

# Rassegna Storica dei Comuni

*STUDI E RICERCHE STORICHE LOCALI*



Anno XXXVI (nuova serie) - n. 162-163 - Settembre-Dicembre 2010

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

## INDICE

### **ANNO XXXVI (n. s.), n. 162-163 SETTEMBRE-DICEMBRE 2010**

[In copertina: Basilica di S. Angelo in Formis (CE); Foto Franco Pezzella]

(Fra parentesi il numero di pagina nell'edizione originale a stampa)

Editoriale (M. Corcione), p. 3 (3)

L'influenza cassinese nelle più antiche chiese medievali della Campania. Fonti storiche, architettoniche e archeologiche (P. Rescio), p. 5 (5)

Nuove considerazioni sui tempi di esecuzione del soffitto dell'Annunziata di Giugliano (G. Della Volpe), p. 33 (38)

Un contributo su Carlo Mercurio e la sua bottega aversana (M. Di Mauro), p. 43 (48)

La cappella del SS. Rosario nel Camposanto di Succivo (A. Di Lorenzo), p. 47 (52)

Pompei ed il culto dell'acqua: dalle terme del foro alla fonte salutare (S. Uliano – A. Serrapica), p. 53 (58)

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 (F. Pezzella), p. 71 (77)

#### **Recensioni:**

A) Aversa e la cultura (L. Santagata), p. 78 (83)

B) Pontecorvo sacra (M. C. Carrocci), p. 79 (84)

C) Pietro Cammisa e il suo tempo (A. Cesaro), p. 80 ( 85)

Vita dell'Istituto, p. 82 (87)

## EDITORIALE

In questo numero della rivista, interamente dedicato al patrimonio culturale, nella sua accezione più vasta, vengono affrontati, secondo tagli e specializzazioni differenti – che in sintesi costituiscono la “ricchezza” della ricerca storica – temi molto cari alla pluridecennale attività dell’Istituto di Studi Atellani.

In proposito mi piace sottolineare che nella sua ormai lunga vita editoriale *Rassegna Storica dei Comuni* ha sempre avuto un occhio di riguardo per la ricerca nel campo dell’arte, e lo studio e la riscoperta del nostro patrimonio culturale, unito sempre all’obiettivo della valorizzazione e della massima fruizione dello stesso, ha trovato comunque spazio e disponibilità.

L’opera d’arte funge da tassello fondamentale - spesse volte anche più del documento cartaceo (che anch’esso è patrimonio culturale) – per la comprensione e la conoscenza della storia di una comunità. Il patrimonio storico-artistico, proprio per la sua generale “facilità” di comprensione, per l’immediatezza del messaggio che fornisce all’osservatore, stimola l’interesse e diventa fattore di capitale importanza per l’identità di una comunità.

In modo alquanto pittoresco qualche anno fa si era soliti individuare il nostro “petrolio” nel patrimonio culturale, visto come volano economico e come strumento procacciatore di valuta estera.

Questa idea, fortunatamente, è cambiata e si è sempre più affinata. Si sa bene che il nostro patrimonio culturale non è paragonabile al petrolio e non è suscettibile di portare nelle svuotate casse nazionali solo valuta straniera: il petrolio ha subito negli ultimi tempi notevolissimi e continui alti e bassi, presto dovrà essere rimpiazzato da altre fonti energetiche, e non sempre ha lasciato ricchezza nei paesi di provenienza.

Ci sentiamo di azzardare che sotto l’aspetto economico i beni culturali sono più sicuri (e in Italia è quasi inutile sottolinearlo): non sono soggetti a sovrapproduzione o a svalutazione, non attirano solo i capitali stranieri, non possono essere sostituiti da surrogati e negli ultimi anni hanno visto ampliarsi il mercato e la richiesta.

Nell’Europa occidentale oltre la metà della ricchezza prodotta non deriva più dall’industria ma dal terziario avanzato e dai servizi e una più che ragguardevole fetta di tale ricchezza è prodotta dalle attività culturali e dal tempo libero dedicato alla cultura.

Tuttavia la ricchezza derivante dai beni e dalle attività culturali è legata alla corretta gestione dell’ambiente e del nostro patrimonio culturale, operazione complessa che investe fattori sociali ed economici.

Tuttavia la quotidiana “velocizzazione” del nostro modo di vivere, la inimmaginabile rapidità di comunicazione delle informazioni, delle idee, degli avvenimenti a livello planetario, il continuo modificarsi dei modi di vivere, può far sembrare anacronistica qualsiasi riflessione sul nostro patrimonio culturale, sul nostro passato, sulla nostra storia, non solo locale; siamo ormai in presenza e in balia di un sistema che ci offre esclusivamente modelli che appaiono perfetti, e solo il capolavoro, l’opera eccelsa, spettacolare – ancor più quando essa stessa è spettacolo - è degna di attenzione e considerazione. Il resto appare semplice ciarpame.

La nostra ricerca, i nostri studi possono sembrare quasi una artificiosa quanto vana e nostalgica operazione di attenzione per un passato dimenticato e che non ha utilità e possibilità di far parte della nostra quotidianità, che non ci appartiene e non dobbiamo sentire più nostro. Lo studio e la riscoperta della nostra storia e delle nostre radici culturali si vorrebbe farle apparire come un campanilistico passatismo, una sorte di snobistico isolamento dal vorticoso vivere quotidiano, improntato alla velocità, alla novità, alla sensazionalità.

Invece, la storia e la cultura sono ricchezza, e questo è bene tenerlo sempre a mente!

La storia locale, storia anche senza grandi eventi o senza accadimenti eclatanti, riveste una fondamentale funzione: ha, principalmente, l'obiettivo della costruzione del legame di appartenenza ad una comunità, è il mezzo che ci accomuna alla nostra collettività, che è tale per l'identità di genesi.

La storia serve a farci conoscere e a riconoscerci, a darci la soggettività e la singolarità che ci appartiene e ci è necessaria per il raggiungimento di un nuovo umanesimo.

È utile ai giovani, perché è strumento di identità, e ancora più ai meno giovani come momento di riflessione; è necessaria a tutti, indistintamente, per farci partecipi e impegnati nella generale crescita sociale.

MARCO CORCIONE

# L'INFLUENZA CASSINESE NELLE PIÙ ANTICHE CHIESE MEDIEVALI DELLA CAMPANIA. FONTI STORICHE, ARCHITETTONICHE E ARCHEOLOGICHE

PIERFRANCESCO RESCIO

## 1. Premessa

Quando fu consacrato Cardinale e Abate di Montecassino, Desiderio, al secolo Dauferio figlio di Landolfo principe di Benevento, il 6 marzo del 1058 a Osimo da papa Niccolò II<sup>1</sup>, iniziò per il cenobio una splendida stagione artistica che trovò diffusione anche in luoghi che noi riteniamo remoti e quasi inconoscibili.

Il neo Abate fece demolire la chiesa gisulfiana per edificarne una del tutto nuova e più ricca di ornamenti. Le difficoltà da affrontare erano enormi. Si trattava di trasportare sulle pendici di una montagna alta 500 m materiali pesanti e monolitici preziosi, su una spianata estesa 200 cubiti.



I lavori, iniziati nel marzo del 1066 si protrassero per cinque anni. Finalmente il primo ottobre del 1071 Papa Alessandro II consagrò la nuova chiesa. E qui inizia la nostra rassegna che analizza gli edifici sacri della Campania. Tracciando la loro nascita si vedrà quanto i costruttori medievali siano stati abili nell'utilizzare i materiali che i luoghi offrivano, reimpiegando anche materiali di spoglio. Infatti, tra gli arcivescovi presenti alla consacrazione vi era anche quello di Salerno, Alfano, che per i mosaici dell'Abbazia era stato chiamato a comporre eleganti didascalie metriche. Quello splendido miracolo d'arte impressionò a tal punto l'arcivescovo di Salerno da indurlo a scrivere un carme in lode di Montecassino, oggi prezioso sussidio per la ricostruzione della Basilica.

La chiesa di Montecassino, si sa, fu quasi interamente distrutta dal sisma del 9 settembre del 1349 e ricostruita successivamente al tempo di Urbano V. Il sommo pontefice per accelerare la ripresa del monastero ne tenne il diretto governo dal 1366 al 1369 e ne completò l'opera con la bolla "Monasterium Casinense" del 15 febbraio del 1369, nella

<sup>1</sup> AMATO DA MONTECASSINO, *Storia dei Normanni*, volgarizzata in francese antico a cura di V. Bartholomaeis, Roma 1935, p. 174.

quale prescriveva che ogni monastero sotto la regola di San Benedetto doveva versare il sessantesimo delle rendite per la ricostruzione della chiesa madre dell'Ordine Benedettino<sup>2</sup>.

Purtroppo oggi della Basilica di Montecassino restano pochissime tracce perché fu demolita dai bombardamenti del Secondo Conflitto Mondiale e di essa rimangono solo le fonti storiche, dal *Chronicon Casinense* di Leone Ostiense ai disegni dei primi del Cinquecento dei fratelli fiorentini Antonio e Battista da Sangallo, chiamati a Montecassino dall'Abate, pure fiorentino, Ignazio Squarcialupi<sup>3</sup>.



**Area centro-meridionale della Campania.  
Le località interessate dall'architettura benedettino-cassinese**

La chiesa madre dell'Ordine Benedettino ricostruita da Desiderio aveva tre navate divise da due colonnati, ciascuno di dieci colonne e un alto transetto, un ambiente vasto sopraelevato di 2 m all'incirca sul piano delle navate per la presenza del sepolcro di San Benedetto. Ad est la chiesa aveva tre absidi poste più o meno in asse con i portali d'ingresso. Precedeva l'edificio un quadriportico con arcate probabilmente a sesto acuto. Già prima della ricostruzione desideriana esisteva un atrio terminato in fronte da due piccole torri che furono dall'Abate ricostruite nel 1075 e dedicate rispettivamente a San Pietro e a San Michele<sup>4</sup>. È facile notare come il portico fu riprodotto, senza grandi differenze, nel Duomo di Salerno. L'abate per realizzare questa grandiosa opera d'architettura utilizzò maestranze lombarde e amalfitane. Inoltre, inviò a Costantinopoli monaci con il compito di assoldare abili artisti nel lavoro del marmo e dei mosaici.

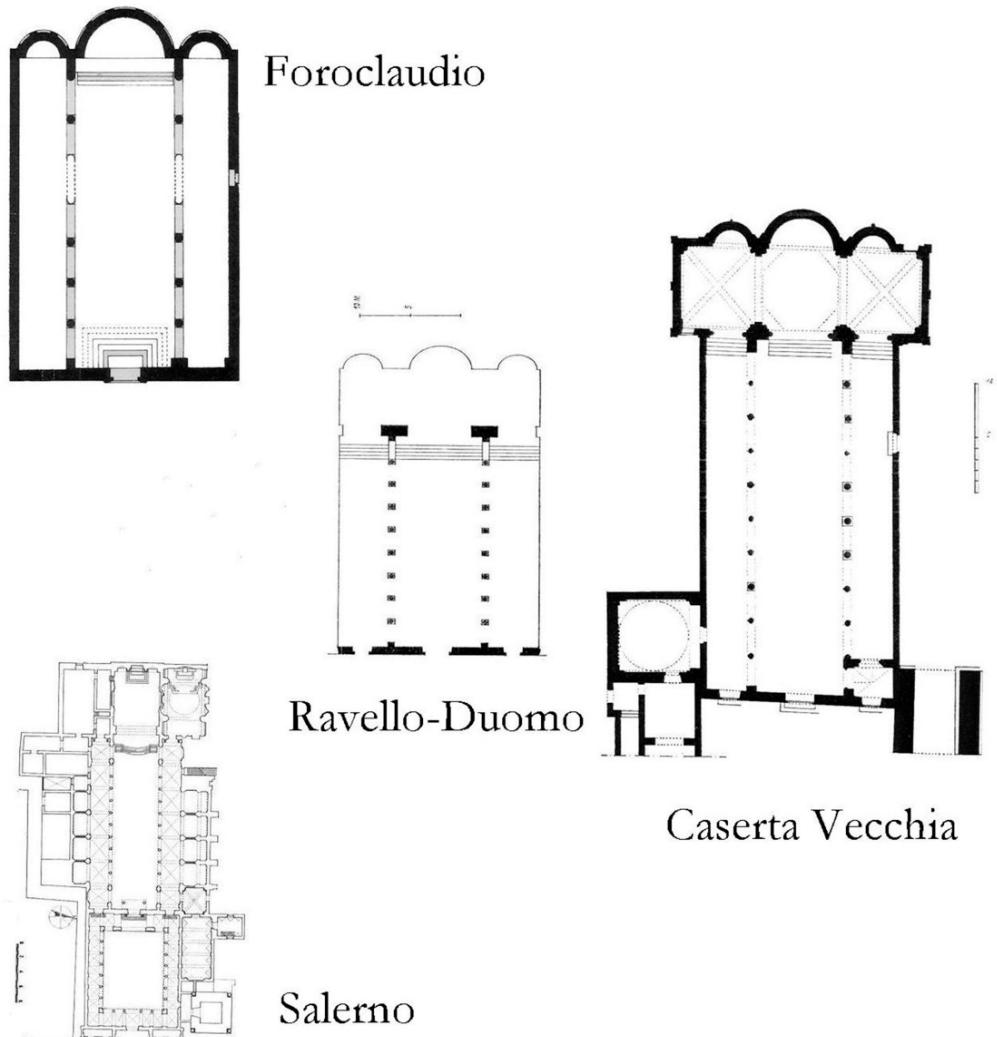
L'abate Desiderio, dunque, assicurò all'Abbazia di Montecassino una grande stagione artistica di cui rimane traccia soprattutto negli edifici che andremo ad analizzare. Seguendo lo schema planimetrico messo a punto da Desiderio vennero progettate e poi edificate le chiese di *S. Michele Arcangelo* a Sant'Angelo in Formis (1072-1087), di *Santa Maria di Foroclaudio* a Ventaroli (fine XI sec.), di *S. Pietro* a Minturno (fine XI sec.), di *S. Giovanni del Toro* a Ravello (inizio del XII sec.), di *S. Eustachio* a Pontone d'Amalfi (metà XII sec.), dell'*Annunziata* a Minuto (metà del XII sec.) e le Cattedrali di

<sup>2</sup> A. PANTONI, *Descrizione di Montecassino attraverso i secoli*, «Benedictina», XIX (1972), p. 544.

<sup>3</sup> G. GIOVANNONI, *Rilievi e opere architettoniche del 500 a Montecassino*, in «Casinensis», 1929, pp. 305-335.

<sup>4</sup> L. OSTIENSE, *Chronicon Casinensis*, in *Monumenta Germanie Historica*, SS. III 33, pp. 726.

Capua (1073-1081), Salerno (a partire dal 1080), Ravello (1086-1087), Sessa Aurunca (1103-1113), Calvi Vecchia (prima metà del XII sec) e Caserta Vecchia (1153-1213)<sup>5</sup>. Questo studio vuole solo ribadire le affinità che accomunano questi edifici sacri al loro modello e sottolineare le diversità tipologiche che i costruttori normanni elaborarono nelle singole realizzazioni utilizzando non solo le precedenti conoscenze, ma anche altre esperienze provenienti dalle varie culture.



**Principali planimetrie delle chiese di influenza cassinese**

### 2.1. S. Angelo in Formis. Chiesa di San Michele Arcangelo

La chiesa fu costruita al tempo dei Longobardi nel VI secolo<sup>6</sup>, in onore dell'Arcangelo S. Michele alle falde del Monte Tifata, presso Capua. La Basilica fu detta prima *ad arcum Diana*, perché edificata sui ruderi del tempio di Diana Tifatina poi detta *in formis* o *ad formis* per la presenza di alcune arcate di acquedotto.

Grazie agli scavi archeologici degli ultimi anni conosciamo l'esatta ubicazione del tempio di Diana e la sua tipologia. L'attuale piano di calpestio e buona parte del pavimento della basilica, così il perimetro della chiesa ripercorre il perimetro del podio su cui si innalzava il tempio<sup>7</sup>. All'esterno, sul lato sud vicino al campanile e all'interno,

<sup>5</sup> Numerosissimi sono gli edifici che verranno qui trascurati. Tra questi, l'Abbazia di S. Pietro ad Montes a Caserta, la Cattedrale di Carinola e la Cattedrale di S. Agata dei Goti, sui quali si sta preparando una monografia specifica.

<sup>6</sup> M. VOLANTE, *Sant'Angelo in Formis*, in «Rassegna Aurunca», II, n. 7 (1965), p. 53.

<sup>7</sup> A. DE FRANCISCIS, *Templum Diana Tifatinae*, Napoli 1989, p. 314.

appena entrati nella chiesa, il podio presentava un paramento in blocchi di tufo grigio e doveva essere di tipo etrusco-italico ad una sola cella orientato ad ovest<sup>8</sup>. Non si sa con precisione quando fu edificata la chiesa, ma essa esisteva già al tempo del vescovo di Capua Pietro I (925-938), il quale concesse ai monaci di Montecassino la chiesa di S. Michele Arcangelo per costruirvi un monastero, come risulta dal *Chronicon cassinese*. Nel 943 Sicone, vescovo di Capua e di stirpe longobarda, tolse la chiesa ai Cassinesi per darla in beneficio ad un diacono che sembra trasformò l'edificio sacro in luogo di ritrovo per gli oziosi del luogo<sup>9</sup>. Nel 944 i monaci fecero ricorso al Pontefice Marino II, il quale ordinò al vescovo, sotto pena di scomunica, di rendere prontamente la chiesa di S. Angelo *de monte* ai monaci<sup>10</sup>.

Non si sa per quali ragioni, ma già nel 1065 l'edificio sacro risultò nelle mani dell'arcivescovo di Capua, Ildebrando, figlio di Pandolfo IV<sup>11</sup>. Nel 1066 il principe Riccardo con Giordano, suo figlio, donarono alla chiesa di S. Angelo il territorio di Sarzano con le sue pertinenze. Sei anni dopo, nel febbraio del 1072, il principe donò il cenobio di S. Angelo con tutte le sue pertinenze al monastero cassinese. Desiderio, il grande abate cassinese, fece ricostruire ed affrescare la nuova chiesa tra il 1072 e il 1087<sup>12</sup>.

Tra il principe e l'abate, già legati da vincoli di amicizia, iniziò una stretta collaborazione nella definitiva sistemazione della chiesa e del convento. Su antiche colonne fu innalzata la basilica e negli immediati dintorni furono costruiti una foresteria, la sacrestia, l'ospedale, un ospizio e, più tardi, una cappella dedicata a San Nicola di Myra. Nacque un vivo centro monastico che ospitava una comunità di ben quaranta monaci. In un documento del 15 settembre del 1095 Riccardo II, principe di Capua, conferma a S. Angelo in Formis le possessioni e i privilegi concessi al monastero da Riccardo I e da Giordano suoi successori. Il monastero ebbe lunga vita e solo nel 1417 fu soppresso, quando i monaci andarono via e l'antico cenobio divenne, sotto il pontificato di Martino V, una prepositura soggetta a Montecassino.

