiali nella città longobarda scrive: «Nel '700 poi le strade della città e dei casali [di Capua], cioè le sue frazioni, come Marcianise e Santa Maria C.V., venivano ancora pavimentate con pietre provenienti dall'Anfiteatro».

⁸⁷ F. PEZZELLA, *Atella e gli atellani ...*, *op. cit.*, pp. 117-119.

⁸⁸ N. DE PAULIS, *Cenni storici della città di Marcianise e dei suoi Figli illustri*, Caserta 1937, pp. 26-27 e 33; per le epigrafi ancora in loco cfr. anche F. PEZZELLA, *Atella e gli atellani ...*, *op. cit.*, pp. 119-122.

⁸⁹ G. GENONI, *op. cit.*, p. 21.

incassato come pietra d'angolo nel muro di cinta di un'antica masseria rurale, un analogo manufatto di cui al momento non è purtroppo possibile indicarne l'originaria funzione e collocazione. Parimenti incerte sono le origini e le funzioni del grosso blocco di pietra calcarea bianca collocato a mo' di sedile davanti al portone d'ingresso del medievale maniero di Castel Lorianò, sempre in località Trentola. Da un ponte sul Clanio, proviene, invece, secondo l'ipotesi avanzata da Salvatore Costanzo, il frammento di colonna calcarea ora murato nella facciata esterna di palazzo Sparaco in via Crescenzo Grillo.

Il reperto si presenta, infatti, con una serie di piccoli incavi scolpiti uniformemente in file verticali che lasciano presupporre avessero la funzione di segnalare il livello delle acque fluviali⁹⁰. Dall'area archeologica del Clanio, e quindi da fondi più prossimi ad Atella, provengono, molto probabilmente, anche il sarcofago e la conca da giardino già individuati fin dal 1986 dal Genoni rispettivamente nel palazzo Juliano in via S. Giuliano e in un vecchio stabile di via Clanio⁹¹. Recuperati in epoca incerta dai contadini per essere adoperati come abbeveratoi per le bestie giacciono attualmente per terra inutilizzati.

Con la stessa funzione era utilizzato fino al 1877, quando fu comprato dal Museo Archeologico di Napoli, un sarcofago proveniente da Sant'Antimo. Sul manufatto, mancante del coperchio, lungo circa 2 metri e alto 90 centimetri, è rappresentato il mito di *Endimione e Selene*, un tema molto frequente nell'arte funeraria antica⁹².

Sempre a Marcianise si segnala il singolare riutilizzo del sarcofago di *Priscilla Sepiciae*, rinvenuto a circa due metri di profondità nel 1970, durante dei lavori agricoli, in un fondo di proprietà della famiglia Piccirillo in località Sala, nei pressi del castello di Airola. Pare, infatti, che i frammenti dell'artistico manufatto, frantumatosi in un imprecisato numero di pezzi nel corso del maldestro tentativo di sollevarlo con una rudimentale gru, siano stati raccolti dai numerosi astanti e ridotti in pezzi ancora più piccoli per essere venduti o conservati come *souvenir* o addirittura come reliquie, per la presenza sul sarcofago di un'immagine di *Hermes*, scambiata dai più sprovvisti per una rappresentazione della Vergine⁹³.



Fig. 73 - Marcianise, la cosiddetta "pietra di Trentola".

⁹⁰ S. COSTANZO, *op. cit.*, p. 92. L'ipotesi trova un valido supporto nelle fonti letterarie antiche laddove, prima P. M. VIRGILIO, *Georgiche*, II 225, ed. cons. a cura di G. ALBINI, Bologna 1971 e MARIO SERVIO ONORATO, *Commenti alle Georgiche*, ed. cons. a cura di G. THILO, Lipsia 1887 (I secolo a.C.), poi il geografo VIBIO SEQUESTRE, *Fiumi Fonti Laghi Boschi Paludi Monti Popoli in ordine alfabetico*, ed. cons. a cura di R. GELSOMINO, Lipsia 1967 (tarda età imperiale), affermano che il Clanio era causa dell'impaludamento di questa zona per le frequenti inondazioni.

⁹¹ G. GENONI, *op. cit.*, didascalie ai piedi delle foto, pp. 44 e 45.

⁹² A. SOGLIANO, *Monumenti scoperti nelle Province Meridionali d'Italia durante l'anno 1876*, in *Archivio Storico delle Province Napoletane*, II, 1877, fasc. 3, pp. 587-604, alle pp. 597-598; A. FLAGIELLO, *Il mito di Endimione su un sarcofago proveniente da Sant'Antimo*, s.l. e s.d.

⁹³ G. GENONI, *Il mistero del sarcofago*, in *Tribuna aperta*, 3/22 (15 aprile 1994), p. 3.



Fig. 74 - Marcianise, conca da giardino
in un vecchio stabile di via Clanio.

Un corto e massiccio rocchio di colonna marmorea, utilizzato, invece, come pietra d'angolo in un vecchio stabile, sormontato da altri due informi frammenti, l'uno in basalto, l'altro anch'esso in marmo, si segnala a Casandrino all'angolo tra via Michele Prauss e via Aldo Moro, nei pressi di via Diaz, dove, come si ricorderà, a metà degli anni '80 del secolo scorso, e ancora molto prima, nel 1761, erano state trovate delle tombe sannite⁹⁴.

Quella di fungere da paracarro è, ancora, la funzione affidata ai frammenti di colonna visibili a Frattamaggiore ubicati rispettivamente in via Trento (all'angolo con il vicolo omonimo, laddove la strada prende a slargarsi), in via Atellana (appoggiato sul muro perimetrale dello stabile contrassegnato dal numero civico 53) e al corso Durante (nella porzione inferiore della facciata laterale della chiesa di San Sossio). I frammenti in oggetto sono, però, poco più che monconi di marmo bianco. Ben più consistenti le due colonne che, con analoga funzione di paracarri, si osservano, sempre al corso Durante, nell'androne del palazzo contrassegnato dal numero civico 170. Di altezza superiore al metro e di diametro di circa 30 centimetri, sono senza base e senza capitello, monolitiche, leggermente rastremate verso l'alto.



Fig. 75 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale
sarcofago raffigurante il mito di Endimione e Selene (da Sant'Antimo).

Non si hanno documentazioni circa la loro presenza e neppure è molto facile attribuirne l'epoca precisa; si ha solo la generica notizia orale della loro esistenza sul posto fin dai primi decenni di questo secolo. E, ancora, alla fine della succitata via Atellana, laddove questa s'incrocia con via Regina Margherita, incassato nel muro perimetrale di palazzo Palmieri, si osserva, un grosso lastrone di marmo bianco avente una chiara funzione di sostegno al muro perimetrale dello stabile. Resta, invece, ancora tutta da verificare, la natura di un'antica muratura in apparente «opus

⁹⁴ G. MAIELLO, *A Casandrino, Un ipogeo sannita*, in RSC, n. 72 -73, a. XX (n. s.), 1994, pp. 44-45. Per gli scavi precedenti cfr. M. RUGGIERO (a cura di), *Degli scavi di antichità di Terraferma nell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli 1888, pp. 52-53.

latericium» che si intravede nel buio di un ridotto della chiesa dell'Annunziata. Questa chiesa, infatti, fu eretta nel 1657 sui ruderi di un antico edificio identificato dalla tradizione erudita locale, sulla scorta di una relazione dell'architetto Pierantonio Lettieri, con i resti del ramo dell'acquedotto augusteo di Sebazia che portava le acque di Serino dall'Arcopinto di Afragola ad Atella⁹⁵. La vetustà del luogo trova un'indiretta conferma nella testimonianza del proprietario del palazzo attiguo allo storico palazzo della Gran Vicaria sito in via del Riscatto, tale signor Caruso, il quale in una comunicazione rilasciata all'architetto Luciano Della Volpe testimonia che sotto quest'ultimo palazzo «Fino al 1930 esisteva un cunicolo pavimentato con acciottolato, tale da identificarsi come un'antica strada di fuga sotterranea»⁹⁶. Nulla di più improbabile che si trattasse di un tratto di una precedente strada, romana prima e medievale poi, della quale furono individuate alcune tracce, con le attigue necropoli, alcuni decenni fa alla periferia nord della città. Probabile diverticolo dell'antica via *Atellana* è altrettanto probabile che questa strada conducesse attraverso *Artianum* e Casavatore, all'importante arteria e da qui a *Neapolis*⁹⁷.

REPERTI ATELLANI RIUTILIZZATI A FRATTAMAGGIORE



Fig. 76 - Corso Durante, androne palazzo contrassegnato dal numero civico 170.



Fig. 77 - Via Atellana.



Fig. 78 - Corso Durante, muro perimetrale della Basilica di S. Sossio.



Fig. 79 - Via Trento.

⁹⁵ F. FERRO, *Della Chiesa della SS. Annunziata e di S. Antonio di Frattamaggiore*, Napoli 1922, p. 3.

⁹⁶ L. DELLA VOLPE, *Il Palazzo della Gran Corte della Vicaria in Frattamaggiore*, in RSC, a. XXXII (n. s.), n. 138-139 (settembre-dicembre 2006), pp. 37-46, alla p. 40.

⁹⁷ Sulle vie di comunicazione in epoca romana nella zona atellana cfr. G. CORRADO, *Le vie romane*; E. DI GRAZIA, *Le vie oscche nell'agro aversano*; W. JOHANNOWSKY, *Le vie di comunicazione*, in Soprintendenza Archeologica per le Province di Napoli e Caserta, *Napoli antica*, catalogo della mostra di Napoli Museo Archeologico Nazionale, Settembre 1985 - Aprile 1986, Napoli 1985, p. 334.



Fig. 80 - Frattamaggiore, Basilica di San Sossio, vasca da giardino utilizzata come fonte battesimale.

Il più importante reperto di probabile origine atellana presente a Frattamaggiore resta, tuttavia, il catino che funge da vasca battesimale nella basilica di San Sossio. Benché datato 1479 e percorso da una scritta e da rappresentazioni cruciformi che ne specificano l'attuale funzione liturgica, il manufatto tradisce, nell'impostazione, un'origine classica. Esclusa, per le ridotte dimensioni, l'ipotesi di un primo utilizzo come vasca da battesimo del tipo a immersione impropriamente avanzata da alcuni studiosi locali⁹⁸, il catino costituiva, infatti, molto più verosimilmente, la conca di una fontana da giardino di qualche villa atellana, opportunamente rielaborata per adattarla alla nuova funzione. Sembrano appartenere verosimilmente al periodo cinquecentesco, invece, almeno fin a quando un opportuno restauro non le libererà dallo spesso strato di vernice che le copre rendendole più leggibili, le due sfingi che fungono da reggimense dell'altare della cappella San Giovanni Battista, sempre a Frattamaggiore, indicate da qualche studioso come i piedi di un *tablinium* da giardino di una villa atellana.



Fig. 81 - Grumo Nevano, Basilica di S. Tammaro, vasca da giardino utilizzata come fonte battesimale.



Fig. 82 - Cesa, via Carceri vecchie, frammenti marmorei di probabile provenienza atellana.

Un'altra conca di fontana da giardino proveniente da un'antica dimora atellana è utilizzata come vasca battesimale nella basilica di San Tammaro a Grumo Nevano. La vasca fu presumibilmente

⁹⁸ P. SAVIANO, *Ecclesia Sancti Sossii, Storia Arte Documenti*, Frattamaggiore 2001, p. 37.

posta nell'attuale collocazione nei primi decenni del XVIII secolo, subito dopo gli imponenti rimaneggiamenti che trasformarono del tutto l'antica chiesa⁹⁹.

Nella piazza antistante alla chiesa si segnala, infine, con funzioni decorative, la stele commemorativa di Caio Celio Censorino¹⁰⁰. Nei secoli passati, però, secondo la testimonianza dello storico nolano Gian Stefano Remondini la stele, prima di questo utilizzo «... era fabbricata in un angolo dell'antico campanile della parrocchiale chiesa di S. Tamarra (sic)»¹⁰¹.

Altre due stele funerarie, in pietra di tufo, provenienti da Gricignano si conservano, anch'esse con funzioni decorative, nell'ex chiostro di San Domenico ad Aversa¹⁰².

Analogo il destino di un'altra epigrafe, murata nell'androne del palazzo baronale di Cesa¹⁰³. Qui, resta da dire, che numerosi frammenti informi provenienti da Atella furono utilizzati in una fabbrica medievale adibita a carcere, ancora visibile nella strada omonima. Un grosso masso marmoreo erratico, anch'esso informe e senza alcuna decorazione giace, invece, inutilizzato, sul marciapiede di una strada periferica di Gricignano. Va infine segnalato, nell'ex palazzo baronale della vicina Carinaro, ora adibito a ristorante, un frammento di colonna liscia posto a motivo ornamentale giusto al centro di quella che un tempo era il cortile.



Fig. 83 - Aversa, stele funerarie provenienti da Gricignano.

⁹⁹ F. PEZZELLA, *Immagini di memorie atellane*, in RSC, n. 74-75, a. XX (n. s.), 1994, pp. 46-48, alla p. 48.

¹⁰⁰ F. PEZZELLA, *Atella e gli atellani ...*, op. cit., pp. 106-109, con bibliografia precedente.

¹⁰¹ G. S. REMONDINI, *Nolana Ecclesiastica Storia*, Napoli 1747, pp. 64-65.

¹⁰² F. PEZZELLA, *Atella e gli atellani ...*, op. cit., pp. 56-58.

¹⁰³ *Ivi*, p. 61.

**SCHEDE D'ICONOGRAFIA SANSOSSIANA: I CINQUE DISEGNI
DI LEONIDA EDEL CHE ILLUSTRANO I *BREVI CENNI STORICI*
SULLA VITA DI SAN SOSIO DIACONO MARTIRE DI
MONSIGNOR SOSIO SERGIO D'ANGELO**

FRANCO PEZZELLA

Nel 1928 Leonida Edel, famoso illustratore di Parma, fu invitato ad illustrare con i suoi disegni la quarta edizione dei *Brevi cenni storici sulla vita di San Sosio Diacono Martire* di monsignor Sosio Sergio D'Angelo edita a Torino in quell'anno per i tipi della Lega Italiana Cattolica di Roberto Berruti e Compagni nell'ambito della collana *Fiori di cielo Collezione illustrata di vite dei Santi*.



Fig. 1.

L'autore del libro, apprezzato studioso di Diritto canonico, studiò nel prestigioso Collegio Apostolico Leonino di Roma e fu parroco per lunghi anni, a far data dal 1914, di Falciano di Carinola (ora Falciano del Massico) in diocesi di Sessa Aurunca. Della sua produzione giuridica si ricordano: *Della sepoltura ecclesiastica e dei diritti funerari: studio giuridico-canonico-liturgico*, Napoli 1913; *Nomina del parroco: esame-concorso*, Giarre, 1921; *Parroco e parrocchia nel Codice di Diritto canonico*, Giarre 1923 -24.

Particolarmente legato alla figura di san Sossio, di cui portava il nome, monsignor D'Angelo, appena insediatosi in qualità di parroco presso la chiesa di San Pietro Apostolo a Falciano del Massico, cercò di introdurre il culto del santo misenate anche nella diocesi di Sessa Aurunca. Allo scopo fece realizzare dalla società fototecnica romana G & M una figurina devozionale con l'immagine di san Sossio accompagnata sul verso da una preghiera per la recita della quale il vescovo dell'epoca, monsignor Fortunato De Sante, concesse 50 giorni d'indulgenza.



Fig. 2 - Figurina devozionale di San Sosio.



Fig. 3 - San Sosio si consacra a Gesù.

A questa venerata immagine che s'ispira alla statua del santo di un anonimo scultore laziale dell'Ottocento che si conserva nella chiesa del Convento dei Passionisti a Falvaterra, presso Frosinone, si rifà in un certo qual modo anche il soggetto della prima illustrazione, firmata in basso a destra, che ci propone una fanciullesca immagine di Sossio, con la testa aureolata, mentre con le mani giunte prega davanti ad un Crocefisso posto su un altare addobbato con tovaglia, drappi e rose, illuminato da una lampada ad olio. La scena si svolge in un ambiente architettonicamente molto curato, forse una chiesa, come s'intuisce dalla presenza, sul fondo, di un basamento di pilastro, che fa pensare alla parte inferiore di un arco trionfale, e di alcune specchiature modanate sulle pareti.



Fig. 4 - San Sosio con la prodigiosa fiamma sul capo.

I soggetti della seconda e terza illustrazione sono tratti, invece, dagli *Acta S. Ianuarii* altrimenti noti come *Atti Bolognesi*, laddove si narra che: «Al tempo dell'imperatore Diocleziano, nel quinto consolato di Costantino Cesare e nel quinto di Massimiano Cesare, i cristiani venivano perseguitati. Nella chiesa di Miseno vi era allora, un diacono di nome Sosio, uomo sui trent'anni, di grande prudenza e santità; riferì anzi un certo vescovo Teodosio, che Sossio in persona gli aveva confidato che, per timore dei pagani, raramente si faceva vedere in pubblico. Sossio ebbe occasione di conoscere il beatissimo Gennaro, vescovo di Benevento, nonché il suo diacono Festo e il suo lettore Desiderio; tutti insieme si recavano alle sacre funzioni in chiesa, e qui si incontravano col vescovo di Miseno e con diversi altri cittadini. Nel corso di tali riunioni, essi discutevano intorno alla legge divina, in edificazione di coloro che credevano in Gesù Cristo; e facevano sempre del loro meglio per non farsi notare, dal momento che in quei luoghi, vicino a Cuma, vi era un continuo andirivieni di illustri personalità pagane dirette all'antro della Sibilla. Trovandosi dunque il beato Gennaro nella città di Miseno, accadde che mentre il diacono Sossio leggeva nella propria chiesa i santi Vangeli di Dio, improvvisamente sorse dal suo capo una fiamma; fu Gennaro l'unico ad accorgersene e, subito, predisse a Sossio che, in virtù di tale segno, sarebbe diventato martire. Tutto lieto e rendendo grazie a Dio, Gennaro impresse un bacio su quella testa che doveva patire per nostro Signore Gesù

Cristo»¹. Sia pure con qualche discordanza con il racconto, nella prima delle due illustrazioni, che compare, peraltro, anche sulla copertina, si osserva, infatti, un giovanissimo san Sossio nell'atto di sorreggere il Vangelo mentre un barbuto san Gennaro è intento nella lettura dello stesso. Nella sequenza successiva si osserva, invece, san Gennaro che bacia la testa al giovane diacono.



Fig. 5 - San Gennaro abbraccia San Sosio.

Anche la quarta illustrazione è tratta dagli *Atti Bolognesi* e raffigura *San Sosio davanti al giudice Draconzio*, mentre la quinta, raffigurante *San Sosio esposto alle fiere*, è tratta dai cosiddetti *Atti Vaticani*, considerati dalla maggior parte degli autori un arbitrario rifacimento degli *Atti Bolognesi* infarciti oltremodo di inverosimiglianze che lasciano fortemente dubitare perfino della loro autenticità². Particolarmente tagliente in proposito il giudizio di Aldo Caserta, già direttore negli Archivi di Stato e ispettore delle Catacombe di Napoli, docente di Storia Antica della Chiesa nella Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia meridionale, che, a metà degli anni Ottanta del secolo scorso, in uno dei suoi tanti scritti di questioni storiche agiografiche riguardanti san Gennaro ebbe a scrivere: «Gli altri racconti (*Atti Vaticani*, la *Vita Greca* ecc.) sono arbitrari rifacimenti o falsificazioni e non meritano alcuna attendibilità ed è da deplorare la insistenza, la superficialità e la leggerezza con cui, ancora oggi, vari autori e predicatori attingono a questa produzione agiografica di scarso valore storico»³.

¹ Gli *Atti Bolognesi* così noti per essere stati ritrovati nel 1774 in un codice conservato all'epoca nella Biblioteca dei Padri Celestini di Bologna, sono considerati la *summa* ovvero la ricucitura di due *Passiones*: quella di san Sossio, di cui sarebbe però pervenuta la sola parte iniziale, e quella di san Gennaro, di cui si conosce, viceversa, la sola parte finale. Gli *Atti*, ora conservati nella Biblioteca Universitaria della città felsinea, furono scritti tra il VI e il VII secolo e pubblicati la prima volta a Napoli nel 1759 dal canonico capuano Alesio Simmaco Mazzocchi, cui ne aveva reso noto l'esistenza l'abate Celestino Galiani, di Bologna. La narrazione adoperata è la traduzione alquanto letterale riportata in L. PARASCANDOLO, *Memorie storiche, critiche, diplomatiche della Chiesa di Napoli*, Napoli 1848, Tomo I, pp. 222-234. La versione è quasi sicuramente la stessa di cui si servì monsignor D'Angelo per i suoi *Brevi cenni storici* e quella a cui s'ispirò, altrettanto verosimilmente, anche Leonida Edel per le sue illustrazioni.

² Per una disamina storica sui vari atti della vita di san Gennaro cfr. D. MALLARDO, *S. Gennaro e Compagni nei più antichi testi e monumenti*, Napoli, 1940.

³ A. CASERTA- G. LAMBERTINI, *San Gennaro Il miracolo-The miracle*, Napoli 1986, pag. 28.

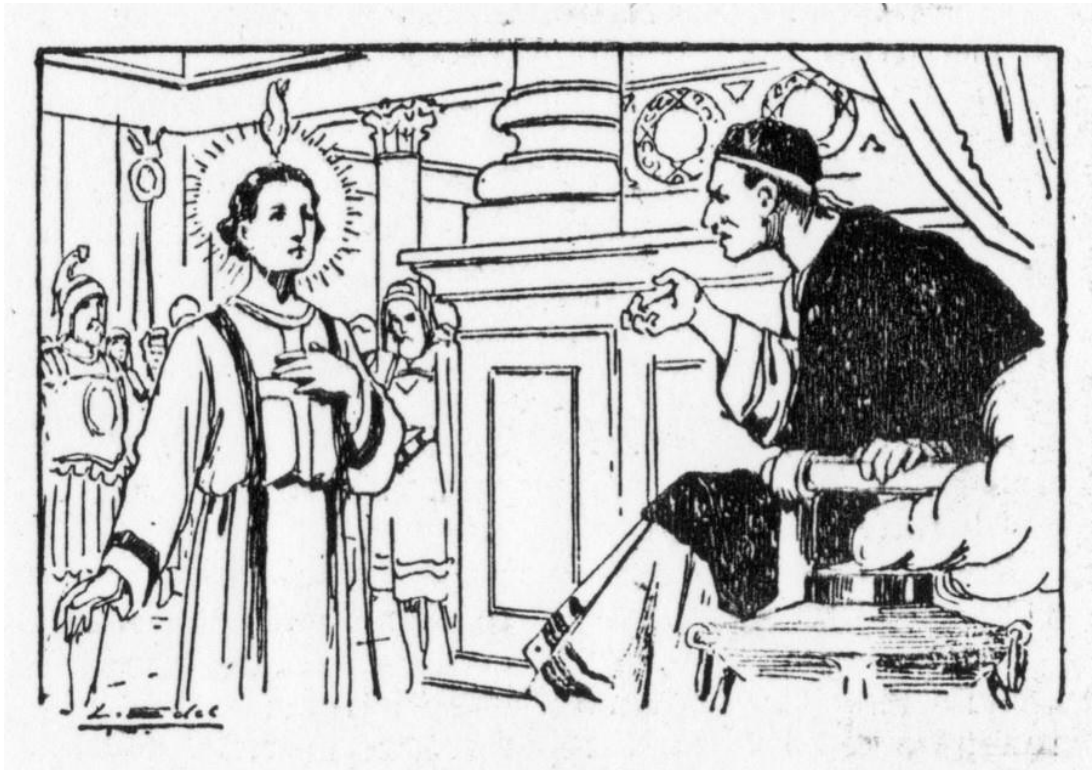


Fig. 6 - San Sosio davanti al giudice Draconzio.

Narrano dunque gli *Atti Bolognesi* riguardo all'oggetto della quarta illustrazione, che nella primavera, presumibilmente del 305, G. Draconzio Labieno, preside della Campania, recatosi dalla sede di Nola a *Puteoli* in visita ispettiva e informato dell'irrobustimento della struttura organizzativa del cristianesimo nella zona ad opera soprattutto di Sossio dispose che le persecuzioni già in corso diventassero ancora più incessanti. Subito dopo la Pasqua di quell'anno, il giovane diacono, fu pertanto indagato ed arrestato. Invitato dal governatore ad abiurare, Sossio, si oppose strenuamente alla richiesta e per questo percosso, flagellato e bastonato. Alla notizia dei maltrattamenti, il diacono Procolo ed alcuni cittadini puteolani tra cui Acuzio ed Eutichete, si lamentarono pubblicamente delle persecuzioni ricevendo, per tutta risposta, lo stesso trattamento. Di lì a poco anche il vescovo di Benevento, Gennaro, portatosi a *Puteoli* per visitare Sossio in carcere insieme al suo diacono Desiderio e al suo lettore Festo, fu arrestato e imprigionato insieme ai due compagni con l'accusa di essere l'organizzatore di un movimento di assistenza ai prigionieri e ai perseguitati. Dopo un primo interrogatorio svoltosi a Nola, i tre furono associati anch'essi alle carceri di *Puteoli*. Qui, dopo un sommario processo celebratosi davanti a Draconzio (Timoteo, negli *Atti Vaticani*), i sette furono condannati, all'antica maniera neroniana, *ad bestias*, vale a dire ad essere divorati dagli orsi nell'anfiteatro Flavio di *Puteoli*. A questo punto del racconto, però, diversamente dagli *Atti Bolognesi*, dove si riporta che Draconzio, non potendo assistere per un imprevisto all'orribile spettacolo, tramutò la pena capitale in una condanna per decapitazione (poi effettivamente eseguita qualche giorno dopo, il 19 settembre, nel recinto della Solfatara), gli *Atti Vaticani* narrano, invece, che dopo una notte passata in compagnia di Massimo, vescovo di *Puteoli*, ed Eufemio, vescovo di Miseno, recatisi a visitarli, i sette furono trasportati nell'anfiteatro ed esposti a degli orsi feroci e famelici, che, inaspettatamente, dopo averli lambiti, si acquattarono, docili, alla loro presenza. La quinta illustrazione ci propone, appunto, questo preciso momento, che, nonostante la scarsa attendibilità degli *Atti Vaticani* e della *Vita Greca*, è un tema iconografico da cui furono fortemente suggestionati - forse per la fortuna arrisa alla *Vita* del santo scritta nella seconda metà del Cinquecento, e quindi prima ancora della scoperta degli *Atti Bolognesi*, dal più

importante agiografo napoletano dell'epoca, Paolo Regio⁴ - diversi artisti sei - settecenteschi, da Battistello Caracciolo a Domenico Zampieri detto il Domenichino, da Artemisia Gentileschi a Luca Giordano⁵.



Fig. 7 - San Sosio esposto alle fiere.

Figlio di Leopoldo, pittore e poeta dilettante modenese di origini alsaziane, Leonida Edel (Parma 1864 – Torino 1940), dopo le scuole preparatorie, fu ammesso, nel 1878, alla Real Accademia di Belle Arti, diplomandosi in seguito, nel 1885, in architettura ed ornato sotto la guida dell'architetto Pancrazio Soncini e dello scenografo e decoratore Girolamo Magnani. L'anno successivo si trasferì a Roma per iniziare un rapporto di collaborazione con l'editore torinese Edoardo Perino, che lo avrebbe consacrato ben presto con O. F. Maruca (Cammar) e O. Rodelli, tra i migliori illustratori italiani nella produzione dei romanzi d'appendice e della narrativa a dispense, all'epoca molto in voga. In questa veste esordì con i 50 disegni de *Il processo dei militari* di Ernesto Mezzabotta (1886), continuando con le 60 illustrazioni di *Bertoldo, Bertoldini e Cacasenno* di Giulio Cesare Croce (1888), le 20 tavole per i *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni a dispense, i disegni per *Fieramosca* di Massimo D'Azeglio e le dispense per il *Corriere*. Dopo un periodo trascorso in Svizzera dal 1898 al 1902, si stabilì a Torino dove collaborò lungamente, per l'illustrazione dei testi scolastici, con la casa editrice Paravia. Nel 1911, in occasione dell'Esposizione Universale di Torino realizzò una serie d'acquarelli tradotti in litografie dalla Doyen editrice. Nel frattempo ebbe rapporti di collaborazione anche con le case editrici SEI, Marietti e Berruti e l'editore Giuseppe Carabba di Lanciano⁶.

⁴ P. REGIO, *Vita di S. Gianuario Vescovo di Benevento e principal protettore di Napoli*, Napoli 1579.

⁵ V. PACELLI, *L'iconografia di S. Gennaro dalle origini al Settecento*, in *Campania sacra*, vol. 20 (2/1989), pp. 401-475.

⁶ A. BERNUCCI, *Leonida Edel*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1993, 42, pp. 284-285.

VINCENZO FRANCESCHINI, PITTORE DELLA “SCUOLA DI POSILLIPO”

FRANCO PEZZELLA

“Scuola di Posillipo” è l'appellativo dato a un gruppo di pittori napoletani della prima metà dell'Ottocento che dipingevano indifferentemente, su carta o compensato, a olio o a tempera, le bellezze del paesaggio campano ma anche scene di vita popolare. Il termine ebbe all'inizio un senso tra il dispregiativo e l'ironico per l'uso invalso presso questi artisti di realizzare su richiesta, previo un lauto compenso, le proprie opere per i numerosi viaggiatori stranieri, specialmente britannici, che sostavano a Napoli durante il *Grand Tour*. Lo attesta lo storico napoletano Pasquale Villari quando nel 1869, in un saggio sulla pittura dell'epoca scrive:

La bellezza del clima, i paesaggi stupendi che circondano Napoli, e i molti forestieri che chiedono sempre qualche ricordo disegnato o dipinto, avevano fatto sorgere un certo numero di artisti, che, come per disprezzo, erano dagli accademici chiamati della “Scuola di Posillipo” dal luogo dove abitavano per essere vicini ai forestieri. Essi non facevano all'inizio che copiare vedute; ma gli inglesi hanno generalmente molto gusto per questi lavori, li giudicano e li pagano bene¹.



Foto 1 - *La via di Posillipo* in un dipinto di G. Gigante, 1856 Napoli, Museo di Capodimonte.