Prima del 1574 inizia la serie degli abati commendatari. Il cardinale, Antonio Carafa, è il primo che iniziò il lento abbandono degli edifici cenobitici. Nel 1732 l'abate Giuseppe Renato Imperiale fece eseguire numerosi restauri per rimettere in sesto la chiesa e gli edifici annessi. Nel 1766 il monastero divenne dipendenza della Chiesa di S. Marcello a Capua. Successivamente, nel 1799 venne dichiarata di regio patronato, perché i Borboni si autoprolamarono eredi dei principi normanni Riccardo I e Giordano I. Nella prima metà del XIX secolo l'abate Caprioli ne ristrutturò il soffitto e vi aggiunse la sacrestia e il cimitero<sup>13</sup>.

Nel 1870 la Badia passò al demanio dello Stato<sup>14</sup>.

La Chiesa di S. Angelo in Formis è considerata l'edificio più importante dell'architettura romanica nella regione Capuana. Si presenta con un portico lungo 17,40 m, a cinque fornici, quattro archi acuti di richiamo musulmano con volte a crociera uno centrale a tutto sesto, con volta a botte, molto più alto degli altri sostenuti

<sup>8</sup> F. S. PARADISO, *La Basilica di Sant'Angelo in Formis*, s.l. s.d., p. 12.

<sup>9</sup> N. CILENTO, *L'istituzione della sede arcivescovile metropolitana di Capua nel suo significato politico e religioso*, in *Atti del Convegno Nazionale di studi storici promosso dalla Società di storia patria di Terra di Lavoro 26-31 ottobre 1966*, Roma 1967, pp. 87-91; S. C. CORRENTE, *La Basilica di Sant'Angelo in Formis*, Napoli 2001, p. 16.

<sup>10</sup> M. INGUANEZ, *Regesti di S. Angelo in Formis*, Badia di Montecassino 1925, p. 3 e p. 43.

<sup>11</sup> L. TOSTI, *Storia della Badia di Montecassino ...*, Lib. III, p. 329.

<sup>12</sup> AA. VV., *Storia dell'arte classica e italiana - Il Medioevo*, vol. II, Firenze 1988, p. 338; F. GANDOLFO, *La scultura normanno-sveva in Campania*, Roma-Bari 1999, p. 18.

<sup>13</sup> L. CATALANI, *La Chiesa di S. Angelo in Formis alle falde del monte Tifata fuori Capua antica*, Napoli 1844, p. 24.

<sup>14</sup> O. MORISANI, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Cava dei Tirreni 1962.

da quattro colonne, due di marmo cipollino e due di granito, mentre ai due lati due massicci pilastri di tufo. Le quattro colonne, chiaramente di spoglio, furono prelevate da un tempio o da una costruzione civile<sup>15</sup>.

La facciata della chiesa si eleva al di sopra del portico e mostra tre finestre rotonde, simili a quelle delle pareti laterali, oltre una più piccola in alto. Il portale centrale d'ingresso della chiesa, coronato da un arco semicircolare e da un architrave con iscrizione<sup>16</sup>.

Il campanile, posto a sud, si trova in posizione arretrata rispetto al pronao ed è alto 19m. È costituito da due piani di differenti materiali: il primo di marmo bianco ed il secondo in mattoni rossi. Il primo piano ha due porte con arco a tutto sesto, di cui uno murato e due sottili finestre. L'ornato della cornice è tanto simile a quello dell'archivolto del portale dell'Abbazia, da far supporre che una medesima maestranza sia stata all'opera nei due casi. Su ogni lato del secondo piano, quasi della stessa altezza del primo, si apre una bifora a tutto sesto. Anche questo piano termina con una cornice di marmo più piccola. Rimasto in piedi solo per due terzi della sua altezza, originariamente la costruzione doveva esplicare anche la funzione di torre di avvistamento. Infatti, per meglio poter svolgere questa funzione nel Quattrocento fu abbattuta l'elegante cupoletta sormontata da una croce<sup>17</sup>. Interessante è la bicromia degli ordini. La zona inferiore in travertino e quella superiore in cotto, secondo una tradizione riscontrabile anche nei campanili di Capua, Salerno, Caserta Vecchia e nelle torri federiciane di Capua.

L'interno dell'edificio è a tre navate, quella centrale più ampia e lunga, divise mediante una doppia serie di sette colonne, terminanti in tre absidi, senza transetto né cripta. Le colonne, di granito e di marmo cipollino, sostengono otto arcate a tutto sesto. Nel 1732 il cardinale Giuseppe Renato Imperiale, il cui nome compare su di una lapide apposta sulla parete sinistra del portico, aggiunse alla chiesa il soffitto, arricchendola di altri cinque altari. Ai lati dell'ingresso due acquasantiere: quella a destra formata da un'ara romana tardoimperiale, l'altra è un capitello di stile romanico appoggiato su un roccio di colonna.

L'altare maggiore è un sarcofago romano sistemato qui verso il 1964 e proveniente dal Museo S. Martino di Napoli. A sinistra dell'altare si trova un pulpito di marmo poggiante su quattro colonne. Sul parapetto un'aquila acefala, che trattiene tra gli artigli il Vangelo, fa da leggio. Il pulpito doveva essere poi del tutto rivestito di mosaici, oggi purtroppo scomparsi.

Sulle pareti delle absidi si rivelano le tracce di finestre, tre in quella centrale e una in quelle laterali.

Durante la costruzione della chiesa di Montecassino Desiderio inviò a Costantinopoli dei monaci col compito di assoldare abili maestri nel lavoro in marmo e nei mosaici, inoltre l'Abate volle che i giovani novizi e i monaci si avvicinassero a queste tecniche artistiche. Purtroppo a Montecassino nulla è rimasto, ma pregevoli testimoni delle tendenze importate dai mosaicisti bizantini e dell'arte in Italia dell'XI secolo sono gli affreschi di S. Angelo in Formis<sup>18</sup>. Sicuramente realizzati al tempo di Desiderio (1072-1087) – e per fortuna ritrovati nel 1840 da un mastro muratore – gli affreschi, realizzati secondo un preciso piano teologico-didascalico illustrano la storia della salvezza secondo una vera carrellata di personaggi e scene del Vecchio e del Nuovo Testamento.

<sup>15</sup> M. D'ONOFRIO-V. PACE, *La Campania*, Milano 1981, pp. 143-152.

<sup>16</sup> F. GANDOLFO, *La scultura normanno-sveva in Campania ...*, pp. 16-18.

<sup>17</sup> S. C. CORRENTE, *La Basilica di Sant'Angelo in Formis*, Napoli 2001, pp. 36.

<sup>18</sup> V. PACE, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale nei secoli XI-XII*, in AA. VV., *I Bizantini in Italia*, Milano 1986, p. 429.

Il ciclo pittorico presenta i due cicli testamentari, un Giudizio Universale in controfacciata, ma molte sono anche le rappresentazioni dei profeti<sup>19</sup>. All'esterno al di sopra dell'architrave, accolgono i fedeli due lunette; in quella inferiore la Madonna orante in un medaglione sorretto da due angeli mentre in quella superiore l'Arcangelo Michele. Nelle lunette degli altri quattro archi vi sono le Storie di S. Paolo e di S. Antonio, probabilmente risalenti al XIII secolo. Nell'abside centrale in alto il simbolo dello Spirito Santo, la colomba, nel mezzo Cristo seduto sopra un trono bizantino con la mano destra in atto di benedire alla maniera greca.

Ai lati del Cristo i quattro simboli degli Evangelisti, mentre ai suoi piedi S. Gabriele, S. Raffaele, S. Michele, S. Benedetto con il libro della regola e l'Abate Desiderio che offre il "modellino" della chiesa. Sulle pareti della navata centrale si sviluppa, in tre ordini, il percorso evangelico. Sui piedritti delle colonne sono affrescati i Profeti ed altri personaggi della Sacra Scrittura, mentre sulle pareti della navata centrale si dispiegano gli episodi più salienti del Vangelo<sup>20</sup>.



Ventaroli. Basilica di S. Maria di Foro Claudio. Facciata

## 2.2. Ventaroli. Basilica di S. Maria di Foro Claudio

La chiesa di S. Maria di Foro Claudio sorge in un luogo ameno e salubre a Ventaroli, piccolo centro abitato distante 2 km da Carinola, in prov. di Caserta. È un tempio probabilmente fondato tra il IV e V secolo<sup>21</sup>. A conferma della sua antica costruzione durante lavori di manutenzione e consolidamento statico sono venuti in luce nell'area del sagrato resti di strutture murarie di età paleocristiana<sup>22</sup> e strutture in muratura listata della chiesa dell'VIII secolo<sup>23</sup>. La basilica – detta anche "Episcopio" perché sede vescovile fin a quando sotto San Bernardo (1087-1099), la sede episcopale fu trasferita a Carinola –, è un piccolo edificio e vi si accede scendendo sette scalini, essendo il pavimento più basso del terreno circostante. Quasi sicuramente la basilica fu ricostruita prima del 1087<sup>24</sup>. Questo tempio prima fu denominato di *Santa Maria di Valle d'Oro*,

<sup>19</sup> IDEM, *La pittura medievale in Campania*, in *La pittura in Italia, l'alto medioevo*, a cura di C. Bertelli, vol. I, Milano 1994, pp. 243-260.

<sup>20</sup> A. THIERY, *Per una nuova lettura degli affreschi medievali campani*, in «Commentari», XX (1969), pp. 3-19.

<sup>21</sup> G. P. D'ANGELO, *Carinola nella storia e nell'arte*, Teano 1958, p. 57.

<sup>22</sup> M. ROSI, *Carinola Pompei Quattrocentesca*, Napoli 1997, p. 114.

<sup>23</sup> M. ROTILI, *I monumenti della Longobardia meridionale attraverso gli ultimi studi*, in *La civiltà dei Longobardi in Italia. Atti del convegno internazionale sul tema*, Roma 1974, pp. 203-236.

<sup>24</sup> M. D'ONOFRIO-V. PACE, *La Campania ...*, pp. 109-113.

poi di *Santa Maria dell'Episcopio*, e quindi di *Santa Maria della Libera*, poiché vi si venerava la Vergine che liberò e preservò mirabilmente chiunque ad essa ricorreva dal luttuoso contagio della peste del 1656<sup>25</sup>.

Nonostante il suo indiscusso valore storico-artistico l'ex Cattedrale non ha ricevuto, nel corso dei decenni, necessarie cure. Solo nel 1971 si realizzò un solaio con travi in ferro, preservando così l'elemento più importante della chiesa, ovvero gli affreschi.



**Ventaroli. Basilica di S. Maria di Foro Claudio. Zona absidale**



**Ventaroli. Basilica di S. Maria di Foro Claudio.  
Navata centrale e controfacciata**

Seguendo un sentiero tra le campagne si giunge alla chiesa, la cui facciata mostra un elegante portale rinascimentale e il paramento murario rivela evidenti resti del *triforium*. L'interno è a tre navate, divise da quattordici colonne monolitiche, con capitelli corinzi e con tre absidi a forma semicircolare, copertura a tetto e quattro finestroni per lato sulla navata centrale. All'interno, sei finestroni strombati danno luce alla navata sinistra, mentre quella destra appare senza aperture, il che fa pensare che ci fosse un corpo di fabbrica addossato a detto lato.

Nella navata nord si ammira un affresco quattrocentesco con S. Leonardo, la Madonna con il Bambino fra i Santi Nicola e Bernardo, attribuito a Nicola da Belarducci e

<sup>25</sup> L. MENNA, *Saggio istorico, ossia piccola raccolta dell'istoria antica e moderna della città e diocesi di Carinola*, t. II, Aversa 1848, p. 48.

Antonino, suo compaesano, da Carinola<sup>26</sup>. Alle pareti figura un Giudizio Universale alterato, mentre meglio conservate sono le raffigurazioni dei vari “mestieri”. Nell’abside centrale l’affresco più interessante, una Madonna con Bambino chiamata *Vergine di Valledoro*, seduta su un trono imperiale fra due angeli, mentre al di sotto un Arcangelo è posto fra i Santi Pietro e Paolo ai cui piedi corre una fascia decorata di elefanti. Nelle absidi laterali e sulla parete della navata meridionale figurano monaci benedettini e una Madonna con il Bambino.



**Ventaroli. Basilica di S. Maria di Foro Claudio.  
L'affresco absidale**



**Ventaroli. Basilica di S. Maria di Foro Claudio.  
Affresco absidale con scene di animali fantastici**

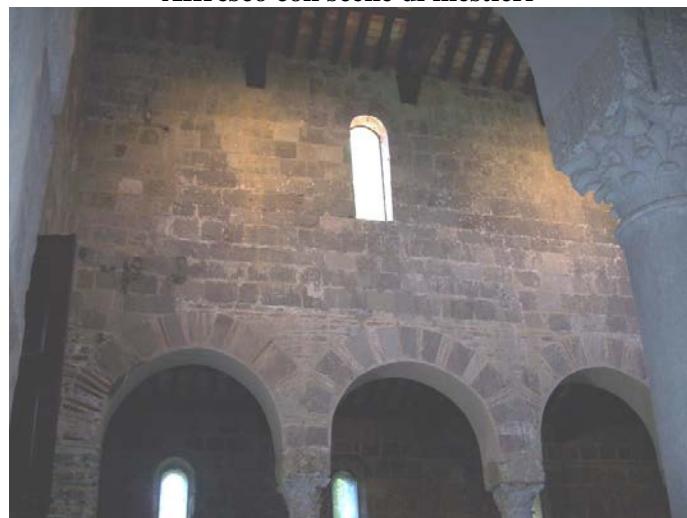
La datazione di questi affreschi è discussa, ma sono assegnabili tra la fine dell’XI e la prima metà del XII secolo.

---

<sup>26</sup> G. D’ANGELO, *Carinola ...*, p. 58.



**Ventaroli. Basilica di S. Maria di Foro Claudio.**  
**Affresco con scene di mestieri**



**Ventaroli. Basilica di S. Maria di Foro Claudio.**  
**Falsi matronei**

### 2.3. Minturno. Chiesa di San Pietro

Le parti superstiti dell’edificio, situato in pieno centro storico, hanno suggerito a studiosi come Mario d’Onofrio una datazione intorno al XII secolo o forse alla fine del secolo precedente<sup>27</sup>. C’è chi ha ipotizzato una datazione più indietro negli anni, facendo risalire le sue strutture più antiche al X secolo<sup>28</sup>.

La Chiesa di S. Pietro è preceduta da un’alta scalinata e da due portici disuguali con arco a sesto acuto realizzati verso la fine del XIII secolo. Il portico sud è a un solo arco, mentre quello settentrionale è a due arcate sorrette da una colonna centrale. Nel XVII secolo il portico fu coronato da un cornicione barocco e le sue arcate furono chiuse. La facciata, di proporzioni modeste, è in pietre vagamente sbizzurate con alcuni raffinati di mattoni di reimpiego. Il portale centrale si ricollega al filone benedettino-cassinese poiché presenta stipiti in marmo ed architrave liscio sormontato da un archivolto con leggera modanatura. Al di sopra dell’asimmetrico portico si eleva il campanile, a tre

<sup>27</sup> M. D’ONOFRIO-V. PACE, *La Campania ...*, p. 260.

<sup>28</sup> G. CIUFFI, *Memorie storiche ed archeologiche della città di Traetto*, Napoli 1854, p. 109; DON FASTIDIO, *Il duomo di Minturno*, in «Napoli Nobilissima», XI (1903), p. 32; G. ABATINO, *La cattedrale di Minturno*, in «Napoli Nobilissima», XII (1903), pp. 56-59; B. FEDELE, *Minturno storia e folklore*, Napoli 1958, p. 30; R. CASTRICHINO, *Gli antichi episcopati di Minturno e Traetto*, Scauri 1975, p. 12.

ordini di bifore, con colonne e capitelli antichi, datato intorno al XII<sup>29</sup>. Il campanile è stato restaurato all'inizio del XIX secolo.

L'edificio è a pianta basilicale suddiviso in tre navate da colonne provenienti dall'antica *Minturnae* sul Garigliano. Archi a sesto acuto elevati ed aggettanti partono dai pulvini dei capitelli della navata centrale. Le eleganti colonne, tutte in pietra calcarea e sormontate da capitelli antichi in marmo, furono ricoperte di stucco nel XVII secolo.

La ristrutturazione barocca non interessò solo le colonne ma anche gli archi. La navata centrale ha il soffitto piano con cassettoni a riquadri e rosoni dorati fino al presbiterio e la copertura è con volta a crociera decorata a stucchi. Anche le navate laterali sono ricoperte con volte a crociera con stucchi di più semplice fattura. Tramite sette scalini si sale al presbiterio seguendo un dislivello che potrebbe essere dato sia da alcune preesistenze nel sottosuolo che dalla natura rocciosa del terreno. Dietro il presbiterio fu realizzata una cappella a pianta quadrata, aggiunta nel XIII-XIV secolo, quando fu demolita l'abside centrale. Il muro esterno della cappella presenta una piccola porta, ora tamponata, con stipiti e architrave di marmo. Nelle navate laterali nel corso dei secoli sono state costruite, senz'ordine né simmetria, cappelle di poco pregio. Merita menzione, tra queste, la Cappella del Sacramento, nella navata destra, realizzata nel 1587<sup>30</sup>.

Quello che oggi si osserva all'interno della Cattedrale di Minturno non è l'originale pulpito, ma è il frutto di una ricomposizione realizzata nel 1618. Il risultato è una spiacevole *pastiche* di tardi elementi medievali (uno dei capitelli che sorreggono il pulpito), elementi romanici (i rilievi di Giona) ed elementi rinascimentali (un pilastro che separa il pulpito dalla scala)<sup>31</sup>. Le due lastre che illustrano scene della vita di Giona, inghiottito e vomitato dalla balena, occupavano in origine una diversa posizione. Forse queste facevano parte di un ambone a due rampe sul tipo di quello della Cattedrale di Ravello, fatto realizzare dal vescovo Costantino Rogadeo nel 1094-1150. Ora, i due pannelli formano i parapetti della scala che porta alla piattaforma del pulpito. Con buona probabilità queste lastre furono realizzate intorno al terzo o al quarto decennio del XII secolo<sup>32</sup>.

#### 2.4. Capua. Cattedrale

Poche tracce ormai sussistono della Cattedrale medievale, andata perduta nel Secondo Conflitto Mondiale, esattamente nel bombardamento dell'8 settembre 1943<sup>33</sup>. La Basilica fu infatti ricostruita in forme moderne e consacrata nel 1957. Sappiamo però che fu Landulfo I, già vescovo di Capua dall'843 e conte dall'863, a gettare le fondamenta della cattedrale nell'856<sup>34</sup> sulle rive del Volturno. La chiesa fu poi dedicata ai Santi Stefano e Agata nell'861 e consacrata il 14 agosto 996 da papa Giovanni XIII<sup>35</sup>. In seguito alla congiura del 965, il Pontefice venne espulso dal Laterano e trovò rifugio a Capua, accolto calorosamente dai cittadini e da Pandolfo Capo di Ferro, il potentissimo principe di Capua<sup>36</sup>. Il papa vi dimorò per ben dieci mesi negoziando con il principe la possibilità di ritornare in forze a Roma. Fu in questa circostanza che

<sup>29</sup> M. D'ONOFRIO-V. PACE, *La Campania* ..., p. 260.

<sup>30</sup> S. AURIGEMMA-A. DE SANTIS, *Gaeta-Formia-Minturno*, Roma 1955, p. 56.

<sup>31</sup> D.F. GLASS, *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style*, Pennsylvania 1991, pp. 206-207.

<sup>32</sup> S. AURIGEMMA-A. DE SANTIS, *Gaeta-Formia-Minturno* ..., p. 56.

<sup>33</sup> M. D'ONOFRIO-V. PACE, *La Campania* ..., pp. 171-177.

<sup>34</sup> N. CILENTO, *L'istituzione della sede arcivescovile metropolitana di Capua nel suo significato politico e religioso*, in *Atti del Convegno nazionale di studi storici promosso dalla Società di storia patria 26-31 ottobre 1966*, Roma 1967, pp. 87-91.

<sup>35</sup> G. CERASO, *Il duomo di Capua metropoli e basilica*, S. Maria Capua Vetere 1916.

<sup>36</sup> N. CILENTO, *L'Italia meridionale longobarda*, Milano-Napoli 1971.

Giovanni XIII sostituì al titolo di S. Stefano e di S. Agata quello di Maria Assunta in Cielo. È molto probabile che l'Arcivescovo normanno Erveo, che resse la chiesa dal 1072 al 1086, la ricostruì<sup>37</sup> e la dotò di due superbi amboni. Uno più piccolo detto Suddiaconale, e l'altro detto Gran Pulpito, molto più sontuoso del primo, sostenuto da sei colonnette poggiante sul dorso di altrettanti leoni.

Nel primo trentennio del XII secolo la cattedrale capuana fu di nuovo ricostruita dall'arcivescovo Ottone e dal suo successore Ugone, i quali nella ricostruzione si ispirarono all'Abbazia di Montecassino, di cui fu riprodotta anche l'iconografia dell'atrio<sup>38</sup>. Nella prima metà del XIII secolo la Cattedrale fu ampliata per volere dell'Arcivescovo Marino Filomarino (1244-1285)<sup>39</sup>. Sotto la reggenza dell'Arcivescovo Giordano Gaetano (1447-1496) l'edificio fu sottoposto ad altri interventi. Scomparve la copertura lignea a vista, la navata centrale venne coperta da un soffitto dorato e le navatelle furono coperte a volta. Costruito uno nuovo, l'interno venne arricchito dalla nuova cappella di S. Paolino e fu ricostruita quella di S. Lucia. Non si può infine non ricordare l'immane restauro settecentesco avviato il 19 dicembre del 1719, per volere del cardinale Niccolò Caracciolo e affidato all'architetto della Rev. Camera Apostolica Bastiano Cipriano<sup>40</sup>.

L'atrio non è quello normanno dell'arcivescovo Erveo (1078-86)<sup>41</sup>, che fu abbattuto sullo scorci del XV secolo, ma è l'insieme dei rifacimenti che denotano oggi un quadriportico ricco di sepolture. Tra queste vi erano anche quelle monumentali dei principi longobardi. Oggi misura 10 m di larghezza per 22 m di lunghezza, coronato da un peristilio scandito da sedici colonne, alcune di granito, altre di cipollino con capitelli corinzi di reimpiego. Una balaustra di marmo, formata da colonnette di ispirazione rinascimentali sovrasta il peristilio. Un grande arco sostiene il prospetto superiore sul quale trova posto una croce di ferro e le statue di S. Stefano a destra e quella di S. Agata a sinistra, statue fatte scolpire dall'Arcivescovo Giordano nel XIV secolo.

Di aspetto imponente è il campanile, quasi tangente allo spigolo nord-orientale dell'atrio e alto 48 m, costruito con grossi blocchi di travertino. I tre ordini superiori della torre campanaria sono di mattoni e pipernino e hanno dodici bifore. Sappiamo che fu il conte Landone II, detto "il Cirruto", a dare il via alla sua costruzione portata a compimento dal vescovo Landulfo I<sup>42</sup>. Raso al suolo dal terremoto che devastò Capua nel 990, il campanile fu ricostruito tra i primi decenni dell'XI secolo e i primi del XII. In alto sul paramento murario fanno la loro comparsa tre antichi bassorilievi: un gladiatore, una sfinge e un mezzobusto della dea Diana<sup>43</sup>.

L'impianto dell'edificio basilicale è a tre navate, di cui la centrale più alta e più larga, scandite da ventiquattro colonne monolitiche di granito bigio con capitelli dorati<sup>44</sup>. Ancora tra le suppellettili sacre del duomo sono da ricordare il pulpito e il candelabro

<sup>37</sup> M. D'ONOFRIO (ed.), *I Normanni popolo d'Europa*, Catalogo della Mostra, Roma 1994, p. 22.

<sup>38</sup> IDEM, *La cattedrale di Caserta Vecchia*, II edizione, Roma 1993, p. 154.

<sup>39</sup> M. D'ONOFRIO-V. PACE, *La Campania* ..., pp. 171-177.

<sup>40</sup> I. DI RESTA, *Capua medievale*, Napoli 1983, p. 89. Non si può infine citare l'immane restauro settecentesco avviato il 19 dicembre del 1719 per volere del cardinale Niccolò Caracciolo. Il restauro interessò l'intera fabbrica, che fu allungata verso ovest; la dilatazione occidentale comportò lo slittamento e quindi l'impraticabilità della cripta medievale. Fu così costruito un nuovo ipogeo realizzato sul modello del santo sepolcro di Gerusalemme. Nella campagna di restauro del (1854-1857) fu coinvolto anche il prospetto e la piazza antistante la Cattedrale.

<sup>41</sup> G. ROSI, *Il campanile della Cattedrale di Nola*, in «Bollettino d'Arte», 34 (1949), p. 20.

<sup>42</sup> G. CERASO, *Il duomo di Capua metropoli e basilica*, S. Maria Capua Vetere 1916, p. 32.

<sup>43</sup> I. DI RESTA, *Capua medievale* ..., p. 34.

<sup>44</sup> G. CERASO, *Il duomo di Capua* ..., p. 12.

per il cero pasquale. Il pulpito che oggi si ammira non è l'originario ambone medievale<sup>45</sup>.

Nella navata centrale due scale di marmo portano alla cripta, che occupa uno spazio quasi uguale a quello del presbiterio. L'ipogeo è diviso in tre navate da una doppia fila di colonne. Il tempietto nato seguendo la pianta, l'architettura e le proporzioni del Santo Sepolcro in Gerusalemme, termina con un cornicione di coronamento su cui poggia una balaustra con diciotto statuette.

## 2.5. Carinola. Cattedrale

Nella sua *Italia Sacra* Ughelli ci informa che *Calinensis Episcopatus inchoatus est a Sancto Bernardo Fori Claudiensis Episcopo anno Christi MLXXXVII*<sup>46</sup>. Con buona probabilità il Santo appena eletto vescovo nel 1087 e favorito dall'appoggio di Gionata, figlio di Riccardo conte di Capua<sup>47</sup>, fece trasferire la sede episcopale da Foroclaudio a Carinola e diede inizio alla costruzione della nuova Cattedrale, i cui lavori vennero ultimati nel 1094. La nuova costruzione sorge su un edificio forse paleocristiano e dedicato alla Vergine e a San Giovanni Battista. Essa ricalca uno schema basilicale che si andava ormai diffondendo in molte chiese della Campania, da S. Angelo in Formis a S. Pietro ad Montes, il modello benedettino-cassinese con tre absidi ad oriente a cui aderivano le navate divise, molto probabilmente, da colonne.

Breve vita ebbe questa costruzione perché appena due decenni dopo la morte del suo fondatore, nel 1109, la città di Carinola volle ingrandire la chiesa in onore del vescovo Bernardo. I lavori, iniziati nel 1109, dovettero protrarsi fino al 1118, anno in cui Papa Gelasio II di Gaeta concesse l'autorizzazione a consacrare la nuova chiesa<sup>48</sup>. Le absidi originarie furono interrate con il conseguente allungamento del corpo della chiesa e fu costruito un transetto che comportò una sensibile riduzione del vicino sacello paleocristiano. L'aspetto della Cattedrale si mantenne inalterato fino al 1349 quando un disastroso terremoto scosse tutta la Campania. Nel 1431 circa fu realizzato l'arco trionfale di gusto catalano e fu realizzata a lato del sacello paleocristiano la Cappella di San Bernardo<sup>49</sup>.

Ai tre portali corrispondono all'interno tre navate, divise dai pilastri che nel XIV secolo sostituirono le colonne originarie. Parte integrante dell'edificio sacro è il sacello paleocristiano, nucleo originario della chiesa cattedrale di Carinola, situato al lato nord del presbiterio. Il vano conserva ancora il pavimento originario a mosaico, mentre la sua piccola abside semicircolare fu riportata alla luce durante i lavori di restauro. A lato del sacello si trova la rinascimentale cappella di San Bernardo, realizzata nel XV secolo. Si tratta di una semplice struttura a cupola su pianta quadrata dove sono venerati i resti mortali del Santo Vescovo, gelosamente custoditi in un sarcofago romano del IV secolo.

## 2.6. Sessa Aurunca. Cattedrale

Nata sui ruderi di un tempio pagano dedicato a Mercurio o ad Ercole<sup>50</sup>, la Cattedrale di Sessa Aurunca si rivela uno dei gioielli romanici della Campania. Fu forse nel V secolo che l'antico tempio pagano fu convertito in basilica cristiana e dedicato all'Arcangelo

<sup>45</sup> D. F. GLASS, *Romanesque sculpture ...*, p. 113.

<sup>46</sup> F. UGHELLI, *Italia Sacra*, VI, Venezia 1720, p. 461.

<sup>47</sup> L. MENNA, *Saggio istorico ...*, p. 21.

<sup>48</sup> M. D'ONOFRIO, *Carinola: origini e sviluppi dell'antica chiesa cattedrale*, in «*Studia Suessana*», 1 (1979), p. 27.

<sup>49</sup> L. MENNA, *Saggio istorico ...*, pp. 49-99; G. D'ANGELO, *Carinola nella storia e nell'arte ...*, p. 63.

<sup>50</sup> T. DE MASI, *Memorie istoriche degli Aurunci*, Napoli 1761, p. 191.; G.M. DIAMARE, *Memorie storico-critiche della chiesa di Sessa Aurunca*, Napoli 1907, p. 3.

San Michele<sup>51</sup>. Come si ricava dalla Bolla di Atenulfo, già nel 1032 la chiesa era stata edificata. Infatti l'arcivescovo di Capua Atenulfo nel consacrare Benedetto vescovo di Sessa, la indica tra le chiese della sua giurisdizione<sup>52</sup>. L'edificio fu successivamente ricostruito e i lavori iniziarono nel 1103<sup>53</sup> per volere del vescovo Giovanni cassinese e del duca Riccardo, principe di Capua e di Gaeta, sino alla consacrazione nel 1113<sup>54</sup>. La nuova cattedrale imitava diligentemente lo schema strutturale dell'aula centrale divisa in tre navate da colonne e coronata da tre absidi. Subito dopo la sua costruzione la cattedrale di Sessa sembra venisse utilizzata come modello dal vescovo Rainulfo impegnato dal 1113 nella costruzione del Duomo di Caserta Vecchia.

Oggi la Cattedrale è un palinsesto di strutture, la sua fisionomia si è andata configurando attraverso interventi successivi e modifiche. Agli inizi del XIII secolo risale una parziale ristrutturazione dell'edificio<sup>55</sup>. Fu costruito il pronao, rifatte le coperture del transetto e furono aperti sulla facciata un rosoncino e un finestrone centrale.

Nel 1455 fu costruito dal vescovo Giacomo De Martini il Cappellone del Sacramento<sup>56</sup>, a pianta quadrata e copertura a cupola sfruttando, a quanto pare, le strutture basamentali dell'originario campanile. Sempre nel XVI secolo la navata centrale fu ricoperta da un cassettonato ligneo intagliato e dorato. Trasformazioni di maggior rilievo furono operate nel XVIII secolo<sup>57</sup>, soprattutto all'epoca del vescovo Francesco Caraccioli (1728-1759)<sup>58</sup>.

Assente alla consacrazione della Cattedrale nel 1113, il pronao fu costruito durante i lavori condotti nei primi decenni del XIII secolo<sup>59</sup>. Di forma rettangolare a tre fornici nella parte frontale, è sorretto da quattro pilastri polistili in pietra poggianti su altrettante basi poligonali coi capitelli modulati a diverse altezze. Sui pilastri poggiano quattro figure ferine stilofore alle quali corrispondono, sui capitelli delle snelle colonnine, altrettante figure leonine. Un racconto in rilievo degli avvenimenti della vita di San Pietro è ospitato dall'imponente archivolto centrale, ove trova spazio anche il ciclo dei mesi, vero classico nel repertorio degli scalpellini medievali<sup>60</sup>.

Superato il dedalo di vicoletti si erge maestosa la Cattedrale. Gli archetti che ornano gli spioventi laterali della facciata conducono il nostro sguardo verso l'alto. La muratura perimetrale delle navate e la facciata sono stati eseguiti con grossi blocchi di marmo accuratamente squadrati e levigati. Si tratta senz'alcun dubbio di materiale di spoglio proveniente dai diversi edifici della *Suessa* romana. Sotto la cornice inferiore del timpano campeggia una finestra centinata con arco a tutto sesto che all'inizio del XIII secolo fu incorniciata da un'edicola sorretta da due protomi leonine che poggiano sugli abachi. Il maestoso finestrone è incorniciato da un fregio marmoreo di intenso effetto plastico. Un mascherone centrale si dipanano due racemi sinuosi che avviluppano nel fogliame quadrupedi di ogni genere. Durante la campagna di lavori dei primi decenni del XIII secolo sulla facciata fu aperto un rosoncino e furono rinnovati i portali d'ingresso e le rispettive lunette. Oltre i tre portali la chiesa aveva in origine altre due

<sup>51</sup> G. TOMMASINO, *Il duomo di Sessa Aurunca*, «Rassegna Aurunca», II (1965), p. 6.

<sup>52</sup> M. MONACO, *Sanctuarium capuanum*, Napoli 1630, p. 581.

<sup>53</sup> F. GANDOLFO, *La scultura normanno-sveva ...*, p. 28.

<sup>54</sup> D. SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV secolo al XIII*, Napoli 1871, pp. 61-63.

<sup>55</sup> M. D'ONOFRIO - V. PACE, *La Campania ...*, pp. 75-84.

<sup>56</sup> L. PEPE, *La cattedrale di Sessa Aurunca ...*, p. 55; G.M. DIAMARE, *Memorie storico critiche ...*, p. 54.

<sup>57</sup> AA. VV., *Monumenti da restaurare. Il Duomo di Sessa*, in «Fede e Arte», I (1964), pp. 58-60.

<sup>58</sup> F. GRANATA, *Storia della Chiesa metropolitana di Capua ...*, p. 213-224.

<sup>59</sup> A. M. VILLUCCI - M. D'ONOFRIO - V. PACE-F. ACETO, *La cattedrale di Sessa Aurunca*, Sessa Aurunca 1983, p. 33. A. M. VILLUCCI, *I monumenti di Sessa Aurunca*, Scauri 1953, pp. 22-23.

<sup>60</sup> F. GANDOLFO, *La scultura normanno-sveva ...*, p. 87.

porte laterali, una a destra verso la metà della rispettiva navata, detta “porta piccola”, l’altra in corrispondenza a sinistra detta porta “canonica”. La porta piccola si collegava alla sottostante via delle Spine tramite una scalinata, che fu ricoperta da terreno di riporto che formò il giardino della chiesa.

Dominava la facciata una spaziosa loggia che correva lungo il vestibolo, ma purtroppo venne rimossa e sostituita dal parapetto che ancora oggi è presente. Nel 1763 Mons. Francesco Granata fece mettere su questo parapetto tredici statue di creta raffiguranti la Vergine con il Bambino tra gli Apostoli.

Varcando l’ingresso ci si immette in un ambiente vastissimo diviso in tre navate da un doppio ordine di colonne. Al vano basilicale s’innesta un transetto rettangolare non sporgente concluso ad est da tre absidi.

Il ritmo delle campate è scandito dagli archi a tutto sesto che poggiano su alti piedritti uniti alle colonne sottostanti mediante capitelli corinzi. La muratura perimetrale lungo le navate è stata eseguita con grossi blocchi di marmo accuratamente levigati e squadrati, tecnica che mostra non poche analogie con quella del Duomo di Caserta Vecchia<sup>61</sup>.

Il transetto appare sopraelevato di alcuni gradini rispetto al vano della basilica ed è preceduto da un arco trionfale a tutto sesto rialzato in chiave, coperto da semplici crociere nei bracci laterali e con un tipo di crociera costolonata più alta nella campata mediana. Sulla parete settentrionale del transetto, chiusa da un alto cancello, si apre la Cappella del SS. Sacramento, fatta costruire nel 1455. Si tratta di un ampio vano a croce greca sul quale si impone una grande cupola con lucernario. L’estradosso della cupola è rivestito di embrici maiolicati messi in opera nel 1978. Il rivestimento originario al quale appartengono gli embrici delle costolonature, in verde e giallo, contribuisce a definire le medesime soluzioni che si riscontrano a Napoli e in altri numerosi centri campani. La pavimentazione della cappella, realizzata nel 1907, è costituita da mattonelle in grigio e nero che formano un decoro di stelle ad otto punte. Sull’altare in marmi policromi sovrasta la raffigurazione della Comunione degli Apostoli, di Luca Giordano (1659). Nel Quattrocento si aggiunse alla fabbrica non solo la Cappella del Sacramento ma anche quella di S. Girolamo, ora un piccolo ambiente di passaggio coperto a volta a tutto sesto.

Le absidi, come quelle della Cattedrale di Calvi, sono costruite in tufo grigio, ma qui non è presente il singolare contrasto cromatico delle absidi Sessane<sup>62</sup>.

Per la sua configurazione la cripta della Cattedrale di Sessa Aurunca è pressoché gemella a quelle delle cattedrali di S. Agata dei Goti e di Calvi<sup>63</sup>. Delle venti colonne di marmo e di granito, quindici sono intere mentre le rimanenti sono costituite da due tronconi di fusto, il che indica, ovviamente, materiale di spoglio<sup>64</sup>.

All’ingresso, come un prezioso tappeto orientale, si srotola il pavimento della navata centrale, in *opus alexandrinum* coeve all’edificazione della basilica. Nessuna chiesa o basilica romanica possiede un pavimento così raffinato e pregevole. Ha un’estensione di 7,60 m di larghezza per 20 m di lunghezza, ma l’intervento di ristrutturazione operato nella metà del XVIII secolo privò il pavimento di un terzo della sua area originaria<sup>65</sup>.

Vero gioiello della cattedrale di Sessa, il pulpito fu realizzato durante l’episcopato di Pandolfo, vescovo dal 1224 al 1259, dallo scultore Pellegrino<sup>66</sup>, anche se alcuni

<sup>61</sup> M. D’ONOFRIO, *La Cattedrale di Caserta Vecchia*, Roma 1993, p. 120.

<sup>62</sup> C. CAPOMACCIO, *La Basilica Cattedrale di Sessa Aurunca*, Sessa Aurunca 1999, p. 64.

<sup>63</sup> M. D’ONOFRIO - V. PACE, *La Campania ...*, Milano 1981, pp. 75-84.

<sup>64</sup> A. M. VILLUCCI - M. D’ONOFRIO-F. ACETO, *La cattedrale di Sessa Aurunca*, Sessa Aurunca 1983, p. 23.

<sup>65</sup> E. BERTAUX, *L’art dans l’Italie meridionale*, Paris 1903 vol. I pp 186, remise à jour sous la direction de Prandi A. vol. III-V, Rome 1978.