In realtà quello della “scuola di Posillipo” fu un gruppo nato in funzione antiaccademica con lo scopo di riappropriarsi della capacità di vedere e di dipingere la realtà con occhi scevri da premesse di tipo manieristico o accademico; quantunque non mancassero tra loro - va pure detto - quanti si adagiarono a una produzione seriale per realizzare facili e inaspettati guadagni². L'aspetto “di

¹ P. Villari, *La pittura moderna in Italia e in Francia*, Firenze 1869, p. 47.

² Per una visione d'insieme sulle origini, gli sviluppi e i protagonisti della “scuola di Posillipo” si cfr. S. Di Giacomo, *La Scuola di Posillipo*, in *il Mezzogiorno artistico*, n. 4-5 (1902), pp. 11-14; R. Labadessa, *La Scuola di Posillipo*, in *Rassegna d'arte*, Roma 1920; V. Bindi, *La Scuola di Posillipo* Pinacoteca Civica di

rottura”, se così si può dire, del movimento con la pittura accademica fu colto, peraltro, dallo stesso Villari, che, nel proseguimento del suo scritto aggiusta alquanto il tiro quando scrive:

Fu perciò necessario migliorare, e la “Scuola di Posillipo” fece, infatti, progresso, e crebbe di numero. Questi artisti viaggiavano assai più degli altri: andavano in Francia, in Inghilterra e vedevano nuove scuole; andavano in Oriente e tornavano con nuovi lavori studiati dal vero. Cominciavano finalmente a provarsi nelle esposizioni e, prima disprezzati, arrivarono poi ad essere discussi e considerati; sorse fra loro qualche uomo di singolare ingegno ... [come] Gigante, un acquarellista del quale non si troverebbe in Italia un altro di equal merito³.



Foto 2 - G. Gigante, *Monaco a S. Martino*, Napoli, Museo di San Martino.

E proprio un acquerello del giovane Giacinto Gigante, *Monaco a San Martino*, potrebbe essere assunto a manifesto teorico della scuola laddove il certosino che di spalle osserva il Vesuvio sullo sfondo del golfo di Napoli, diviene anch'egli brano del paesaggio, così come il paesaggio diventa, al tempo stesso, nell'immaginario collettivo, l'idea che di Napoli si era fatta e tuttora ha della città partenopea l'uomo contemporaneo.

Intorno a Giacinto Gigante e all'olandese Antoon Sminck Pitloo (1790-1837), insegnante di paesaggio all'Accademia di Belle arti di Napoli e prima ancora del pittore napoletano caposcuola rappresentativo della nuova corrente pittorica, si raggrupparono i vari Luigi e Salvatore Fergola, Achille Vianelli, Gabriele Smargiassi, Teodoro Duclère, Raffaele e Gonsalvo Carelli. Più tardi, scrive Salvatore Di Giacomo:

fra tanti entusiasti e sincerissimi artisti [della Scuola di Posillipo] vi fu pure quel Vincenzo Franceschini che si distinse per la gentilezza della sua elezione, per l'accuratezza della forma, per la soavità delle sue tinte con cui coloriva di penetrante poesia tutti i suoi suggestivi paesaggi⁴.

Aspetti della pittura di Franceschini, già colti e apprezzati, peraltro, da Michele Cammarano, che

Giulianova *Verismo e realismo della scuola meridionale*, Torino 1983; R. Causa, *La scuola di Posillipo*, Milano 1967, p. 91; Id., *La scuola di Posillipo*, in *Storia di Napoli*, IX, Napoli, 1972, pp. 783-829, pp. 783 e 817; R. Ruotolo, *La Scuola di Posillipo*, Napoli 2002.

³ P. Villari, *op. cit.*, p. 45.

⁴ S. Di Giacomo, *Luce ed ombre napoletane*, Napoli 1914, p. 289.

doveva tenere in gran conto il giovane pittore se è vero che mostrava solo a lui e a Bernardo Celentano gli studi di *Cipressi* che realizzava per le sue composizioni che tanto piacevano ai collezionisti. Apprezzamento ribadito del resto nella sua autobiografia, quando, dedicando qualche riga al Franceschini, aveva evidenziato come il pittore si applicava al paesaggio «di composizione che si faceva consistere in un armonioso trovato di linee servendosi dell'accostamento di diversi studi dal vero»⁵.



Foto 3 - *Veduta di Marechiaro*, f. e d. 1833, Napoli, coll. privata.

Un giudizio positivo che non sarebbe stato, però, condiviso da Michele Biancale il quale in occasione della “Mostra sui tre secoli della pittura napoletana” del 1938, ebbe a scrivere che intravedeva, piuttosto, nella pittura del Franceschini «un romanticismo smargiassiano che minava alle basi la scuola [di Posillipo]» e riconduceva il suo vedutismo a un «verismo circoscritto e puntuale»⁶.

Un’accezione, fatta propria, anche, in tempi più recenti, da Manuela Boscolo, quando, in un saggio che accompagna il catalogo di una mostra sulla pittura italiana dell’ottocento scrive che Franceschini:

*pratica motivi di foreste con episodi di caccia, con avvenimenti tragici nei quali s’avverte un romanticismo smargiassiano. Ma più importante è notare che il Franceschini fu pittore d’alberi, anzi, d’esemplari di alberi, quali la quercia, il pino, il platano, il castagno. Incomincia a circoscrivere ed isolare i vari componenti la veduta. Studiare un’individualità vegetale è già avviarsi verso il verismo*⁷.

Figlio di un magistrato napoletano, Vincenzo Franceschini era nato, secondo la maggior parte dei suoi biografi, nel 1812, a Casandrino, il grosso centro a metà strada fra Napoli e Aversa, all’epoca poco più che un villaggio rurale⁸. Destinato alla professione legale, lasciò ben presto gli studi per

⁵ M. Biancale, *Michele Cammarano*, Milano-Roma, s.d, p. 14.

⁶ M. Biancale, *La pittura napoletana del secolo XIX*, in *Catalogo della Mostra di tre secoli della pittura napoletana XVII-XVIII-XIX*, Napoli, Castel Nuovo, marzo - giugno 1938, Napoli 1938, p. 252.

⁷ M. Boscolo - C. Occhipinti (a cura di), *Splendori dell’Ottocento ad Arona Da Fattori a Segantini*, catalogo della mostra di Arona, Museo d’arte contemporanea, Villa Ponti, 19 aprile - 29 giugno 2003, Arona 2003, p. 208.

⁸ U. Thieme - F. Becker, *ad vocem*, in *Allgemeines Künstlerlexikon Die Bildenden Künstler Antike bis zur Gegenwart*, XII (1916), p. 300; S. Di Giacomo, *Catalogo biografico della Mostra della pittura napoletana dell’Ottocento*, Napoli 1922, p. 38; L. Martorelli, *ad vocem*, in *La pittura in Italia. L’Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, II, p. 834; M. Picone Petrusa, *ad vocem*, in F. C. Greco (a cura di) *La pittura napoletana dell’Ottocento*, Napoli 1993, p. 129; F. Bertozzi, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 49 (1997); K. G. Saur, *ad vocem*, in *Allgemeines Künstlerlexikon Die Bildenden Künstler aller*

dedicarsi, anche in virtù di una grossa fortuna economica ereditata dal padre, alla pratica di vari sport, e per intraprendere la carriera artistica.



Foto 4 - P. Ricca (?) su disegno di P. Mattej, *Monumento ad Antonio Pitloo*, (part.), Napoli, Museo di San Martino.

Tuttavia, dal Napier, la principale fonte per la ricostruzione dei suoi inizi, sappiamo che:

*non fu prima dei venticinque anni che il Franceschini si procurò una regolare istruzione nel disegno frequentando l'Accademia privata di Pitloo*⁹.

Informazione, però, confutabile, poiché la sua prima opera nota, una seppia raffigurante una *Veduta di Marechiaro* (foto 3) comparsa in una vendita d'asta del 1929¹⁰ e riprodotta qualche tempo fa da Lucio Fino¹¹, è firmata e datata 1833, e quindi quando di anni ne aveva appena ventuno. Di certo sappiamo che nel 1837 fu allievo, per pochissimo tempo, del maestro olandese, morto prematuramente all'età di 37 anni nell'epidemia di colera di quell'anno. Nonostante la brevità dell'apprendistato Franceschini fu sempre riconoscente al Pitloo per gli insegnamenti ricevuti. Non è, infatti, un caso che egli figuri nel ristretto comitato di artisti olandesi e napoletani che nel 1843 innalzò al maestro un piccolo monumento funebre con busto di marmo ed epigrafe in francese nel "cimitero dei protestanti" a Capodichino¹². Il disegno del busto, che è, con il ritratto di Pieter van Hanselaere conservato nella collezione degli eredi di Pitloo ad Amsterdam, l'unico ritratto noto del grande artista olandese, fu realizzato dal pittore pasquale Mattej e si conserva nel Museo di san Martino¹³.

Zeiten und Völker, 43 (2004). Riguardo al luogo di nascita del pittore una mia specifica ricerca presso l'archivio parrocchiale della chiesa dell'Assunta e lo Stato Civile del Comune ha però dato esito negativo. Molto più verosimilmente il pittore era nato a Napoli.

⁹ F. Napier, *Notes on modern painting at Naples*, London 1855, già pubblicato in italiano a puntate in una versione leggermente ridotta sulla *Gazzetta musicale*, nn. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 del 1853, *Pittura napoletana dell'Ottocento*, traduzione italiana dall'edizione inglese a cura di S. D'Ambrosio, con introduzione di O. Morisani, Napoli 1956, pp. 77-78.

¹⁰ *Catalogo di pochi scelti libri antichi e rari e preziosi, incunaboli, manoscritti, libri a figure, legature e libri d'arte e di una specialissima raccolta di acquarelli, disegni e stampe di soggetti napoletani e di autori della scuola di Posillipo*, Napoli 1929, p. 102, tav. LII.

¹¹ L. Fino, *La Scuola di Posillipo Acquarelli, disegni e stampe nelle collezioni private*, Napoli 2002 p. 204, n. 163.

¹² S. Ortolani, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal Seicento all'Ottocento*, ed. postuma a cura di R. Causa, Napoli 1970, p. 148.

¹³ Il disegno del busto è riprodotto anche in uno studio dello stesso Mattej dedicato al pittore olandese (cfr. P. Mattej, *Cenni biografici del Cav. Antonio Pitloo*, in *Poliorama Pittoresco*, XIX (1860), n. 27, pp. 209-211; n. 28, pp. 217-220 e 238-248). La tomba di Pitloo giace, purtroppo smembrata in due pezzi e abbandonata, nel

Dopo l'insegnamento di Pitloo, deciso a proseguire gli studi, Franceschini fu allievo, presso il Real Istituto di Belle Arti di Napoli, di Filippo Marsigli, dal quale apprese le metodologie di studio delle figure. Nel 1844 intraprese un lungo viaggio che lo portò in varie città italiane, tra cui Roma, dove soggiornò alcuni mesi per elaborare diversi studi di paesaggi. A questo viaggio è da ricollegare un piccolo dipinto, *Visitatori all'interno del Colosseo*, un olio su tela, firmato, apparso a un'asta bolognese negli anni '90 del secolo scorso¹⁴.



Foto 5 - *Studio di alberi (L'albero spezzato)*, f. e d. 1845, coll. privata.

Per questo suo precipuo interesse, l'anno successivo il Marsigli gli avrebbe dedicato, in forma di lettera, un breve saggio, *Sul paesaggio*, ricca d'indicazioni di merito¹⁵. Rientrato a Napoli, espose alla "Biennale borbonica" del 1845 un *Paesaggio di composizione* e uno *Studio d'alberi* (foto 5)¹⁶ che Luisa Martorelli ha proposto di identificare con un dipinto di collezione privata presentato una prima volta, nel 2005, alla mostra di Palermo dedicata al pittore siciliano Francesco Lojacono¹⁷ e

giardino del Museo di San Martino dopo essere stata oggetto, nel 1970, di un rocambolesco tentativo di appropriazione da parte di alcuni suoi connazionali (cfr. G. Alisio, *Il Cimitero degli Inglesi*, Napoli 1993, p. 24). E' noto, tuttavia, dalle fonti, un analogo ritratto a penna di Pitloo a firma di Pasquale Ricca (Capua 1803 – Napoli 1869), di cui s'ignora l'attuale collocazione, che fu presentato all'esposizione internazionale di Londra del 1862 (cfr. *Relazione nello svolgimento delle tre arti Pittura Scultura ed Architettura nelle province meridionali d'Italia dal 1777 al 1862 scritta per cura del Sottocomitato speciale delle Belle Arti di Napoli per l'esposizione Internazionale di Londra del 1862*, Napoli 1862, p. 65). E' ipotizzabile che fosse stato proprio Pasquale Ricca lo scultore artefice del monumento a Pitloo e che il disegno in oggetto costituisse nient'altro che uno schizzo dello stesso.

¹⁴ *Catalogo della vendita d'asta Importanti Dipinti e Arredi*, Christie's Bologna (9 giugno 1992).

¹⁵ F. Marsigli, *Sul paesaggio Lettera a Vincenzo Franceschini*, in *Piacevole raccolta di opuscoli sopra argomento d'arti belle scelti da autori antichi e moderni*, a cura di N. Laurenti - F. Gasparoni, Roma 1845, pp. 98-104.

¹⁶ *Catalogo delle opere di belle arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 20 settembre 1845*, Napoli 1845, p. 37, nn. 323-324.

¹⁷ G. Barbera - L. Martorelli - A. Purpura - C. Sisi (a cura di), *Francesco Lojacono 1838-1915*, catalogo della mostra di Palermo (convento di sant'Anna, 1° ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), Milano 2005, p. 41.

più recentemente, nel 2010 a una mostra antiquaria di Firenze¹⁸. Nel dipinto, firmato e datato 1845 in basso a destra, un uomo, forse un taglialegna, è intento a raccogliere i rami spezzati di un tronco di leccio seccato e senza chioma abbattutosi ai piedi di un altro leccio, viceversa vivo e frondoso; sullo sfondo, a far da quinta alla scena, è la piana di *Paestum*, seguita dappresso dai rilievi della costa salernitana, dove, in un'atmosfera romantica, realizzata coniugando sapientemente la ricchezza dei toni cromatici con l'equilibrio dei piani prospettici, pascolano alcune mandrie di bufale.



Foto 6 - *Campagna romana con ruderi di architettura*
(*L'acquedotto di Claudio con Roma sullo sfondo*), coll. privata.

Alla “Biennale” del 1848, invece, Franceschini presentò uno *Studio di cipressi*, uno *Studio di sassi* e *Campagna romana con ruderi di architettura*¹⁹, quest'ultima composizione, da identificarsi ne *L'acquedotto di Claudio con Roma sullo sfondo* (foto 6) di collezione privata esposta nella *Mostra sulla veduta romana dell'ottocento* del 1976²⁰, gli valse la medaglia d'oro piccola²¹.

Al decennio compreso tra il 1839 e il 1849, si datano anche diversi disegni conservati presso il Museo di San Martino²². I lavori, realizzati a matita e biacca, con un gusto ancora decisamente settecentesco, alla maniera di Robert Hubert (il pittore che nel 1760 accompagnò il famoso abate di Saint-Non nel suo *Voyage pittoresque*) sono tutti dedicati al tema delle grandiose rovine pompeiane che da diversi decenni, e ancora in quegli anni, si andavano riportando alla luce.

Il primo di essi, *Veduta del Foro* (foto 7), fu pubblicato una prima volta con l'attribuzione a Teodoro Duclère nel 1953 da Raffaello Causa²³. Tale attribuzione rimase anche in seguito, in occasione della mostra di Essen del 1973²⁴, fino al 1983 quando il disegno fu restituito dalla Martorelli all'autografia di Franceschini per via della precisione calligrafica con la quale l'artista era solito riprendere i particolari decorativi – architettonici²⁵.

¹⁸ Associazione Antiquari d'Italia (a cura di), *Le stanze del Collezionista*, Firenze, Palazzo Corsini 18-21 novembre 2010, Firenze 2010.

¹⁹ *Catalogo delle opere di belle arti poste in mostra nel Real Museo Borbonico il dì 15 maggio 1848*, Napoli 1848, p. 55, nn. 359-360, p. 56, n. 370.

²⁰ M. Fagiolo Dell'Arco - M. Marini (a cura di), *Mostra della veduta di Roma 800*, Roma 1976, p. 39.

²¹ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi A.S.N.), *Ministero Pubblica Istruzione*, fascio 481, fascicolo 4.

²² L. Martorelli, *La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, in *Pompei, pittura e mosaici*, a cura di G. Pugliese Carratelli - I. Baldassarre, Roma 1995, vol. XX, pp. 1012-1015.

²³ R. Causa (a cura di), *Rassegna mensile delle raccolte del museo di san Martino*, Napoli 1953, n. 90.

²⁴ *Pompeji Leben und Kunst in den Vesuvstädten*, catalogo della mostra di Essen, Villa Hügel, Recklinghausen 1973, p. 242, n. 350.

²⁵ L. Martorelli (a cura di), *Itinerario a Pompei nell'800*, Catalogo della Mostra di Napoli, Museo di



Foto 7 - Pompei, Veduta del foro, Napoli, Museo di San Martino.



Foto 8 – Pompei, Tempio di Iside, Napoli, Museo di San Martino.

Il secondo disegno che reca la firma apocryfa di Giacinto Gigante²⁶, raffigura un soggetto molto caro ai vedutisti dell'ottocento, il *Tempio di Iside*, e come il disegno precedente è stato restituito all'autografia del Franceschini dalla Martorelli²⁷. Ben due i disegni che Franceschini realizzò, invece, per rappresentare il *Tempio di Apollo*, un primo, esposto sia a Napoli nel 1958²⁸ che a Essen²⁹ e di nuovo a Napoli nel 1983³⁰, dove lo stesso è raffigurato dall'angolo sud-est del portico;

Capodimonte, maggio- giugno 1983, Napoli 1983, scheda n. 14.

²⁶ Con tale attribuzione fu messa in mostra una prima volta al Museo Archeologico di Napoli nell'autunno del 1958 in una esposizione dedicata alle vedute di Pompei ed Ercolano nelle stampe e negli acquerelli sette-ottocenteschi (cfr. G. Maggi, *Pompei ed Ercolano attraverso le stampe e gli acquerelli del '700 e '800*, catalogo della mostra di Napoli, Museo Archeologico Nazionale, settembre – novembre 1958, Napoli 1958, p. 11, n. 37.

²⁷ L. Martorelli (a cura di), *Itinerario ...*, op. cit., scheda n. 33.

²⁸ G. Maggi, op. cit., p. 12.

²⁹ *Pompeji ...*, op. cit., p. 242, n. 354.

³⁰ L. Martorelli (a cura di), *Itinerario ...*, op. cit., scheda n. 23.

e un secondo, su carta scura, che lo rappresenta da un punto di vista che consente una maggiore profondità di campo sul paesaggio e sull'interno del tempio. Entrambe le redazioni si possono datare al 1849 sulla scorta della data che compare insieme alla firma del pittore sul primo esemplare, quello contrassegnato con il numero d'inventario 18887.



Foto 9 – Pompei, Tempio di Apollo, f. e d. 1849, Napoli, Museo di San Martino.



Foto 10 – Pompei, Tempio di Apollo, Napoli, Museo di San Martino.

L'utilizzo del cartoncino scuro che, insieme con una diversa prospettiva della ripresa caratterizza l'altra redazione del disegno - contraddistinto dal numero d'inventario 19408 e attribuito più volte in passato a Giovan Giordano Lanza³¹ - sembra sia stato adottato per ottenere effetti chiaroscurali più efficaci, favoriti, viepiù, dagli appoggi di biacca sui dettagli archeologici. Benché non firmato, è stato da sempre attribuito a Franceschini il disegno più antico del gruppo, quello che riprende i *Propilei di accesso al Foro triangolare*³². La raffigurazione, sul cui fondo si staglia l'imponente sagoma del monte Faito, è accompagnata in basso a sinistra da una breve epigrafe che recita: *Pompei 11 7bre 1839*.

³¹ G. Maggi, *op. cit.*, p.14; *Pompeji ...*, *op. cit.*, p. 252, n. 386. Il disegno è stato restituito all'autografia di Franceschini da L. Martorelli (a cura di), *Itinerario ...*, *op. cit.*, scheda n. 24.

³² G. Maggi, *op. cit.*, p. 12; *Pompeji ...*, *op. cit.*, p. 242, n. 353; L. Martorelli (a cura di), *Itinerario ...*, *op. cit.*, n. 30.



Foto 11 – Pompei, Propilei di accesso al foro triangolare, Napoli, Museo di San Martino.

La fama di paesaggista di Franceschini era ormai talmente tenuta in grande considerazione nell'ambiente artistico napoletano che, nell'estate del 1848, nel momento in cui il pittore pugliese Michele de Napoli fu incaricato dall'architetto Luigi Catalani di rinnovare l'originario telone, ormai consunto dal tempo, di Crescenzo La Gamba nell'antico teatro del Fondo (poi intitolato a Saverio Mercadante), con un nuovo telone che rappresentasse l'istituzione della festa degli antichi giochi lampadici (gara di corsa con le fiaccole), il pittore pugliese non esitò a chiedere la sua collaborazione per le parti paesaggistiche³³. Una collaborazione che sarebbe stata richiesta qualche anno dopo, nel 1851, anche per la pala d'altare per la chiesa di San Francesco a Gaeta raffigurante *Il Santo mentre mostra le stigmate ai suoi monaci*³⁴. L'opera, che non fu più collocata per le modifiche apportate all'ancona cui era destinata, fu nello stesso anno presentata all'esposizione di Belle Arti di Napoli, premiata con medaglia d'oro e acquistata da re Ferdinando II di Borbone³⁵. Attualmente è conservata presso il Museo di Capodimonte.

E fu forse, ancora una volta, proprio in virtù della fama di paesaggista acquisita in quegli anni, che, già qualche tempo prima, tra la fine del 1850 e gli inizi dell'anno successivo, allorché re Ferdinando II decise di fare dono alla regina Maria Teresa di un *Album artistico* (foto 12) - formato, com'era all'epoca ancora in uso, da testi letterari e illustrazioni di pittori vari - che Franceschini fu chiamato dal barone Pasquale Mattej, probabile regista dell'opera, a collaborare con due disegni³⁶. Sotto il

³³ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, ed. a cura di G. B. Chiarini, Napoli 1856-60, IV, p. 350.

³⁴ V. Bindi, *Artisti napoletani, Michele di Napoli*, in *Arte e Storia*, 46 (1884), p. 364.

³⁵ *S. Francesco d'Assisi*, in *Poliorama Pittresco*, XIV (1852), pp. 1-3.

³⁶ L'abitudine di confezionare e regalare tali "album" romantici era nata e si era propagata in Europa, all'inizio in ambienti aristocratici e in seguito anche in ambito borghese, prima di lasciare il posto ai più economici e popolari "Albi" e "Almanacchi" a stampa, intorno alla metà degli anni '20 dell'Ottocento, perdurando fino a tutti gli anni '40 e oltre, come conferma giusto appunto la datazione del nostro Album. L'Album in oggetto si apre con la dedica «A S. M. La Regina del Regno delle Due Sicilie» inserita all'interno di un fregio barocco di notevole effetto decorativo. Artefice degli ornati fu lo stesso barone Pasquale Mattej, il quale fu anche l'autore di due disegni su carta seppia non firmati che rappresentano lo *Sbarco di Pio IX a Napoli* e la *Benedizione di Pio IX alla popolazione dal Palazzo Reale di Napoli*. Fra i restanti artisti che vi si cimentarono, ricordiamo Giacinto Gigante, Teodoro Duclère, i Carelli (Raffaele, Gabriele e Consalvo),

nome del pittore troviamo, infatti, nella raccolta, due disegni (di cui uno solo firmato e datato 1851) di grande qualità. Tali disegni - l'uno su carta seppia, l'altro su carta azzurra - si riferiscono alla stessa località, *Veduta del Monastero di S. Michele nella R.e tenuta di Monticchio in Basilicata* (foto 13 e 14), e sono solo parzialmente colorati, in modo da conferire, secondo un uso molto invalso tra i “posillipisti”, una particolare evidenza plastica ai personaggi rispetto al fondo monocromo del paesaggio. la scelta del luogo da ritrarre è probabilmente in rapporto alle note inclinazioni devozionali dei reali, conciliate qui con un genuino intento paesaggistico rivolto ad eternare nella memoria la serena pace religiosa di luoghi remoti appartenenti alle tenute reali³⁷.



Foto 12 - Album artistico di Ferdinando II.



Foto 13 - *Veduta del Monastero di S. Michele nella R. tenuta di Monticchio in Basilicata*, f. e d. 1851.

Al 1851 risale, invece, il *Paesaggio con ponte* (foto 15), sicuramente l'opera più famosa del Franceschini, acquistata dalla Casa Reale borbonica per la «pinacoteca formata nella Reggia di Capodimonte», dove tuttora si conserva³⁸.

Giacomo Micheroux, Salvatore Fergola, Gabriele Smargiassi, Raffaele e Luigi Postiglione, Michele di Napoli e Achille Vianelli.

³⁷ *L'Album della Regina Un dono romantico di Ferdinando II di Borbone*, con testo critico di M. Picone Petrusa e biografie di I. Valente, Roma 1994, p. n. n.

³⁸ A.S.N., *Casa Reale Amministrativa*, III inv., s. *Inventari*, fasc. 365. «dipinto in tela, paesaggio con un ponte a tre archi, di Vincenzo Franceschini, c.tri 95 per 75, cornice dorata. collocato nella «Pinacoteca formata nella Reggia di Capodimonte, sala n. 2».



Foto 14 - Veduta del Monastero di S. Michele nella R. tenuta di Monticchio in Basilicata.

Il dipinto, che risente di un'impostazione vedutistica legata alla produzione hackertiana, raffigura il ponte *Surriento* a Qualiano, fatto costruire da re Ferdinando II l'anno prima con lo scopo di scavalcare l'alveo dei Camaldoli nell'ambito di una più ampia risistemazione dell'antica via Campana tesa a migliorare i collegamenti fra l'agro giuglianese ed il porto di Pozzuoli³⁹. Al tema dei ponti Franceschini dedicò altri due dipinti apparsi nella seconda metà degli anni '90 del secolo scorso in alcune importanti vendite all'asta: il *Ponte di Gaeta, vicino Napoli* (foto 16), firmato e datato 1850⁴⁰, e il *Ponte Maddaloni a Caserta*, datato 1850⁴¹. Una prova precedente di quest'ultimo soggetto, *I ponti della Valle di Maddaloni*, datato 1848, fu acquistata dallo Stato nel 1914 dalla collezione Menotti Bianchi e assegnata al Museo di San Martino di Napoli. A questo museo appartiene altresì lo *Studio di Albergo* esposto alla mostra sulla "Scuola di Posillipo" tenuta al Museo Gaetano Filangieri di Napoli tra il settembre e il dicembre del 1945⁴².

Alla prima fase di attività dell'artista si possono assegnare anche i diversi dipinti che si conservano nelle pinacoteche pubbliche e nelle collezioni private come la *Mandria di vacche* (foto 17), anch'esso proveniente dalla succitata collezione Menotti Bianchi, che fu esposto alla mostra del 1936 sulla pittura paesaggistica napoletana dell'Ottocento⁴³, le tre *Vedute di Nola* sempre del Museo di San Martino, che Causa giudicò la prova giovanile di un pittore di grande talento⁴⁴, il *Paesaggio con macchiette* (foto 18), già in collezione Tesorone, etichettato come un «Graziosissimo e luminoso dipinto di questo raro e ricercato artista» nella scheda del catalogo⁴⁵, il *Paesaggio con*

³⁹ S. Zazzera, *Qualiano Storia, tradizioni e immagini*, Napoli 1986, p. 37. L'opera, di pregevole ingegneria, consta di tre arcate a tutto sesto, finemente lavorate, con cubi di trachite misto a blocchi di tufo giallo e mattoni di argilla.

⁴⁰ *Catalogo della vendita d'asta Impressionist and Nineteenth Century*, Christie's south Kensington (18 marzo 1999), p. 39.

⁴¹ *Catalogo della vendita d'asta Dipinti del XIX secolo, arredi e oggetti d'arte, dipinti antichi*, Christie's, Roma (23/5/1996).

⁴² *La Mostra della "Scuola di Posillipo"*, in *Risorgimento*, Napoli, 1° settembre 1945.

⁴³ Confederazione Fascista Dei Professionisti e Degli artisti (a cura della), *Il paesaggio nella pittura napoletana dell'Ottocento*, catalogo della mostra di Napoli (settembre 1936), Torino 1936, p. 69.

⁴⁴ R. Causa, *La scuola di Posillipo*, in *Storia di Napoli, ...*, op. cit., p. 817.

⁴⁵ *Catalogo della collezione di arte antica e moderna del fu comm. Giovanni Tesorone*, Napoli 1919, p. 59, scheda 966.

Vesuvio (foto 19) in collezione privata⁴⁶ e il *Cortile con il castello di Lettere* (foto 20) di collezione privata ma proveniente dal mercato antiquariale⁴⁷, un olio - per dirla con Mariantonietta Picone Petrusa - «di grande intensità luministica che ricorda l'impianto pittoresco ancora di matrice settecentesca quale possiamo ritrovare, ad esempio, in Ducros, con una ricerca di verità di luce che lo fa accostare a Duclère, di cui fu collaboratore»⁴⁸.



Foto 15 - *Paesaggio con ponte (Ponte Surriento a Qualiano)*, 1851, Napoli, Museo di Capodimonte.

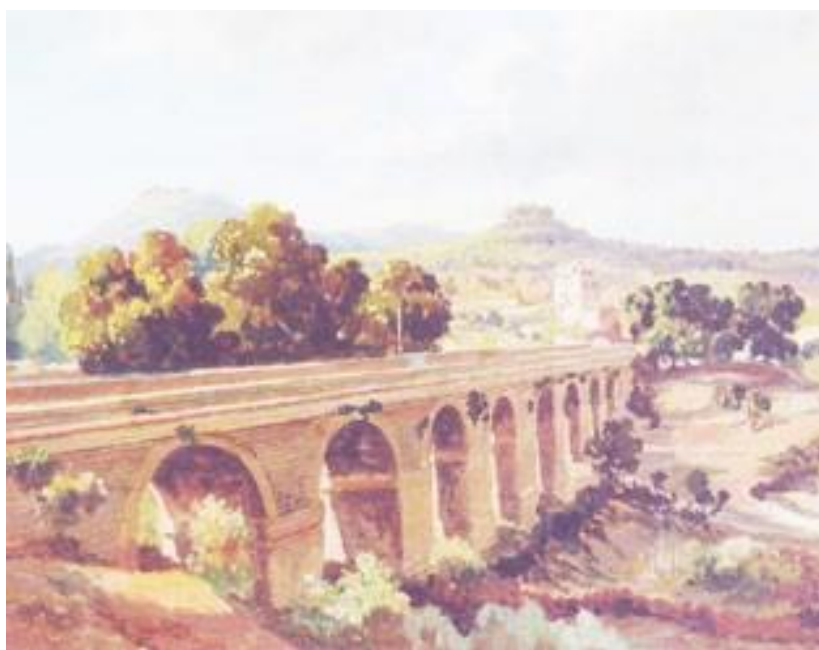


Foto 16 - *Ponte di Gaeta*, f. e d. 1850, South Kensington, mercato antiquariale.