<sup>66</sup> A. M. VILLUCCI - M. D’ONOFRIO-F. ACETO, *La cattedrale di Sessa Aurunca ...*, pp. 64.

studiosi, hanno supposto una committenza del vescovo Pandolfo come risultato dell’aggiustamento di un pulpito preesistente del tardo XII secolo<sup>67</sup>.

Quattro leonini stilofori più i due mediani (forse dei leopardi) reggono altrettante colonnine di granito rosato. Il pulpito al suo lato destro aveva un’imponente scalinata che si protendeva fin sotto il coro dei Canonici, eliminato nel 1740 per volere del vescovo Caraccioli. Nella parete settentrionale restano oggi murate solo tre lastre che un tempo appartenevano al parapetto della scala del monumento o ad un secondo pulpito realizzate dallo scultore Pellegrino. Dopo la conclusione dell’episcopato di Pandolfo, per il successore Giovanni III (1259-1283) lo stesso Pellegrino realizzò anche il basamento del candelabro per il cero pasquale.

## 2.7. Calvi. Cattedrale

Di questo, che è tra i monumenti meglio conservati della Campania medievale, non resta purtroppo alcuna notizia storica circa la sua costruzione. Secondo la tradizione la primitiva chiesa sorgeva non molto distante dall’odierna Cattedrale e si identificava con la basilica paleocristiana di San Casto Vecchio<sup>68</sup>, ma alcuni fanno risalire la fabbrica alla seconda metà del IX secolo<sup>69</sup>, cioè negli anni in cui regnò su Calvi un certo Atenulfo, che sembra abbia trasformato l’antica città in *castrum*. Tuttavia le caratteristiche formali, sia dell’architettura che della plastica architettonica, suggeriscono che la costruzione della Cattedrale debba essersi svolta entro la prima metà del XII secolo.

Purtroppo della costruzione romanica originaria rimangono poche tracce: le tre absidi, il muro esterno della navata sinistra e alcuni componenti essenziali della facciata. La chiesa subì un primo restauro nel 1452<sup>70</sup>, ma il terremoto del 25 luglio 1805 causò seri danni all’edificio. La facciata si aprì in più punti e i primi pilastri e l’arco maggiore si squarciarono<sup>71</sup>. Successivamente, la Cattedrale fu riparata intorno al 1792-1829. Unico elemento medievale originario della facciata è il portale centrale, la cui mensola di sinistra rappresenta una figura armata che ammazza un drago, mentre in quella di destra è raffigurato un animale fantastico. La cronologia dell’archivolto è ancora dibattuta, ma sulla base della morfologia della sua forma è possibile ipotizzare una datazione intorno al XIII secolo.

Sul lato settentrionale dell’edificio, in posizione arretrata, si erge il campanile rinascimentale, costruito nel 1591, come testimonia un’epigrafe. La torre campanaria, divisa in tre ordini da due cornicioni, fu restaurata perché pericolante nel 1960.

Dedicata alla Vergine Assunta la Cattedrale di Calvi è a pianta basilicale trinavata conclusa da tre absidi, con transetto contenuto entro il perimetro. Sotto il presbiterio si apre una cripta voltata a crociera.

All’interno della Cattedrale il manufatto più interessante è la cattedra episcopale, il cui seggio è retto da due solenni figure di elefanti con zampe rigide come colonne saldamente cementate al terreno. Degno di nota all’interno della chiesa è il pulpito, sostenuto da due leoni stilofori, che mostrano stringenti affinità coi leoni della Cattedrale di Capua e con i due leoni che si trovano ai lati dell’ingresso della Cattedrale di Caserta Vecchia, destinati ora a sorreggere due acquisantiere.

<sup>67</sup> F. ABBATE, *Storia dell’arte nell’Italia meridionale*, Roma 1998, p. 24.

<sup>68</sup> M. ZONA, *Calvi antica e moderna, o sia memorie istoriche dell’antichissima città di Calvi antiche e moderne dell’Abate Mattia Zona*, Napoli 1820, p. 241.

<sup>69</sup> A. RICCA, *Osservazioni del Barone A. Ricca sull’antica Calvi di D. Mattia Zona*, Napoli 1823, p. 174.

<sup>70</sup> G. DEL PRETE, *L’antica Calvi e la grotta dei Santi*, Piedimonte D’Alife 1913, pp. 34.

<sup>71</sup> M. ZONA, *Calvi antica e moderna ...*, p. 244.

## 2.8. Caserta Vecchia. Cattedrale

Anche se soggetta a rifacimenti e restauri l'impostazione originaria della Cattedrale di Caserta Vecchia risale all'epoca di Rainulfo, vescovo di Caserta dal 1100 al 1129, che dette inizio alla costruzione del duomo nel 1113<sup>72</sup>, continuata dal vescovo Nicola I (1129-1137) e terminata dal suo successore Giovanni I (1137-1164). La Cattedrale fu infatti consacrata nel 1153. Le notizie circa l'inizio della costruzione e il prosieguo dei lavori sono offerte dalle epigrafi incise sugli architravi dei portali. Nell'edificare la Cattedrale il vescovo Rainulfo sembra utilizzare come modello quella di Sessa Aurunca, vera basilica romana a tre navate. Ma Sessa non fu l'unica fonte di ispirazione, visto che convivono elementi eterogenei mescolati sapientemente dai costruttori che guardano la tradizione lombarda, quella comasco-pugliese, le contaminazioni normanne e, soprattutto, l'Abbazia di Montecassino. Senz'alcun dubbio la Cattedrale di Rainulfo era completamente diversa dall'odierno Duomo, visto che non aveva né il transetto né il tiburio con la cupola, elementi che furono realizzati un secolo più tardi<sup>73</sup>. La Cattedrale di Caserta è data dall'incontro di due corpi, disposti su assi non esattamente perpendicolari: quello basilicale, con tre navate scandito da dieci arcate – leggermente obliqui risalente al progetto originario – e il transetto sporgente e alto.



Caserta Vecchia. Cattedrale, facciata

Questo è tutto ciò che sappiamo, visto che nel XVIII secolo quando andarono distrutte le antiche carte dell'Archivio Episcopale.

Un'iscrizione del pulpito ci permette di datare l'ambone, a cui la lastra apparteneva, al 1213 e di collegarlo al vescovo Stabile (morto nel 1216 o 1217). Una nuova veste fu data alla Cattedrale negli anni in cui resse la diocesi Diodato Gentile (1604-1616), domenicano genovese. L'abside centrale fu demolita e sostituita con un vano più grande quadrangolare e furono eliminate le absidi per far posto, sul fianco settentrionale, a quattro cappelle. Nel 1696-1734 si prolungò la fabbrica fino a congiungerla con il Seminario e l'Episcopio.

Simile alle facciate delle primitive chiese lombarde, ha tre portali in corrispondenza delle navate e il frontespizio superiore triangolare che si eleva per circa 8 m dai tetti delle navate laterali. I tre portali sono di marmo, chiusi da un arco che si imposta su un architrave leggermente rialzato e forma una lunetta incassata e rivestita di intonaco. Una

<sup>72</sup> N. DE BLASIIS, *Ragionamento della origine e traslazione della chiesa cattedrale di Caserta*, Caserta 1842, pp. 31.

<sup>73</sup> M. D'ONOFRIO, *La Cattedrale di Caserta Vecchia*, II edizione, Roma 1993, pp. 45-48.

cornice sporgente accompagna lo sviluppo degli archi fino a poggiarsi sul dorso di animali stilizzati all'altezza dell'architrave. Al di sopra del portale nord, leggermente spostata rispetto al suo asse, si apre una finestra rivestita di marmo bianco con arco a tutto sesto. Molto probabilmente in posizione simmetrica a questa doveva esserci anche sul lato destro un'altra finestra. Oggi però l'unica apertura visibile su questo lato è un oculo quasi tangente allo spiovente del tetto. Il frontespizio è decorato da sei colonnine di marmo bianco su cui si impostano archi acuti intrecciati. Un'attenta analisi del timpano fa ipotizzare che esso fosse originariamente più alto, formato da una parte inferiore rettangolare, interamente decorata da arcate intrecciate e da colonnine, e una parte superiore triangolare completamente scomparsa.



**Caserta Vecchia. Cattedrale, campanile**

All'incrocio dei bracci della chiesa si erge maestoso il tiburio con la cupola ottagonale, divisa in due piani. Le arcate intrecciate sono il motivo dominante e il finto loggiato che avvolge il tiburio si impone su cornici a dentelli sostenute da mensole. Nell'ordine inferiore le arcate si sovrappongono a finestre e a pseudo-finestre, mentre sul paramento murario si distendono dischi policromi. Nell'ordine superiore i dischi policromi, nei sottarchi al centro delle otto facce sono costituiti da conci bianchi e neri disposti a scacchiera. La copertura finale è conica, costituita da corsi di tegole paralleli e concentrici.

Il campanile, alto 32 m e largo 8 m, è a pianta quadrata ed è diviso in cinque ordini mediante cornicioni divisorii. Probabilmente venne realizzato nel 1234, ossia circa ottant'anni dopo la costruzione della chiesa, dal vescovo Andrea (1221-1240), come ricorda la lapide posta sul lato sinistro della costruzione<sup>74</sup>. La sua grande mole si integra profondamente con l'ambiente circostante. Infatti, attraverso il grande arco acuto che si apre alla sua base passa la via municipale. Originariamente il campanile era molto più alto, coronato da una piramide di 7m distrutta da un fulmine durante il presulato del

<sup>74</sup> T. LAUDANDO, *La Cattedrale di Caserta Vecchia*, Napoli 1927, p. 24.

Pignatelli (1782-1802)<sup>75</sup>. Dei cinque ordini tre sono decorati da una bifora su ogni lato, il quinto piano è a forma ottagonale con torrette circolari.

Il portale principale della Cattedrale è soprelevato dal piano della piazzetta. Attraverso di esso si accede al tempio salendo così tre gradini, ai cui lati – come rileva qualche traccia rimasta nella parte inferiore degli stipiti – dovevano esistere due inviti forse con sovrastanti leoni o grifi o altri animali simbolici<sup>76</sup>. Varcato l'ingresso ci troviamo in un ambiente austero, spoglio, essenziale, privo di qualsiasi decorazione o sovrastruttura.

Con buona probabilità le pareti erano affrescate, ma in epoca barocca l'interno fu rivestito da stucchi di vario genere, ma furono rimossi in epoca contemporanea. Due leoni fanno da base a insolite acquasantiere del XIV secolo, ma molto probabilmente essi provenivano dallo smembrato complesso dei pulpiti risalenti al 1213. Le loro zampe tozze e nervose, sproporzionate alla magrezza dei corpi, i musi rugosi ed immobili, l'astratta ferocia che li caratterizza, sono tutti elementi che inducono a pensare che il loro realizzatore sia stato lo stesso scultore che eseguì il pulpito della cattedrale casertana.

L'invaso basilicale è diviso in tre navate da due colonnati di nove colonne ciascuno. Le diciotto colonne di spoglio sono fusti monolitici diverse tra loro per altezza, per struttura e per materiale: sedici sono di marmo cipollino grigio e lisce, le altre due, a nord, di marmo bianco e scanalate. Le basi hanno forma e altezza diverse: sedici sono circolari di cui tre sulla destra sopre elevate dal piano di calpestio con un plinto quadrangolare, mentre le altre due sulla destra sono quadrate. I capitelli sono quasi tutti corinzi ad eccezione del primo sul lato meridionale che è ionico. Tre capitelli, il secondo sulla sinistra a partire dal transetto e i due seguenti, sono scolpiti solo sul lato rivolto verso la navata centrale. Osservandoli si vede come gli scalpellini medievali, lavorando alacremente, guardarono ai capitelli classici imitando le sinuosità dei loro fogliami. Le diverse dimensioni dei capitelli vengono equilibrate dai pulvini di marmo e tufo a forma cubica su cui poggiano le arcate. L'equilibrio raggiunto è maggiormente amplificato da un'incisione che corre lungo il pulvino.

Il quadrato formato dall'incrocio dei bracci della chiesa è coperto a cupola. Dai quattro angoli, rinforzati da robusti pilastri, partono quattro raccordi angolari, le cosiddette “trombe”, elementi di transizione dal quadrato del vano all'ottagono del tamburo. Sostenute da un cornicione decorato, su ogni lato dell'ottagono si innalzano sedici colonnine di tufo sezionate a zig-zag con capitelli e pulvini. Negli angoli le colonnine sono fusti monolitici di marmo. Al centro delle singole facce dell'ottagono, sotto il finto loggiato, si aprono alternativamente oculi e monofore. Poi, tramite altri otto pennacchi simili ai sottostanti ma di dimensione ridotta, si passa al secondo ordine del tamburo, un poligono di sedici lati. Da questo mediante trentadue spicchi si forma e si conclude a ombrello la volta. Le coperture delle navate sono a capriate lignee a vista, mentre le volte a crociera del transetto sono di pietra tufacea realizzata con pietre a facciavista rettangolari.

Nello spazio della prima arcata sud partendo dall'ingresso, addossata al muro della navatella meridionale presso la porta secondaria, è situata la Cappella del Fonte Battesimale. Di base rettangolare, è fuori discussione che la piccola cappella sia stata realizzata più tardi rispetto alla chiesa. Le sue pareti risultano infatti addossate alle murature portanti. Lo stile gotico fa pensare al XIV secolo e forse nacque per promuovere il culto di S. Cristoforo che appare sulla parete della costruzione. Il Santo aveva nel Medioevo una funzione apotropaica, secondo una tradizione per cui chiunque lo guardasse veniva protetto dalla “mala morte”, ossia dalla morte improvvisa senza Confessione. Ora la costruzione è adibita a Battistero con al centro una vasca battesimale del XII secolo di travertino.

<sup>75</sup> N. GNARRA-G. PARENTE, *Duomo e borgo di Caserta vecchia*, Roma 1994, p. 18.

<sup>76</sup> M. FELICI, *Caserta vecchia e la sua Cattedrale*, Caserta 1889, p. 17.

L'abside centrale non è esattamente centrata sull'asse longitudinale della chiesa ed è divisa da quelle laterali tramite due pilastri. L'altare maggiore moderno ha sostituito quello donato da Nicola Flury, vescovo di Caserta dal 1277 al 1286. Nella parte frontale ospita un magnifico mosaico con figure di animali ed uccelli, forse parte di un antico ambone. Al di sopra dell'altare il Crocifisso ligneo degli inizi del XVII secolo che fino al 1949 si trovava poggiato sulla parete sud del pulpito, nella chiesa chiusa al culto per i lavori di restauro. Un altro Crocifisso ligneo di anonimo, della seconda metà del XIV secolo, si venera nella Sacrestia. Come l'abside centrale anche quelle laterali presentano la centina degli archi leggermente spostata rispetto agli assi mediani delle navi laterali. Il pavimento della Cattedrale in lastroni di pietra calcarea si innalza in prossimità del transetto al cui livello si raccorda tramite cinque scalini. L'intera zona absidale, forse parte dell'antico pavimento risalente al XII secolo, mostra stringenti affinità con il pulpito, risultato dall'assemblaggio voluto dal vescovo Diodato Gentile (1604-1616) sui resti del pulpito degli antichi amboni del vescovo Stabile (1208-1216). Prova evidente ne sono i pilastrini di fattura barocca, i quali recano lo stemma del vescovo Gentile e l'iscrizione mutila, che permette di datare il pulpito, al quale la lastra apparteneva, al 1213. A causa delle trasformazioni subite non è possibile ricostruire in maniera archeologicamente corretta la forma del complesso dal quale i frammenti provengono, anche se è verosimile pensare che si trattasse di una coppia di pulpiti, stilisticamente vicinissimi a quello della chiesa ravellese di S. Giovanni del Toro.

## 2.9. Salerno. Cattedrale

La costruzione della Cattedrale salernitana fu iniziata intorno al 1080<sup>77</sup>, anno della lettera del Pontefice Gregorio VII all'arcivescovo di Salerno Alfano I per il rinvenimento delle reliquie dell'Evangelista Matteo nella vecchia Cattedrale<sup>78</sup>. Sappiamo che a finanziare l'opera fu il normanno Roberto il Guiscardo, assistito dal poeta Alfano I, vescovo di Salerno dal 1058, amico dell'abate di Montecassino Desiderio, dal quale era stato indotto alla vita monastica. Il vescovo salernitano, *prudentissimus et nobilissimus clericus* – come lo chiamò Leone Ostiense, autore di moltissime scritture in fatto di medicina e di igiene e traduttore di opere arabe – apparteneva all'Ordine Benedettino e aveva vissuto diversi anni a Montecassino dove aveva visto nascere la monumentale Abbazia. E così volle, dopo il ritrovamento delle ossa dell'Evangelista Matteo, ripetere a Salerno le forme della chiesa madre dell'Ordine Benedettino.

Alfano I, forse presente alla consacrazione della basilica di Montecassino, volle dedicare all'illustrazione della chiesa uno dei suoi carmi che è un eloquente squarcio lirico ma anche un documento storico rievocante le caratteristiche della Basilica eretta da Desiderio<sup>79</sup>. Dell'Abbazia di Montecassino il vescovo salernitano imitò lo schema strutturale dell'aula centrale divisa in tre navate e coronata da tre absidi, l'atrio, la recinzione del coro, il sistema di illuminazione del transetto con sei monofore e due oculi<sup>80</sup>.

Il Guiscardo, finanziando la costruzione, volle che il Duomo sorgesse al centro della città dove vi erano l'antica Cattedrale dedicata alla Madonna degli Angeli e una chiesa dedicata a San Giovanni Battista, entrambe demolite per lasciar posto alla costruenda

<sup>77</sup> M. DE ANGELIS, *Il Duomo di Salerno*, Salerno 1936, p. 7; G. CHIERICI, *Il duomo di Salerno e la chiesa di Montecassino*, in «Rassegna Storica Salernitana», I (1937), p. 97; G. IENNACO, *Il capolavoro normanno di Salerno*, Nocera Inferiore 1996; A. BRACA, *Il centro storico di Salerno*, Salerno 2000, p. 56.

<sup>78</sup> N. ACOCELLA, *La traslazione di San Matteo*, Salerno 1954, p. 37.

<sup>79</sup> N. ACOCELLA, *La basilica cassinese di Desiderio in un carme di Alfano da Salerno*, in «Napoli Nobilissima», III (1963), pp. 67-78.

<sup>80</sup> G. GIOVANNONI, *L'abbazia di Montecassino*, Firenze 1947, p. 29.

Cattedrale. È molto probabile che Alfano si valesse di artefici che lavorarono anche a Montecassino<sup>81</sup>. Una diretta influenza sul nuovo edificio dovette averla indubbiamente anche l'abate Desiderio per l'amicizia che lo legava a Roberto il Guiscardo e alla di lui consorte, Sichelgaita, che di Desiderio stesso era parente. Amato di Montecassino, lo storico dei Normanni, riferisce delle frequenti visite di Desiderio a Salerno, e parla della fama che l'Abate ricostruttore di Montecassino aveva acquistata come ideatore di meravigliosi edifici.