⁴⁶ Il dipinto è pubblicato, senza commento in F. C. Greco (a cura di), *op. cit.*, tav. alla voce *Vincenzo Franceschini* nella parte illustrata.

⁴⁷ *Catalogo della vendita d'asta Pittori napoletani dell'Ottocento*, Napoli, Galleria Mediterranea, 8-28 giugno 1984; *Catalogo Bolaffi della Pittura Italiana dell'800*, vol. XIII, Torino, 1984, p. 271.

⁴⁸ M. Picone Petrusa, in F. C. Greco (a cura di), *op. cit.*, alla voce *Vincenzo Franceschini*, p. 129.

Due delle tre *Vedute di Nola* (foto 21) raffigurano, con poche varianti, il distrutto castello di origine angioina demolito nel 1886, e si prefigurano pertanto particolarmente preziose poiché costituiscono le uniche testimonianze iconografiche dell'antico maniero⁴⁹. Nelle raffigurazioni, il complesso, che aveva subito consistenti modifiche alla fine del Cinquecento in seguito alle fortificazioni progettate dal famoso architetto militare valenzano Pedro Luis Escribà (italianizzato in Pier Luigi Scrivà), si caratterizza per la svelta torre medievale interamente circondata da una bassa mole sulla quale sono ancora visibili i resti delle torrette angolari e della torretta centrale con portale d'ingresso e merlature nella parte superiore⁵⁰.



Foto 17 - *Mandria di vacche*, Napoli, Museo di San Martino.



Foto 18 – *Paesaggio con macchiette*, coll. privata.

La terza tela (foto 22) raffigura una non meglio precisabile chiesa di Nola con sullo sfondo una montagna arrossata dalla luce pomeridiana e con nei pressi del sagrato una serie di figurine tra cui

⁴⁹ G. Minieri (a cura di), *Nola città Millenaria*, Nola 1981.

⁵⁰ Entrambe le tele provengono anch'esse dalla collezione Menotti Bianchi (Bari 1863-1924). Noto col nome d'arte di Frate Menotti questi fu un celebre caricaturista che sferzò con il suo pennello i personaggi più potenti del tempo (cfr. F. Fanizza, *Colpi da orbi Frate Menotti e la caricatura barese*, Bari 1982).

le lavandaie sull'estrema destra che «arricchiscono la scena di toni romantici d'ascendenza gigantiana»⁵¹.

Va evidenziato, tuttavia, che, nonostante tutto, larga parte della produzione paesaggistica di Franceschini è al momento irreperibile; negli ultimi anni sono comparsi sul mercato antiquariale diverse opere a olio e tempera su tela e altri supporti: un *Paesaggio di fantasia*, datato 1850 (foto 23)⁵², *Figure*, datato 1850⁵³, *Villa con parco*⁵⁴, *Casa di campagna*⁵⁵, *Veduta di paese con lavandaia*⁵⁶, *Cascata nel parco della Reggia di Caserta* (attr.)⁵⁷, *Pescatori sulla costa*, firmato in basso a sinistra⁵⁸, *La baia di Vietri e Salerno*⁵⁹ (foto 24), *Marina con pescatori*, firmato (foto 25)⁶⁰, due vedute di Napoli, una *Veduta del golfo di Napoli verso Castel dell'Ovo* (foto 26)⁶¹ e una *Veduta di Napoli verso il Vesuvio*⁶², entrambe firmate la prima in basso a destra, la seconda in basso a sinistra.



Foto 19 - Paesaggio, coll. privata.

Alla “Biennale borbonica” del 1855 Franceschini espose, sulla scia della moda diffusasi con Salvatore Fergola e Gabriele Smargiassi (nominato nel frattempo successore del Pitloot alla cattedra di paesaggio dell'accademia di Belle Arti di Napoli), un paesaggio di composizione, *Leone di Bisanzio guidato dalla maga Melissa*, premiato con medaglia d'oro⁶³. Di questo dipinto si sono

⁵¹ M. Picone Petrusa (a cura di), *Dal vero Il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*, catalogo della mostra di Torino, Palazzo Cavour (12 aprile – 21 luglio 2002), Torino 2002, scheda di I. Valente, n.28.

⁵² *Catalogo della vendita d'asta Dipinti dell'800*, Torino, Nuova Galleria Codebò (ottobre 1972).

⁵³ www.artnet.com

⁵⁴ *Catalogo della vendita d'asta, Disegni e acquarelli dal XVII al XIX secolo*, Roma, Finarte (19/5/1987).

⁵⁵ *Catalogo della vendita d'asta, Dipinti del XIX secolo*, Roma, Finarte (16/12/1987).

⁵⁶ *Catalogo della vendita d'asta*, Roma, Finarte (25/4/1988).

⁵⁷ *Catalogo della vendita d'asta Opere d'Arte e Grafica dell'800-900 e Contemporanea*, Firenze, Casa d'Aste Pandolfini (12-16/3/2001).

⁵⁸ *Catalogo della vendita d'asta Dipinti del XIX e XX secolo*, Wannes art auction, Genova, Palazzo Di Negro (25/5/2004).

⁵⁹ *Catalogo della vendita d'asta Old Master and 19th Century drawings and Painting*, Sotheby's, Parigi (19 giugno 2006).

⁶⁰ *Catalogo della vendita d'asta Dipinti e sculture del XIX e XX secolo*, Casa d'Aste Vincent, Napoli (17/11/2007).

⁶¹ *Catalogo della vendita d'asta Arredi e dipinti del XIX secolo*, Roma, Casa d'Aste Babuino (17/3/2008).

⁶² *Catalogo della vendita d'asta Argenti e oggetti da collezione*, Roma, Casa d'Aste Babuino (25/5/2009).

⁶³ A.S.N., Ministero Pubblica Istruzione, fasc. 484, fascicolo 12.

perse le tracce. Ne abbiamo, tuttavia una descrizione da parte del critico d'arte napoletano Francesco Paolo Bozzelli:

Nel bel mezzo, e sui primi spazi del Quadro, interrotti da sassi ed arbusti di varia forma e grandezza, è la Maga, in atto di sollecitar vivamente Leone ad avanzarsi: questi move guardingo e circospetto, come sol preoccupato in udire i lamenti di Ruggiero, che un po' più indietro, fra le ombre di un gruppo l'alberi, sta prosteso al suolo, e abbandonato sullo scudo, su cui è ritratta la sua insegna del Liocorno. A destra sono mucchi di pietre calcari, sulle quali sfolgora la maggior luce del dipinto;vi scorre adiacente un'acqua limacciosa, cinta di piante acquatiche, fra le quali si lasciati distinguere la tussilaggine, la cicuta e l'iride, e poc'oltre, sulla parte del terreno più arsiccia e sterile, anche il rovo ed il mentastro:e questo lato è chiuso da grossi pini selvaggi, spaziantisi all'aere. Siegue una catena di monti e di colline, che de'suoi variati declivii circonda una estesa vallea, donde s'innalzano masse di nebbiosi vapori, imitati con magico ed etereo colorito. Nella pianura ergesi una collina, sulla cui vetta è un Castello baronale, con ruderi di antico tempio pagano, a indizio del distrutto gentilesimo e della feudalità dominante.



Foto 20 - Cortile con il castello di Lettere, coll. privata.

*Altre linee di colline appariscono nei lontani, come gittate a grandissima distanza, e mirabilmente associate ad altri monti e dirupi, collocati a sinistra, donde, a romper la quercia, aggruppati con tanto artificio e tanta verità, da sembrar là posti, anzi che dall'arte, dalla mano stessa della natura. Dietro questi scende con grave placidezza un fiume, sulle cui acque, a frastagliar sempre più il sito strano ed incolto, mostrasi fluttuante un troncone di vecchia quercia: e la veduta si continua con altre folte di alberi, rappresentanti una regione boscosa ed irta, posta gradatamente alla base di alte rupi, a piè delle quali torreggiano in lontananza le cime di molti pini selvatici. La nebbia che già si dirada intorno alle montagne, le nuvole vaganti e leggiere che declinano all'ocaso, e la lunghezza delle ombre proiettate da corpi rischiarati dalla luce del mattino, annunziano che il sole da breve tempo ha dato principio al suo corso. Tutto in questo elaborato dipinto ferma l'attenzione dello spettatore, piacevolmente illuso e rapito dalla giudiziosa distribuzione dei piani, dalla non equivoca unità del carattere, dalla eminente proprietà delle forme, e dal bello ideale del concetto.*⁶⁴

Un giudizio positivo quello del Bozzelli che trovò concorde, tranne che nelle figure, un altro importante critico d'arte napoletano del tempo, Stanislao D'Aloe che, recensendo la mostra ebbe a

⁶⁴ F. P. Bozzelli, *Sulla pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nella primavera del 1855*, Napoli 1856, pp. 147-150.

sua volta a scrivere:

Vincenzo Franceschini pose un paesaggio che addimostro un sito boscoso con grandi sassi, e dentro espresse in due figure Leone di Bisanzio guardato da Melissa maga. Il noto valore del Franceschini si fa ammirare anche in questa sua pregevole opera di composizione; dal perché bello è il cielo e con belle nuvole aggiustato, e gli alberi assai meglio ritratti con diligente studio dal vero; ed anche i sassi e tutto il dippiù è messo con molt'arte e maestria. Le due figure però sono un poco meschine per fiacchezza di colore, ed i riflessi della luce nel davanti non sono in giusta relazione colle ombre, in guisacché la luce riesce soverchiamente diffusa nella parte chiara⁶⁵.



Foto 21 - Veduta di Nola, Napoli, Museo di San Martino.



Foto 22 - Veduta di Nola, Napoli, Museo di san Martino.

Dell'anno successivo è il *Paesaggio sorrentino* (foto 27) realizzato a penna ad inchiostro ed acquerello, firmato e datato 1856⁶⁶.

⁶⁵ S. D'Aloe, *Descrizione di alcune opere esposte nella pubblica Mostra di belle arti del dì 30 maggio 1855*, in *Annali civili del Regno delle Due Sicilie*, LIV, 107 (maggio-aprile 1855), p. 61-78, p. 74.

⁶⁶ *Catalogo della vendita d'asta Dipinti del XIX secolo*, Sotheby's Milano (4 dicembre 2000).

Va anche detto però che questo è anche il periodo in cui il primitivo indirizzo di paesista incomincia a cedere il passo ad una pittura romantica di ispirazione morelliana, esemplificata dal *Cristo tentato nel deserto* (foto 28) del Museo nazionale di S. Martino, firmato e datato 1859, e dalla *Venere al bagno* (foto 29), battuto ad un'asta triestina nel 2002⁶⁷.



Foto 23 - *Paesaggio di fantasia*, 1850, Torino, mercato antiquariale.



Foto 24 - *La baia di Vietri e Salerno*, 1850, Parigi, mercato antiquariale.

A questa «fase di mediazione tra le antiche riflessioni naturalistiche della pittura di paesaggio di ascendenza posillipiana e la nuova visione solare di matrice veristica», come altrimenti la definisce Luisa Martorelli, è da ricondurre il *Paesaggio con il Vesuvio* (foto 30) della collezione del Banco di Napoli che Franceschini sigla con il suo monogramma e con la data del «13 ottobre 1862»⁶⁸. Nel dipinto, proveniente dalla ricca raccolta di Giuseppe Casciaro⁶⁹, il paesaggio è colto nella luce

⁶⁷ *Catalogo della vendita d'asta Dipinti del XIX e XX secolo*, Casa d'Aste Stadion, Trieste, 5/12/2002).

⁶⁸ B. Molajoli - N. Spinosa (a cura di), *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, Napoli 1984, p. 158, scheda di L. Martorelli.

⁶⁹ *I pittori napoletani dell'800 e di altre scuole nella "Raccolta Casciaro"* (catalogo dell'Esposizione di Firenze, Galleria d'Arte Associazione Nazionale degli Artisti, 16 maggio -10 giugno), Firenze 1942; *L'arte*

accecante della tarda mattinata in un'area che verosimilmente, viepiù per l'assenza del promontorio del monte Somma che notoriamente caratterizza la tipica forma a cono del Vesuvio, va individuata in una località nei pressi di Torre del Greco o di Boscotrecase.



Foto 25 - *Marina con pescatori*, Napoli, mercato antiquariale.



Foto 26 - *Veduta del Golfo di Napoli verso Castel dell'Ovo*,
Roma, mercato antiquariale.

Quanto ai valori cromatici e, soprattutto agli effetti di luce, scanditi nei toni viola chiaro sulle forme del Vesuvio e nei toni di verde in quelle della campagna, e rafforzati, per di più, dall'assenza di ogni qualsivoglia aspetto animato, si può dire che essi già preannunciano il realismo naturalistico che costituirà la cifra stilistica precipua dei paesaggi di Federico Rossano e Alceste Campriani. Per il resto, i dati prospettici, anche i più lontani, sono trascritti con molta cura e con estrema capacità di sintesi, il disegno è del tutto assente, eliminato com'è da una pennellata concisa e sapiente, mentre

nella vita del Mezzogiorno d'Italia Mostra di arti figurative e di arte applicate nell'Italia Meridionale (catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, marzo-maggio 1953), Roma 1953, p. 40; B. Molajoli, *La collezione del Banco di Napoli*, Napoli 1960, p. 15.

la prevalente monumentalità e centralità del Vesuvio è interrotta dalla maestosa presenza in primo piano di un albero di oliva. Un paesaggio - in questo caso però di «natura fortemente palizziana», che dimostra per dirla ancora una volta con Mariantonietta Causa Picone, come anche Franceschini si occupasse sia pure marginalmente «del paesaggio come accezione del realismo» - ritorna nell'inedito dipinto *Paesaggio con un soldato garibaldino*, in una collezione privata napoletana⁷⁰.



Foto 27 - *Paesaggio sorrentino*, f. e d. 1856, Milano, mercato antiquariale.



Foto 28 - *Cristo tentato nel deserto*, f. e d. 1859, Napoli, Museo di San Martino.

Intanto nell'Italia appena unificata gli esponenti del mondo politico e produttivo avevano numerosi motivi per organizzare una Esposizione Nazionale, il cui scopo principale era quello di mostrarsi realmente uniti, sia agli occhi degli osservatori stranieri che, soprattutto, a quelli degli Italiani. Fu così organizzata l'esposizione nazionale di Firenze del 1861. Per le arti convennero 997 opere di

⁷⁰ *L'Album della Regina ...*, op. cit., p. n. n.

pittura e 426 di scultura di artisti di tutte le parti d'Italia. I napoletani scesero in campo in massa con in testa Domenico Morelli che, insieme ad altre sei dipinti, tra cui il *Conte Lara*, *Mattinata fiorentina* e *Bagno Pompeiano*, riesponeva gli *Iconoclasti*, un'opera che già a Napoli, nel 1855, aveva provocato una ridda di emozioni e discussioni senza fine. All'Esposizione anche Franceschini fu presente, per iniziativa del soprintendente della Real Casa, con *l'Ariosto*, un dipinto che faceva parte della collezione reale ma che non si è mai rintracciato⁷¹, sicché si è ipotizzato trattarsi del succitato *Leone di Bisanzio guidato dalla maga Melissa* che potrebbe a sua volta identificarsi con quel *Paesaggio ideale con figure tratte dall'Ariosto*, registrato in un inventario della reggia di Caserta e anch'esso mai individuato⁷².



Foto 29 – *Venere al bagno*, Trieste, mercato antiquariale.



Foto 30 - *Paesaggio con il Vesuvio*, f. e d. 1862, coll. del Banco di Napoli.

L'anno successivo ritroviamo il nome di Franceschini, accompagnato da un breve ma lusinghiero

⁷¹ *Esposizione Italiana Agraria, Industriale e Artistica tenuta in Firenze nel 1861 Catalogo Ufficiale*, Firenze 1861, p. 213, n. 5037.

⁷² M. Picone Petrusa in G. C. Greco (a cura di), *op. cit.*, p. 129.

profilo, nella “Relazione” approntata dal Sottocomitato napoletano delle Belle Arti in preparazione dell’esposizione internazionale di Londra di quell’anno. il lapidario commento recita:

*Pochi ma belli e ben composti quadri ha mostrato questo egregio artista specialmente nella composizione. Vari suoi dipinti adornano i nostri Palazzi Reali; uno assai bello ne possiede il Signor Meuricoffre ed altri il Duca di Bovino*⁷³.

Nel 1865 fu nominato professore onorario dell’Accademia napoletana come si evince dall’elenco dei professori residenti a Napoli⁷⁴. Peraltro nel testamento olografo del pittore Giacinto Gigante, redatto in data 19 novembre 1872, si fa cenno di «molti quadri di autori rinomati. Diverse cartiere nelle quali sono custoditi diversi dipinti ad acquarelli da me fatti e da altri rinomati autori».



Foto 31 - L’Accademia di Belle Arti di Napoli in una foto d’epoca.



Foto 32 - *Radici*, Giuliano (Teramo), Museo civico.

⁷³ *Relazione, op. cit.*, p. 52.

⁷⁴ C. Lorenzetti, *L’Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze 1952, p. 432.

Nell'elenco che Ortolani aveva esaminato per cortesia di Giuseppe Ceci, cui l'aveva prestato la signora Maria Zenon, nipote del pittore, accanto a due pezzi di Anton Pitloo, sei di Achille Vianelli, nove di Theodor Duclère, cinque di Domenico Morelli, altrettanti di Michele Cammarano, sette di Federico Rossano e quattro di Filippo Palizzi, c'era pure un dipinto di Franceschini cui facevano compagnia con uguale numero, lavori di Salvatore Fergola, Gabriele Smargiassi, Consalvo Carelli, Giacomo Micheroux, Alessandro La Volpe, Frans Vervloet, Franz Ludwig Catel, Rauch, Augusto Heinrich Riedel, Heimann, Eleuterio Pagliano, Giovanni Ponticelli, Floriano Pietrocola, Achille Carrillo, Francesco Mancini, Gennaro Guglielmi, Gaetano De Martini e Pirò⁷⁵.

Di lì a qualche anno, però, afflitto da gravi problemi mentali, fu costretto ad abbandonare la pittura con grande dispiacere dei suoi ammiratori tra cui Carlo Tito Dalbono, il quale nel lamentarne l'assenza alla mostra del 1877, scrive «che può dirsi già rientrato nella schiera degli antichi, non avendo più voluto dipingere per sfiducia di basse invidie»⁷⁶. Ma affidiamoci alla delicata penna di Salvatore Di Giacomo per narrare più compiutamente di questo momento:

Da un'infinità di dilemmi d'arte che, fra tanto, quell'eccellente uomo proponeva alla sua coscienza esplorativa e incontentabile, dal pungolo dell'emulazione, dall'abito ancor della solitudine, dalla purezza dei suoi ideali che si abbattevano, pur di que' tempi, in qualche troppo facile e pratica considerazione dell'arte da lui posta al sommo d'ogni dibattito e d'ogni pensiero, quella mente già un poco annebbiata, quella così delicata fibra rimasero pietosamente scosse. Diventò vaniloquio il suo discorso e parve il balbettio senile di un'intelligenza già pencolante nel vuoto. E una dolce pazzia conquistò quell'uomo. Una follia tranquilla, peripatetica, di filantropiche manifestazioni lo condusse, pensoso e muto, per le vie che non più gli parlavano e lo incitavano come avanti. Un giorno il povero matto ammucchiò ogni cosa del suo studiolo su d'un carrettino e andò a vender tutto a un rigattiere che aveva bottega a Port'Alba ... S'accontentò del compenso derisorio che quel mercante gli offriva e ne favorì, senza nemmeno forse saperlo, l'ingorda e sicura speculazione. Si raccolsero, difatti davanti alla bottega del rigattiere quanti in quelle tele numerose ed espressive leggevano l'anima dell'artista, e in pochi giorni tutto fu venduto: gran copia di que' dipinti comprarono altri pittori e vollero conservare come segni invidiabili del valore del loro povero compagno. Il quale, adesso, cercava di ricoverare quel corpo già stanco, se pur giovane ancora, in qualche posto dal quale - egli diceva- si potesse, senza esserne distolto, contemplar la gente della strada e non in tutto rimanersene inoperoso. Così un giorno lo si vide alla Salita di Capodimonte, in una botteguccia di mercerie, vender saponi ed aghi e spille e carte pel giuoco dell'oca, e nastri e scope a un tempo. E così Vincenzo Franceschini diventò tranquillamente quel che a Napoli chiamano "nu zarellaro". Gli amici e i conoscenti suoi si arrestavano talvolta davanti alla botteguccia e vi guardavan dentro meravigliati e commossi, Don Vincenzo era lì, dietro il banco, e poggiava sul banco le mani inguantate di lana grigiastra, aveva sul capo un berretto da notte gianluca di color marrone, al collo una enorme cravatta di lana. Il suo sguardo errava senza attenzione e talvolta, non occupato da nessuna delle cose che aveva intorno, pareva ch'esso perseguitasse l'involuta meditazione, l'idea vagante che il povero monomane rincorreva. E or un ebete sorriso, or quelle comentava un accigliarsi improvviso che atterriva qualche scolarotto entrato in quella bottega a comperare un salvadanaio⁷⁷.

Giova qui ricordare che Salvatore Di Giacomo nel riferire questi episodi della sua "dolce pazzia", ne ricordava anche alcuni quadri, oggi dispersi: *Il temporale*, *La zolfatara*, *Il biancospino*, *Le bagnanti*, *Bradamante* e *La fata*, mentre tra i dipinti che «comprarono altri pittori e vollero conservare come segni invidiabili del valore del loro povero compagno» vanno sicuramente annoverati quelli che Consalvo Carelli morendo lasciò in eredità alla figlia Rosina andata in sposa allo storico dell'arte Vincenzo Bindi che, parimenti, alla sua morte, li lasciò al natio comune di

⁷⁵ S. Ortolani, *op. cit.*, p. 200.

⁷⁶ C. T. Dalbono, *Ritorni sull'arte antica napoletana*, Napoli 1878, p. 83.

⁷⁷ S. Di Giacomo, *Luci ...*, *op. cit.*, p. 289.

Giulianova. Si tratta di due tele aventi a tema *Radici* e una *Veduta di Sorrento* attualmente esposte nel Museo Civico di Giulianova⁷⁸. La prima tela fu presentata alla mostra di Napoli del 1938⁷⁹ mentre la veduta di Sorrento fu presentata alla mostra su Smargiassi del 1987 che si tenne prima a Francavilla al Mare e poi a Napoli⁸⁰.



Foto 33 - *Veduta di Sorrento*, Giulianova (Teramo), Museo civico.

Più recentemente le tele sono state esposte in una mostra che si è tenuta al Museo d'Arte dello Splendore di Giulianova⁸¹. Più tardi, rinsavito alquanto, il Franceschini riprese a dipingere. Ancora una volta, per sottolineare un momento della vita di quest'artista ci affidiamo alla penna del Di Giacomo, che ci regala per l'occasione un'altra bella pagina con la sua elegante prosa:

⁷⁸ V. Bindi, *La Scuola ...*, op. cit., pp. 96 e 105.

⁷⁹ C. Di Odoardo, *La collezione Vincenzo Bindi e la mostra di pittura napoletana del 1938*, in *Madonna dello Splendore*, 30 (22/4/2011).

⁸⁰ L. Martorelli (a cura di), *Smargiassi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Francavilla al Mare, Fondazione F. P. Michetti 1987 - Napoli, Museo di Palazzo Reale, 10 dicembre 1987 - 31 gennaio 1988, Francavilla al Mare, 1987, p. 164, n. 38.

⁸¹ C. F. Carli, *La scuola di Posillipo e il paesaggio napoletano dell'Ottocento. Dipinti della Pinacoteca comunale di Giulianova*, catalogo della mostra di Giulianova, Pinacoteca comunale (18 luglio-12 settembre 1999), Giulianova 1999.

Era negli ultimi anni tornato dalla bottega al studio. Tornava a dipingere. Tornava il suo studio, deserto per tanto tempo, a popolarsi di tele e di ragnatele; il Franceschini si piaceva della compagnia de' ragni e pagava un soldo l'uno ciascun di questi animaletti, i quali ospitati nella nuova e bizzarra officina, ove ancor qua e là s'ammucchiava la mercanzia della bottega, v'intessevano nella penombra e nel silenzio le loro trame pazienti⁸².



Foto 34 - *Ritratto di giovane dama*, f. e d. 1877, Brescia, mercato antiquariale.



Foto 35 - *Giovanotto*, f. e d. 1881, South Kensington, mercato antiquariale.

Di questa tarda attività di Franceschini si conoscono purtroppo due sole tele a olio, comparse entrambe sul mercato antiquariale, un *Ritratto di giovane dama* (foto 34) firmato e datato 1877⁸³ e il *Ritratto di un Giovanotto* (foto 35) firmato e datato 1881⁸⁴. Per il resto si sa solo che si spense a Napoli nel 1884⁸⁵.

⁸² S. Di Giacomo, *Luci ...*, op. cit., p.289.

⁸³ *Catalogo della vendita d'asta Arte antica e dell'Ottocento*, casa d'aste capitolum art, Brescia (23 novembre 2003).

⁸⁴ *Catalogo della vendita d'asta Decorative Objects, Furniture and Pictures At home*, Christie's, South Kensington (Gran Bretagna) (17 aprile 2003).

⁸⁵ L'anno e il luogo del decesso sono riportati con qualche discrepanza, riguardante, però, il solo luogo della morte e non l'anno, in tutte le biografie dell'artista (cfr. nota 8).



*Io reputo, invero, beati
coloro ai quali, per dono
degli dei, sia stato dato
di fare cose degne d'esser
narrate e di scriverne
degne di essere lette;
fortunati oltremodo
coloro cui è dato
questo e quello.*

Tito Livio, Libro VI, 16



LE RAGIONI DI UNA CELEBRAZIONE

Don Gennaro Auletta e l'architetto Sirio Giametta sono stati due importanti fratesi del Novecento ai quali, parafrasando Tito Livio, è stato concesso, per dono divino, «di fare cose degne d'esser narrate e di scriverne degne di essere lette». Ed è per questo motivo che l'Istituto di Studi Atellani si è prefissato con questa pubblicazione, in occasione dell'anno centenario della nascita, il gradito compito di ripercorrere le tracce delle loro vite e di ricordarli con il giusto merito che la loro opera ha già saputo testimoniare.

Sacerdote integerrimo, dotato di una grande personalità e di un altissimo profilo umano e religioso, don Gennaro Auletta fu uno scrittore ed un letterato insigne noto ben oltre i confini cittadini, nel periodo che va dagli anni '40 agli anni '70 del secolo scorso. Chiunque legga ora le sue opere, i suoi libri, le sue osservazioni morali e i suoi articoli giornalistici, si rende conto che fu un uomo e un sacerdote che si preoccupò sempre di far comprendere ai laici e agli ecclesiastici la necessità di «vivere quotidianamente l'impegno cristiano della vita, con la propria attività e il proprio lavoro». Don Gennaro ebbe il dono carismatico della Parola di Dio e della Grazia Sacramentale, a cui si aggiunsero la straordinaria arte di ascoltare, di ammonire, di comparire e di capire l'animo umano. Uomo di forte personalità e tenacia, di vasta cultura, Sirio Giametta seppe coniugare in sé la libertà creativa dell'architetto e il rigore del tecnico, innestando nella sua opera la linearità del pittore e la contrapposizione chiaroscurale dello scultore. Basta osservare un suo qualsiasi edificio, infatti, per cogliervi nel dettaglio costruttivo l'attenta visione architettonica, nell'equilibrio strutturale e compositivo la sapienza del tecnico, nella linearità e nel ritmo la dimensione pittorica, nel contrasto delle luci e delle ombre l'impronta scultorea. Un uomo, dunque, dove quattro anime si sono armonicamente fuse per restituirci una grande personalità.

Come curatori della pubblicazione ci corre l'obbligo di ringraziare quanti, con il loro contributo economico e la fattiva collaborazione ne hanno permesso, a vario titolo, la pubblicazione. In particolare ringraziamo i signori Canciello della Marican S.p.A. e i signori Del Prete della Mec. Dab Group per il generoso contributo economico, mentre per la collaborazione attiva e per l'organizzazione delle varie manifestazioni che hanno riguardato don Gennaro Auletta ringraziamo la famiglia Auletta - D'Elia, l'arcivescovo Alessandro D'Errico, nunzio apostolico in Croazia, il vescovo emerito di Aversa, mons. Mario Milano, mons. Angelo Spinillo, vescovo di Aversa, mons. Matteo Maria Zuppi, vescovo ausiliario di Roma, mons. Nicola Giallaurito, vicario foraneo della Diocesi di Aversa e parroco della Chiesa di San Filippo Neri di Frattamaggiore, mons. Sossio Rossi, parroco della Basilica Pontificia di San Sossio di Frattamaggiore, mons. Alfonso D'Errico, parroco della Basilica Pontificia di San Tammaro di Grumo Nevano, l'Amministrazione comunale di Frattamaggiore rappresentata dal sindaco dott. Francesco Russo e dall'assessore alla cultura, sig.ra Rosa Bencivenga, il direttore della Biblioteca comunale di Frattamaggiore, dott. Domenico Palmieri, il presidente del Centro Sociale Anziani, cav. Gennaro Marchese.