**Salerno. Cattedrale, porticato**

Per la data della consacrazione del Duomo vi sono delle incertezze, scaturite dalla mancanza di documenti. La data tradizionale è l'11 luglio del 1084<sup>82</sup>, ma alcuni propongono la fine di quest'anno o nei primi mesi del 1085. Sicuramente il Duomo fu consacrato da Papa Gregorio VII, che aveva trovato rifugio a Salerno presso il Guiscardo, in cerca di protezione contro l'imperatore Enrico IV. Al momento della consacrazione i lavori non erano stati ancora ultimati e solo nel secolo successivo si perfezionò il quadriportico, si costruì il campanile e si abbellì ulteriormente la chiesa<sup>83</sup>. A differenza di Montecassino a Salerno il transetto emerge sia pure di poco dal perimetro murario delle navate e le tre absidi sono lievemente scostate tra loro. Ma questa non è l'unica differenza tra il Duomo di Salerno e l'Abbazia di Montecassino. Sebbene nella chiesa desideriana il forte dislivello (in origine circa 2 m) tra il presbiterio e le navate rendesse abbastanza agevole la realizzazione della cripta, questa fu realizzata solo nel Cinquecento, mentre a Salerno è presente fin dalle origini. Inoltre, l'architetto Schiavo, occupandosi dei reciproci rapporti tra le due basiliche utilizzando anche i dati offerti dai rilievi cinquecenteschi di Montecassino, ha rivelato che le dimensioni della chiesa di Alfano sono maggiori rispetto alla chiesa desideriana<sup>84</sup>. Vi sussiste, inoltre, la differenza tra il tipo di absidi: semicircolari a Montecassino e a sesto eccedente a Salerno; come pure la presenza a Montecassino dell'arco trionfale su colonne, mentre nella Cattedrale di Alfano queste ultime mancano. Il terremoto del luglio del 1930 danneggiò profondamente la volta del transetto tanto da richiederne la rimozione. Furono allora messe a nudo le pareti del rivestimento barocco e riaperti i finestroni alti

<sup>81</sup> A. PANTONI, *La Basilica di Montecassino e quella di Salerno ai tempi di San Gregorio VII, «Benedictina»*, X (1956), p. 36.

<sup>82</sup> A. CAPONE, *Il duomo di Salerno*, Salerno 1927, p. 39.

<sup>83</sup> M. D'ONOFRIO - V. PACE, *La Campania ....*, pp. 237-250.

<sup>84</sup> A. SCHIAVO, *Montecassino e Salerno. Affinità stilistiche tra la chiesa cassinese di Desiderio e quella salernitana di Alfano I*, in *Atti del II Convegno Nazionale di storia dell'architettura*, Roma 1939, pp. 174-175.

originari alle due estremità del transetto e i quattro oculi sui muri longitudinali. La demolizione della volta settecentesca permise di scoprire per intero e mettere in luce quanto rimane della decorazione musiva che ornava la parete orientale del transetto e l'arco absidale, decorazione anteriore a quella dei semicatini delle absidi laterali ed eseguita da maestri cassinesi<sup>85</sup>. La demolizione della volta permise di scoprire interamente la decorazione musiva che un tempo ornava la parete orientale del transetto e l'arco absidale, mostrando simboli degli Evangelisti, festoni di fiori, fasce ornamentali e decorazioni forse eseguite da maestri cassinesi e che rivelano strette affinità con le pitture della chiesa benedettina di S. Angelo in Formis<sup>86</sup>.

La facciata esterna del quadriportico, rinnovata nel Settecento<sup>87</sup>, mostra ancora il portale originario che presenta stipiti lisci e un architrave coronato da un arco molto rialzato. A custodia della porta sono posti due leoni in pietra. Il quadriportico è concepito su tutti i lati da un ambulacro con archi a tutto sesto rialzati sorretti da 28 colonne di granito, sei sui lati di prospetto e otto sui laterali, e da quattro pilastri angolari omogenei. Al di sopra corre una galleria con pentafore e bifore tamponate in età moderna<sup>88</sup>. Al centro, l'attuale vasca che un tempo serviva per fonte battesimalle sostituì quella di granito con al centro una testa di Medusa, che la tradizione riferisce provenire da *Paestum*.

Un piccolo saggio eseguito nello spigolo nord-ovest ha messo in luce che il muro del portico settentrionale era poggiato a quello del nartece. Quindi, fu prima realizzato il nartece, poi il porticato sul lato sud, poi quello sul lato nord, ed infine quello sul lato ovest<sup>89</sup>. Il *terminus ante quem* per il completamento e la definizione dei quattro lati, comprese le logge superiori, viene indicato negli anni di costruzione del campanile, cioè al 1137-1145. Quest'ultimo non era ancora sorto ai tempi di Gregorio VII poiché fu fatto costruire da Guglielmo di Ravenna, Arcivescovo di Salerno dal 1137 al 1154<sup>90</sup>. Alto 56 m e diviso in cinque ordini presenta in basso grandi blocchi di travertino con due colonne di granito agli spigoli. I motivi architettonici lo avvicinano moltissimo a quello di Capua, tanto da far supporre che ad esso si sia ispirato Guglielmo, forse a ricordo della sua prima sede vescovile<sup>91</sup>. Notevoli le analogie tra le due torri campanarie, entrambe a pianta quadrata, costruite da quattro dadi. A Capua viene utilizzato il marmo, mentre a Salerno il travertino. Analogo per le due costruzioni è il sistema di illuminazione. I primi ordini ricevono la luce da una feritoia e gli altri superiori da una bifora che si apre su tutti e quattro i lati. Una lapide del XII secolo, visibile da via Roberto il Guiscardo, ci ricorda come committente l'Arcivescovo Guglielmo da Ravenna. Peculiarità del torre salernitana è la cella con tamburo anulare su vano quadrato, coperta da una piccola cupola sostenuta da dodici pilastri sui quali si adagiano altrettante colonnine di marmo in un susseguirsi di archi intrecciati in tufo e mattoni alternanti, conclusi da una fascia a tarsie colorate con stelle a sei punte, in tufo giallo e travertino. Dopo il Duomo di Salerno furono costruiti, sullo stesso modello, molti edifici campani della Costiera Amalfitana e della costiera Aurunca.

<sup>85</sup> M. DE ANGELIS, *Il duomo Salerno nella sua storia nelle sue vicende e nei suoi monumenti*, Salerno 1936, pag. 7-73.

<sup>86</sup> G. CHIERICI, *Il duomo di Salerno ...*, pp. 95-109.

<sup>87</sup> B. CROCE, *Sommario critico della storia dell'arte nel napoletano, IV L'arte nell'Italia meridionale dal secolo XI alla metà del XIII. Architettura sacra: Amalfi e contorni, Salerno, Cava dei Tirreni*, in «Napoli Nobilissima», II (1893), pp. 85-89.

<sup>88</sup> A. BRACA, *Il centro storico di Salerno ...*, pp. 56-61.

<sup>89</sup> R. MARINO, *Ancora sull'atrio di Salerno*, in «Rassegna Storica Salernitana», I (1949), pp. 217-226.

<sup>90</sup> IDEM, *L'atrio del duomo di Salerno alla luce di recenti restauri*, in «Rassegna storica Salernitana», VII (1964), p. 112.

<sup>91</sup> A. CARRUCCI, *Un arcivescovo di Capua sulla cattedra pimaziale di Salerno: Guglielmo di Ravenna*, in AA.VV., *Atti del Convegno nazionale di studi storici promosso dalla Società di Storia Patria di Terra di Lavoro 26-31 ottobre 1966*, Roma 1967, pp. 247-252.

Il portale d'ingresso, in stile romanico, ospita le preziose imposte in bronzo, fuse a Costantinopoli nel XI secolo, donate dai coniugi Landulfo Brutumile e Gisana Sebaston a San Matteo. Le imposte sono divise in cinquantaquattro pannelli, dei quali quarantasei mostrano una croce, mentre i restanti rappresentano un personaggio sacro. Sull'architrave corre l'iscrizione che ricorda il committente: Roberto il Guiscardo. Ai lati gli stipiti, non integri, presentano entrambi una cesura che rende approssimativo il loro collegamento con l'architrave. Ai piedi degli stipiti si adagiano due leoni, databili entro il 1085.

L'invaso basilicale è diviso in tre navate con altrettanti tre absidi, transetto e cripta. In origine l'edificio poggiava su colonne di granito. Alcune di queste sono state incorporate nei pilastri in muratura. Appena entrati si possono osservare il Battistero di Alfonso Balzico di Cava dei Tirreni e il susseguirsi di sei cappelle. Nella navata nord, vicino all'ingresso della cripta, è collocato il monumento funebre in marmo della regina Margherita di Durazzo, madre di Ladislao re di Napoli, morta di peste. Poiché la regina era stata in vita terziaria francescana fu sepolta nella Chiesa dei Minori Conventuali di Salerno e poi trasportata nel 1800 nel Duomo. Sulla cassa, che poggia su quattro colonnine collocate ai lati e una al centro, è raffigurata al centro la regina seduta con corona sulla testa con la mano sinistra recante il globo e con la destra lo scettro. Per simmetria anche la navata sud ospita sei cappelle. Tra i molti monumenti funebri quello del principe Ruggero Borsa, figlio di Roberto il Guiscardo e morto a Salerno nel 1111. Il sarcofago, su cui poggia la lastra dove è scolpito in altorilievo il principe, è tardoromano e rappresenta Bacco e Arianna in una festa di vendemmia. Il principe indossa le armi reali, impugna la spada e poggia i piedi su due cagnolini. Nel braccio destro del transetto si trova la cappella di Gregorio VII, costruita da Roberto il Guiscardo, prima detta "della Crociata", perché era in questa cappella che si benedivano le armi prima di partire per la Terra Santa. Nel XIII secolo fu poi dedicata all'Arcangelo San Michele e solo nel 1614 fu dedicata a Gregorio VII, quando vi vennero traslati i resti mortali del Pontefice.

A testimoniare ancora l'aspetto originario del Duomo sono i due pulpiti, uno di fronte all'altro nella navata centrale. L'ambone posto a nord, commissionato dal vescovo Niccolò Aiello (1182-1222), è a cassa rettangolare sostenuta da dodici colonne di granito, è tempestato di sfavillanti tessere musive e, sul parapetto, presenta un leggio sostenuto da un'aquila con le ali spiegate che con gli artigli solleva un uomo. L'ambone meridionale, con cassa quadrata sostenuta da quattro colonne di granito color nero grigio, fu fatto costruire intorno al 1180 da Romualdo II Guarna, arcivescovo di Salerno dal 1153 al 1181, come attesta l'iscrizione che corre lungo la cornice<sup>92</sup>.

La cripta è grande quanto la crociera del Duomo. Dalle pareti sporgono i busti di dieci vescovi salernitani, opere queste realizzate a spese della Scuola Medica Salernitana, commissionate nel 1759.

## 2.10. Ravello (SA). Cattedrale

Il Duomo di Ravello fu fatto costruire sulla centrale piazza del Vescovado dal primo vescovo Orso Papice nel 1086 e fu dedicato anticamente all'Assunta, poi a San Pantaleone<sup>93</sup>, protettore della città. Anche se alterato da restauri e manomissioni esso rivela chiara, già dalla facciata di semplice tipo basilicale a salienti, la derivazione dal prototipo cassinese-desideriano. La basilica a tre navate, divise da due colonnati, ciascuno con otto colonne come la maggior parte delle chiese di allora, aveva un

<sup>92</sup> M. DE ANGELIS, *Nuova guida del duomo di Salerno*, Salerno 1937, pp. 64-65; F. GANDOLFO, *La scultura normanno-sveva ...*, p. 56.

<sup>93</sup> G. IMPERATO, *Amalfi, Ravello e Scala nella natura, nella storia e nell'arte*, Amalfi 1953, p. 66; A. ALFIERI, *La costiera un bene da salvare*, in «Rassegna del centro di cultura e storia Amalfitana», I (1981), p. 115.

portico<sup>94</sup> con archi sorretti da otto colonne con accesso tramite due scale laterali, ciascuna con diciassette gradini marmorei. Purtroppo il pronao, rovinato da un terremoto, fu demolito nel 1786. A seguito dell'abbattimento tutto il prospetto fu alterato e scomparvero anche le due scale. Da una relazione fatta nella S. Visita di Mons. Chiarelli pare che il portico avesse avuto tre cupole che si elevavano sulle tre porte tuttora esistenti<sup>95</sup>.

Tra il 1742 e il 1767 il Duomo subì una profonda trasformazione barocca. La navata centrale venne coperta con volte a botte e quattro delle colonne che dividevano l'interno furono inglobate in pilastri, mentre altre due furono vendute nel 1752 a Carlo III di Borbone che le donò poi alla Chiesa di Portici<sup>96</sup>. Il transetto non sporge oltre i muri delle navi minori, soluzione questa vicina per svolgimento planimetrico al Duomo di Salerno e alla Chiesa di S. Eustachio a Pontone<sup>97</sup>. Inoltre, la chiesa doveva essere sovrastata da un alto tiburio poi sostituito da una cupola più bassa.

Nel corso degli anni la Cattedrale ravellese è stata oggetto di razzie dei ladri. Si ricorda, per esempio, che nel febbraio del 1974 fu rubato un dipinto di stile bizantino raffigurante la Madonna detta "La bruna", mentre in una notte del settembre del 1975 furono rubate due sculture, un toro e un leone, che in origine si trovavano su un altare della cattedrale del XIII secolo<sup>98</sup>.

La semplice facciata, privata del suo pronao e di cui restano solo quattro pilastri addossati, presenta tre portali. A testimoniare la magnificenza del duomo restano però le valve di bronzo del portale centrale, fatte eseguire dal patrizio ravellese Sergio Muscettola e dalla sua famiglia nel 1179<sup>99</sup>, come testimonia l'iscrizione sul battente destro. Sebbene il nome dell'autore non sia menzionato, le porte bronziee devono senz'alcun dubbio attribuirsi all'illustre Barisano da Trani, che ne fuse altre d'identico stile, come quelle della Cattedrale di Trani e di Monreale. Le valve bronziee hanno 54 formelle inquadrate da cornici rettilinee. Alle figure prevalentemente di Santi e dei Misteri sono raffigurati cavalieri, sirene, leoni e grifi.

In fondo al fianco destro dell'edificio sacro sorge il campanile, costruito nel XIII secolo e restaurato ai primi del XX secolo, composto da due piani corredati di grandi bifore coronati da archetti intrecciati.

L'interno della basilica è a tre navate, scandite da due file di otto colonne ciascuna terminanti in altrettanti tre absidi con transetto. Le colonne in origine sostenevano archi acuti sopra cui si apriva una finestra e gli spazi laterali erano decorati. Anche sui fianchi delle navi laterali si aprivano degli archi come facilmente si può scorgere dall'esterno. La navata centrale, più larga ed alta di quelle laterali, è coperta da un tetto a capriate, mentre le due navatelle laterali sono coperte a volta. Persi gli affreschi originari risplende nel candore delle sue pareti. L'interno della Cattedrale ha poi la particolarità di presentare la pavimentazione fortemente inclinata verso la piazza con lo scopo di ottenere un effetto prospettico di maggior profondità. La navata destra ospita un sarcofago trecentesco dono del vescovo Francesco Castaldo e una preziosa tavola raffigurante S. Michele Arcangelo che abbatte Satana, cinquecentesca opera di Giovan Angelo d'Amato di Maiori.

In fondo alla navata settentrionale è situata la Cappella di San Pantaleone patrono della città, costruita nel 1643 e rifatta nel 1782. La cappella custodisce l'ampolla in vetro oro

<sup>94</sup> S. VOLPICELLA, *Delle antichità d'Amalfi e dintorni*, Napoli 1859, p. 54.

<sup>95</sup> L. MANSI, *Ravello sacra e monumentale*, Napoli 1887, p. 59.

<sup>96</sup> G. IMPERATO, *Visioni di Ravello*, Salerno 1976, p. 63.

<sup>97</sup> A. VENDITTI, *Scala e i suoi borghi*, in «Napoli Nobilissima», III (1962-63), p. 168.

<sup>98</sup> A. SCHIAVO, *Ravello come bene culturale*, Napoli 1981, p. 74.

<sup>99</sup> F. BOLOGNA, *Sculture lignee in Campania*, Catalogo della mostra a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1950.

ed argento contenente il sangue solidificato del Santo medico decapitato a Nicodemia nel 305.

Fin dall'ingresso l'attenzione del visitatore è catturata dai due monumentali pulpiti che nella navata centrale si fronteggiano. Il primo fu voluto da Nicola Rufolo, signore di Ravello, tesoriere e banchiere di Re Carlo D'Angiò, che ne commissionò nel 1272 l'esecuzione al maestro pugliese Nicola di Bartolomeo da Foggia. Anche questo monumento sfortunatamente subì la sorte degli altri poiché nel 1767 restò mutilato. Oggi l'ambone poggia la cassa quadrangolare su sei colonne, intarsiate di mosaici con fini ed eleganti capitelli. Sostengono le colonne altrettanti leoni. Il prospetto è animato da un leggiadro ornamento musivo; tre colonnine intarsiate reggono la cornice marmorea che vi gira intorno, mentre sulla colonnina mediana si trova l'aquila, simbolo dell'Evangelista Giovanni, che fa da leggio. Oltre all'esuberanza del manto musivo e ai capitelli cesellati, particolare ammirazione e curiosità suscitano le due testine ridenti e il grazioso busto femminile che si trovava sull'architrave della porta di accesso. Il busto, ritratto in atteggiamento solenne e dignitoso, con corona, lunghi pendenti agli orecchi e bellissime trecce, è stato riconosciuto da alcuni studiosi come quello della principessa Sikelgaita della Marra donatrice, insieme al consorte, del monumento.

Di fronte si trova l'altro pulpito, del 1131, fatto costruire dal vescovo Costantino Rogadeo, che governò questa chiesa dal 1094 al 1150. È tutto in marmo, con vivace decorazione a mosaico, fra cui la raffigurazione di due pappagalli e la scena del profeta Giona, inghiottito e rigettato vivo da un mostro marino. Questo pulpito suscita curiosità, forse più dell'altro, perché è l'unico esemplare superstite in Campania del tipo arcaico "a frontone", formato da due lastre triangolari che si congiungono in alto. Il tipo era comune nell'area bizantina e lo si ritrova riprodotto nelle miniature. Anche in questo caso tale caratteristica fu introdotta dall'Abate Desiderio di Montecassino.

La cripta, alla quale si accedeva sino alla metà dell'Ottocento tramite due scale, si estende sotto il transetto ed è divisa in due navate da colonne e tre absidi.

## 2.11. Ravello (SA). Chiesa di San Giovanni del Toro

Incerta è la data di fondazione della chiesa. La tradizione<sup>100</sup> riferisce che la fondazione ebbe luogo nel 1069 sotto il doge d'Amalfi Sergio IV, ma fu consacrata solo nel giugno del 1276. Altri propongono il 1020<sup>101</sup>. All'inizio del Novecento una raccolta di carte originali della famiglia Mansi fu esaminata dallo storico tedesco Ludo Moritz Hartmann e dopo dal Filangieri<sup>102</sup>. Certo è che intorno al 1018 viene menzionato un edificio sacro con lo stesso titolo. La Chiesa di San Giovanni del Toro fu quindi realizzata nel XII secolo, come dimostrano anche gli archi intrecciati che decoravano il tamburo della cupola<sup>103</sup>. Sebbene troppo fragili, però, non si escludono del tutto le ipotesi dello studioso francese BERTAUX, che in riferimento alla data di consacrazione il 1276, colloca la costruzione della chiesa ravellese alla seconda metà del XIII secolo mettendola in riferimento alla consacrazione che, però, poteva avvenire anche dopo molti anni la sua costruzione.