Per la collaborazione e le manifestazioni che hanno riguardato, invece, l'architetto Sirio Giametta, i nostri ringraziamenti vanno alla famiglia Giametta, al geometra Nicola Amatucci, alla direttrice della Biblioteca comunale di Afragola, dott.ssa Magda Tamarindo, unitamente al suo collaboratore, il signor Alberto Pannone, ai dirigenti scolastici del Liceo scientifico "R. Caccioppoli" di Napoli, dell'IPSIA "M. Niglio" di Frattamaggiore, dell'Istituto Professionale "G. Piscopo" di Arzano, al personale dei Cimiteri di Afragola, Napoli, Frattamaggiore e Portici, alle famiglie Mastrominico, Schiano e Di Nuzzo di Frattamaggiore, alle famiglie D'Errico e Landolfo di Grumo Nevano, ai corpi di Polizia Municipale di Agerola, Casamarciano e Visciano, all'IACP di Caserta, al prof. Antonio Ziino, al comm. Giuseppe Rossano, all'arch. Luigi Ambrosino, alla Congregazione dei Padri Vocazionisti, al parroco della Chiesa di San Giovanni Bosco di Napoli.

Un ringraziamento doveroso, va, infine, a tutti i soci dell'Istituto e in particolare a quanti, con la loro generosa opera hanno dato un prezioso contributo alla realizzazione delle varie manifestazioni. A tutti un sentito Grazie.

Francesco Montanaro
Presidente I.S.A.

Davide Marchese
Comitato Scientifico I.S.A.

Franco Pezzella
Comitato Scientifico I.S.A.

UNA STELLA DI NOME SIRIO VITA E OPERA DI SIRIO GIAMETTA, ARCHITETTO FRATTESE DEL NOVECENTO

FRANCO PEZZELLA



Fig. 1 - *Ritratto del padre Gennaro* (1930).

Sirio Giametta nasce a Frattamaggiore il 13 luglio del 1912 da Gennaro e da Annunziata Vitale¹. Ancora bambino collabora con il padre, pittore, nella decorazione di importanti complessi edilizi pubblici e privati. A dodici anni è notato per un *Autoritratto* dal famoso pittore Paolo Vetri impegnato a Frattamaggiore in quella contingenza nell'esecuzione dei dipinti della chiesa di San Rocco. A quindici anni vince con un'opera dedicata al sociologo cattolico francese Federico Ozanam il premio per il miglior dipinto alla mostra romana dell'"Opera Balilla" dedicata a Benito Mussolini². Intanto studia al liceo artistico e frequenta la scuola serale di nudo all'Accademia di Napoli dove è discepolo del celebre ritrattista Francesco De Nicola e dello scultore Pasquale Monaco. Tra le prove artistiche di questo periodo vanno annoverate il *Ritratto del padre* (Frattamaggiore, coll. eredi) e la *Madonna col Bambino* chiaramente ispirata alla *Madonna Connestabile* di Raffaello (Frattamaggiore, Casa Ancelle del Sacro Cuore) che realizzò a diciotto

¹ M. ROSI (a cura di), *Sirio Giametta Una testimonianza*, Napoli 1997; D. TRIER, *Giametta Sirio*, in G. MEISSNER - K. G. SAUR (a cura di), *Allgemeines Künstler Lexikon Die bildenden Künstler alter Zeiten und Völker*, Monaco - Lipsia, vol. 53 (2007), p. 187.

² In proposito lo stesso architetto, in un'intervista rilasciata a un quotidiano napoletano poco prima della sua morte, aveva raccontato l'insolita modalità con cui aveva appreso di aver vinto il premio. Egli era, in quel periodo, a lavorare con il padre a Livorno, quando per caso gli capitò tra le mani una copia de "Il Telegrafo", il giornale locale, che annunciava il vincitore nella persona di tale Sirio Giannetti. Persuaso, contro il parere paterno, che si trattasse di lui, scrisse all' "Opera Balilla" per chiedere delucidazioni e la risposta gli diede ragione: il giornale aveva riportato un nome errato. Di lì a qualche mese la consegna del premio, da parte di Renato Ricci, Presidente dell' "Opera Nazionale Balilla", in una cerimonia svoltasi al teatro San Carlo di Napoli, raggiunto con una lussuosa automobile messa a disposizione dalle autorità.

anni, nel 1930.

Nei pochi momenti di libertà che gli concedono gli studi e la passione per la pittura non disdegna di dedicarsi all'attività sportiva, l'altra sua grande passione giovanile. Nel 1928, giovanissimo, fonda con un gruppo di amici, tra cui Albert Duncan, figlio del direttore del canapificio "Carmelo Pezzullo & figli", uno scozzese che gioca come terzino nella nazionale del suo Paese, la locale squadra di calcio del Savoia Football Frattese³.



Fig. 2 - *Madonna con il Bambino* (1930).

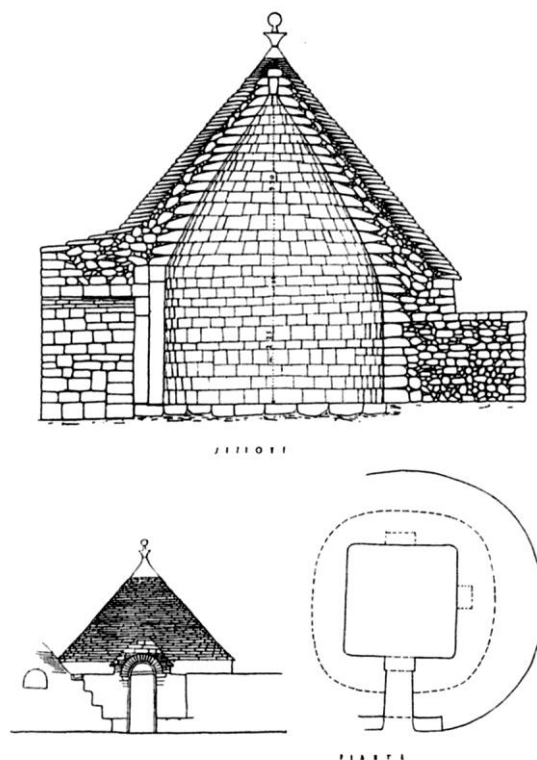


Fig. 3 - Rilievo con pianta e sezione di un trullo (1932).

Nel capoluogo partenopeo comincia a interessarsi anche ai temi dell'architettura e a frequentare lo studio dell'architetto Alberto Sanarica, dove ha modo di incontrare alcuni dei più importanti artisti napoletani del tempo, da Eduardo Giordano a Roberto Scielzo e Celestino Petrone. Senonché, proprio quando è vicino il momento d'aprirsi ad altre esperienze e dar consistenza alla propria personalità di pittore, sceglie giusto nell'architettura un campo di applicazione più consono ai suoi nuovi interessi. Terminati gli studi regolari, s'iscrive, infatti, alla Reale Scuola superiore di Architettura di Napoli e come studente universitario, nel 1932, partecipa con Armando Dillon (futuro sovrintendente a Napoli), Vincenzo Gentile, Giuseppe Cotugno e Umberto Chierici, al lavoro di rilevamento dei trulli pugliesi che il padre di quest'ultimo, il professore Gino Chierici, sovrintendente di Napoli, conduce in quegli anni su commissione dell'Ente della Fiera del Levante di Bari. Alcuni di questi rilievi correderanno poi un articolo che Chierici pubblicherà su una nota rivista di architettura e restauro dell'epoca⁴. Forte di questa, esperienza partecipa ai primi "Littoriali della Cultura e dell'Arte" che si svolsero a Firenze tra il 22 e il 29 aprile del 1934⁵.

³ P. PEZZULLO, *70 anni di storia della Frattese Calcio 1928-2004*, Frattamaggiore 2004, p. 10.

⁴ G. CHIERICI, *I trulli in pericolo*, in *Palladio*, n. s., 1 (1951), 2/3, pp. 125-127.

⁵ Promotori dell'iniziativa sono Alessandro Pavolini e Giuseppe Bottai, che negli anni successivi avrebbero assunto rispettivamente i dicasteri della Cultura popolare e dell'Educazione nazionale. Lo scopo è quello di indire un certame annuale, nel quale i giovani messisi in luce all'interno dei Gruppi universitari fascisti

Dal novembre di quell'anno, però, in quanto vincitore del concorso alla cattedra di ordinario di *Disegno di architettura e stile* nelle scuole statali, comincia ad insegnare. Come prima nomina gli è assegnata la sede di Foggia, dove resta un solo anno per poi passare a Salerno, dove insegnerà per ben quattro anni, e infine, definitivamente, a Napoli, al liceo "Vincenzo Cuoco" di piazza Carlo III. Nel frattempo si laurea brillantemente il 30 novembre del 1936, l'anno successivo alla trasformazione della Scuola in Facoltà di Architettura per opera di Alberto Calza Bini, che ne fu anche il primo preside⁶. Dopo aver superato altrettanto brillantemente l'esame di stato per l'abilitazione professionale all'Università di Roma è chiamato, nello stesso anno, a coprire il prestigioso incarico di aiuto di *Composizione architettonica* dallo stesso Alberto Calza Bini, che lo tiene in particolare conto, e a cui Giametta resterà legato per tutta la vita, oltre che da un profondo legame affettivo e di riconoscenza, da uno stretto legame professionale⁷. Se è vero che il professore, futuro senatore del Regno e influente personaggio politico dell'epoca, porta in cattedra o chiama a sé come assistenti i suoi allievi preferiti, è altrettanto vero che costoro si mostrano effettivamente all'altezza del ruolo loro assegnato⁸. Scrivono in proposito Fabio Mangone e Raffaella Telese: «... Calza Bini si preoccupa principalmente di dotare la nuova scuola di un valido e prestigioso corpo docente (...) Attraverso la scelta accurata dei docenti, Calza Bini dà un'impronta netta e duratura alla didattica napoletana: molti nomi da lui proposti fin da quell'anno accademico, costituiranno importanti e stabili presenze anche nella futura facoltà, oltre che naturalmente nella vita culturale e professionale cittadina»⁹. Tra il 1939 e il 1943, dallo scoppio della II guerra mondiale alla caduta del fascismo, infatti, Giametta, alla pari di tanti altri giovani colleghi, svolgerà, accanto alla sua professione, un'intensa attività di supporto alla didattica universitaria¹⁰. In quegli anni egli è, infatti, ora aiuto di *Urbanistica* con Luigi Piccinato, ora di *Arredamento-Decorazione e Architettura d'interni* con Mario De Renzi, ora di *Disegno dal vero* con Giovanni Battista Ceas. Nel contempo è chiamato ad insegnare *Storia degli insediamenti urbani* presso l'Istituto superiore di Sociologia. Nel frattempo, nel giugno del 1937, tra un impegno e un altro, Giametta, trova il tempo per sposarsi con Carmelina Moselli che gli darà ben sette figli: Annunziata, Rosa, Linda, Gennaro, Mariano, Licia e Franco.

Nonostante gli impegni familiari, didattici e professionali che intanto gli incominciano ad arrivare non manca, tuttavia, di partecipare anche alle numerose mostre di pittura giovanili che in quegli anni si vanno organizzando in città. Nell'estate del 1940, grazie a una di queste partecipazioni, è, con Gennaro Borrelli e Filippo Tintoretto, tra i prescelti per un viaggio premio alla Biennale di

(GUF) possano confrontarsi dibattendo sui temi della politica, della cultura e dell'arte. Tra i partecipanti alle varie edizioni, che si tengono fino al 1942, s'incontrano i nomi di alcuni dei più importanti intellettuali e uomini politici dell'Italia post-fascista, anche di fede politica avversa: da Michelangelo Antonioni a Franco Modigliani, da Vasco Pratolini a Giuliano Vassallo, da Alfonso Gatto ad Alberto Giovannini, giusto per citare qualche nome.

⁶ C. GRIMELLINI, *La Facoltà di Architettura di Napoli, gli Archivi storici, la città*, in AA.VV., *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli 1928/2008*, Napoli 2008, pp. 284-306, p. 303.

⁷ Come ha anche ricordato recentemente l'architetto Vincenzo Perrone nelle sue lezioni universitarie, Sirio Giametta fu tra i pochi allievi di Calza Bini che affrontando le insidie del viaggio accompagnò il figlio Giorgio quando questi si recava a visitare il padre nel campo di prigionia di Padula, dove il professore era stato internato dagli inglesi in quanto gerarca fascista.

⁸ Sulla vita e l'attività di Alberto Calza Bini cfr. la relativa voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 17, Roma 1974.

⁹ F. MANGONE - R. TELESE, *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, Benevento 2001, p. 84.

¹⁰ Ciò si determinò, invero, come evidenzia S. VILLARI, *Da un'occupazione all'altra*, in AA VV., *La Facoltà ..., op. cit.*, pp. 22-33, anche perché «La stragrande maggioranza degli insegnamenti era affidato a docenti esterni che inevitabilmente con il blocco delle comunicazioni a nord della città vennero in buona parte meno agli impegni didattici». In ogni caso gli assistenti che parteciparono alla didattica oltre a Giametta furono: Vittorio Amilcarelli, Giuseppe Cotugno, G. Cozzolino, R. Martino, Armando Dillon, L. Gennaro, Vincenzo Gentile, L. Maglione, Filippo Mellia, Giovanni Sepe.

Venezia¹¹.



Fig. 4 - Giametta studente universitario (secondo a destra nella foto) in gita a Pompei.



Fig. 5 - Sirio Giametta e il prof. Alberto Calza Bini.

¹¹ *Gennaro Borrelli Mostra antologica 1958-1998*, Napoli 1998, p. 131.



Fig. 6 - Sirio Giametta (al centro) in viaggio premio alla Biennale di Venezia (1940).

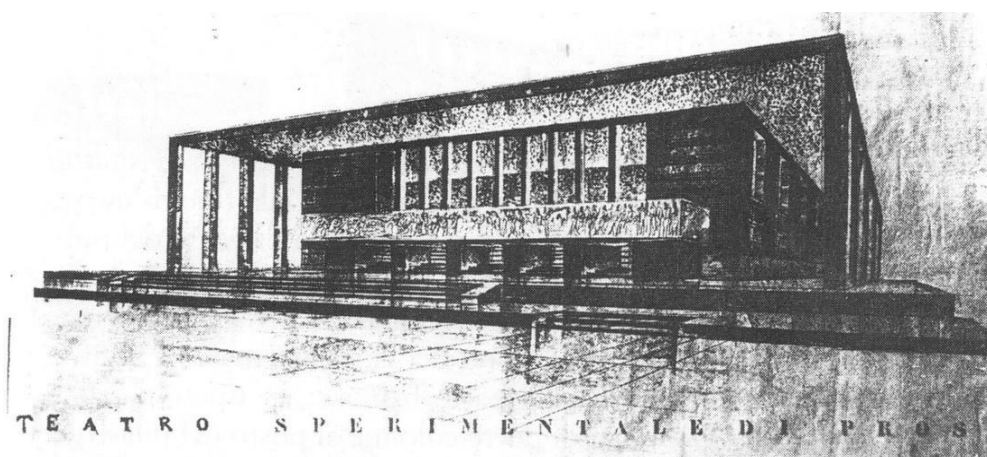


Fig. 7 - Progetto per un teatro sperimentale di prosa a Roma. Prospettiva a grafite (1940).

Precedentemente nel mese di maggio dello stesso anno si classifica secondo, subito dopo Luigi Casalini, precedendo Saul Greco e Mariano Pallottini, al quinquennale “Premio Reale di architettura dell’Accademia di San Luca” che in quella edizione prevede la progettazione di un teatro sperimentale di prosa da erigersi nei pressi della Galleria d’Arte Moderna di Roma. Alla premiazione di questa importante manifestazione, cui furono presenti, tra gli altri, oltre alle più importanti cariche dello Stato, il più famoso architetto italiano dell’epoca, Marcello Piacentini, e il futuro Premio Nobel, Rita Levi Montalcini, andò a congratularsi personalmente con Sirio Giametta nientemeno che re Vittorio Emanuele III¹².

Intanto nel corso di questi anni il giovane architetto abbraccia l’ideologia fascista e il 16 novembre del 1938 è nominato dal segretario federale provinciale di Napoli, il dottor Pasquale Saraceno, prima commissario e poi segretario politico al Fascio di Frattamaggiore, incarico che Giametta assolve, pur nell’asprezza della contrapposizione tra chi appoggia il regime e chi lo combatte, con

¹² *Il Re all’adunanza dell’Accademia di San Luca*, in *La Stampa*, 4 maggio 1940, p. 3.

grande equilibrio e umanità¹³.

Ciononostante, alla caduta del regime fascista, nel 1943, è raggiunto, quale ex gerarca, da un provvedimento del Tribunale di Napoli, con il quale è condannato a due anni di reclusione, poi condonati dall'amnistia. Nel contempo, per la stessa ragione, in seguito ad un proclama del colonnello statunitense Charles Poletti, governatore militare di Napoli, è allontanato anche dall'insegnamento. Sarà reintegrato più tardi riprendendo appieno il suo ruolo di professore al liceo scientifico "Vincenzo Cuoco". Qui conoscerà, tra gli altri, don Luigi Diligenza, futuro arcivescovo di Capua, all'epoca docente di religione, che più tardi, nella seconda metà degli anni Cinquanta, gli commissionerà il progetto per la realizzazione di un Centro Educativo Tecnico Professionale per la sua città natia, Arzano.



Fig. 8 - Premio Reale di Architettura all'Accademia di S. Luca (1940).

L'attività progettuale di Sirio Giametta era già cominciata, invero, già nella seconda metà degli anni Trenta con il progetto del Palazzo Vicereale di Addis Abeba, ma anche con la realizzazione dell'ampliamento dello stabilimento delle Manifatture Cotoniere Meridionali di Nocera Inferiore, di un ponte a Fratte di Salerno, della cappella Laudiero nel cimitero di Afragola (1938) e con la partecipazione ai concorsi per il Palazzo del Partito Nazionale Fascista e per il teatro Mediterraneo alla Mostra d'Oltremare del 1939. In questi ultimi due progetti, alcune soluzioni adottate dal Giametta, quali il volume bloccato, la cadenza ritmica delle aperture trilitiche e la laconicità del linguaggio, sono chiaramente desunte dalla lezione del Samonà, di cui egli era stato assistente per pochi mesi, dalla fine del 1936 all'aprile dell'anno successivo. Questa sussidiarietà è ancora più evidente se si pongono a confronto i progetti dell'architetto frattese con quelli presentati dal Samonà al concorso per il Palazzo della Civiltà italiana all'Esposizione Universale di Roma del 1942. I due concorsi, come racconta lo stesso Giametta, non furono, però, esenti, per lui, da

¹³ Sirio Giametta. *Ispirazioni di un umanesimo democratico durante il fascismo Testimonianze dal 1938 al 1943 narrate da Pasquale Pezzullo*, in www.storialocale.it.

delusioni ed amarezze¹⁴. In particolare per il Palazzo del Partito Nazionale Fascista, cui parteciparono un centinaio di architetti, soprattutto napoletani, furono scelti sette progetti tra cui quello del giovane architetto frattese che, però stranamente, non fu inviato a Roma per la scelta finale rimanendo escluso anche dall'assegnazione di qualche importante incarico nella realizzazione della mostra, così come si era precedentemente convenuto per i progettisti scelti.



Fig. 9 - Schizzo per un progetto di ponte sull'Irno (anni '30).

Sorte peggiore toccò al progetto per il teatro Mediterraneo, il quale, benché fosse stato il più votato in una sorte di referendum tra i visitatori che si tenne presso la sede provvisoria della Mostra d'Oltremare in via Domenico Morelli, non entrò nemmeno nel gruppo dei vincitori, suscitando non pochi mugugni tra gli stessi concorrenti avversari di Giametta. Più clamore ancora, suscitò il successo che egli riscosse l'anno dopo, con la conquista del Primo premio alla "I^a Mostra per le migliori opere d'architettura di Napoli" indetta dalla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti. Per inciso, il progetto vincitore del teatro Mediterraneo a firma di Luigi Piccinato non ebbe alcun riconoscimento. Nonostante le delusioni il tema dei concorsi di progettazione sarebbe stato una costante della vita professionale di Giametta, convinto sostenitore dell'importanza della ricerca nell'ambito della progettazione. Prova ne è che solo l'anno dopo, nel 1940, parteciperà al già citato Premio Reale di architettura dell'Accademia di San Luca e si cimenterà nell'ardito progetto del *Monumento all'aviatore* da innalzarsi in una piazza del costruendo nuovo quartiere romano dell'EUR in previsione dell'Esposizione Universale del 1942 che non ebbe mai luogo a causa dello scoppio della II guerra mondiale.

In ogni caso negli anni successivi, Giametta si afferma come uno dei più apprezzati architetti ospedalieri italiani. Progetta, infatti, la clinica Mediterranea di Napoli (1945), un'architettura di innegabile modernità, considerata a ragione la sua opera maggiore¹⁵, gli ospedali Pausillipon (1958 - 62)¹⁶ e Santobono (1947-94) della stessa città¹⁷, l'ospedale di Nola (1967).

¹⁴ M. ROSI (a cura di), *op. cit.*, p. 105.

¹⁵ P. GIORDANO, *Napoli guida di architettura moderna*, Roma 1994, pp. 92-93; A. CASTAGNARO, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, Napoli 1998, p. 148.

¹⁶ A. CASTAGNARO, *op. cit.*, p. 196.



Fig. 10 - Prospettiva cortile interno Palazzo Vicereale di Addis Abeba (anni '30).

Suoi sono anche i rifacimenti dell'ospedale psichiatrico civile Santa Maria Maddalena di Aversa in collaborazione con Raffaele Argo, Luigi Ferrandino, Federico Pitocchi, Marcello Lucia e Giovanni Vanacore (1966)¹⁸, mentre non ebbero seguito i progetti dei nuovi ospedali di Gragnano e Frattamaggiore e il tanto auspicato Centro di neuropsichiatria infantile di Miano (1964), il primo del genere in Italia, che Giametta aveva firmato con Nicola Forte e Angelo Battiloro¹⁹. Fortemente innovative nell'impianto planimetrico e nei materiali utilizzati, alcune di queste strutture, caratterizzate dalle grandi superficie vetrate, esprimono la decisa adesione di Giametta al razionalismo europeo. Del resto il maestro fu costantemente in contatto con i più importanti colleghi architetti e ingegneri della sua generazione partecipando al fervido dibattito culturale dell'epoca che portò alla sconfitta delle posizioni neoclassiche e accademiche e al lento ma costante affermarsi dell'architettura moderna.

La sua vocazione per una nuova architettura ospedaliera era stata, invero, assai precoce, e preannunciata in maniera quasi "profetica" da padre Pio, il futuro santo. Già nel 1940, infatti, egli aveva suggerito al pio frate, cui resterà legato fino alla sua morte da una profonda amicizia e devozione, e ai suoi diretti collaboratori, con un articolato progetto di ben quaranta tavole, i criteri ispiratori di quello che sarebbe poi stato l'ospedale Casa Sollievo della Sofferenza di San Giovanni Rotondo.

¹⁷ C. DE SETA, *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, Napoli 1999, p. 133.

¹⁸ B. SERVINO (a cura di), *Guida all'architettura del Novecento in provincia di Caserta*, Roma 1999, p. 109

¹⁹ G. DI MARTINO, *Un Centro infantile di neuropsichiatria*, in *Il pungolo* del 2 aprile 1964, p. 9.

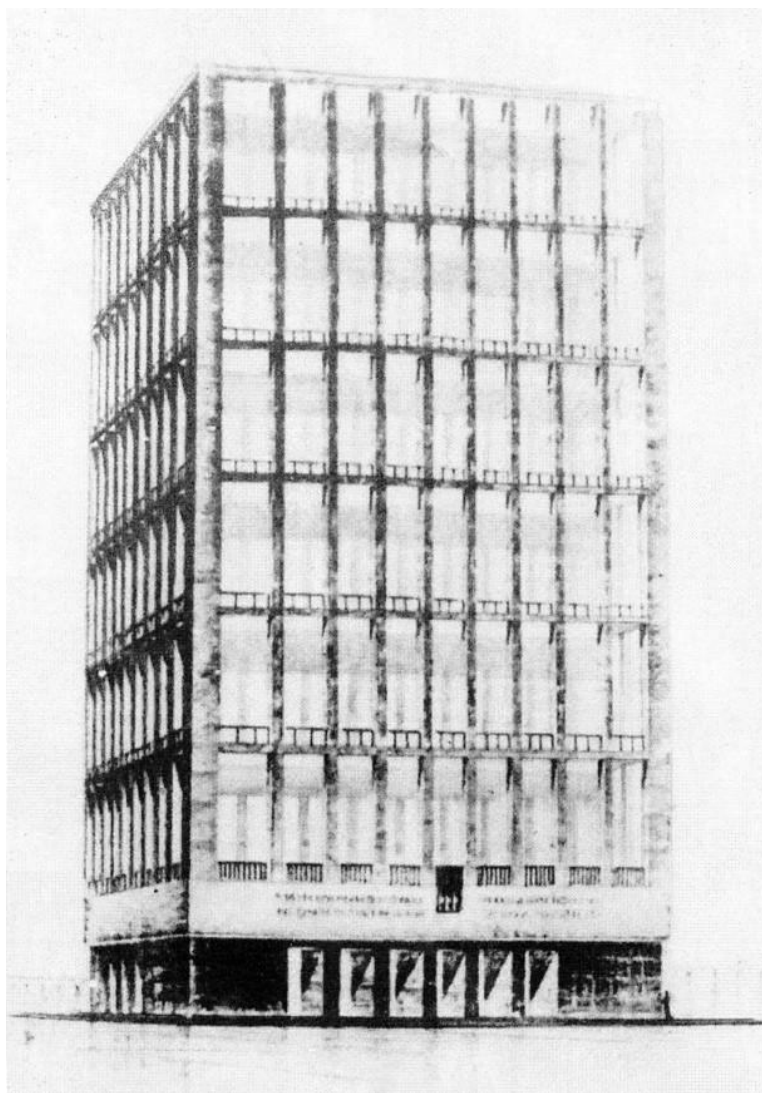


Fig. 11 - Progetto per il Palazzo del P.N.F. nella Mostra d'Oltremare (1939).

Ma affidiamoci alla stessa testimonianza dell'architetto frattese resa nella già citata intervista a "Il Mattino", ma anche ad altri giornali e ad alcuni rotocalchi²⁰, per narrare più compiutamente di questo momento: «Erano dieci anni che Padre Pio andava in cerca di un progettista per l'ospedale, ma non riusciva ad entrare in sintonia con nessun professionista. Era diventato il suo cruccio. Un giorno ne parlò con il mio padrino di cresima, che subito fece il mio nome. Così una mattina ci recammo a San Giovanni Rotondo. Un incontro magico. In un attimo i nostri occhi si incrociarono: provai una sensazione bellissima, come se un'energia vitale mi avesse attraversato il corpo. Accettai l'incarico e ci mettemmo a parlare delle cose più importanti da prevedere. Dissi subito che non avevo alcuna esperienza in questo tipo di progetti. Mi fissò un attimo e rispose: "La farai l'esperienza: progetterai tanti ospedali che ti verrà la nausea" ... Due cose Padre Pio mi raccomandò: studiare una struttura completamente diversa dagli ospedali del tempo e di essere semplice nei disegni." Sirio - mi consigliò - tu vivi lontano, non puoi stare sempre da noi a seguire i lavori, devi perciò fare un progetto chiaro. Deve essere come uno spartito di musica: come il

²⁰ P. SCARANO, *Il memoriale dell'architetto amico del frate*, in *Gente*, aprile 1997; A. MONACO, *Mi guidò nel costruire la "Casa del Sollievo"*, in *Roma* (1/5/1999); E. DI MICCO, in «Cronache del Mezzogiorno» (1/5/1999), p. 10; E. DI MICCO, «Il merito è di padre Pio che ha accompagnato la mia mano per disegnare schizzi ed elaborare progetti», in *Nuova Città* (28/11/1999), p. 21; C. SPADAFORA, *Padre Pio disse a mio padre: tu costruirai il mio ospedale*, in *Di Più* (2/5/2005). Altri aspetti inediti della vicenda Sono stati raccolti e pubblicati in questa stessa rivista da T. DEL PRETE, *Sirio Giametta: l'avventura umana*, cfr. *infra*, pp. 134-143.

musicista legge le note e suona senza spiegazioni, così i muratori, guardando le tue carte, dovranno essere messi nelle condizioni di andare avanti da soli. E poi deve essere una casa per il sollievo della sofferenza e non un inferno, come sono adesso gli ospedali”. Così feci»²¹. Ma poi, com'è noto, la seconda guerra mondiale, già scoppiata poco prima, bloccò tutto, e solo il 5 ottobre 1946 si poterono avviare i lavori.

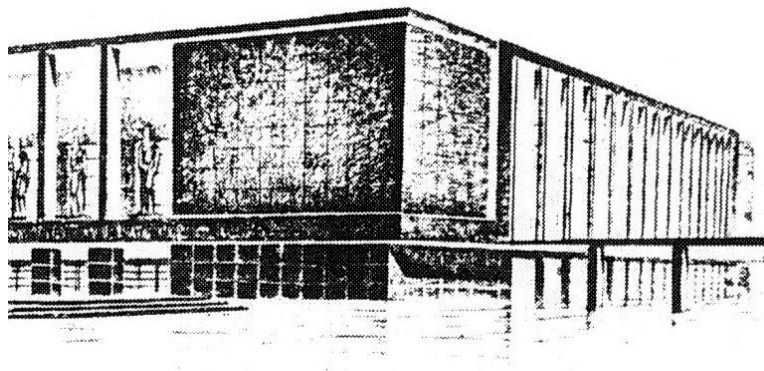


Fig. 12 - Progetto del teatro Mediterraneo nella Mostra d'Oltremare 1939 (particolare).

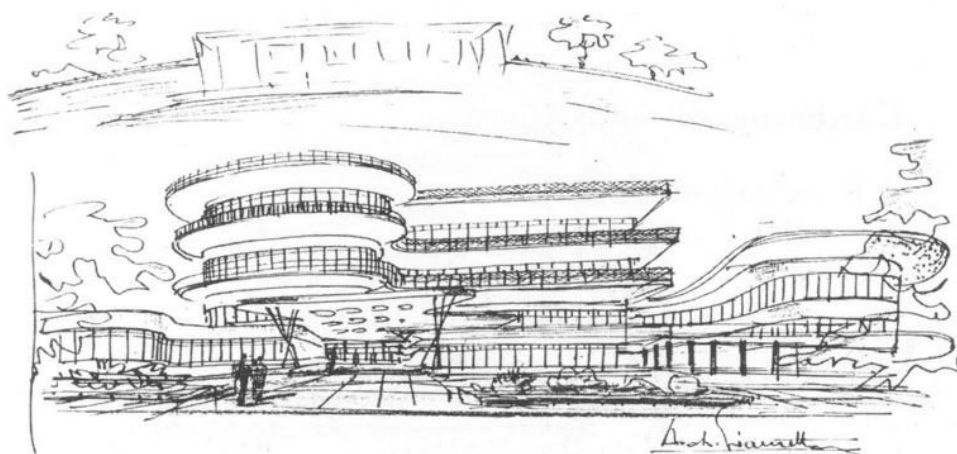


Fig. 13- Schizzo di studio per la clinica Mediterranea (1946).

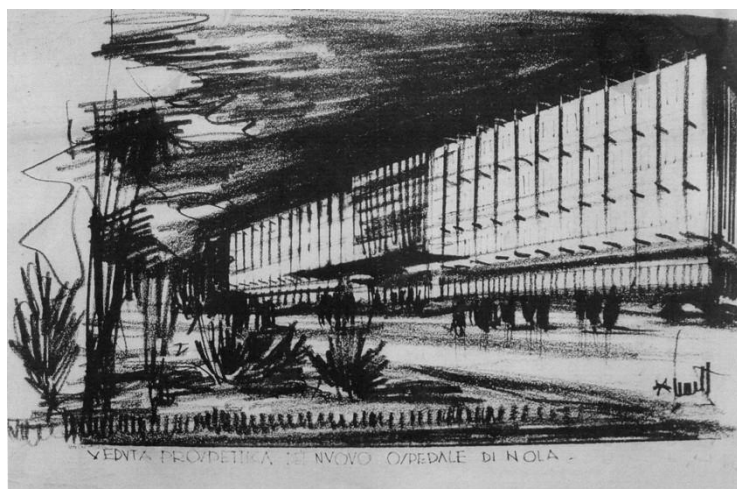


Fig. 14 - Veduta prospettica a grafite dell'ospedale di Nola.

²¹ F. BUONONATO, *L'intervista della Domenica*, in *Il Mattino* del 9 novembre 2003.

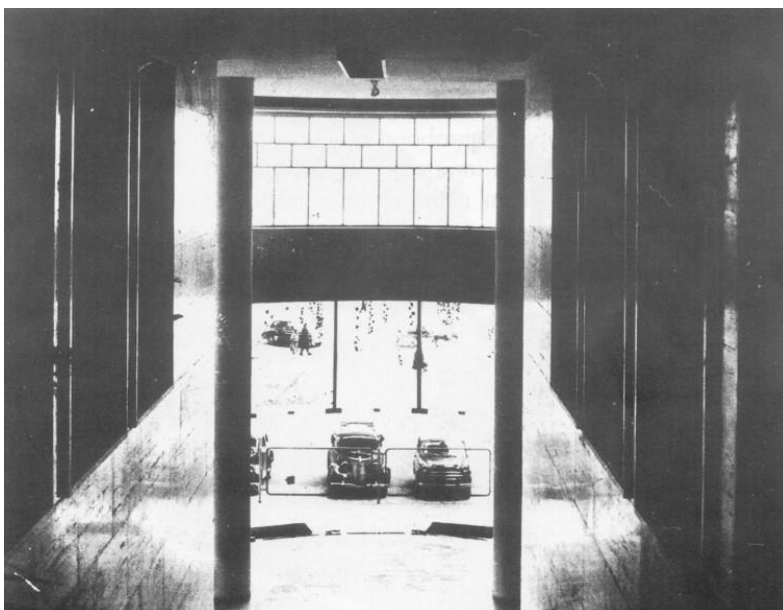


Fig. 15 - Clinica Mediterranea. L'atrio d'ingresso.

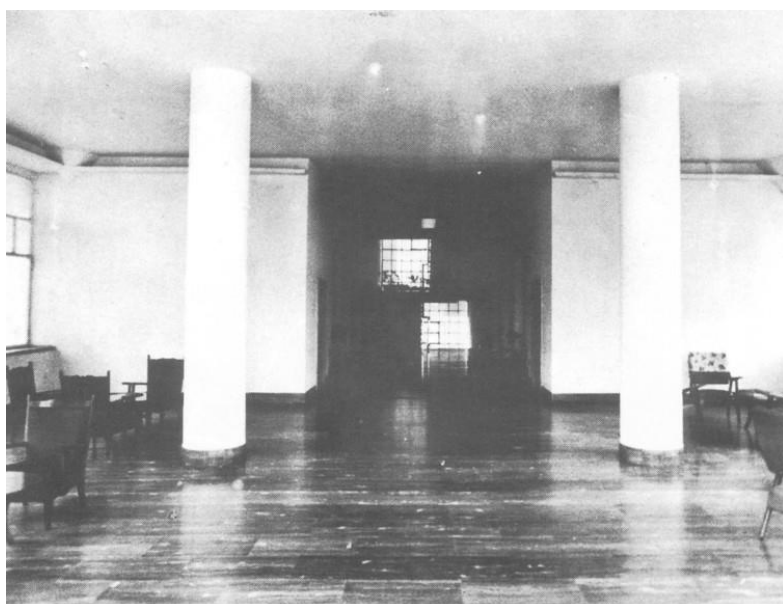


Fig. 16 - Clinica Mediterranea. Un atrio di piano.

A questo punto, però, la storiografia riporta che padre Pio scelse, fra i progetti presentati, quello di un certo ingegnere Candeloro di Pescara, quello stesso il cui nome si legge in calce al disegno del prospetto generale dell'ospedale che si conserva nell'archivio della Casa Sollievo della Sofferenza. Quando però questi fu convocato si scoprì che dietro quel nome si nascondeva, in realtà, tale Angelo Lupi, colui che aveva cofirmato il progetto in qualità di disegnatore: un abruzzese di grande genialità che non era né ingegnere né geometra e che per vivere aveva fatto il falegname e il decoratore, il tornitore e lo scenografo, persino il fotografo di cadaveri. A padre Pio, però, quell'autodidatta di talento, in possesso solo della quinta elementare, piacque subito. Nominato direttore dei lavori seppe effettivamente farsi apprezzare e, quando un ingegnere vero lo denunciò per esercizio abusivo della professione, i giudici scagionarono quell'uomo che - diceva padre Pio - «la laurea l'ha avuta da Dio, non dagli uomini»²². I lavori durarono dieci anni, tra fasi alterne, e solo

²² Per l'attribuzione del progetto ad Angelo Lupi si è sempre schierato soprattutto il giornalista foggiano Gherardo Leone, direttore della rivista quindicinale «Casa Sollievo della Sofferenza» che in più occasioni - una prima volta su uno dei numeri del quindicinale (1993) e più recentemente con un doppio articolo *Chi è*

il 5 maggio del 1956 la struttura fu ufficialmente aperta come clinica privata di 250 posti.



Fig. 17 - Clinica Mediterranea. Sala di soggiorno nel corpo a torre.

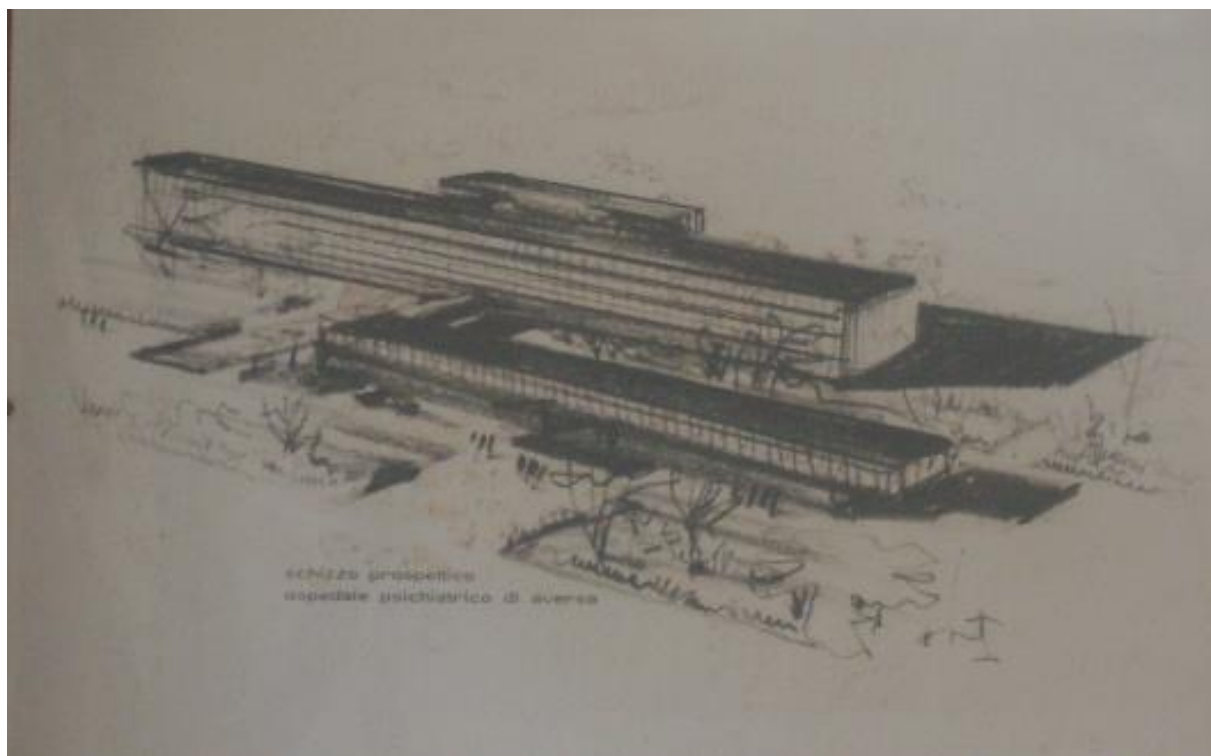


Fig. 18 - Veduta prospettica a grafite dell'ospedale psichiatrico di Aversa (1966).

l'autore del progetto dell'ospedale di Padre Pio? Autore del progetto è Angelo Lupi apparso sul numero 1 dei Quaderni della Casa Sollievo della Sofferenza (giugno 1995), pp. 17-21 - ha sostenuto questa paternità.

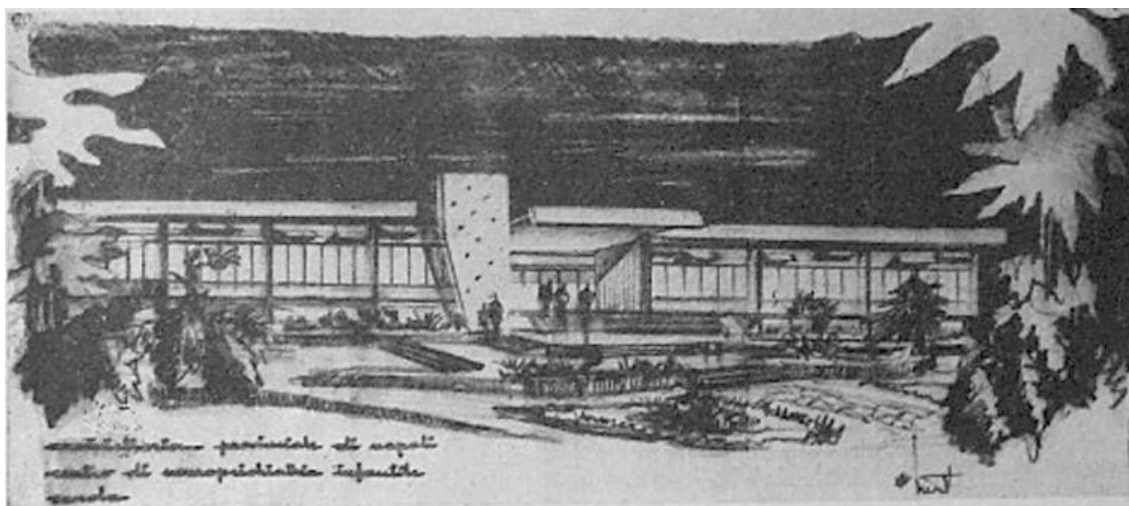


Fig. 19 - Veduta prospettica del Centro di neuropsichiatria infantile di Miano.

Per conciliare le diverse testimonianze circa la reale paternità del progetto, è ipotizzabile, fatto salvo che l'elaborato finale va comunque attribuito al Lupi, che questi venuto in possesso chissà come dei disegni di Giametta (forse attraverso lo stesso padre Pio?) li abbia rielaborati facendoli passare come frutto del lavoro dell'ingegnere Candeloro.

Non è da meno di quella ospedaliera, per quantità e qualità, la progettazione per l'edilizia pubblica di Sirio Giametta. Portano la sua firma i progetti della Capitaneria di Porto (1950), del Palazzo del Catasto (1950)²³ e di alcuni istituti scolastici di Napoli e provincia (l'Istituto tecnico industriale di via Terracina, 1982 e il liceo scientifico "Renato Caccioppoli", 1983, in città; l'Istituto professionale di Stato per l'industria e l'artigianato "Francesco Niglio" 1987-94, a Frattamaggiore), la Casa comunale di Frattamaggiore (1973-85), l'Istituto professionale di Stato per l'industria e l'artigianato "Guglielmo Marconi" (1978) di Cosenza.



Fig. 20 - Casa Sollievo della Sofferenza.

Alcuni dei progetti citati, quelli relativi alla Capitaneria di Porto, alla clinica Mediterranea,

²³ I. FERRARO, *Napoli Atlante della città storica. Quartiere basso e il Risanamento*, Napoli 2003, p. 436.

all'ospedale Santobono e al Palazzo del Catasto, furono presentati, riscuotendo ampi consensi di critica da parte degli addetti ai lavori, alla "Rassegna dell'attività professionale dei laureati della Facoltà di Architettura di Napoli dal 1935 al 1957" che si tenne tra il dicembre del 1957 e il gennaio dell'anno successivo presso la stessa facoltà per onorare Alberto Calza Bini in occasione del suo collocamento a riposo²⁴. Molto apprezzato, anche dalla stampa, ma rimasto purtroppo disatteso, fu, altresì, il progetto, dei primi anni Cinquanta, per un eliporto al Borgo Marinaro, poi realizzato successivamente da altra mano e in forma più spartana, prima, all'ingresso del varco portuale di piazza Municipio e poi, all'ex molo di San Vincenzo, dove tuttora si osserva in completo abbandono²⁵.

Nel campo dell'edilizia privata realizza numerosi edifici residenziali popolari, di cui circa una ventina nella sola Barcellona; dove, a partire dal 1946 - facendo suo l'assunto dell'ingegnere Antonio Lamaro secondo il quale «la formula socialmente avanzata di ripartizione della proprietà edilizia, specialmente urbana, capace di rendere possibile anche ai classificati economicamente modesti l'accesso all'alloggio, da proprietari e non da locatari» fosse, in quella contingenza, la migliore risposta alle crescenti richieste di abitazioni e, al tempo stesso, un'opportunità economica e una risorsa urbanistica da sfruttare - collabora con l'impresa di questi al profondo rinnovamento edilizio della città²⁶. A Napoli, invece, negli anni immediatamente successivi, in autonomia o in collaborazione con il Servizio tecnico-progettuale della stessa impresa, firma i progetti per alcuni parchi residenziali al Vomero, tra cui quello per i funzionari della Prefettura, il progetto della stazione marittima al molo Beverello (1948), e quello del parco Atan di Barra (1948).

Facendo conto sull'esperienza maturata nel campo dell'edilizia popolare, agli inizi degli anni Cinquanta cerca di inserirsi, senza riuscirci, nel programma edilizio del piano intercomunale di Napoli voluto dal neo eletto sindaco Achille Lauro in sostituzione del P.R.G. del 1945 sospeso dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici nel febbraio del 1950, partecipando al concorso per la realizzazione del parco omonimo di via Leopardi a Fuorigrotta destinato agli abitanti della baraccopoli di via Marina, senza casa dal dopoguerra.

Tra i primi anni Cinquanta e i decenni successivi, sempre a Napoli, progetta ancora, nel campo dell'edilizia residenziale, una palazzina in via Orazio (1960), il parco Aman (1960), la coop. Mater (1960), una palazzina per il personale delle Forze Armate (1961), il parco Sagliocco in via Francesco Petrarca (1963), la palazzina Ferlaino in via Francesco Crispi (1975). In questo periodo la sua attività è fiorente anche in provincia e all'estero: a Castellamare di Stabia (alcuni complessi nel Rione San Marco, 1950), a Nola (edificio signorile in piazza Giulio Pollio Clemenziario, 1950), a Frattamaggiore (ville Bencivenga, Mastrominico, Spena, Di Nuzzo, Schiano e Giametta), ad Aversa (edificio residenziale, 1965), ad Ascea, sulla costiera amalfitana (villaggio turistico, 1961), a Grumo Nevano (ville Landolfo e D'Errico), a Succivo (villa Pappalardo, 1970) e a Caracas, nella lontana Venezuela (una villa, 1951).

Come progettista per conto dell'Ina Casa, Giametta svolge un'intensa attività professionale realizzando diversi insediamenti di case popolari in Campania. Nella progettazione di questi quartieri, egli, pur limitato dalle caratteristiche ambientali, economiche, tipologiche, dimensionali e tecnologiche dettate dall'ente committente, riesce comunque, con grande maestria, ad imprimere le qualità espressive tipiche della sua architettura realizzando alcuni tra i migliori esempi di edilizia economica-popolare della regione. Il primo complesso in ordine temporale realizzato dall'architetto è quello di via Vittorio Emanuele III a Frattamaggiore (1950-51). Seguono gli insediamenti di Afragola in via Amendola e in via S. Marco (1950-52), Scisciano (1952), Visciano (1952), Marano (1954), Casamarciano (1954) e di Frattamaggiore in via Vergara (1954-56).

²⁴ C. GRIMELLINI, *La Facoltà di ...*, op. cit., pp. 296 e 298.

²⁵ Cercare una nuova sede per un moderno eliporto, in *II Quotidiano*, 1950.

²⁶ A. LAMARO, *L'edilizia economica del dopoguerra. Previsioni e programmi*, Casale Monferrato 1943, p. 25.



Fig. 21 - Sirio Giametta davanti alla Casa Sollievo della Sofferenza.



Fig. 22 - Schizzo della nuova Casa Comunale di Frattamaggiore.

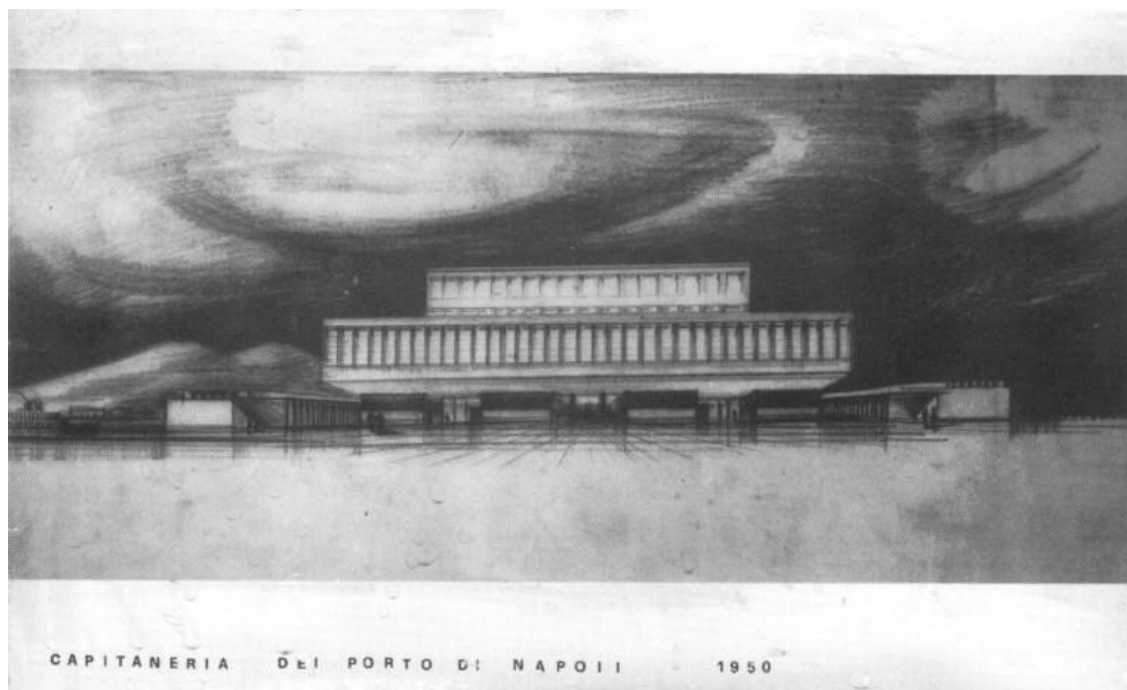


Fig. 23 - Progetto per la Capitaneria di porto di Napoli (1950).



Fig. 24 - Schizzo per un eliporto al Borgo Marinaro (1950).

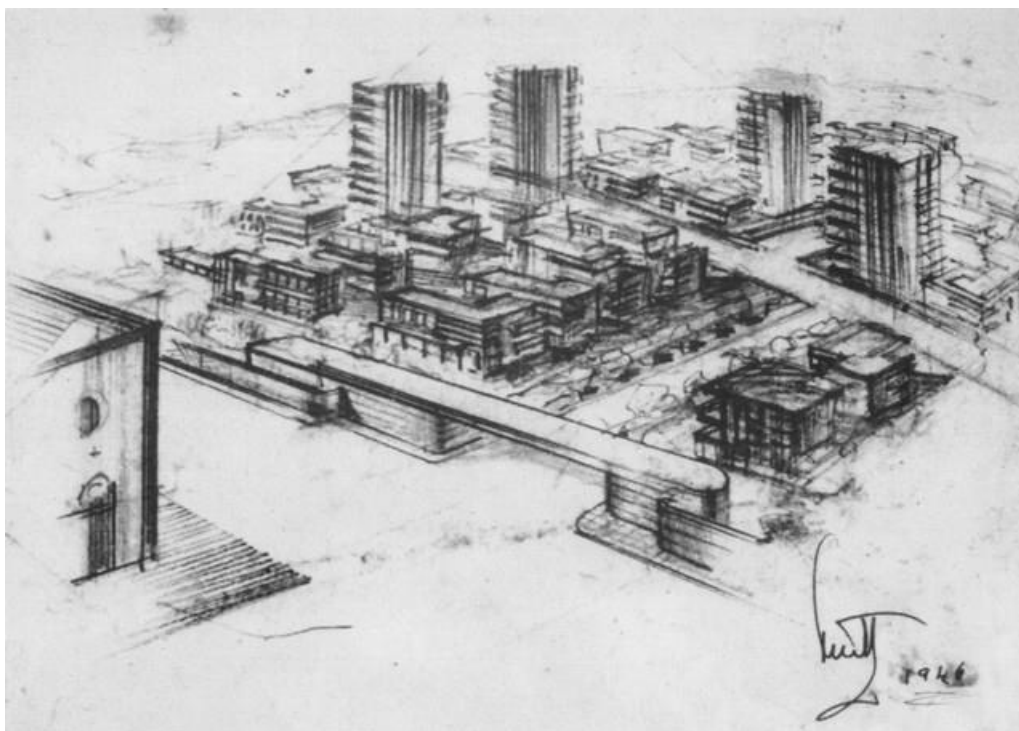


Fig. 25 - Schizzo per un quartiere residenziale di Barcellona.



Fig. 26 - Progetto per un edificio residenziale a Napoli (grattacielo Ferlaino, 1970).

Progetta anche alcune chiese della Campania, tra cui la chiesa dei Padri Vocazionisti di via Manzoni a Napoli²⁷, la parrocchiale di San Gregorio Matese²⁸ e quella di San Felice a Canello (Sacro Cuore)²⁹. Le fonti gli assegnano anche il progetto della chiesa parrocchiale di San Giovanni Bosco alla Doganella³⁰. Non ebbero purtroppo seguito i tre più interessanti e pregevoli progetti di architettura chiesastica di Giametta: il monastero dei Passionisti di Forino, in provincia di Avellino (fine anni Cinquanta)³¹, la nuova cattedrale evangelica di Copenaghen (1961) e la chiesa madre di Castelvoturno, di cui ci restano, tuttavia, nel primo caso il solo disegno del prospetto, nel secondo alcuni disegni preliminari, nel terzo addirittura l'intero progetto. Restano disattesi anche il progetto di sopraelevazione della chiesa greco-ortodossa in via San Tommaso d'Aquino a Napoli e la ristrutturazione del complesso di quattro villette e dipendenze con ampio parco ed un vasto terreno denominato "Villa De Angelis" a Pozzuoli acquistato nel 1947 da monsignor Alfonso Castaldo, all'epoca vescovo della città, per destinarlo a sede del Villaggio del fanciullo.

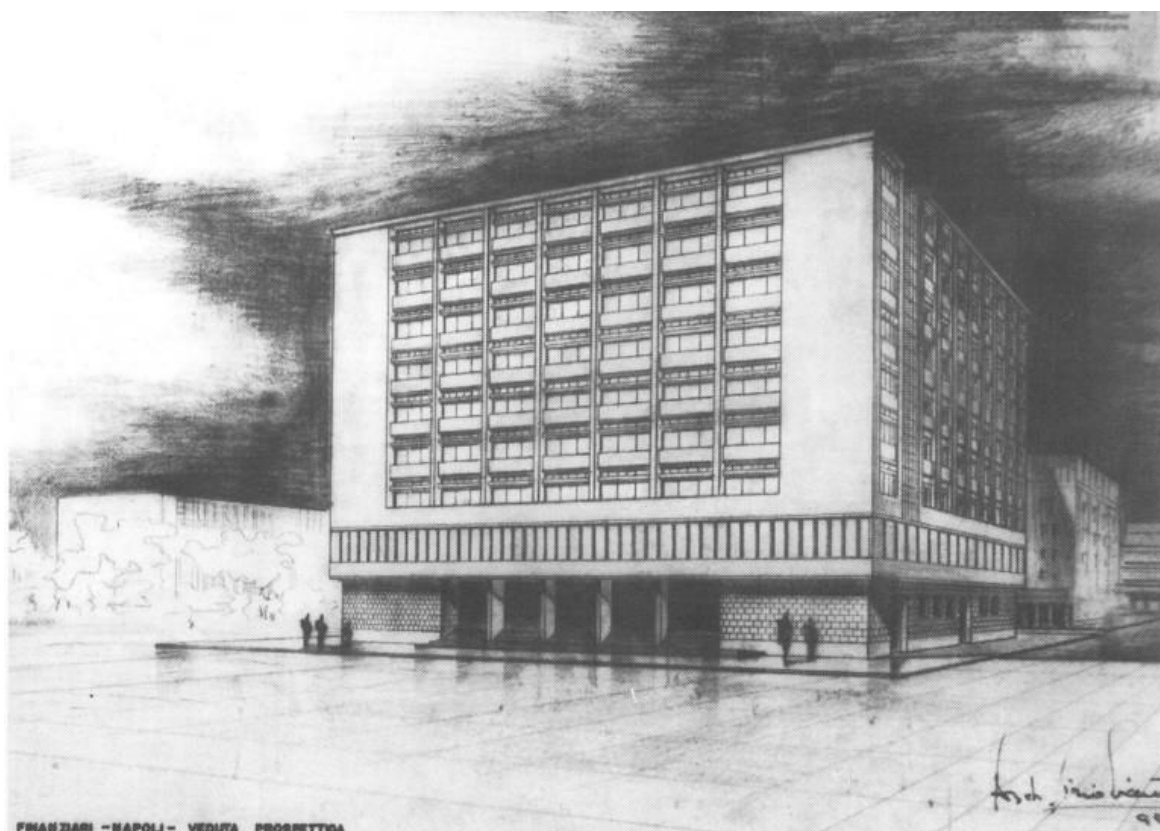


Fig. 27 - Progetto per il Palazzo della Dogana e degli Uffici tecnici finanziari (ora Palazzo del Catasto, 1950).

²⁷ A. CASTAGNARO, *Architettura Accade oggi Scritti brevi tra il 2000 e il 2006*, Napoli 2006, pp. 27-33.

²⁸ D. LOFFREDA, *Archipresbyterialis Ecclesia S. Maria Gratiarum S. Gregorii 1596-1996*, Piedimonte Matese 1996.

²⁹ F. PERROTTA, *La comunità parrocchiale del S. Cuore al Botteghino*, in *Quaderno n. 1 del Centro Studi Valle di Suessola Studi e documenti - Nova et vetera*, 1993, pp. 3-62.

³⁰ M. ROSI, *op. cit.*, p. 158.

³¹ Il monastero, con l'attigua chiesa, sarebbe dovuto sorgere in luogo del precedente convento dedicato al Sacro Cuore di Gesù, edificato nel 1949 adattando un'antica casa colonica con circostante apprezzamento di terreno denominata "la Masseria" donata ai religiosi dell'ordine dei Passionisti della Provincia dell'Addolorata dalla sig.ra Rosina Selvaggi, vedova dell'avv. Cesare Rossi Parise. In un primo momento il progetto fu affidato a Giametta ma forse per motivi finanziari lo stesso non fu accettato e in sua vece nel 1958 fu avviata la costruzione dell'attuale convento, invero, assai modesto (cfr. <http://www.passionisti.org/2009/06/11/forino>).



Fig. 28 - Progetto per un edificio residenziale a Ponticelli.

Non ebbero molto fortuna, altresì, ancorché di grande valenza, i progetti con cui Giametta partecipa, nell'immediato dopoguerra e negli anni successivi, ai concorsi per la realizzazione di nuove stazioni ferroviarie, in particolare a quello indetto nel 1947 dal Ministero dei Trasporti per il "Completamento del fabbricato viaggiatori della nuova Stazione di Roma Termini"³². Il concorso benché disertato da molti architetti di nome rappresentò, con i quaranta progetti presentati, una delle prime grandi occasioni di confronto per la cultura architettonica italiana dell'epoca. L'elaborato dell'architetto frattese il cui motto era «Fai sempre meglio» non entrò purtroppo neanche nei tredici progetti premiati ma fu in ogni caso un importante strumento per accrescere ulteriormente la già discreta fama di Giametta a livello nazionale³³. In seguito l'architetto parteciperà - ancora una volta senza fortuna - al concorso per la costruzione del *terminal* di Torregaveta della ferrovia Cumana e a quello della nuova stazione ferroviaria di Napoli della Circumvesuviana vinto da Giulio De Luca e Arrigo Marsiglia.