Del portico, abbattuto nel 1708 perché pericolante, restano solo due colonne di granito con capitelli corinzi antichi. La facciata è aperta da tre portali con lunette. Originariamente il campanile era più alto ed era costituito da tre ordini di cui l'ultimo abbattuto nel XVIII perché pericolante. Architettonicamente la bassa torre è

<sup>100</sup> M. CAMERA, *Istoria della città e costiera d'Amalfi in due parti divisa*, Napoli 1836, p. 344.

<sup>101</sup> F. PANSA, *Istoria dell'antica Repubblica d'Amalfi e di tutte le cose appartenenti alla medesima*, t. I, Napoli 1724, p. 43.

<sup>102</sup> U. SCHWARZ, *L'importanza del "Fondo Mansi" dell'Archivio Cavese per la storia d'Amalfi*, in «Rassegna del centro di cultura e storia Amalfitana», 1, I (1981), p. 213.

<sup>103</sup> A. SCHIAVO, *Ravello ...*, p. 85; G. ROSI, *Monumenti della costiera amalfitana. Il duomo di Amalfi*, in «Le Arti», 5-6 (1942), p. 44.

riconducibile al campanile del Duomo di Salerno, modello di riferimento utilizzato in tutta l'area della Costiera Amalfitana.



Ravello. Cattedrale

L'interno presenta tre navate ad arcate acute su otto colonne antiche di marmo, presbiterio rialzato, transetto, tre absidi e cupola. Mentre la navata centrale è coperta da un soffitto a capriate, quelle laterali mostrano volte a crociera ottopartite estradossate all'esterno. Il transetto, per la presenza della cripta sottostante, è rialzato rispetto alle navate di cinque scalini, è segnato da tre absidi slanciate e da due possenti pilastri su cui si scarica la cupola centrale. Nella prima campata si trova un sarcofago tardoromano, mentre nella navata centrale è situato l'ambone risalente all'XI secolo. L'opera fu commissionata dalla nobile famiglia Bove allo scultore Alfano da Termoli. La datazione all'XI secolo non è condivisa da tutti gli studiosi che si sono interessati al monumento. C'è chi ritiene che il monumentale pulpito sia stato realizzato alla fine del XII o nei primi anni del XIII secolo. Da quattro colonne partono gli archi a tutto sesto che sorreggono il lettore, che sviluppa il sistema ascensionale impostato da quello di Salerno con l'uomo morso dal serpente, sostituito qui da una figura paludata che regge con la mano sinistra un lembo del pallio che con la destra solleva un libro aperto, mentre alla base due leoni azzannano la groppa di un ariete e un'aquila si innalza al di sopra del libro. L'apparato ornamentale del pulpito comprende gli affreschi di dei primi decenni del Trecento, realizzati a lato e al di sotto del monumento, e i mosaici policromi raffiguranti Giona ed il Pistice.

## 2.12. Pontone d'Amalfi (SA). Chiesa di S. Eustachio

Al gruppo di chiese e cattedrali definito “benedettino-cassinese” appartiene anche la chiesa di S. Eustachio a Pontone d'Amalfi, oggi rudere che in origine si rifaceva iconograficamente al Duomo di Salerno ed alla sua matrice cassinese. La tradizione vuole che la Basilica fosse stata eretta nel X secolo nel villaggio di *Scalella* (oggi Pontone) su una collinetta cinta da mura, da un certo Matteo D'Afflitto e consacrata nel

il 1200. L'edificio era preceduto da un portico e affiancato da un campanile. Ai tre portali della facciata corrispondevano all'interno tre navate. La datazione fatta prevenire sembra scontrarsi con la realtà della fabbrica e con un documento del 1570<sup>104</sup>. Dall'esame delle strutture superstiti e tenendo presente le analogie con le altre chiese della zona, si preferisce datare la realizzazione della chiesa nella prima metà del XII secolo<sup>105</sup>, quindi quasi contemporanea al Duomo di Caserta Vecchia (1113-1153) e al Duomo di Ravello (1156). Inoltre, sempre per analogie strutturali con tali chiese, questa di Pontone doveva essere coperta da capriate a vista e da mezze capriate sulle navi laterali, secondo lo schema di origine paleocristiana ma frequente nell'ambiente campano, concetto già seguito nella chiesa desideriana di Montecassino.



Ravello. Cattedrale, particolare del pulpito

Oggi purtroppo la chiesa non è altro che un rudere fiancheggiato da ulivi. In piedi restano solo le tre absidi. Non risulta difficile supporre che la sontuosa decorazione all'esterno della triplice abside doveva essere l'elemento di maggiore interesse dell'edificio. Qui l'intarsio si svolge secondo un motivo particolarmente complesso mediante tre ordini di archetti intrecciati. Il primo ordine è una vera e propria loggetta pensile cieca le cui piccole colonne, dotate di capitelli a stampella, partivano da lastre di marmo incastrate nella parete e collocate al di sopra di una fascia ad *opus reticulatum* in tufo giallo e nero. Più in alto, una seconda fascia orizzontale più ricca della precedente e due ordini di archetti intrecciati che accoglievano tondi in pietra scura. Ogni ordine di archeagiatura è distanziato dagli altri. Si tratta di uno svolgimento di programma analogo delle decorazioni delle absidi del Duomo di Monreale ma senza alcuna interferenza.

Della Chiesa di S. Eustachio restano oggi i due stipiti del portale, oggi sistemati in quello che era l'ingresso del Palazzo D'Afflitto, attualmente Albergo Caruso, a Ravello, in virtù del fatto che il patronato della chiesa spettava a quella famiglia. Provenienti dal pulpito esistente nella chiesa sono due profeti riutilizzati intorno all'archivolto centrale del portale di Palazzo d'Afflitto a Ravello. Le due figure sono disposte all'interno di pennacchi di arcate il cui fondo doveva essere concluso da una perduta decorazione a mosaico.

<sup>104</sup> M. CAMERA, *Memorie...*, p. 253. Il documento ricorda il sopralluogo compiuto nel 1570 da Alfonso d'Afflitto ed altri nella Chiesa di S. Eustachio a Pontone d'Amalfi: «adsunt in dicto templo tres porte marmoree quorum media est magis lata et spatiosa, et adsunt in ea duo leones marmorei in pede quod videtur custodire portam ipsam. Et quoque positum templum ipsum supra decem colunpas marmoreas magnas ...».

<sup>105</sup> A. VENDITTI, *Scala e i suoi borghi ...*, p. 170.

### **2.13. Minuto (SA). Chiesa dell'Annunziata**

Nel villaggio di Minuto, piccola frazione di Scala, sorge la Chiesa della Santissima Annunziata. Anche qui le opinioni circa la sua fondazione sono contrastanti, ma oggi c'è chi, come Mario D'Onofrio, posticipa l'edificazione della chiesa alla metà del XII secolo. Voluta dalla nobile famiglia Frezza, la tradizione la vuole fondata nel XIII secolo.

L'edificio aderisce al concetto tradizionalista della pianta basilicale promosso dall'Abate Desiderio, ma lo interpreta come la chiesa di S. Michele Arcangelo in Formis a Capua, senza transetto. Stando alla tradizione, la chiesa fu sede del vescovado di Scala fino alla fine del XIII secolo quando l'Episcopio si sarebbe trasferito nella Chiesa di S. Lorenzo. Nel 1423 fu concessa da Re Ladislao al patrizio Niccolò Fusco, la cui famiglia ne ebbe il patronato fino al XVIII secolo. Nel 1721 l'edificio subì una profonda trasformazione barocca. Le volte che ricoprivano le navate furono sostituite da un tetto ligneo e sull'ingresso e sul fianco meridionale, furono aperte finestre trilobate. Nell'Ottocento le dodici colonne di granito e i capitelli, che suddividevano l'invaso basilicale furono inglobate entro possenti pilastri di muratura per rinforzare la pericolante struttura<sup>106</sup>.

La struttura è preceduta da un portico a tre fornici, cui corrispondono tre portali d'ingresso sormontati da lunette rialzate su architravi di pietra. All'interno presenta tre navate suddivise da due colonnati e concluse da tre absidi.

Sotto il presbiterio si sviluppa la cripta, in cui si accede dalla navatella destra. L'ipogeo è diviso trasversalmente in tre campate voltate a crociera tramite due coppie di semipilastri addossati alle pareti. La campata di sinistra della cripta ospita in uno dei spicchi della volta l'affresco del Cristo *pantocrator*, che con una mano benedice mentre con l'altra regge un libro. Sula parte alta sono narrati temi evangelici. Gli affreschi della cripta di Minuto, datati alla prima metà del secolo XII, non sono la ripetizione monotona degli schemi espressivi e figurativi nati sul monte Tifata, ma rappresentano, piuttosto, il momento conclusivo della scuola campana desideriana e l'ingresso nella pittura altomedievale campana di nuove forme bizantineggianti che daranno vita ad un altro stile pittorico. Insieme a questi affreschi la cripta dell'Annunziata conserva un altro affresco riproducente un episodio della leggenda di S. Nicola, che non si trova descritto per intero in nessun altro luogo d'Europa. Potrebbe trattarsi di un *ex voto* fatto da genitori scalesi o amalfitani che avevano riabbracciato il figlio rapito dai corsari saraceni in una delle loro scorrerie del X-XI secolo.

### **3. Conclusioni**

La tipologia degli edifici descritti situati in Campania, ovvero le chiese, di *S. Michele Arcangelo* a Sant'Angelo in Formis, di *S. Pietro ad Montes* a Caserta, di *Santa Maria di Foroclaudio* a Ventaroli, di *S. Pietro* a Minturno, di *S. Giovanni del Toro* a Ravello, di *S. Eustachio* a Pontone d'Amalfi, dell'*Annunziata* a Minuto e le Cattedrali di Capua, Salerno, Ravello, Carinola, Sessa Aurunca, Calvi Vecchia e Caserta Vecchia, fa pensare ad un unico modello ispiratore, quello dell'Abbazia desideriana di Montecassino. Ciò non deve far pensare che il "prototipo" sia stato preso come unica matrice.

I diversi costruttori medievali ispirarono, in realtà, a due importanti culture, quella occidentale (longobarda e carolingio-ottoniana) e quella orientale (bizantina-musulmana), che si fusero in una nuova cultura architettonica dando luogo ad uno dei più splendidi periodi del Romanico e, quindi, del Medioevo che assegnano all'intera tipologia architettonica la designazione di "gruppo benedettino-cassinese". Questa attribuzione non è un semplice elenco di tipologie simili, ma è l'esempio dei contatti e

<sup>106</sup> R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Per la chiesa dell'Annunziata di Minuta*, in «Napoli Nobilissima», II (1921), p. 31.

dei collegamenti culturali, sociali e documentari che in Campania deve essere ancora puntualmente eseguito per una migliore valorizzazione non solo dei monumenti, ma anche e soprattutto delle fonti documentarie storiche e archeologiche che non sono state mai pubblicate.

Ci auguriamo che venga finalmente ripreso lo spoglio sistematico di queste ricerche, come abbiamo qui tentato di fare, seppur in maniera sommaria.

# NUOVE CONSIDERAZIONI SUI TEMPI DI ESECUZIONE DEL SOFFITTO DELL'ANNUNZIATA DI GIUGLIANO

GIUSEPPINA DELLA VOLPE

Il soffitto della chiesa dell'Annunziata di Giugliano si presenta ornato da un ricco cassettone in legno intagliato e dorato, esso ricopre l'intera navata dell'edificio ed è dotato di un ciclo pittorico in cui sono narrati episodi tratti dalle storie della vita della Vergine. La struttura soffre di un pessimo stato di conservazione che non è ancora riuscito ad offuscare lo splendore degli intagli e gli intensi chiaroscuri delle cinque tele, le cui scene sono ambientate in maestosi edifici all'antica. I quattro dipinti di formato più piccolo raffigurano la *Presentazione della Vergine al tempio*, lo *Sposalizio della Vergine*, la *Natività* e la *Presentazione di Gesù al tempio*, mentre in quello centrale di dimensioni più grandi è l'*Incoronazione della Vergine*.



Fig. 1 - Soffitto ligneo, Giugliano chiesa dell'Annunziata

Nonostante sia stato menzionato più volte, anche se a margine di ricerche ben più ampie e complesse, noto soprattutto come contenitore della prima opera documentata giunta fino a noi del pittore Massimo Stanzone, il soffitto giuglianese merita uno studio che aiuti a far maggior chiarezza sui tempi di esecuzione dell'intera struttura lignea e delle tele. Per stabilire una cronologia lineare dei lavori sarebbe opportuno avere a disposizione documenti d'archivio che per il momento non sono rintracciabili, ma che sappiamo dovettero esistere. Non a caso una traccia di quelle "carte" è giunta fino a noi attraverso le parole di chi ebbe occasione di consultarle e riportarne il contenuto in scritti di carattere storico-eruditivo, che potrebbero essere un buon punto di partenza per la nostra ricerca. Si rivela così di fondamentale importanza il testo di Agostino Basile pubblicato a Napoli nel 1800 con il titolo di *Memorie istoriche della terra di Giugliano*, in cui sono riportate le notizie contenute nella platea della chiesa, redatta nel 1683 e

ricavata dalla trascrizione di documenti ben più antichi sopravvissuti all'incendio del 21 marzo 1662<sup>1</sup>.

Sicché sappiamo che nel 1600 furono avviati i lavori alla struttura lignea del soffitto, e che per tale scopo furono pagati 788 ducati all'intagliatore Scipione Damiano di Napoli. Nel 1604 si diede inizio ai lavori di intaglio e di doratura per cui furono impegnati, fino al 1611, i napoletani Paolo di Martino e Francesco Spasiano, i quali ricevettero per il lavoro svolto 1962 ducati. Fin qui tutto bene, ma la linearità della cronologia è spezzata dall'interruzione dei lavori nel 1611, anno in cui, sempre secondo il Basile, fu smontata l'intera struttura e poi subito rimontata dopo che in breve tempo fu deciso di alzare l'altezza della navata. I lavori di muratura avrebbero dovuto coinvolgere l'intera area della navata centrale e del transetto, ma la durata dei lavori che si sarebbero dovuti concentrare nel solo anno 1611, se non addirittura in pochi mesi, rende impossibile credere che in così poco tempo si smontasse l'intempiatura, il solaio, si innalzassero le mura, si modificassero le finestre, che necessariamente dovevano essere poste più in alto, e si creasse un nuovo raccordo tra la navata e il transetto.

Non bisogna dimenticare che il Basile consultò documenti contenuti in una platea seicentesca danneggiata da un incendio e solo in parte recuperata, il cui contenuto fu poi registrato in una nuova trascrizione. Non è azzardato ipotizzare che il passaggio di mani, oltre all'incendio, dovette in qualche modo restituire una verità dei fatti lacunosa e imprecisa, al punto che per comprendere meglio come dovettero andare le cose non ci resta che analizzare, per quanto possibile, l'edificio.

Allo stato attuale degli studi non è nota l'epoca esatta della fondazione della chiesa e dell'ospedale dell'Annunziata di Giugliano, ma possiamo solo immaginare come si presentasse nel corso del XVI secolo e cioè prima dell'inizio dei lavori al soffitto. Utile in tal senso è un atto notarile datato 7 febbraio 1535, rogato dal notaio Giovanni Tommaso Testa, reso noto da Arnaldo Venditti, da cui si evince che i governatori della chiesa decisero di vendere una cisterna sotterranea di proprietà dell'ospedale<sup>2</sup>. L'acquirente, Paolo Micillo, spese 35 ducati per l'acquisto, ma l'atto ci rivela soprattutto che il danaro ricavato da quella vendita fu impiegato per sostenere i lavori di riparazione della chiesa dell'Annunziata, che minacciava di crollare, e dell'annesso ospedale. Così è possibile immaginare che in quell'anno, o poco dopo, dovettero iniziare dei lavori che modificassero in modo significativo una struttura di più antica fondazione, già ricordata come in pessimo stato di conservazione nello stesso atto, e che da quel momento cominciasse una campagna di rinnovo destinata a concludersi solo negli anni venti del XVII secolo.

A sostegno della tesi che nel 1611 non potevano essere in corso lavori alle mura della navata è l'analisi effettuata dallo stesso Venditti, grazie alla quale si può stabilire che non emergono segni evidenti di aggiunta di nuovi elementi in muratura che indichino un aumento dell'altezza della navata<sup>3</sup>. Per di più la struttura è ben proporzionata sia in

<sup>1</sup> AGOSTINO BASILE, *Memorie istoriche della terra di Giugliano*, Napoli 1800, p. 232. L'incendio dovette divampare nei locali attigui alla chiesa come supposto da ARNALDO VENDITTI, *La chiesa della Santissima Annunziata di Giugliano in Campania*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Mario Rotili*, 1984, p. 545 nota 20. La proposta avanzata dallo studioso è credibile in quanto non bisogna trascurare che l'arredo dell'edificio, mi riferisco in particolare allo stesso soffitto e poi ai dipinti su tavola e tela che ancora ornano gli altari, si è conservato e non reca tracce visibili di danni dovuti ad un incendio. RAFFAELLO CAUSA, *La pittura del Seicento a Napoli*, in *Storia di Napoli*, Napoli-Cava dei Tirreni, 1972, V, p. 977 nota 83 indicava che i documenti risparmiati dall'incendio erano conservati presso l'Archivio Comunale di Giugliano. Purtroppo sembra che oggi non siano più rintracciabili: l'archivio ha subito spostamenti nel corso degli anni con la conseguente dispersione del materiale e la perdita di parte di esso.

<sup>2</sup> A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 527.

<sup>3</sup> A. VENDITTI, *op. cit.*, p. 531.

ampiezza che in altezza, fatto che induce a credere che alla base dei lavori vi fosse un progetto definito e che la chiesa già a partire dalla metà del XVI fosse stata pensata nelle attuali dimensioni con un impianto a croce latina fornito di un'unica navata con cappelle laterali, di un transetto poco sporgente e un'abside poligonale.



Fig. 2 - Massimo Stanzione, *Presentazione della Vergine al tempio*, 1618, Giugliano chiesa dell'Annunziata

La struttura ricalca, e si può notare con un solo colpo d'occhio, la forma della chiesa del Gesù di Roma progettata da Jacopo Barozzi da Vignola, modello per eccellenza della chiesa della Controriforma, fatto che consentirebbe di pensare che l'Annunziata di Giugliano sia stata rinnovata e forse ampliata seguendo un modello molto diffuso dalla seconda metà del XVI secolo<sup>4</sup>. Pertanto, non è possibile credere che nel 1611 si apportassero delle modifiche radicali alla struttura, già rinnovata, ma si può invece immaginare che si lavorasse all'arredo e quindi al soffitto, agli altari, all'organo e successivamente alla messa in opera del pavimento ancora in corso nel 1620<sup>5</sup>.

Ritornando al soffitto è possibile riassumere le fasi dei lavori in questa chiave di lettura: nel 1600 Scipione Damiano cominciò l'intepiatura, per cui ricevette 788 ducati, e a cui dovette lavorare fino al 1604. Nel 1611 il di Martino e lo Spasiano si apprestavano ad iniziare gli intagli e la doratura, dato confermato anche da Fabio Sebastiano Santoro, il quale, nel 1715, riferiva che il soffitto si poteva ammirare per la gran quantità d'oro che lo ornava «diffuso sin dall'anno 1611»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> A. VENDITTI, *op. cit.*, pp. 529-533.

<sup>5</sup> A. BASILE, *op. cit.*, p. 235.

<sup>6</sup> FABIO SEBASTIANO SANTORO, *Scola di Canto Fermo in cui s'insegnano facilissime, e chiare regole per ben cantare, e comporre, non meno utile, che necessaria ad ogni*

I lavori dovettero poi terminare nel 1615, anno quest'ultimo inciso sullo stesso soffitto<sup>7</sup>. A supporto di ciò viene in aiuto anche un altro fatto, e cioè che il 18 ottobre 1616 l'intagliatore Paolo di Martino fosse già impegnato per i lavori d'intaglio al soffitto dell'Annunziata di Capua. Sicché esaurito nel 1615 il lavoro nell'Annunziata di Giugliano, l'artista ne iniziava uno nuovo questa volta a Capua, dove lavorò poi fino al 1619<sup>8</sup>. Finiti i lavori per la chiesa capuana dovette ritornare nuovamente a lavorare nell'Annunziata di Giugliano, questa volta all'intaglio della struttura lignea dell'organo, attività registrata dal Basile nell'anno 1620 e confermata da un documento, il cui contenuto non è mai stato reso noto prima.



**Fig. 3 - Giovan Antonio D'Amato, *Sposalizio della Vergine*, 1618, Giugliano chiesa dell'Annunziata**

Mi riferisco agli atti della santa visita del vescovo di Aversa Carlo Carafa, <sup>che n</sup>el mese di luglio 1621 visitando la chiesa annotava: «*A sinistris in lateribus navis, supra secundam cappellam est organum, tabulatum cuius est ex ligneo elaborato, non adhuc auro toto, verum est ut auro teg. sub artifice*»<sup>9</sup>. Grazie alla testimonianza del Carafa possiamo

---

*Ecclesiastico. Divisa in tre libri dal Sacerdote D. Fabio Sebastiano Santoro della Terra di Giugliano Maestro di Canto, Prefetto nel Coro della Vener. Chiesa di S. Sofia, et Economo della Parrocchiale di S. Nicola della medesima Terra*, Napoli 1715, p. 93.

<sup>7</sup> La data, 1615, incisa sul soffitto è stata notata per la prima volta da SEBASTIAN SCHÜTZE-THOMAS WILLETT, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992, p. 190.

<sup>8</sup> VINCENZO PACELLI, *Testimonianze, considerazioni e problemi di restauro sui dipinti seicenteschi dell'Annunziata di Capua*, in *Ricerche sul Seicento napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*, Milano 1984, p. 87.

<sup>9</sup> A. BASILE, *op. cit.*, p. 235; Archivio Diocesano di Aversa, *Santa Visita Carlo Carafa*, Die

stabilire che nel 1621 l'intaglio fosse già concluso e che si stesse ancora lavorando alla sola doratura.

Le fasi dei lavori appena descritte pongono all'attenzione un arco cronologico abbastanza lungo: 1600-1604 per l'inizio della struttura lignea, 1611-1615 per i lavori di intaglio e doratura, con un'evidente pausa tra il 1604 e il 1611, ben sette anni, interruzione che si potrebbe imputare al costo dell'impresa. Non è improbabile che si appaltassero i lavori in base alla disponibilità di danaro e che occorresse tempo per rimpinguare i fondi a disposizione dei governatori dell'Annunziata, fatto che giustificherebbe le pause necessarie nella conduzione dei lavori. Mettendo insieme le cifre – 788 ducati per il lavoro del Damiano e 1962 per quello del Martino e dello Spasiano - si ha un totale di 2750 ducati, una spesa considerevole, che se confrontata con il costo del soffitto della chiesa dell'Annunziata di Capua, 2825 ducati, lascia agevolmente credere, che si tratti anche per il caso di Giugliano del costo complessivo dell'impresa e non di un acconto come ipotizzato dal Basile<sup>10</sup>.

A questo punto non resta che soffermarsi sulle cinque tele che ornano il soffitto: la *Presentazione della Vergine al tempio* di Massimo Stanzione del 1618, lo *Sposalizio della Vergine* del 1618 di Giovan Antonio D'Amato, la *Natività* di Domenico Lama eseguita nel 1620, l'*Incoronazione della Vergine* e la *Presentazione al tempio* di Giovan Vincenzo Forlì, dipinte tra il 1620 e il 1622<sup>11</sup>.

Le date fornite ancora una volta da Agostino Basile, a cui si deve anche la rivelazione dei nomi dei pittori, sembrerebbero accettabili se si considera che nel 1615 si erano appena conclusi i lavori e bisognava dunque predisporre e approvare un programma iconografico che soddisfacesse le ambiziose aspettative dei governatori dell'Annunziata, oltre che attendere i tempi necessari per raccogliere il danaro indispensabile per pagare gli artisti che sarebbero stati ingaggiati.

Gli studiosi accettano senza riserve le date indicate dal Basile per la *Presentazione al tempio* di Massimo Stanzione e per lo *Sposalizio della Vergine* di Giovan Antonio D'Amato. L'anno 1618 si legherebbe senza problemi all'attività dello Stanzione per la chiesa romana di Santa Maria della Scala presso cui si doveva trovare una *Madonna con sant'Andrea Corsini*, oggi dispersa e per cui esistono pagamenti documentati dall'ottobre 1617 all'aprile 1618. Il pittore potrebbe aver ricevuto la commissione per la *Presentazione* sia durante il soggiorno romano che al suo ritorno dall'urbe, quindi dopo l'aprile 1618<sup>12</sup>. Per lo *Sposalizio della Vergine* del D'Amato un confronto con la *Madonna con il Bambino e i santi Rocco e Antonio da Padova*, tela eseguita nel 1617 per la chiesa parrocchiale di Sant'Agata sui Due Golfi, rivela numerose affinità tra i due dipinti al punto da giustificarne un'esecuzione in tempi vicini<sup>13</sup>.

Per gli altri tre dipinti la cronologia riportata dal Basile non trova, secondo Concetta Restaino, un pieno riscontro nella lettura stilistica delle tele, per cui l'*Incoronazione della Vergine* di Giovan Vincenzo Forlì, per esempio, se confrontata con i due dipinti di

---

vigesimo mensis julii 1621, f. 225v.

<sup>10</sup> V. PACELLI, *op. cit.*, p. 87.

<sup>11</sup> A. BASILE, *op. cit.*, pp. 232-234. Delle cinque tele solo la *Presentazione al tempio* di Massimo Stanzione è ricordata già nel 1715 dal Santoro, *op. cit.*, p. 93, mentre il De Dominicis pare non conoscesse l'attività del Forlì, del D'Amato e dello stesso Stanzione per l'Annunziata di Giugliano. BERNARDO DE DOMINICI, *Vite dei pittori scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. cons. a cura di Andrea Zezza e Fiorella Sricchia Santoro, Napoli 2008, II, pp. 81, 86 nota 10.

<sup>12</sup> EVE BORSOOK, *Documents Concerning the Artistic Associates of Santa Maria della Scala in Rome*, in "The Burlington Magazine", 1954, 96, pp. 271-272 nota 20, poi in S. SCHÜTZE-WILLETTE, *op. cit.*, pp. 261-262 e Zezza in B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pp. 85 nota 8 e 86 nota 10.

<sup>13</sup> PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 159, 176-177 nota 78.

ugual soggetto eseguiti dallo stesso pittore per il soffitto dell'Annunziata di Capua, a suo dire databile al 1617, e per quello del Duomo di Napoli del 1621, mostrerebbe toni cromatici poco ricchi e pastosi, privi di energici contrastati, tanto da indurre a pensare ad un'esecuzione intorno al 1612, cioè subito dopo la fine dei lavori di intaglio e doratura<sup>14</sup>.



**Fig. 4 - Giovan Vincenzo Forlì, *Incoronazione della Vergine*, 1621-1622, Giugliano chiesa dell'Annunziata**

La studiosa, a cui si deve un primo tentativo di far chiarezza sull'attività del Forlì, avvia un discorso che indirizza verso lo stretto legame tra il soffitto ligneo di Giugliano, quello della chiesa dell'Annunziata di Capua e quello del Duomo di Napoli, ponendo in campo nuovi confronti e un legame che andrebbe ulteriormente approfondito per sciogliere la matassa che intreccia e lega le vicende costruttive dei tre soffitti realizzati per giunta in uno stesso arco cronologico e da uno stesso gruppo di artisti. Sicché far chiarezza sui tempi di esecuzione del soffitto giuglianese significa, a questo punto, relazionare quegli eventi con i fatti capuani e napoletani di cui non si può non tener conto.

Per quanto riguarda il soffitto dell'Annunziata di Capua abbiamo tracce documentarie che consentono di stabilire che la messa in opera dell'intempiatura fu pensata dopo il 1591. In quell'anno morì il poeta capuano Lucio Paganino, il quale aveva disposto la donazione di una somma di danaro da impiegare per la realizzazione del soffitto dell'Annunziata. I lavori furono avviati solo nel 1616, come sappiamo da un atto notarile irrintracciabile rogato dal notaio Panebianco, da cui apprendiamo che il 18 ottobre di quell'anno furono contattati e ingaggiati il maestro d'ascia Marcello Navella, il doratore Giovanni Guarino e l'intagliatore Paolo di Martino, lo stesso impegnato anche per il soffitto di Giugliano. Il 22 dicembre dello stesso anno, lo stesso notaio

<sup>14</sup> CONCETTA RESTAINO, *Giovan Vincenzo Forlì, pittore di prima classe nei suoi tempi*, in "Prospettiva", 1987, 48, p. 51 nota 63.

rogava anche l'atto con cui Giovan Vincenzo Forlì si impegnava a dipingere quattro quadri per la somma di 192 ducati: l'*Annunciazione*, lo *Sposalizio della Vergine* (distrutto), la *Fuga in Egitto* e il *Sogno di Giuseppe*. I dipinti furono consegnati e posti in chiesa nel 1617, anno in cui il notaio procedeva, precisamente il 25 maggio, a rogare l'atto con cui Filippo Vitale si impegnava a consegnare sette dipinti: la *Natività*, la *Pentecoste*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Circoncisione*, *Gesù tra i dottori*, la *Presentazione della Vergine al tempio*, la *Visitazione* e l'*Assunzione della Vergine*, mentre Battistello Caracciolo avrebbe dovuto dipingere l'ultimo dei tredici quadri del ciclo mariano raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*. I due pittori avrebbero dovuto consegnare le tele entro un anno dalla stipula del contratto, cosa che effettivamente fecero come ha dimostrato Daniela De Rosa, ma con qualche variante visto che il Vitale consegnò solo la *Natività*, la *Pentecoste*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Circoncisione*, mentre Battistello l'*Assunzione della Vergine* (distrutta)<sup>15</sup>.



**Fig. 5 - Giovan Vincenzo Forlì, *Presentazione di Gesù al tempio*, 1620-1621, Giugliano chiesa dell'Annunziata**

E' dunque evidente che il Vitale non rispettasse l'impegno preso, così come il Caracciolo non dipingesse il pannello centrale del soffitto con l'*Incoronazione della Vergine*, bensì ne realizzasse uno di dimensioni più piccole provocando, con molta probabilità, il malcontento dei governatori.

Sicché il fatto che nel 1620 si registrasse un nuovo pagamento di 256 ducati a favore di Giovan Vincenzo Forlì per l'esecuzione di tre tele identificabili con l'*Incoronazione*

---

<sup>15</sup> V. PACELLI, *op. cit.*, p. 87; DANIELA DE ROSA, *La chiesa dell'Annunziata di Capua. Contributo storiografico e nuovi documenti*, in «Capys», 2001, 3-4, pp. 136-138.

*della Vergine, Gesù tra i Dottori e la Visitazione*, induce a credere che il pittore ereditasse la commissione un tempo del Vitale e del Caracciolo<sup>16</sup>.



Fig. 6 - Domenico Lama, *Natività della Vergine*, 1620, Giugliano chiesa dell'Annunziata

A questo punto è evidente che l'*Incoronazione della Vergine* capuana sia stata commissionata nel 1620 e che sia da ricondurre ad una seconda campagna di appalti dei lavori. Così viene a cadere la proposta di cronologia della Restaino per l'*Incoronazione* di Capua e di riflesso anche per Giugliano<sup>17</sup>. Per quest'ultimo Comune resta attendibile la datazione tramandata dal Basile, supportata anche dalla santa visita del vescovo di Aversa Carlo Carafa, il quale nel 1621 vedendo il soffitto dell'Annunziata dichiarava:

<sup>16</sup> Nelle tele capuane la Restaino prima e Ferdinando Bologna poi hanno evidenziato una particolare meditazione sugli effetti di luce caratterizzata dall'uso di ombre più profonde che tendono a far scomparire intere zone della scena, espediente che i due studiosi hanno collegato alla conoscenza e allo studio delle opere di Battistello. C. RESTAINO, *op. cit.*, p. 41; FERDINANDO BOLOGNA, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, Napoli 1991, pp. 116-120. Le meditazioni sulla maniera del Caracciolo notate dalla Restaino e dal Bologna nei dipinti eseguiti dal Forlì, erano gli unici indizi, prima dello studio della De Rosa, *loc. cit.*, che confermassero l'attività del Caracciolo nell'Annunziata di Capua. Di parere opposto era V. PACELLI, *op. cit.*, p. 87, il quale aveva supposto che Giovan Battista Caracciolo sarebbe stato troppo impegnato per poter lavorare nella chiesa capuana, e che quindi non portasse a termine l'impegno. Una posizione del tutto neutrale al riguardo è stata mantenuta da STEFANO CAUSA, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000, p. 67.

<sup>17</sup> C. RESTAINO, *op. cit.*, p. 51 nota 64.

«ecclesia totum ex ligneo deaurato, satis affabrefactum est, in quo jcona in inferiori et superiori parte hinc, et inde quatuor, media vero maior sub artifice adhuc est»<sup>18</sup>.

Sicché è possibile stabilire che nel 1621 la *Presentazione al tempio* era già stata consegnata, mentre l'*Incoronazione* non era stata ancora montata nel soffitto, e che dovette esser lì posta dopo la visita ed entro il 1622, anno in cui il nome del pittore compariva ancora nella platea della chiesa, come ricordato dal Basile.

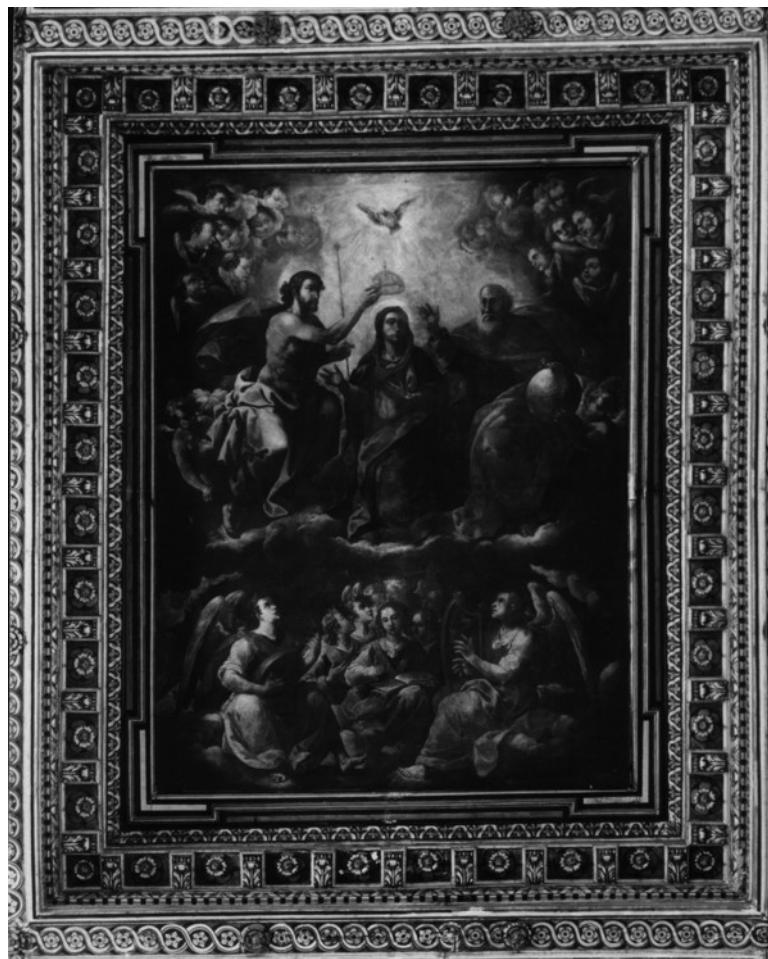


Fig. 7 - Giovan Vincenzo Forlì, *Incoronazione della Vergine*, Napoli Duomo

Quanto fino a questo momento narrato indirizza a sostenere che le date riportate dallo storico giuglianese siano attendibili e che il Forlì lavorasse alle tele del soffitto e ai tre pannelli dell'organo tra il 1620 e il 1622, per cui ricevette la somma di 377 ducati<sup>19</sup>. A questo punto è credibile che il quarto pittore impegnato a Giugliano, Domenico Lama, abbia realmente eseguito la *Natività*, che dalla Restaino era stata invece per motivi stilistici ricondotta al pennello di Giovan Vincenzo Forlì<sup>20</sup>.

La sequenza cronologica sopra descritta consente di stabilire che il Forlì lavorasse nel 1620 contemporaneamente per l'Annunziata di Giugliano e per l'Annunziata di Capua. A questo punto non è difficile immaginare che si servisse, ancor di più se pensiamo che dal 1621 fosse attivo anche per il soffitto del Duomo di Napoli<sup>21</sup>, dell'aiuto di

<sup>18</sup> Archivio Diocesano di Aversa, *Santa Visita Carlo Carafa*, Die vigesimo mensis julii 1621, f. 225v.

<sup>19</sup> A. BASILE, *op. cit.*, pp. 233-234; C. RESTAINO, *loc. cit.*

<sup>20</sup> C. RESTAINO, *op. cit.*, p. 49 nota 58 e p. 51 nota 63.

<sup>21</sup> Le vicende sopra citate e le date emerse dalla lettura dei documenti per l'attività del Forlì, 1617 e 1620 per Capua, 1620-1622 per Giugliano, conducono a questo punto verso un confronto con il soffitto del Duomo di Napoli. All'intempiatura napoletana si cominciò a lavorare per

collaboratori destinati ad eseguire opere da lui progettate, come lascia intuire l'uso di uno stesso modello per l'*Incoronazione della Vergine* messo in opera a Capua, a Giugliano e a Napoli, espedito che spiegherebbe anche la differente qualità delle tre tele già notata dalla Restaino<sup>22</sup>. Perché non pensare allora che la *Natività* di Giugliano, in cui la studiosa era propensa a vedervi la mano del maestro piuttosto che di Domenico Lama, potrebbe essere stata eseguita proprio dal Lama, forse un collaboratore fidato del Forlì capace di muoversi in piena autonomia nel mercato artistico partenopeo. Simile alla maniera di Giovan Vincenzo è la definizione dello spazio, organizzato in ampi ambienti chiusi, caratterizzati da imponenti edifici all'antica in cui si svolgono le scene, e anche il modo di rendere gli effetti di luce, concentrata in primo piano in modo da far emergere dal fondo in penombra le figure, elementi presenti anche nella *Presentazione al tempio* di Capua, dove ancora una volta siamo di fronte alla presenza di una mano diversa dal Forlì, ma stilisticamente molto vicina alle formule del maestro<sup>23</sup>. Non è poi da escludere che Domenico Lama possa aver collaborato al fianco del Forlì anche a Capua e nel Duomo di Napoli, e che possa essere identificato con il Giovan Domenico Lama che nel 1617 eseguì due dipinti per la cappella di Santolo Manzolo nella chiesa della Pietà dei Turchini, ancora in loco, ma totalmente illeggibili, e dove Battistello Caracciolo nello stesso anno si impegnava per lo stesso committente ad eseguire la *Trinità Terreste*<sup>24</sup>.