Nel campo dell'architettura funeraria realizza diverse cappelle gentilizie soprattutto a Frattamaggiore (cappelle Moselli, Landolfi, Capasso Pasquale, Capasso Carmine, Capasso Carlo, Manna, Pezzullo, Giametta, Chiacchio) ma anche ad Afragola, come già si accennava (cappella Laudiero, 1938). Suoi anche i progetti delle cappelle gentilizie del Presidente della Repubblica Giovanni Leone e della famiglia Vigliardi nel cimitero di Poggioreale, del prefetto Giovanni Orefice nel cimitero di Portici, nonché della lapide sepolcrale della nota mistica caiatina Teresa Musco nel cimitero di Caserta. Non trovano invece concreta realizzazione, in questo stesso cimitero, i progetti, commissionatogli nel 1954, per la cappella e il monumento al dottore Vincenzo Capiello (Castel Morrone 1869 - Caserta, 1952), già amatissimo sindaco della città e suo

³² L'edificazione della nuova stazione di Roma, iniziata nel 1939 su progetto di Angiolo Mazzoni in luogo della vecchia stazione realizzata nel 1862 su progetto di Salvatore Bianchi, era, infatti, rimasta interrotta nel 1943 per la caduta del fascismo. Alla ripresa il progetto fu ritenuto superato soprattutto per quanto riguardava la facciata da cui la riproposizione del concorso per il completamento.

³³ Vincitori del concorso furono a pari merito il gruppo Calini-Montuori e Castellazzi-Fadigati-Pintonello-Vitellozzi. L'incarico fu affidato ad entrambi i gruppi, mentre il progetto finale, portato a compimento nel 1950, fu dovuto quasi esclusivamente all'architetto Eugenio Montuori.

compagno di fede politica. Mi piace qui ricordare che Sirio Giametta era anche amico personale e affettuosissimo del Presidente Giovanni Leone. Quando nel luglio del 1997 l'avv. Michele Di Gianni lanciò dalle colonne del periodico "Maltanapoli" da lui diretto, con un articolo significativamente intitolato *Giovanni Leone: un uomo dimenticato*, la proposta di onorare con una solenne cerimonia la memoria del defunto presidente, Giametta fu tra i primi accesi sostenitori dell'iniziativa.



Fig. 29 - Schizzo per un parco residenziale al Vomero.

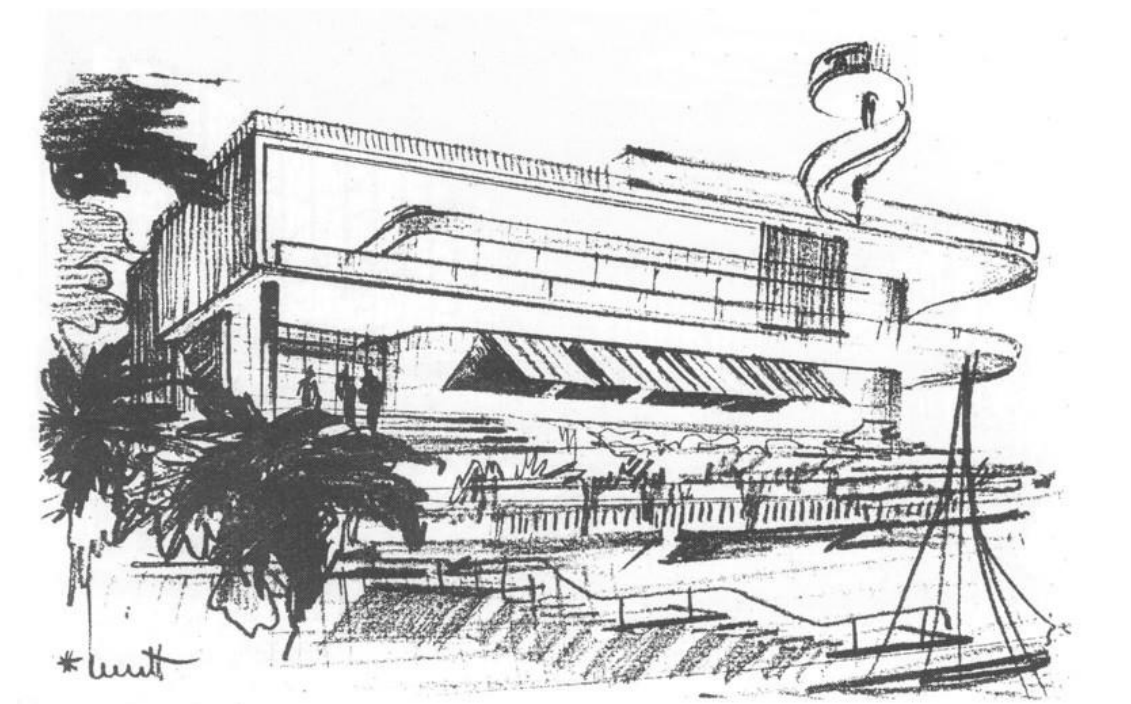


Fig. 30 - Schizzo per una villa ad Amalfi (1952).

Nella missiva che invia al direttore per l'occasione scrive: «Sarebbe ora che Napoli rendesse a questo diletto figlio, gli onori che merita, non solo per aver illustrato le discipline giuridiche in maniera insuperabile, da insigne Maestro, ma per aver espresso da Presidente della Repubblica quella sincera, genuina umanità che solo un figlio di Napoli poteva possedere»³⁴.

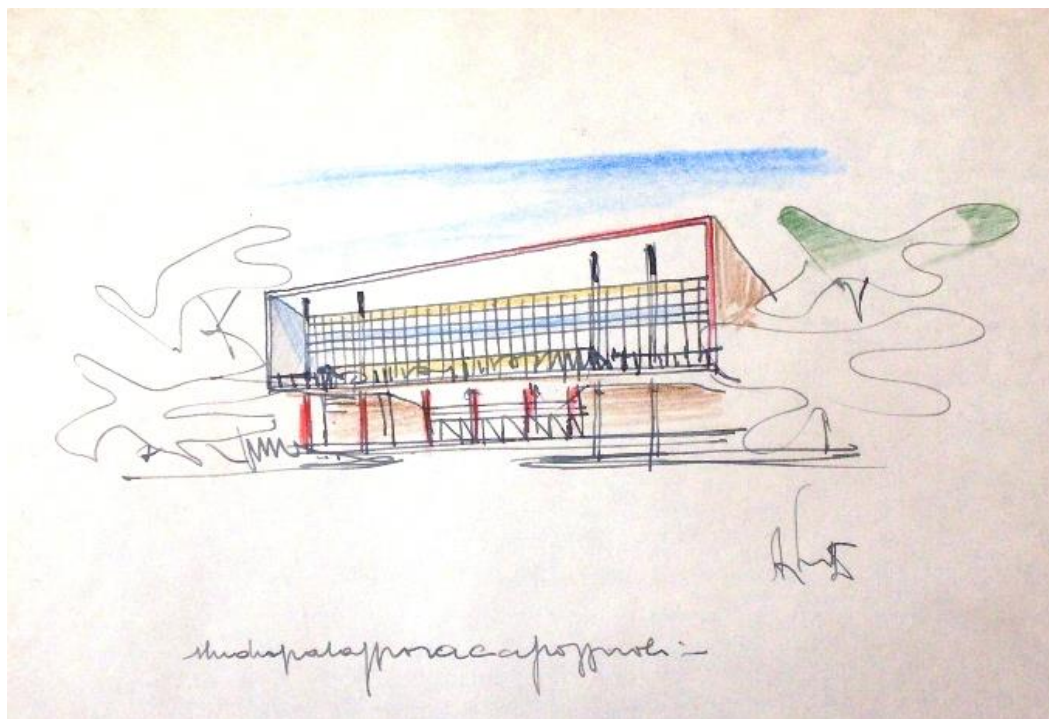


Fig. 31 - Schizzo per una villa a Pozzuoli.



Fig. 32 - Schizzo per una villa a Pozzuoli.

³⁴ M. Di GIANNI, *A proposito di Giovanni Leone (... e della "ingrata" Napoli)*, in *Maltanapoli*, dicembre 1997, articolo ripubblicato in ID., *Carta stampata*, Napoli 2011, pp. 116-119, p. 118.



Fig. 33 - Schizzo per una villa a San Nicola la Strada.

Numericamente meno produttiva ma altrettanto significativa dal punto di vista qualitativo è la progettazione di alberghi prodotta da Giametta tra i quali si ricorda l'Hotel Cristallo a Vico Equense, oggi in abbandono, della seconda metà degli anni Cinquanta, trasformato prima in un istituto scolastico e poi in plesso ospedaliero in seguito alla distruzione dell'ospedale "De Luca e Rossano" per gli effetti del terremoto del 1980. Il complesso, particolarmente ammirato all'epoca per una delle facciate realizzata con un blocco unico di vetro, fu definito da un'autorevole rivista turistica del tempo «una costruzione decisamente moderna che tiene fede al suo nome»³⁵. Non ebbero seguito, invece, il progetto per la realizzazione del Hotel Royal in via Partenope eretto poi, tra il 1956 e il 1959, in luogo dell'antico *Royal des Etrangers* su progetto di Ferdinando Chiaromonte, il progetto per la Casa di soggiorno degli impiegati della Banca d'Italia sul monte Faito e il progetto per un altro albergo a Vulcano commissionatogli da Irene D'Areni, pseudonimo di Irene Ranseo, una nota cantante foggiana degli anni Cinquanta, forse per vicende legate alle attività edilizie speculative del marito, il costruttore locale Mario Patrovita, accusato in una interrogazione parlamentare «di uno sbancamento abusivo della zona minero - termale in località "acque calde" al porto di levante»³⁶. Un elenco della sua produzione gli assegna anche la progettazione dell'Albergo Paradiso a Napoli che, invece, secondo Castagnaro, è opera di Francesco Di Salvo³⁷. Probabilmente egli partecipò al progetto solo in qualità di arredatore. Forte della sua giovanile esperienza di docente di *Decorazione e architettura d'interni*, collabora anche all'allestimento del nuovo cinema Astoria (1947)³⁸, di numerosi negozi napoletani

³⁵ S. REA, *Alberghi vecchi e nuovi nella Penisola Sorrentina*, in *Le vie d'Italia*, Rivista mensile del Touring club Italia, a. LXVII (ottobre 1961), pp. 1350-1359, p. 1359.

³⁶ Atti del Senato VI Legislatura - Risposte scritte ad interrogazioni, n. 74, p. 1775 (21 dicembre 1974).

³⁷ A. CASTAGNARO, *Architettura del Novecento ...*, op. cit., p. 217.

³⁸ I. FERRARO, *Napoli Atlante della città storica. Dallo Spirito Santo a Materdei*, Napoli 2006, p. 96. In seguito curerà l'allestimento di sale cinematografiche anche a Sant'Antimo (cinema Metropoli) e a Villa di Briano, nel Casertano.

(Gutteridge, Alfonso Marino, Eddy Monetti, Rory, De Angelis, Pepino, Di Benedetto) e a quello di alcuni piroscafi e navi di società napoletane tra cui i piroscafi *Celio* della Tirrenia, *Ischia* e *Capri* della Span, ora Caremar. Di questa produzione, andata completamente distrutta, resta, per fortuna, una buona documentazione fotografica presso gli eredi. Nulla sappiamo, invece, degli interventi effettuati sulle cosiddette navi *liberty*, le navi da trasporto di guerra di fabbricazione americana acquistate dalla Società Italiana Trasporti Marittimi (Sitmar) fondata a Genova nel 1937 dal russo Alexandre Vlasov. Particolarmente bella era la motonave *Celio* (ex *Verdi*), demolita nel 1972, e che allestita nel 1929, danneggiata per gli eventi bellici nel 1940 e ripristinata a Castellamare di Stabia nell'immediato dopoguerra, giusto appunto con gli interventi decorativi di Giametta, fu lungamente impiegata sulle linee Napoli - Tripoli, Civitavecchia - Olbia e Adriatico - Tirreno - Spagna³⁹.

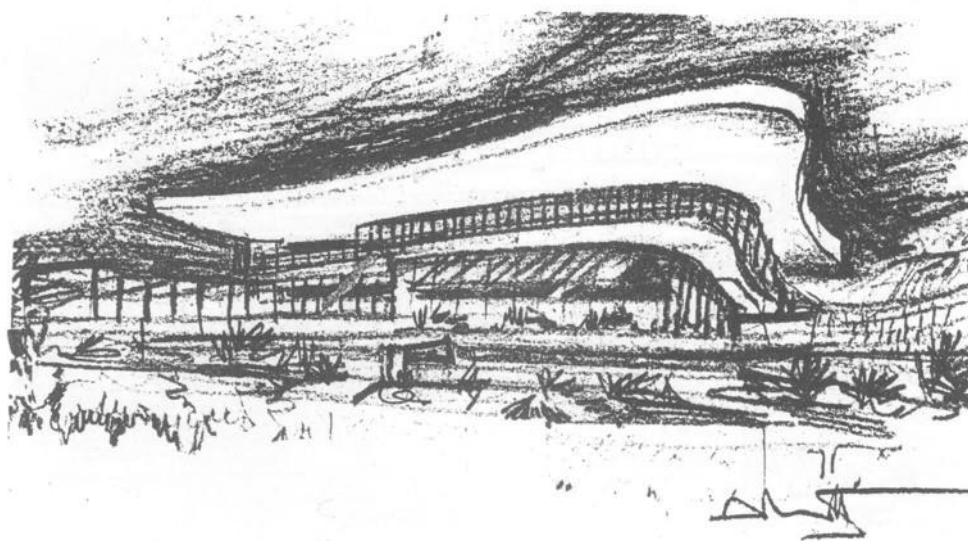


Fig. 34 - Schizzo per una villa a Caracas (1951).



Fig. 35 - Schizzo di un interno per gli alloggi popolari di Frattamaggiore.

³⁹ M. GADDA, alla voce *Tirrenia di Navigazione*, in www.naviarmatori.net.

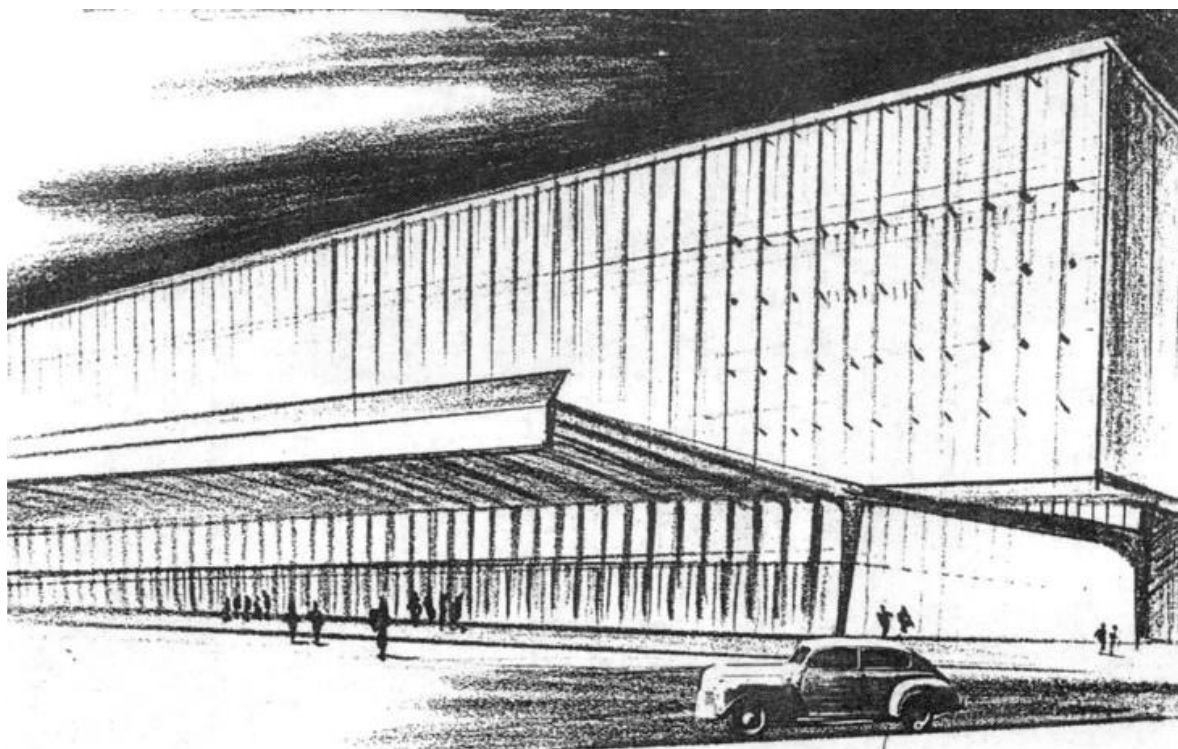


Fig. 36 - Progetto per la stazione Termini di Roma. Prospettiva a grafite (1947).

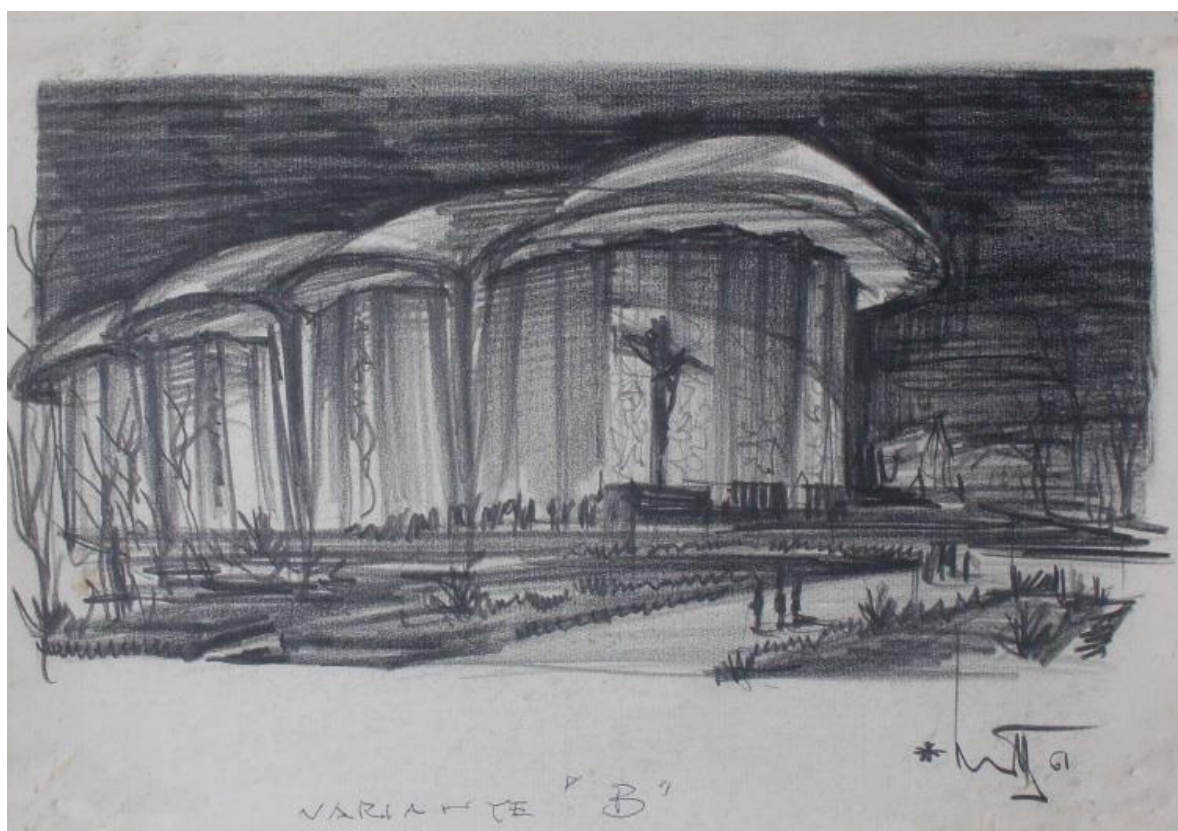


Fig. 37 - Schizzi di studio per la cattedrale evangelica di Copenaghen.



Fig. 38 – Continua.

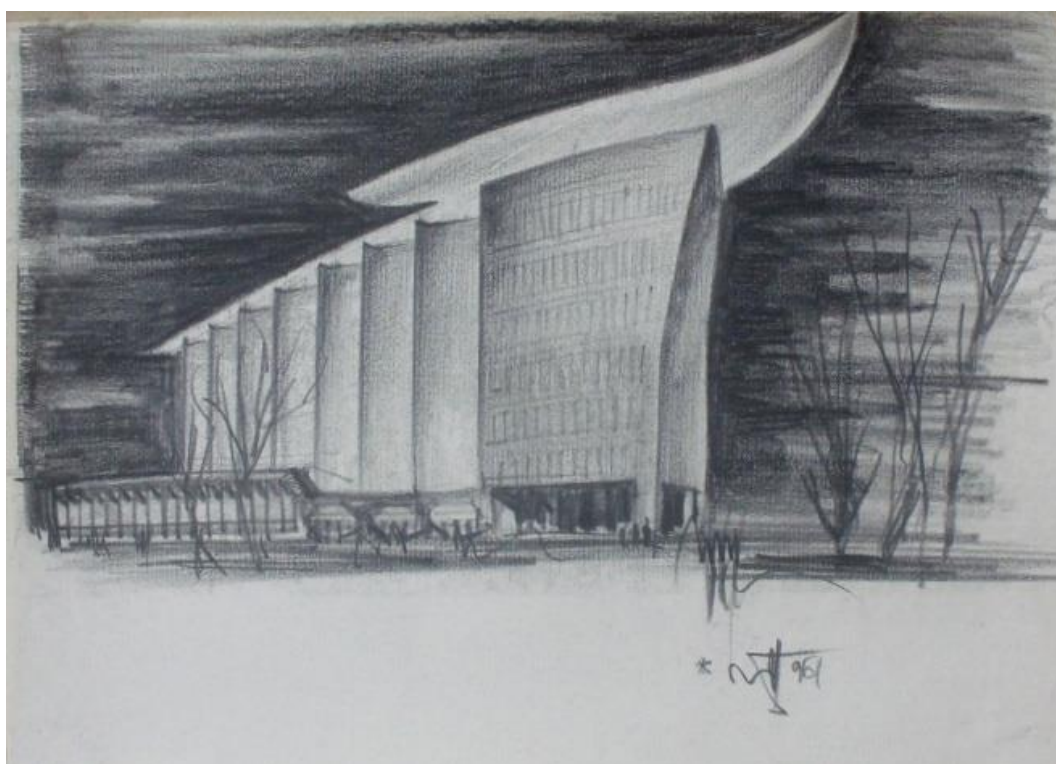
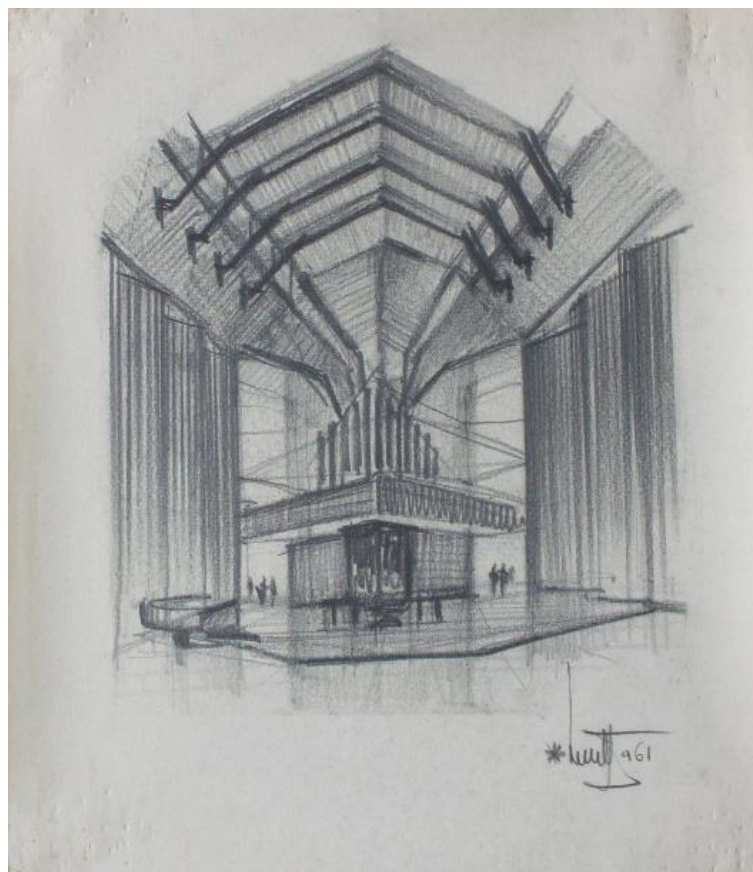


Fig. 39 – Continua.

Altrettanto grave fu, altresì, la distruzione gratuita, avvenuta alcuni anni fa, e nonostante la Soprintendenza ne avesse auspicato il vincolo totale, degli allestimenti in legno, ottone e marmi dell'antica e nota sartoria inglese Gutteridge (ora Alcott), fondata nel 1878 da Michael Gutteridge venuto a Napoli dallo Yorkshire.

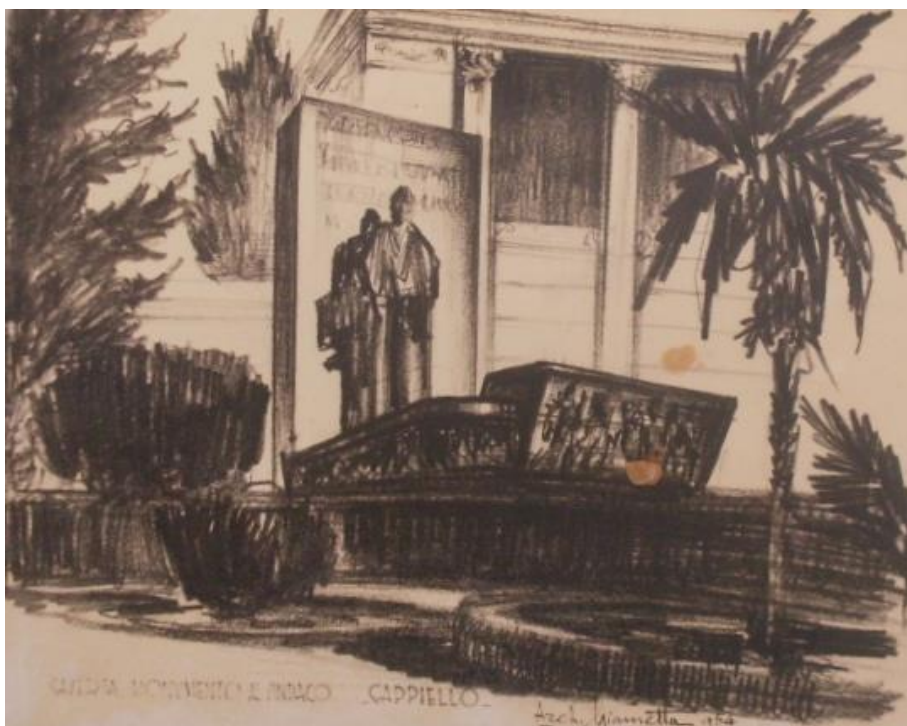


Fig. 40 - Schizzo per il monumento funerario a Vincenzo Capiello (1954).



Fig. 41 - Sirio Giametta con il senatore Giovanni Leone, Raffaele Anatriello e altri politici di Frattamaggiore.

Molta dell'attività di architetto d'interni di Giametta si estrinsecò soprattutto presso abitazioni e dimore private: uno per tutti citiamo l'appartamento di Posillipo del futuro presidente Leone, che più tardi, in occasione della sua elezione a Presidente della Camera gli assegnò anche l'incarico di arredare il suo appartamento a Montecitorio. Nell'archivio di famiglia si conservano numerosi schizzi di questa produzione, che denota un estro creativo colto e raffinato capace di coniugare mirabilmente ricerca e definizione di nuove tipologie oggettuali per restituirci arredi di grande eleganza.

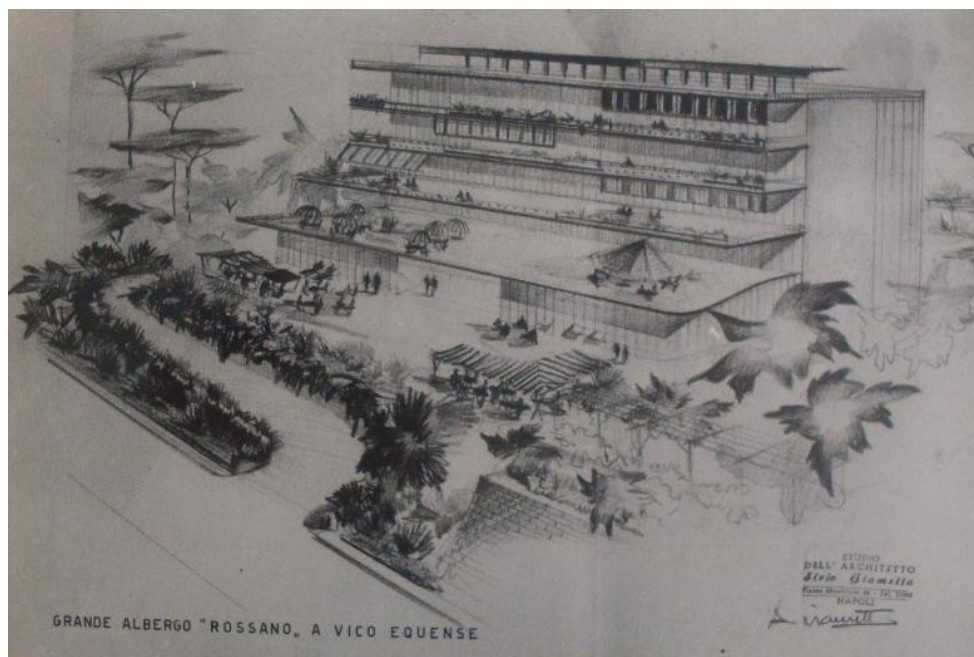


Fig. 42 - Prospetto del Grande Albergo "Rossano" (Hotel Cristallo) a Vico Equense.

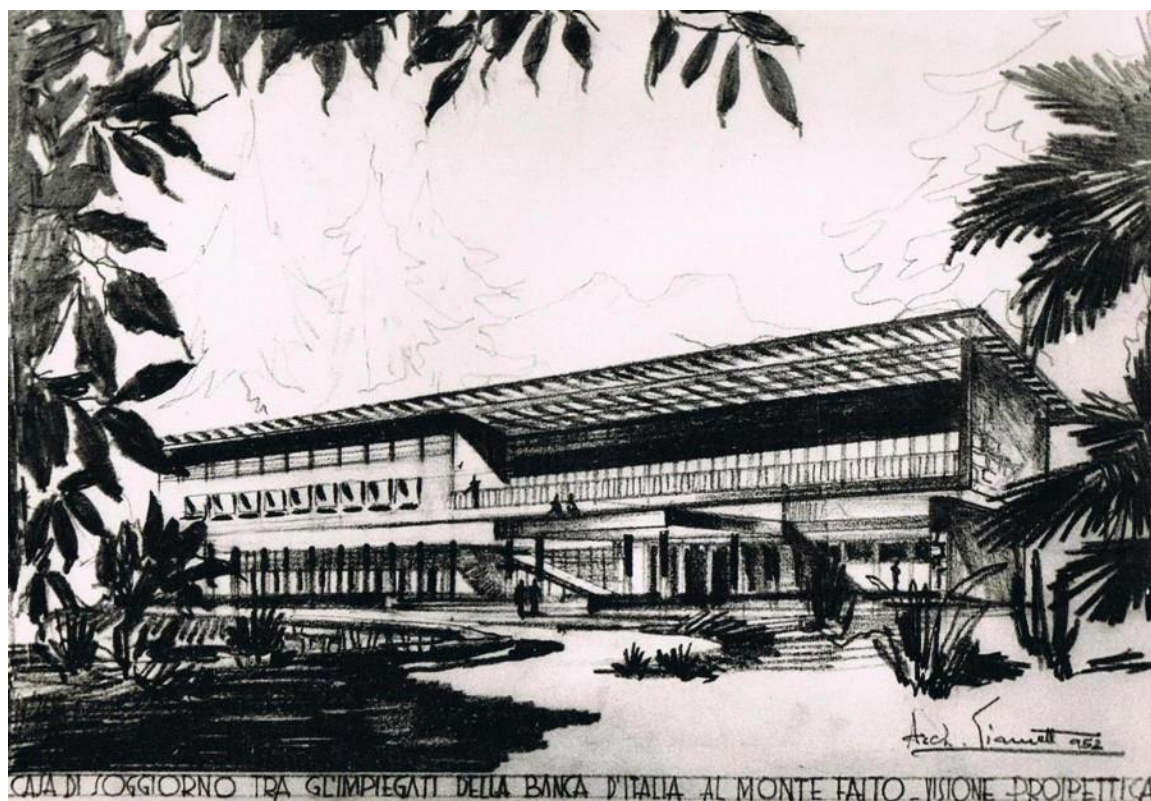


Fig. 43 - Prospetto per la Casa di soggiorno degli impiegati della Banca d'Italia sul monte Faito.

Nei primi anni Cinquanta Sirio Giametta è tra i maggiori curatori con il fratello Francesco, pittore, e con Raffaele Manzo e Giovanni Saviano, anch'essi pittori, della "Mostra Nazionale di Pittura Città di Frattamaggiore" che contò, con cadenza biennale, ben quattro edizioni con la partecipazione dei maggiori artisti italiani dell'epoca⁴⁰.



Fig. 44 - Schizzo del mobilificio Lenti.

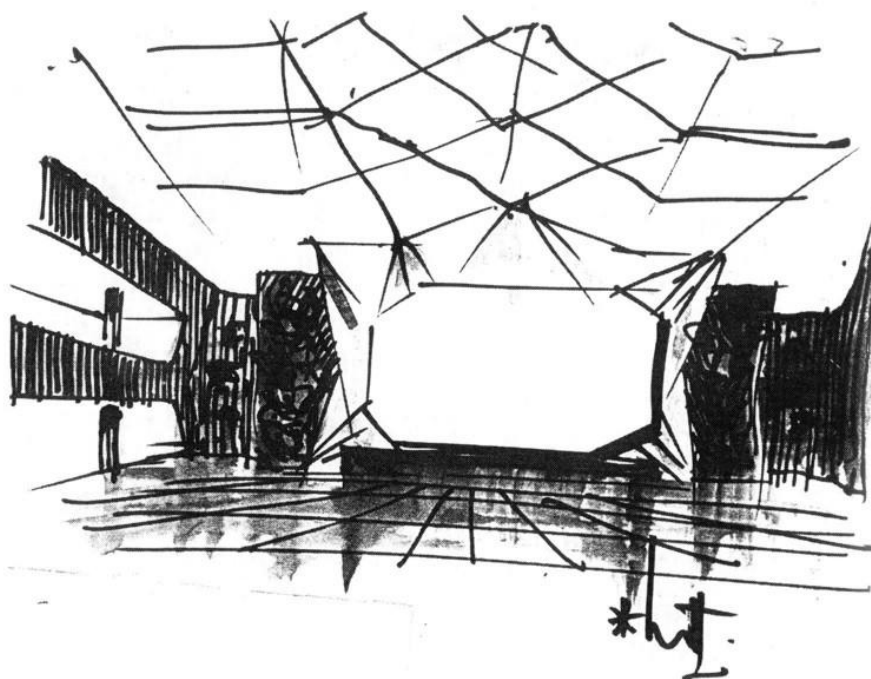


Fig. 45 - Schizzo per il progetto del cinema Astoria (1970).

⁴⁰ F. PEZZELLA, *Frattamaggiore L'immagine nel tempo*, Frattamaggiore 2008, p. 35. La manifestazione avrà una sorta di appendice, più tardi, nel 1964, con la "Mostra collettiva Nazionale" indetta nel giugno di quell'anno per raccogliere fondi per il restauro della chiesa del Ritiro. Anche in quella occasione Sirio e Francesco Giametta, fecero parte con don Gennaro Auletta, il notaio Filomeno Fimmanò, Giovanni Saviano, il preside Sosio Capasso e la professoressa Maria Saviano del comitato promotore.



Fig. 46 - Inaugurazione della motonave *Capri*.



Fig. 47 - Motonave *Capri*. Sala soggiorno.

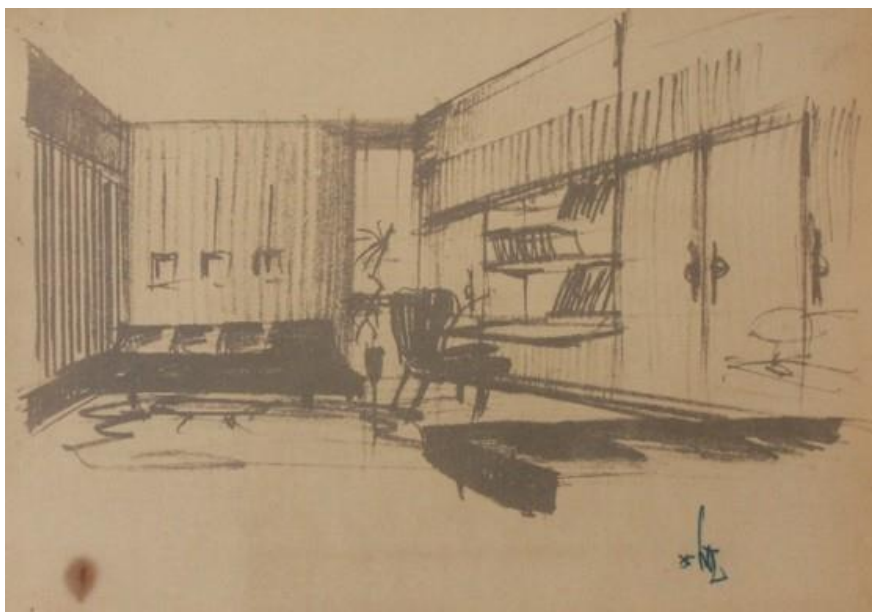


Fig. 48 - Schizzi di studio per interni.

Nel 1957 è incaricato di redigere il primo *Piano Regolatore Generale di Frattamaggiore*, che è adottato senza però diventare mai operativo per mancanza degli ulteriori adempimenti previsti dalla legge da parte degli organi preposti. Cambiate nel frattempo le norme urbanistiche con la legge n. 167 nel 1968, gli viene riconfermato l'incarico per una nuova redazione, stavolta in collaborazione con l'ingegnere Antonio Guizzi, poi ritiratosi in corso d'opera per l'impossibilità di mantenere l'impegno, causa il trasferimento a Roma e sostituito dagli architetti Giuseppe Mandia e Salvatore Ginevra. Anche questo piano non va tuttavia a buon fine in quanto, nel 1973, l'incarico gli è revocato con la motivazione di non aver redatto uno studio che armonizzasse, con equilibrio, numero degli abitanti, territorio ed espansione del tessuto urbano⁴¹. Alla bocciatura contribuiscono non poco le critiche espresse in un documento redatto a stampa da un gruppo di tecnici frattesi

⁴¹ P. PEZZULLO, *Frattamaggiore. Da casale a comune dell'area metropolitana di Napoli*, Frattamaggiore 1996, pp. 149, 156-157.

l'anno prima⁴². Suoi anche i primi *Piani regolatori di Pomigliano d'Arco* e *San Giuseppe Vesuviano* redatti a metà degli anni Cinquanta.

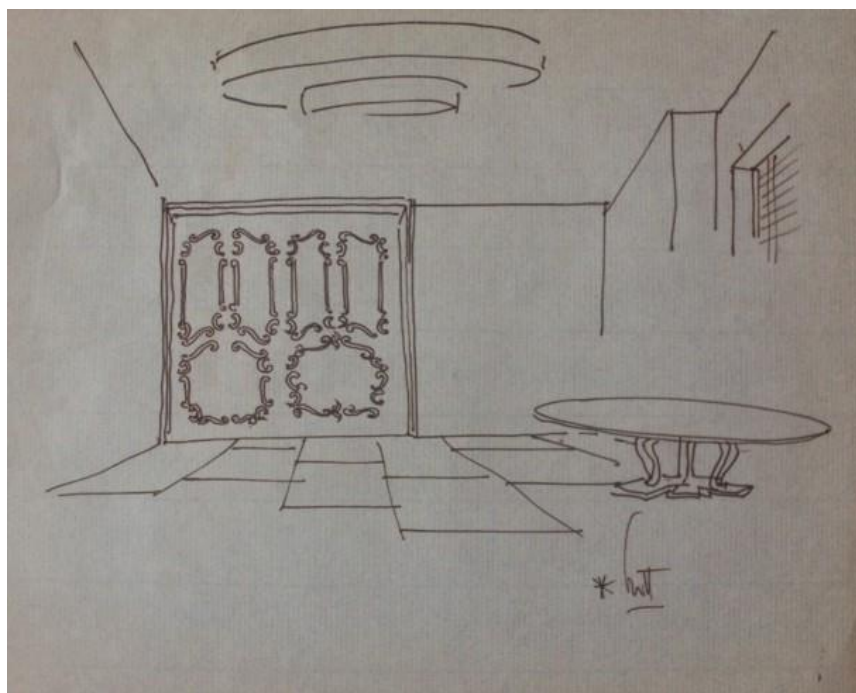


Fig. 49 – Continua.

⁴² *Considerazioni e suggerimenti al P.R.C. di Frattamaggiore*, Frattamaggiore 1972. Nell'ottobre del 1973 vengono approvate le linee generali di un nuovo piano regolatore redatto dall'ingegnere Trella e sviluppate successivamente, nel 1975, con il concorso anche dell'ingegnere De Vita (cfr. G. SAVIANO-P. SAVIANO, *Frattamaggiore tra sviluppo e trasformazione*, Frattamaggiore 1979, p. 142, n. 4).

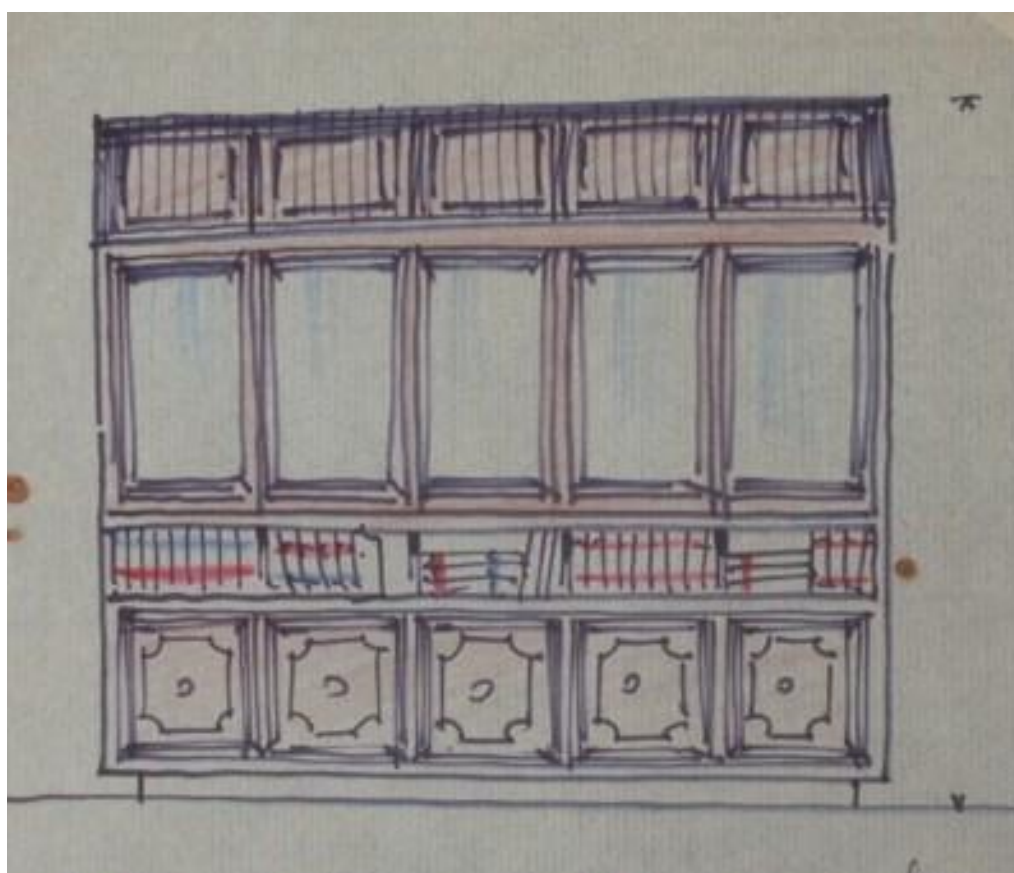


Fig. 50 – Continua.

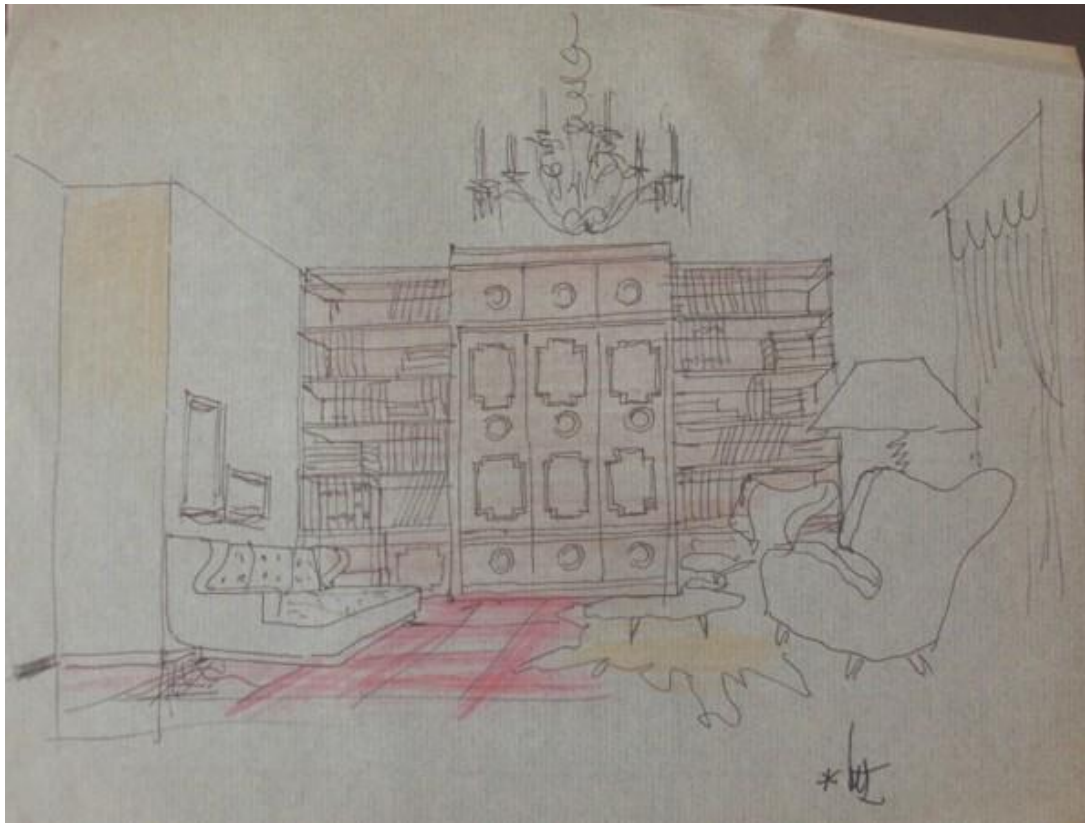


Fig. 51 – Continua.



Fig. 52 – Continua.

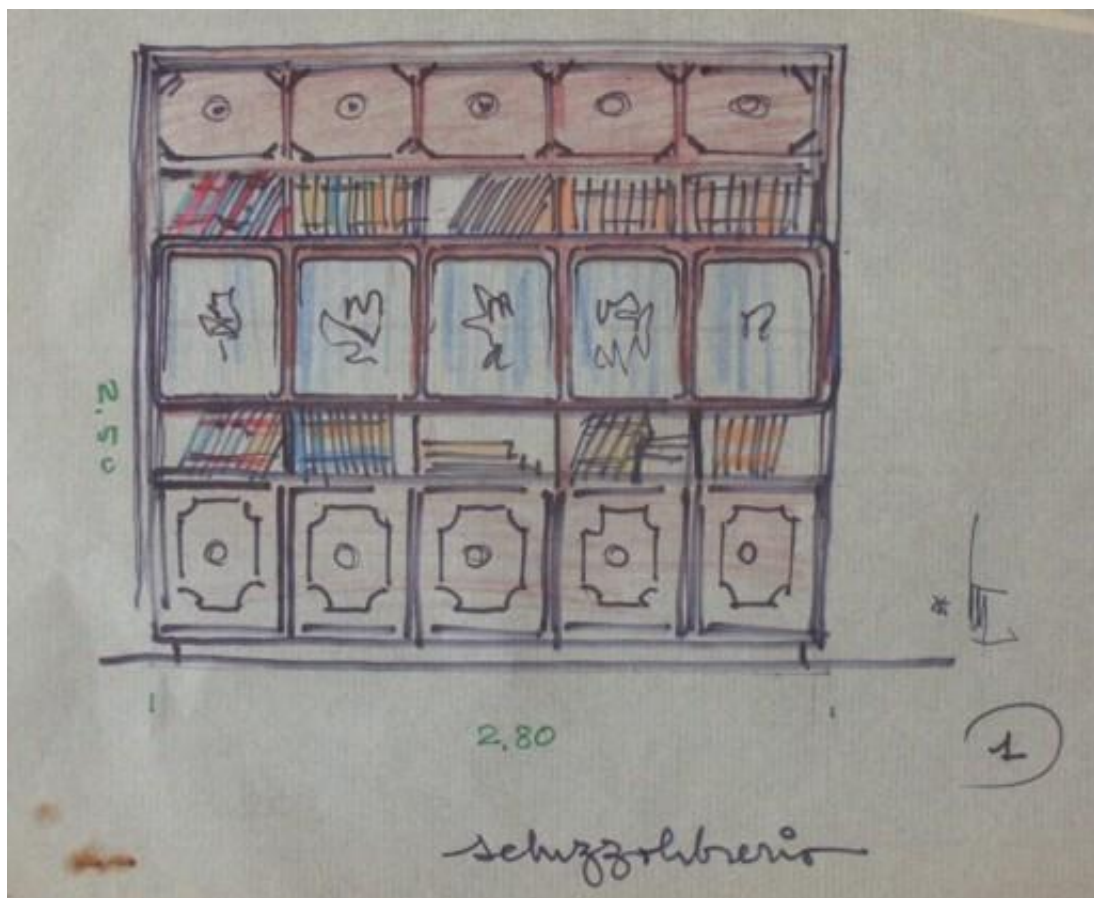


Fig. 53 – Continua.

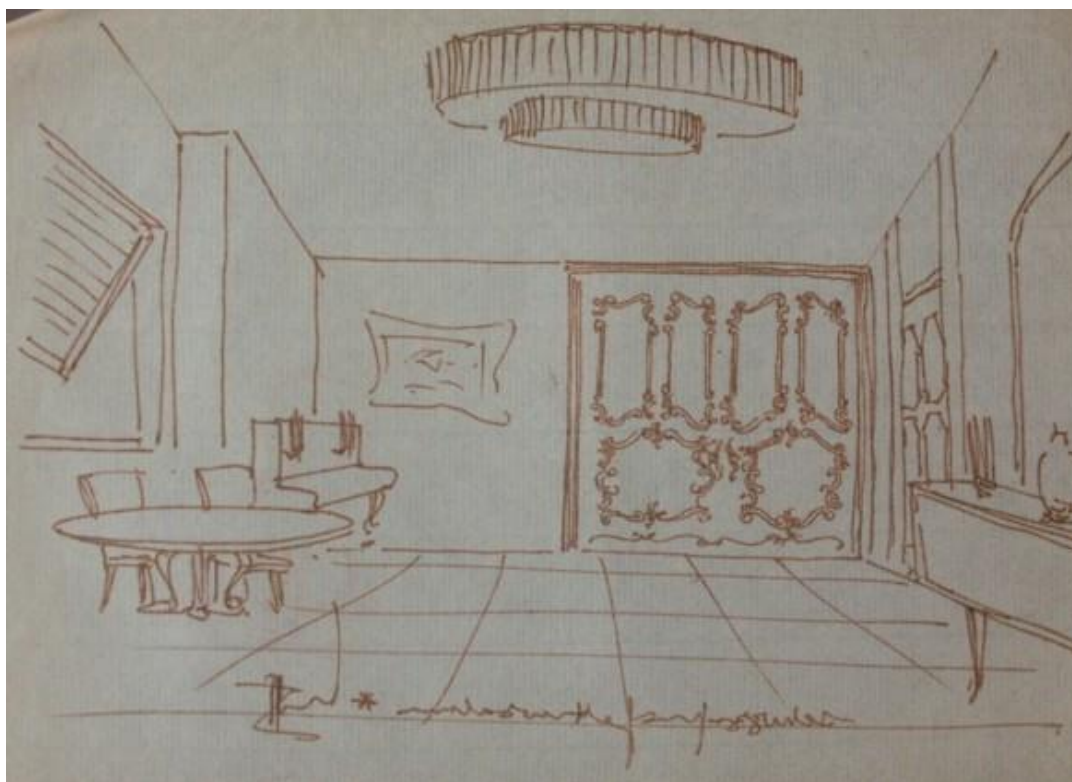


Fig. 54 – Continua.



Fig. 55 – Continua.



Fig. 56 – Continua.



Fig. 57 – Continua.



Fig. 58 - Sirio Giametta guida il sen. Leone nella visita ad una edizione della Mostra nazionale di pittura di Frattamaggiore.

Nel frattempo, verso la fine del 1960 è chiamato dall'Amministrazione Provinciale di Napoli a realizzare il *Monumento a Morelli, Silvati e Menichini* in piazza Guglielmo Marconi a Nola, inaugurato il 6 giugno dell'anno successivo⁴³.

Il monumento riprende nel disegno un analogo monumento dedicato alla celebrazione del lancio del primo satellite artificiale intorno alla Terra, lo *Sputnik*, avvenuto il 4 ottobre del 1957, progettato per una piazza di Capri, ma mai realizzato.



Fig. 59 - Schizzo di studio per il monumento a Morelli e Silvati a Nola. (1961).

⁴³ A. MORELLI, *Michele Morelli e la rivoluzione napoletana del 1820-1821*, Bologna 1961; L. AVELLA, *Fototeca nolana*, v. 3, Napoli 1996, p. 454.

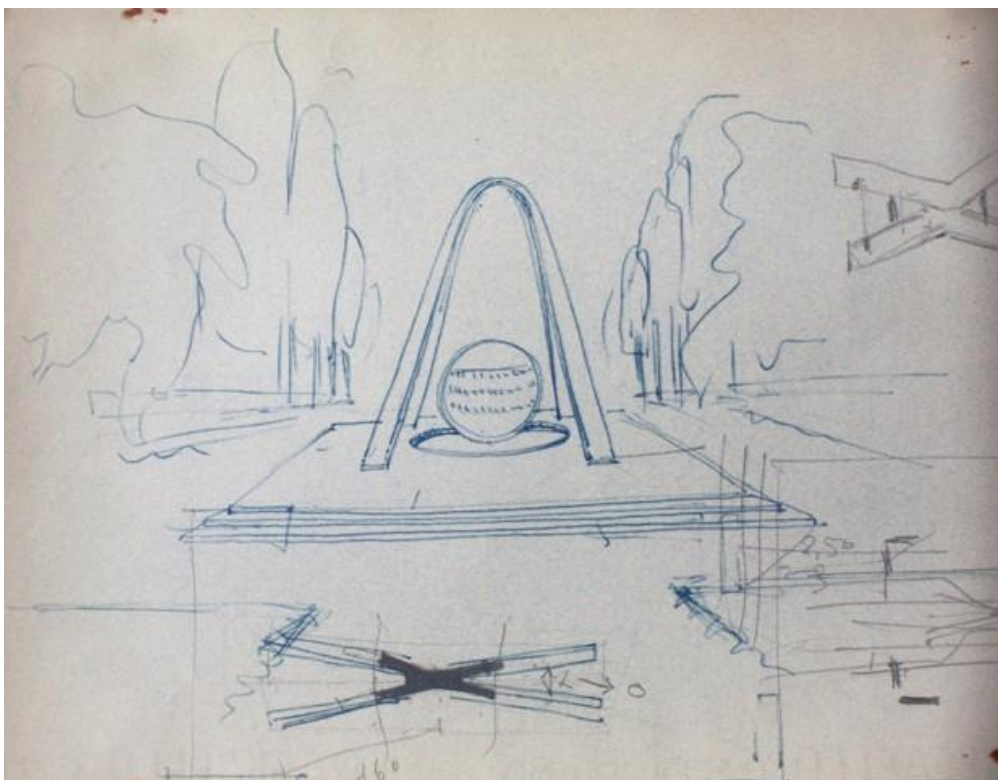


Fig. 60 - Schizzo di studio per il monumento allo *Sputnik* a Capri (anni cinquanta).



Fig. 61 - Schizzo di studio per la Croce luminosa sul monte Faito (1962).

Non va a buon fine, a causa di una grave sciagura verificatosi per la caduta della cabina nella stazione di Castellamare della funivia del Faito, anche la progettazione di una grande croce luminosa da collocare sulla vetta più alta di questo monte perché fosse visibile da una vasta area geografica. Secondo il progetto, che ebbe subito vasti consensi e importanti adesioni, perfino dal Vaticano, (pare, anzi, che l'accensione inaugurale sarebbe dovuta avvenire per mano del Pontefice Pio XII direttamente dal suo studio), la base avrebbe dovuto accogliere una sala per convegni, un ristorante e un museo⁴⁴. Sul monte Faito, Giametta era già intervenuto, precedentemente, tra il 1947 e il 1950, per completare i lavori di riedificazione del santuario di San Michele iniziati un decennio prima su progetto dell'architetto Carmine Trotta e dell'ingegnere Guglielmo Vanacore, capo dell'Ufficio tecnico del comune di Castellamare di Stabia. L'intervento di Sirio Giametta si limitò alla sola zona absidale con la realizzazione di una imponente edicola marmorea che funge da ornamento ad una statua di san Michele realizzata dallo scultore piemontese Edoardo Rubino (Torino 1871-1954) in sostituzione dell'antico simulacro. Anche i rivestimenti delle colonne che reggono l'arco trionfale e le quattro finestre sono frutto del progetto di Giametta mentre il tabernacolo fu realizzato da Raffaele Scotti⁴⁵.



Fig. 62 - Schizzo di studio per la Croce luminosa sul monte Faito (1962).

⁴⁴ F. FICCA, *Premendo un bottone nel suo studio in Vaticano il Papa accenderà la Grande Croce del Faito*, in *Il progresso italo-americano* del 3 gennaio 1961; *Una colossale Croce luminosa sul Monte Faito Castellamare di Stabia*, in *L'Italia Illustrata Lettere - Arti - Scienze - Turismo e Cronache varie*, a. XVI, n. 2-7 (luglio 1962).

⁴⁵ F. DI CAPUA, *Il santuario di San Michele Arcangelo sul Monte Faito*, Castellammare di Stabia 2007.

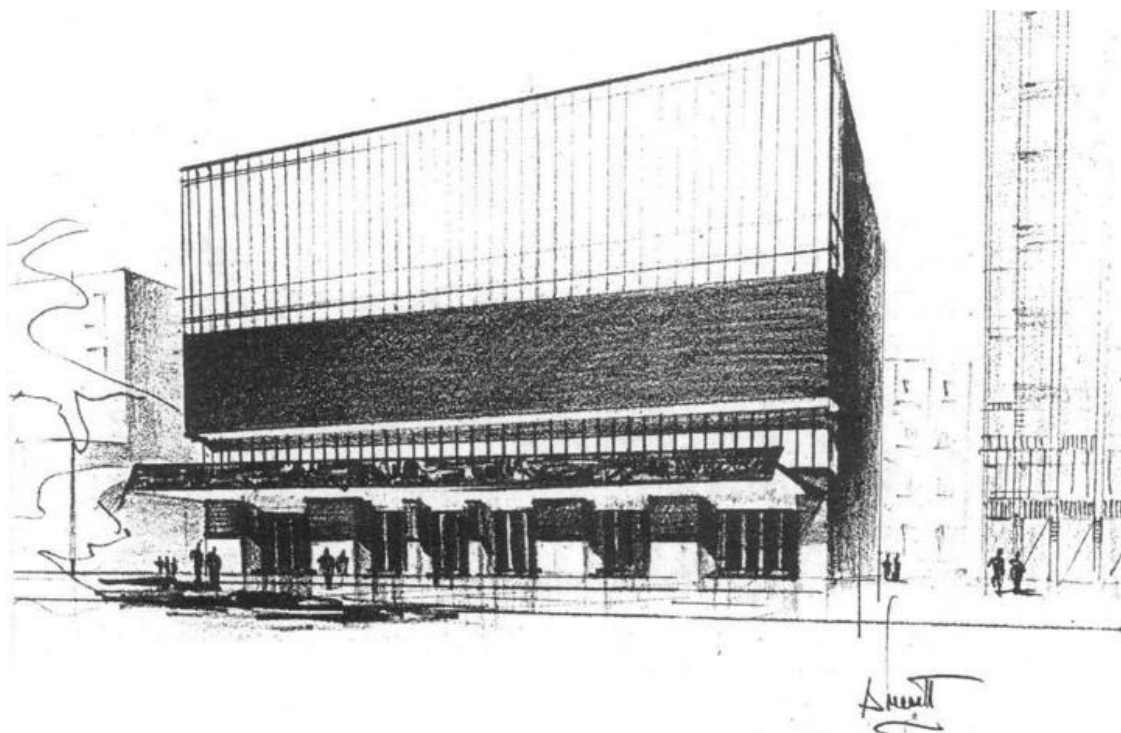


Fig. 63 - Schizzo del prospetto del teatro Mercadante (1953).



Fig. 64 - Schizzo del prospetto del teatro di posa della Mostra d'Oltremare (anni Quaranta).

La produzione di Giametta registra anche un intervento nel campo dell'architettura sportiva con la stesura di un progetto per un complesso polisportivo da realizzarsi a Napoli. L'elaborato fu probabilmente redatto nei primi anni Sessanta e va messo in relazione con la ristrutturazione e la costruzione di strutture sportive programmate per lo svolgimento dei Giochi del Mediterraneo del 1963.

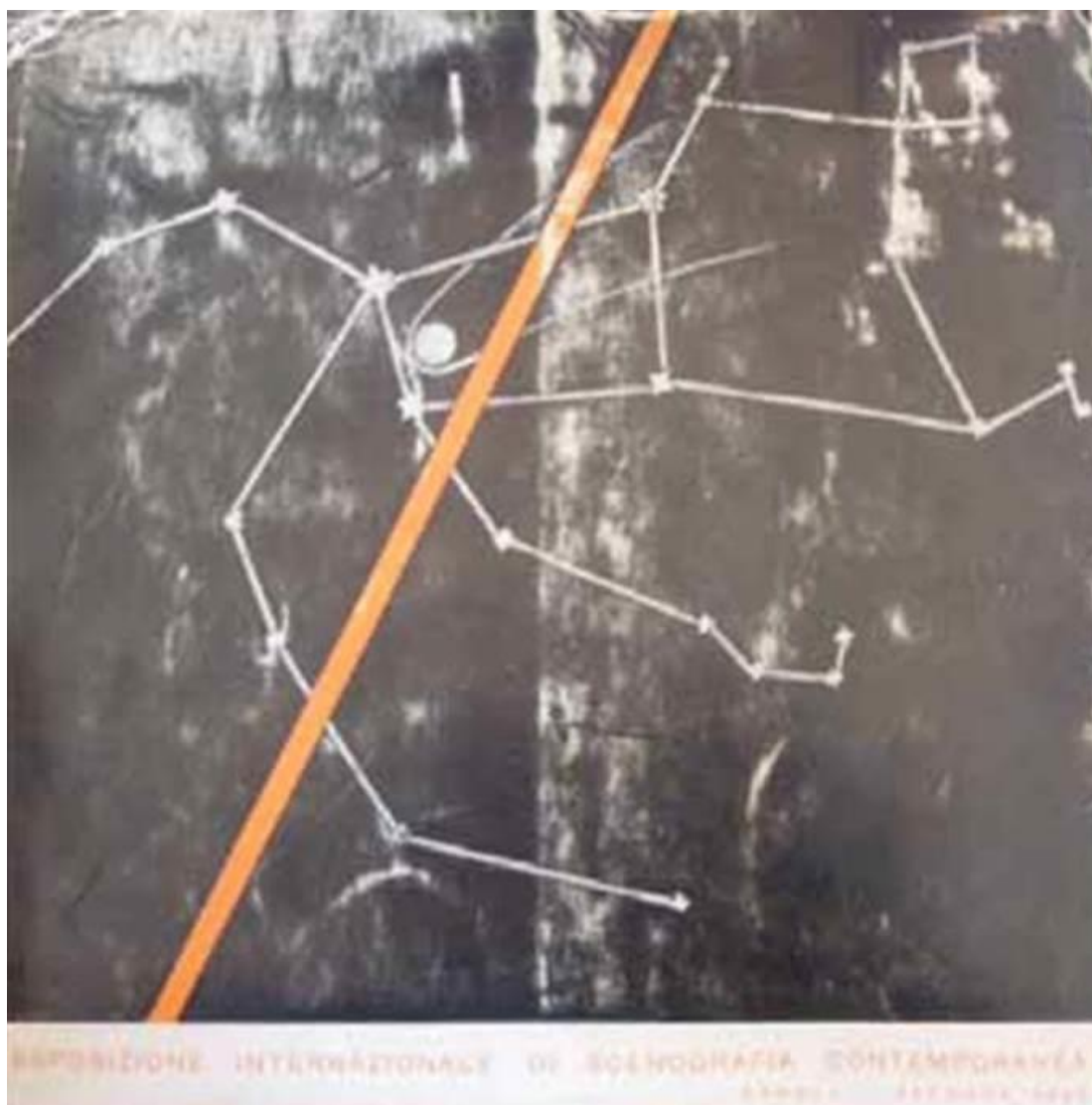


Fig. 65 - Catalogo della Prima mostra di Scenografia contemporanea con un disegno di Enrico Prampolini (1963).

Cultore della canzone partenopea, Sirio Giametta copre per alcuni anni - facendosi acceso e valido interprete presso gli organi competenti delle istanze che venivano dagli ambienti culturali della Napoli del tempo - prima la carica di Presidente del Comitato cittadino per la costituzione di un “Ente per la canzone napoletana”⁴⁶ e poi, una volta costituitasi questo sodalizio il 9 luglio del 1955, di Presidente dell’ente stesso⁴⁷. Del comitato direttivo fece parte, tra gli altri, il grande poeta napoletano Giovanni Ermete Gaeta, autore della celebre “Canzone del Piave” e più noto con lo pseudonimo di E. A. Mario, cui Giametta era legato da un’affettuosa amicizia⁴⁸.

⁴⁶ *La Voce di Napoli*, a. 37, n. 3 (22 gennaio 1955).

⁴⁷ *Bollettino della Società italiana degli autori ed editori* (luglio-ottobre 1955); P. GARGANO, *Nuova Enciclopedia illustrata della canzone napoletana*, Napoli 2006, p. 179.

⁴⁸ A. M. SIENA CHIANESE, *E. A. Mario un diario inedito cinquant'anni di storia italiana*, Napoli 1997, p. 304. E non era stato certamente per caso che, quando qualche anno prima era stato incaricato di realizzare una lapide che commemorasse gli emigrati napoletani, Giametta avesse utilizzato proprio i primi versi della sua celebre *Santa Lucia luntana* per immortalare nel marmo i sentimenti che essi provavano allontanandosi dalla loro amata città.

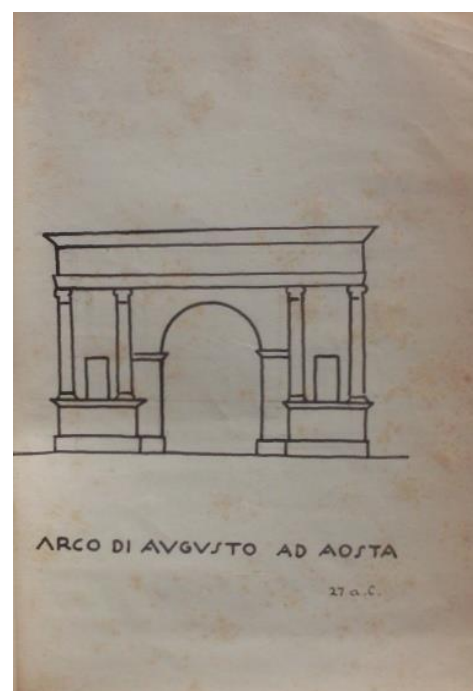
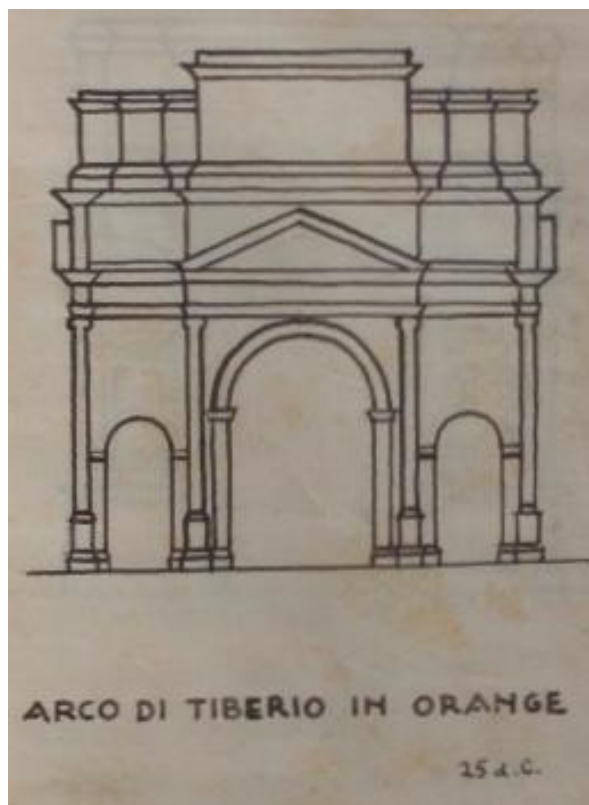


Fig. 66 - Copertina e tavole del libro *Archi trionfali romani*.



Fig. 67 – Continua.

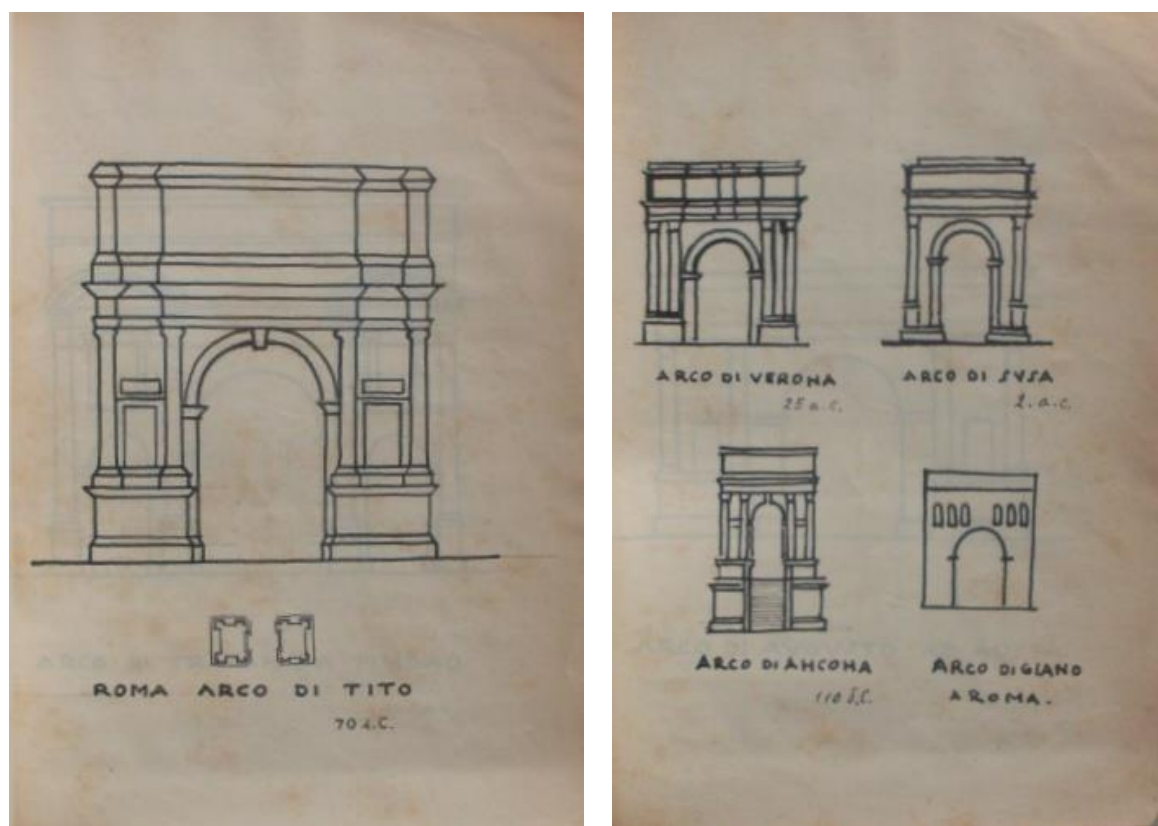


Fig. 68 – Continua.

Memorabile un suo accorato articolo in cui dopo aver narrato in rapida sintesi le vicende e l'impegno di quanti avevano propugnato la fondazione dell'Ente, egli preconizza, così come previsto dallo statuto, la realizzazione di un museo, di un archivio e di un teatro stabile della canzone napoletana⁴⁹. In questo ambito cura con successo, al termine di un lungo dibattito durato alcuni anni e condotto da giornalisti e critici d'arte su "Il Mattino" e altre testate editoriali napoletane, la realizzazione di una stele commemorativa del grande compositore napoletano Salvatore Di Giacomo⁵⁰, nonché delle scenografie della "Prima Piedigrottiissima" e del "Decimo Festival della canzone napoletana" al teatro Mediterraneo di Napoli⁵¹.

Del resto la sensibilità dell'architetto frattese verso il mondo dell'arte registra una più antica datazione: a parte i già citati premiati progetti per il teatro Mediterraneo di Napoli e per un teatro sperimentale di prosa da erigersi nei pressi della Galleria d'Arte Moderna di Roma, nella sua lunga carriera di architetto egli realizzò anche un interessante progetto per il restauro del teatro Mercadante e, nei primi anni Quaranta, un avveniristico progetto per la costruzione di un teatro di posa nella zona della Mostra d'Oltremare, tale che, nei primissimi anni Sessanta, leggermente

⁴⁹ S. GIAMETTA, *Propositi per la Canzone oggi*, in AA.VV., *Piedrigrotta*, Napoli 1956, pp. 45-46.

⁵⁰ *Un monumento a Di Giacomo*, in *Il Fuidoro Cronache napoletane*, a. II, n. 1-2 (gennaio-febbraio 1955), p. 28; M. VENDITTI, *Rocco Galdieri*, in *Il Fuidoro Cronache napoletane*, a. III, n. 1-2 (gennaio-giugno 1956), p. 48.

⁵¹ *Il X Festival della Canzone Napoletana Teatro Mediterraneo 13, 14 e 15 Luglio*, in *La Canzone Napoletana*, *Bollettino dell'Ente per la Canzone napoletana*, n. 9 (10 luglio 1962), pp. 4-5; A. SCIOTTI, *Cantanapoli Enciclopedia del Festival della canzone napoletana 1952-1981*, Napoli 2010, p. 114. Il suddetto Bollettino accoglie, tra l'altro, alle pagine 21-22, un medaglione su Giametta che l'autore, Gastone Bellet, musicologo e critico d'arte napoletano, artefice di sagaci quanto uniche memorie su Napoli e i napoletani, motiva con queste belle parole: «A quest'uomo di nobile intelletto, di gran cuore, di vera signorilità, di bella cultura artistica ed umanistica, di geniale preparazione professionale, sicuro di farlo per conto di quanti lo conoscono, io, con queste parole, intendo di rendere omaggio».

ritoccato, ancora attirava l'attenzione dagli addetti ai lavori⁵². Per non dire che qualche anno dopo, nella primavera del 1962, trasforma la vecchia *Sala Tarsia* nella via omonima di Napoli - già da lui precedentemente adattata, come si diceva poc'anzi a sala cinematografica (cinema *Astoria*) - nel nuovo teatro *Bracco*⁵³ e che nel 1964, in qualità di Presidente nazionale del Centro Italiano di Arte, Cultura e Spettacolo, organismo che accoglie tra le sue fila personaggi dello spessore di Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Felice Casorati, Ardengo Soffice, Stoppa e Giorgio Albertazzi, organizza la "Prima Mostra di Scenografia contemporanea" con la partecipazione di ben 19 nazioni⁵⁴. È autore di alcune monografie, tra cui *La pittura vascolare greca in Italia*; *Archi di trionfo romani* corredata da ben 10 disegni raffiguranti i più importanti archi romani nel mondo antico; *La pianta centrale di Roma attraverso i secoli*; *Storia degli insediamenti urbanistici attraverso i secoli*, e di alcuni interessanti saggi sulle riviste "Gioventù in marcia"⁵⁵, di cui firma alcune copertine e "Fuidoro Cronache napoletane"⁵⁶.

Tra gli anni Sessanta e Settanta è componente della Commissione edilizia di Napoli. In questa veste si distingue, come ricorda Michelangelo Rendina, quale entusiasta relatore del progetto delle famose Vele di Secondigliano dell'architetto palermitano Francesco De Salvo⁵⁷.

Parimenti, nel 1957, era stato relatore al "Primo Convegno Nazionale sull'edilizia scolastica" che si tenne a Napoli il 4 e il 5 maggio di quell'anno.

Benché esercitata in tono minore - quantitativamente e non per qualità - la pittura è l'altro grande amore del Giametta che vanta al suo attivo tre personali: due, di più antica data, alla galleria romana "Valadier 71" e alla galleria parigina "André Weil" rispettivamente nell'aprile e a settembre-ottobre del 1973, entrambe presentate con *brochure* curate da Max Vayro e Mario Pomilio⁵⁸, l'altra al Circolo Nazionale di Caserta nella seconda metà di giugno del 1994.

⁵² Significativo in proposito evidenziare come Paolo Foglia, Ernesto Mazzetti e Nicola Tranfaglia, all'epoca giovani giornalisti, abbiano riprodotto nell'ultimo articolo che si interrogava sul perché non fosse stata realizzata la progettata Cinecittà napoletana, e che chiudeva un loro piccolo quanto interessante reportage sul futuro del cinema napoletano, proprio due dei disegni che facevano parte dell'elaborato di Giametta (cfr. *Perché non è stata realizzata la progettata "Cinecittà" napoletana*, ne "Il Tempo", a. XVII, n. 273 del 30/91/960).

⁵³ I. FERRARO, *Napoli Atlante della città storica Dallo Spirito Santo ...*, op. cit., Napoli 2006, p. 96.

⁵⁴ CENTRO ITALIANO DI ARTE, CULTURA, SPETTACOLO (a cura del), *I^a Esposizione internazionale di scenografia contemporanea*. Catalogo della mostra di Napoli, Palazzo dei congressi e dell'arte della Mostra d'Oltremare, ottobre 1963, Napoli. L'esposizione si tenne nell'ottobre del 1963 nel quadro degli Incontri Artistici Internazionali. Il catalogo, di 234 pagine, si pregiava in copertina di un disegno di Enrico Prampolini e per ogni artista partecipante riportava una scheda biografica bilingue, italiano ed inglese, con l'elenco e la descrizione delle opere esposte insieme a numerose riproduzioni. Tra gli artisti trattati: G. Balla, N. Benois, G. Braque, F. Carena, F. Casorati, S. Eisenstein, O. Kokoschka, F. Léger, P. Picasso, M. Sironi, A. Soffici, G. Severini. Le ultime quattro sezioni del catalogo sono dedicate ai disegni di scenografia provenienti dagli archivi del Centro Studi A. G. Bragaglia, del Maggio Musicale Fiorentino, del Teatro dell'Opera di Roma e del teatro San Carlo di Napoli.

⁵⁵ Si tratta di due articoli, il primo dedicato al *Primato italiano nella rivoluzione dell'architettura mondiale*, pp. 11-12, il secondo su *L'architettura romana*, pp. 8-9, apparsi rispettivamente nei fascicoli di marzo (a. V, n. 26) ed aprile (n.27) del 1942. Anche le due copertine dei fascicoli accolsero lavori di Giametta: sulla prima l'immagine di un labaro inneggiante ad Amedeo di Savoia, morto per i postumi della malaria il 3 marzo di quell'anno nel campo di prigionia inglese di Nairobi in Kenia, con sullo sfondo un'architettura romana; sulla seconda un bassorilievo con un'immagine allegorica di Roma, teso a celebrare 1695° natale della Città Eterna.

⁵⁶ *Castellamare città a tre dimensioni*, n. 5-6 (maggio-giugno 1955), pp. 180-181.

⁵⁷ M. RENDINA, *Tra urbanistica e architettura. Il Politecnico di Bari e la Sidercomit*, in G. FUSCO (a cura di), *Francesco De Salvo opere e progetti*, Napoli 2003, pp. 83 - 90, p. 88.

⁵⁸ M. POMILIO - M. VAYRO, *Antologia di un Maestro. Sirio Giametta*, Galleria "Valadier 71" Roma 2-16 aprile 1973; Id., *Sirio Giametta*, Galerie André Weil, Parigi 25 settembre - 10 ottobre 1973.

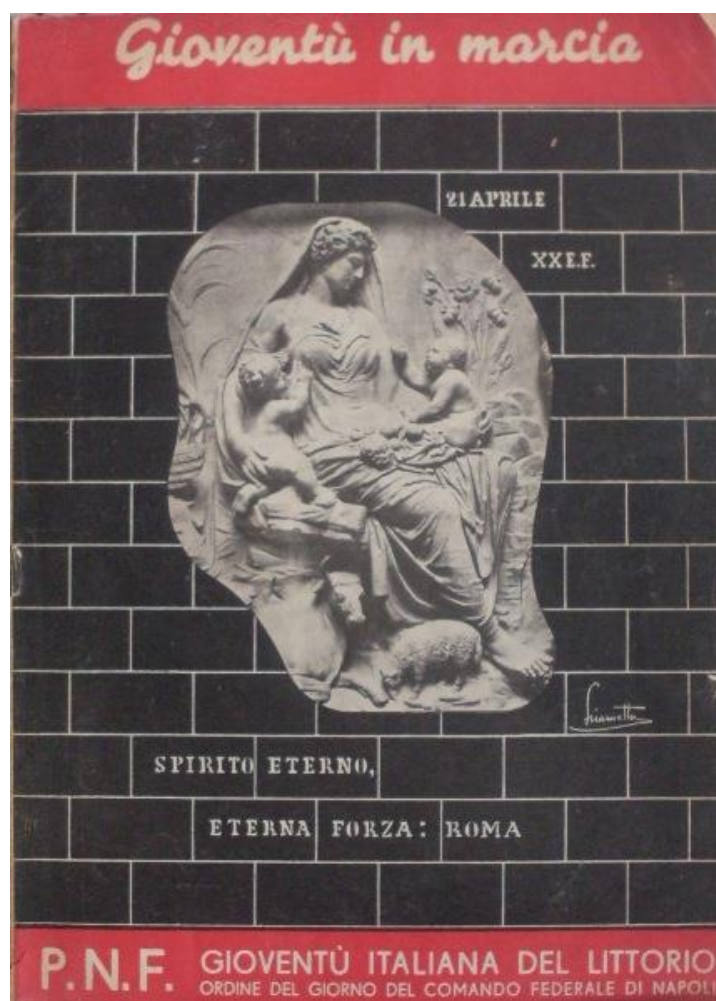


Fig. 69 - Copertina della rivista *Gioventù in marcia* realizzata da Sirio Giametta (1942).

Quest'ultima si avvale di una presentazione a stampa curata oltre che da Max Vayro da Renato Civello⁵⁹. I tre curano anche la *brochure* di un *Incontro con Sirio Giametta* che si tiene dal 15 al 30 maggio del 1975 presso il Centro culturale Galleria d'Arte Braidense di Milano, replicato l'anno successivo dal 25 giugno al 14 luglio presso il Kursaal Casino Circolo dei Forestieri di Lignano Pineta, in provincia di Udine⁶⁰. Con grande senso di liberalità dona, però, le sue opere ad amici e parenti trattenendo per sé solo qualche tela, rifiutando «contro il parere dei critici - come ricorda il Vayro - di partecipare a Mostre, il che gli sembrava in contrasto con la dedizione alla sua disciplina professionale». Nel 1949 illustra con un disegno la copertina de *Il giuoco semplice*, una raccolta di novelle scritte dall'amico Francesco Antonio Giordano⁶¹. Suoi anche alcuni dipinti nelle chiese di Frattamaggiore tra cui un ritratto del *Beato Modestino* nella basilica di San Sossio, firmato e datato 1992, benedetto personalmente in Vaticano da papa Giovanni Paolo II il giorno successivo alla sua beatificazione, il 30 gennaio del 1995⁶².

Egli non è, tuttavia, solo un serio e apprezzato professionista; pur oberato da molteplici impegni di lavoro, trova il tempo per dedicarsi alla politica, riscuotendo, per il suo sempre vivo impegno

⁵⁹ R. CIVELLO - M. VAYRO, *Antologia di un Maestro. Sirio Giametta, brochure* della mostra di Caserta, Circolo Nazionale 15-28 giugno 1994.

⁶⁰ M. POMILIO - M. VAYRO - R. CIVELLO, *Incontro con Sirio Giametta*, Centro culturale Galleria d'Arte Braidense, Milano 15-30 maggio 1975; Id., *Kursaal Casino Circolo dei Forestieri, Lignano Pineta (Ud) 25 giugno - 14 luglio 1976*.

⁶¹ C. IANNICIELLO, *I Giordano*, in F. PEZZELLA (a cura di), *Frattamaggiore e i suoi uomini illustri*, Frattamaggiore 2004, pp. 45-52, p. 50.

⁶² P. PEZZULLO, *Frattamaggiore. Da casale ..., op. cit.*, p. 67.

democratico, vasti consensi che lo portano con 27.644 preferenze ad un passo dall'aggiudicazione di un seggio da deputato nel corso della tornata elettorale del 1958⁶³. In precedenza, fin dal gennaio del 1944, quando aveva aderito alla Democrazia Cristiana, aveva ricoperto diversi incarichi nel partito. Era stato due volte membro del Comitato provinciale, una volta della Giunta esecutiva dello stesso comitato e due volte del Collegio dei probiviri. Tra il 1956 e il 1958 ricoprì il ruolo di commissario della sezione del partito ad Afragola.



Fig. 70 - Presentazione del quadro raffigurante *Il Beato Modestino* a Giovanni Paolo II (30/1/1995).

Da giovane Sirio Giametta partecipa attivamente anche alle iniziative che in quella contingenza la Chiesa mette in essere per avvicinare i giovani al mondo cattolico: già socio della FUCI è tra i proseliti più attivi nelle fila dell'Azione Cattolica di Frattamaggiore, retta a quel tempo da don Nicola Capasso, futuro vescovo di Acerra. In questo ambito ricopre prima l'incarico di Presidente dei Comitati civici della diocesi di Aversa e poi in successione quello di membro della Giunta diocesana di Azione Cattolica di Aversa, di membro dell'Esecutivo regionale della Campania e infine di membro dei Comitati civici della Campania. Come componente di questo comitato, in occasione dell'anno mariano del 1954, progetta un *Monumento alla Madonna*, da erigersi sull'eremo del Vesuvio, e che, alto 30 metri, avrebbe dovuto accogliere alla sommità di una colonna di marmo una statua della Vergine di mano dello scultore Giuseppe Maria Romano illuminata a giorno per essere visibile in tutto il Golfo di Napoli⁶⁴. Riceve più volte, per le qualità dimostrate, incarichi di fiducia dal presidente generale dell'Azione Cattolica, il professore Luigi Gedda.

Nel sociale bisogna invece registrare che, nel settembre del 1967, sotto la guida di Francesco Monti, è tra i 53 soci fondatori del Rotary Club Napoli Nord. In questa veste il 10 aprile del 1969 legge una sua memoria *Come possono contribuire i rotariani dei paesi della Comunità Economica Europea al processo di unificazione dell'Europa* in occasione della riunione Inter Clubs di Roma alla quale partecipano diversi governanti dei paesi della CEE.

⁶³ MINISTERO DEGLI INTERNI ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA, *Elezioni della Camera dei deputati 25 maggio 1958 Voti alle liste e voti ai candidati*, Roma 1960, vol. II.

⁶⁴ Cfr. la didascalia di Amilcare Sciarretta in calce al disegno del progetto in *Posillipo già pusilleco Numero speciale in onore di E. A. Mario*, a. VI, n. 5 (23/5/1954).



Fig. 71 - Onorificenza di Cav. di Gran Croce al Merito della Repubblica Italiana.

Il 23 dicembre del 1994, il Presidente della Repubblica, Oscar Luigi Scalfaro, a suggellare una gloriosa carriera di professionista, ma anche di vivace impegno sociale, gli conferisce il titolo di Cavaliere di Gran Croce al Merito della Repubblica Italiana, la più alta onorificenza nazionale⁶⁵.

Sirio Giametta muore nel paese natio il 10 aprile del 2005⁶⁶.

Nel giugno del 2010 la sua attività professionale è stata ricordata dalla professoressa Maria Carolina Campone con un poster significativamente intitolato *L'opera di Sirio Giametta tra classicismo e modernità* esposto al Convegno Internazionale di Studi "Venustas Architettura/Mercato/Democrazia" organizzato a Napoli dalla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi in collaborazione con la Prima Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, l'Ecole Nationale Supérieure di Marsiglia, l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et Paysage di Lilla, l'Associations des Instituts Supérieure di Bruxelles – Liegi - Mons e l'Escuela

⁶⁵ www.quirinale.it.

⁶⁶ F. PEZZELLA, *Una stella chiamata Sirio*, in *Progetto Uomo*, maggio 2005, p. 11. La notizia della sua morte fu comunicata, tra l'altro, da un'agenzia Ansa il giorno successivo e trovò spazio in quelli seguenti insieme alla notizia dei suoi funerali sul quotidiano *II Mattino* del 12 e 13 aprile con due articoli a firma di M. Di CATERINO, *Morto Giametta, disegnò l'ospedale di San Giovanni Rotondo* e *L'ultimo saluto a Giametta, commozione ai funerali*.

Tecnica Superior de Arquitectura del Politecnico di Madrid nell'ambito delle "Giornate Europee della Ricerca Architettonica e Urbana".

Nel dicembre dello stesso anno gli è stato conferito insieme all'avvocato Giovanni Race di Bacoli il Premio alla memoria letteraria nell'ambito dell'11^a edizione del Premio letterario internazionale "Tra le parole e l'infinito"⁶⁷.

⁶⁷ P. CAPUANO, *Premio allo storico che ha riscritto le radici dei Campi Flegrei: Giovanni Race*, ne *Il Mattino* del 4/12/2010.



ISBN 979-1281671058