---

volere del cardinale Decio Carafa, come ricorda la scritta posta sullo stesso soffitto in cui è segnata anche la data 1621. CESARE D'ENGENIO CARACCIOLI, *Napoli sacra*, Napoli 1624, p. 7 ci dice in più che il cardinale aveva finanziato l'opera costata 14000 scudi, e che nel 1624 i lavori stavano per concludersi. Ulteriori notizie sull'inizio dei lavori sono in ROBERTO DE STEFANO-FRANCO STRAZZULLO, *La Cattedrale di Napoli. Storia, restauri, scoperte, ritrovamenti*, Napoli 1974, p. 33; FRANCO STRAZZULLO, *Restauri del Duomo di Napoli tra '400 e '800*, Napoli 1991, pp. 47-48. Delle dieci tele napoletane a Giovan Vincenzo Forlì spetterebbero l'*Adorazione dei Magi*, l'*Apparizione di Gesù risorto alla Vergine*, l'*Incoronazione della Vergine* e l'*Ascensione* (Restaino, *op. cit.*, p. 51 nota 64),<sup>a</sup> Giovanni Balducci l'*Adorazione dei pastori*, la *Resurrezione* e la *Pentecoste* (SILVANA MUSELLA GUIDA, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in «Prospettiva», 1982, 31, p. 43), mentre l'*Annunciazione*, la *Visitazione* e la *Circoncisione* sono state inizialmente ricondotte ad un'unica mano che Pierluigi Leone de Castris identificava in un anonimo collaboratore del Forlì, e ne fissava l'esecuzione intorno al 1621, la stessa anonima mano a cui la Restaino collegava tra l'altro anche la *Presentazione al tempio* di Capua (PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Avvio a Francesco Curia disegnatore*, in «Prospettiva», 1984, 39, p. 23 nota 35; RESTAINO, *op. cit.*, p. 50 nota 58 e p. 51 nota 64). Alla luce di nuovi ritrovamenti documentari sappiamo che la *Circoncisione* è opera del pittore urbinate Flaminio Allegrini, il quale il 6 settembre 1622 ricevette un saldo di dieci ducati, pagatogli da Marco Antonio Ferraro, per aver compiuto quel dipinto (ANTONIO DELFINO, *Documenti inediti tratti dall'Archivio Stato di Napoli e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 1993, p. 22). Lo sfumato dolce e la resa atmosferica luminosa che emergono dall'analisi della tela indirizzano verso l'aggiornata pittura di Federico Barocci, mentre tutt'altro linguaggio appare sia nell'*Annunciazione* che nella *Visitazione* prodotte sicuramente da un altro pittore, che mostra di avere in comune con il Forlì lo stesso gusto per l'impostazione della scena in ampi edifici all'antica.

<sup>22</sup> C. RESTAINO, *op. cit.*, p. 51 nota 63.

<sup>23</sup> V. PACELLI, *op. cit.*, pp. 88-89 notava la differenza di stile nel dipinto e ne ipotizzava l'esecuzione da parte di una mano gravitante nell'orbita di Filippo Vitale. La Restaino (*op. cit.*, p. 50 nota 58), supponeva che l'anonimo pittore fosse più incline verso la maniera del Forlì.

<sup>24</sup> S. CAUSA, *op. cit.*, pp. 185, 353.

# UN CONTRIBUTO SU CARLO MERCURIO E LA SUA BOTTEGA AVERSANA

MARCO DI MAURO

La produzione pittorica di Carlo Mercurio da Maddaloni, titolare di una facoltosa bottega che operò ad Aversa e a Napoli nei decenni centrali del '600, è stata oggetto di ampie ricognizioni<sup>1</sup>, con notevoli avanzamenti nell'ultimo ventennio grazie alle ricerche degli storici locali. In questa sede mi propongo di apportare un ulteriore contributo, che andrà sviluppato in studi successivi.



Fig. 1. Aversa, chiesa dell'Annunziata,  
cappella di S. Anna (ex coro delle monache)

In primis vorrei rimarcare l'attività di Carlo Mercurio come frescante, citando, oltre alle già note *Storie di San Sebastiano* nella Cattedrale di Aversa, due cicli perduti: il primo, compiuto nel 1648, decorava il ‘coro delle figliole’ (attuale cappella di Sant’Anna) nella chiesa dell’Annunziata di Aversa; il secondo, compiuto nel 1665, decorava il refettorio (odierna Aula Piovani della Facoltà di Lettere e Filosofia) del convento di San Pietro Martire a Napoli<sup>2</sup>. Riguardo al primo ciclo, di cui ho appreso l’esistenza da un

<sup>1</sup> Cfr. B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, t. II, p. 287; G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli, presso G. Cardamone, II, 1857, pp. 29, 89, 102, 184, 211, 328, 375, 377, 483, 486, 492, 518; A. CECERE, *L’attività dei Mercurio, pittori operanti tra la metà del XVII secolo e il primo ventennio di quello successivo* (parte I), in «Consuetudini aversane», nn. 23-24, apr.-sett. 1993, pp. 7-11; Idem, *L’attività dei Mercurio, pittori operanti tra la metà del XVII secolo e il primo ventennio di quello successivo* (parte II), in «Consuetudini aversane», nn. 25-26, ott. 1993 - mar. 1994, pp. 7-18; R. RUOTOLI in *Napoli Sacra*, 6° itinerario, Napoli 1994, p. 338; S. CAUSA, *Battistello Caracciolo: l’opera completa*, Napoli 2000, pp. 206-207; G. DELLA VOLPE, *Carolus Mercurius de Magdaloni e la cona dell’altare maggiore della cattedrale di Aversa*, in *Per la conoscenza dei beni culturali. Ricerche di dottorato 1997-2006*, Santa Maria Capua Vetere 2007, pp. 207-218.

<sup>2</sup> Cfr. R. DI STEFANO, *S. Pietro Martire*, Napoli 1983; M. DI MAURO, *In viaggio. La Campania. Proposte attributive, ricerche archivistiche e bibliografiche*, Napoli 2009, pp. 3-4.

documento d'archivio<sup>3</sup>, non si può escludere che esista ancora, sotto i moderni intonaci del ‘coro delle figliole’.

Riguardo al secondo ciclo, invece, i restauri operati da Roberto Di Stefano hanno appurato la sua completa distruzione, probabilmente quando l'ex convento fu adattato a sede della Manifattura dei Tabacchi. Ad ogni modo, è lecito presumere che Carlo Mercurio, anche in questi cicli, avesse ripreso motivi e composizioni tratti dagli affreschi di Battistello Caracciolo, suo maestro, nella certosa di San Martino o nella chiesa di Santa Maria la Nova a Napoli.



**Fig. 2. Aversa, chiesa di S. Biagio.  
Leonardo Castellano, *Martirio di S. Biagio*.**



**Fig. 3. Aversa, Cattedrale.  
Carlo Mercurio, *Conversione di Saulo*.**

In secondo luogo, è opportuno rilevare l'influenza esercitata su Carlo Mercurio da due pittori manieristi che operarono ad Aversa nella seconda metà del '500: Giovan Battista Graziano, autore di un *Martirio di S. Caterina d'Alessandria* nella Cattedrale di Aversa, derivante da un prototipo di Marco Pino<sup>4</sup>; e Leonardo Castellano, autore di un *Martirio di S. Biagio* nell'omonima chiesa di Aversa, in cui si ravvisa quel michelangiolismo ostentato che Vasari contribuì a diffondere nell'ambiente napoletano. All'influenza di Graziano e Castellano si può attribuire quella possanza muscolare, quell'assembramento di corpi, quella concitazione non supportata da un'adeguata scioltezza di movimenti, tutti caratteri rilevabili, più che altrove, nella *Conversione di Saulo* della Cattedrale di Aversa. Nella stessa *Conversione di Saulo*, Carlo Mercurio dichiara il suo debito verso Battistello nella figura di Cristo, che riprende l'angelo del *Miracolo di S. Antonio da Padova* del Museo di Capodimonte.

Ad Aversa Carlo Mercurio aveva stabilito una feconda bottega, di cui fece parte anche il figlio Nicola. Dalle ricerche documentarie che ho condotto nell'Archivio Storico del

<sup>3</sup> Biblioteca Comunale di Aversa, *Platea della Real Santa Casa, Chiesa e Spedale della SS. Annunciata della Città di Aversa*. Parte prima, p. 251t - 252r: «Da Carlo Mercurio si dipinse il coro delle figliole per d. 41.2.10» [1648].

<sup>4</sup> Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 27-28.

Banco di Napoli è emersa l'esistenza di un pittore 'ornamentista' Pietro Antonio Mercurio<sup>5</sup>, attivo a Napoli nel quarto decennio del '700, che potrebbe essere un discendente di Carlo. Nel 1735, nel Palazzo di Felice Minei alla Costigliola, Pietro Antonio Mercurio eseguì «*l'incartate, o siano intempiature co' loro frisi di tre camere del quarticello ... secondo le mostre ed ordini dati da Gennaro dell'Aquila*»<sup>6</sup>. Detto 'quarticello' può essere identificato con gli attuali appartamenti al primo piano, accessibili dalla scala a sinistra dell'androne. Proprio qui vennero alla luce, durante lavori di restauro nel marzo 2007, pregevoli 'incartate' dipinte con fregi d'ispirazione floreale, attinti dal repertorio tipico dei pittori 'ornamentisti'. Per fortuna, ho avuto l'opportunità di fotografare le 'incartate' prima che fossero nuovamente nascoste dai solai.



**Fig. 4. Napoli, Museo di Capodimonte (già S. Giorgio dei Genovesi).  
Battistello Caracciolo, *Miracolo di S. Antonio da Padova*.**

Altri allievi o seguaci di Carlo Mercurio hanno lasciato modeste testimonianze nell'agro aversano, come questo *San Giovanni Battista giovinetto*<sup>7</sup> che ho individuato in collezione privata a Sant'Arpino (CE). L'impianto naturalistico di ascendenza caravaggesca è sottolineato dalla sodezza delle forme e dall'intenso luminismo, dove la figura del Battista emerge dal fondo scuro in virtù di una luce livida che ne scolpisce le membra. Analogie non trascurabili legano questa figura al nudo di spalle che compare nelle due versioni della *Conversione di Saulo*, eseguite da Carlo Mercurio per la Cattedrale e la chiesa di Sant'Audeno ad Aversa.

L'iconografia del *Battista* è quella tradizionale: il giovane indossa una pelle di cammello e un mantello rosso, simbolo del martirio. L'ultimo restauro<sup>8</sup> ha inoltre

<sup>5</sup> Cfr. M. DI MAURO, *Gennaro dell'Aquila, ovvero il ruolo del progettista e delle maestranze a Napoli nella prima metà del '700*, in «Istituto Banco di Napoli Fondazione. Quaderni dell'Archivio Storico», Napoli 2007/2008, pp. 275-320.

<sup>6</sup> ASBN, *Banco dello Spirito Santo*, giornale copiapolizze di cassa, 1735 - I sem., matr. 1292, p. 343, partita di ducati 2 estinta il 17 marzo.

<sup>7</sup> Olio su tela cm 74 x 57,5. Cornice originale in stile Salvator Rosa, con verniciatura in foglia d'argento dorato a mecca.

<sup>8</sup> Eseguito a Sant'Arpino (CE) da Francesco Capasso, che qui ringrazio.

rilevato, sul fondo scuro, la presenza del bastone da viandante sormontato da una piccola croce, principale attributo iconografico del Battista.



**Fig. 5. Napoli, Palazzo Minei alla Costigliola.  
Pietro Antonio Mercurio, incartate dipinte.**



**Fig. 6. Sant'Arpino (CE), collezione privata.  
Cerchia di Carlo Mercurio (qui attr.), S. Giovanni Battista.**

# LA CAPPELLA DEL SS. ROSARIO NEL CAMPOSANTO DI SUCCIVO

ALESSANDRO DI LORENZO

La nascita della Confraternita del Santissimo Rosario risale indicativamente al 1476, anno in cui viene approvata per la prima volta dal Cardinale Alessandro Nanni Malatesta, legato pontificio e Vescovo di Forlì. La Congregazione del SS. Rosario nasce come associazione di fedeli della Chiesa Cattolica, uniti nello scopo della recita del Rosario. Essa aveva come obiettivo l'incremento del culto pubblico attraverso opere di carità, penitenza, catechesi, giammai disgiunto dalla diffusione della cultura. Questo tipo di associazione era retta da un proprio statuto che regolamentava ogni attività degli iscritti, che indossavano un particolare abito ed erano inquadrati attraverso un rigido organigramma. La sua sede era una Chiesa o una Cappella, sita nella località in cui operava la Congregazione. La Confraternita del SS. Rosario ebbe una notevole diffusione grazie ai frati Domenicani.



Prospetto principale stato di fatto

Il progetto in esame consta della distribuzione degli spazi interni della Cappella del SS. Rosario nel Camposanto di Succivo, in Provincia di Caserta, ad opera dell'architetto Fabozzi è datato intorno alla prima metà dell'800. La costruzione del tempio risale al 1859, come si evince dalla scritta in rilievo sull'architrave d'ingresso:

SACELLUM EIPARAE SUB ROSARII TITULO DICATUM

A.D. MDCCCLIX

ovvero:

Sacello (Tempietto) i cui Pari (Confratelli) l'hanno consacrato sotto il titolo del Rosario  
nell'anno del Signore 1859



**Prospetto laterale stato di fatto**

Da una lapide marmorea posta all'ingresso scopriamo che prima del 1859 vi era un ossario comune della Confraternita, inglobato successivamente nella costruzione ottocentesca del sacro tempietto. Questo ossario doveva essere stato costruito, o almeno ricoperto di marmo, dallo stesso Priore d'allora, un certo Cesare Tornincasa che, oltre a ricoprire un ruolo religioso al vertice della Congrega, doveva anche essere stato un bravo artigiano, come recita l'incisione sul marmo:

VETUS HOC SEPULCRUM CONFRA TRIBUS CONGREGATIONIS SANCTISSIMI  
ROSARII ANTIQUITUS ERECTUM IN LATERITIA INCRUSTATIONE  
MARMOREO HOC LAPIDE IPSISTET INSTRUXERUNT CAESARE  
TORNINCASA PRIORE

A.D. MDCCCLXV

ovvero:

Questo vecchio sepolcro è stato eretto anticamente in laterizio dai Confratelli della Congregazione del Santissimo Rosario e questa lapide è stata coperta di marmo e allestita dallo stesso Priore Cesare Tornincasa  
nell'anno del Signore 1765



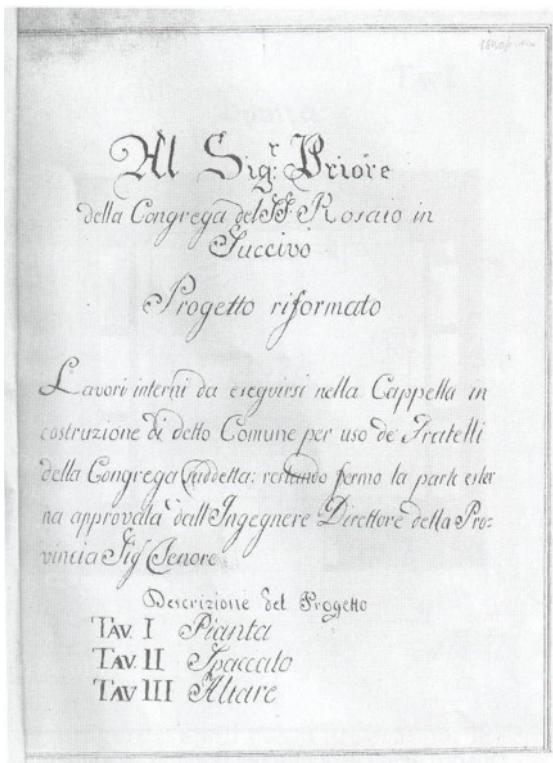
**Quadro della Madonna del Rosario sull'altare**

Il raro documento architettonico di cui qui si tratta, ossia il *Progetto lavori interni nella Cappella del S.S. Rosario nel Camposanto di Succivo* (senza data, ma risalente verosimilmente agli anni 40 dell'800), mi è stato fornito dall'Istituto di Studi Atellani, ritrovato presso un antiquario abruzzese grazie alle ferventi ricerche dei suoi infaticabili soci. Il nobile architetto Fabozzi, nella descrizione iniziale, specifica che il progetto tratterà esclusivamente dell'interno dell'edificio senza modificare l'esterno, quest'ultimo già approvato dall'Ingegnere Direttore della Provincia. In più ci dice che la Cappella in esame era in costruzione proprio in quegli anni.

L'esterno della Cappella si presenta come un architettura neoclassica, stile in voga proprio nei primi anni dell'800. Essa conserva tutti i canoni del Neoclassicismo, informato da un integralismo teorico e dominato da una severa trattatistica vitruviana ed è caratterizzato da disposizioni astratte, pedanteria stilistica, conformismo accademico e da pigritia mentale.

Lo stile Neoclassico nasce nel '700 sotto la spinta del Winckelmann, con la sua *Storia dell'Arte dell'Antichità*, e del Piranesi. Uno degli elementi architettonici perennemente presenti nello stile neoclassico sono le colonne, le cui forme erano dedotte da edifici greci, solo allora conosciuti attraverso attenti rilievi (tra i quali quelli degli studi inglesi di Stuart e Revett con le *Antiquities of Athens* del 1762). Gli scavi archeologici di Pompei ed Ercolano, che videro la luce proprio tra il '700 e l'800, suscitarono grande entusiasmo, inducendo il mondo artistico ad un revival neoclassico. Winckelmann era convinto che gli antichi, soprattutto i greci, avevano raggiunto la perfezione artistica, quindi era necessario un ritorno a quella grandezza, da imitare per la sua bellezza astratta, olimpica, metafisica, assoluta. Nasce così un processo di glaciale geometrizzazione che viene operato con il vocabolario greco-romano. Ogni edificio è un

corpo a se stante, autonomo rispetto alla natura che lo circonda, sfociando inevitabilmente in un puro accademismo. E' da rammentare che l'ottocento vede la nascita del Grand Tour, che porta la borghesia mittelleuropea a trascorrere interi anni in Italia alla scoperta dell'antichità classica. I viaggiatori europei trascorrono lunghi periodi soprattutto a Roma, Napoli, Pompei ed in Sicilia. Uno fra tutti è Johann Wolfgang von Goethe che descriverà l'antichità classica italica nel suo *Italienische Reise* (non dimentichiamo che Goethe partendo da Roma per raggiungere Napoli passò proprio per le terre dell'Antica Atella). Si deve a questi attenti viaggiatori, infatti, la riscoperta dalle nostra amata penisola Sorrentina e costiera Amalfitana (raggiungibile a quei tempi solo per mezzo di piccole mulattiere sterrate di montagna) e alla costruzione di meravigliose ville neoclassiche, prima fra tutte Villa Cimbrone a Ravello, tipico esempio di manierismo neogotico.

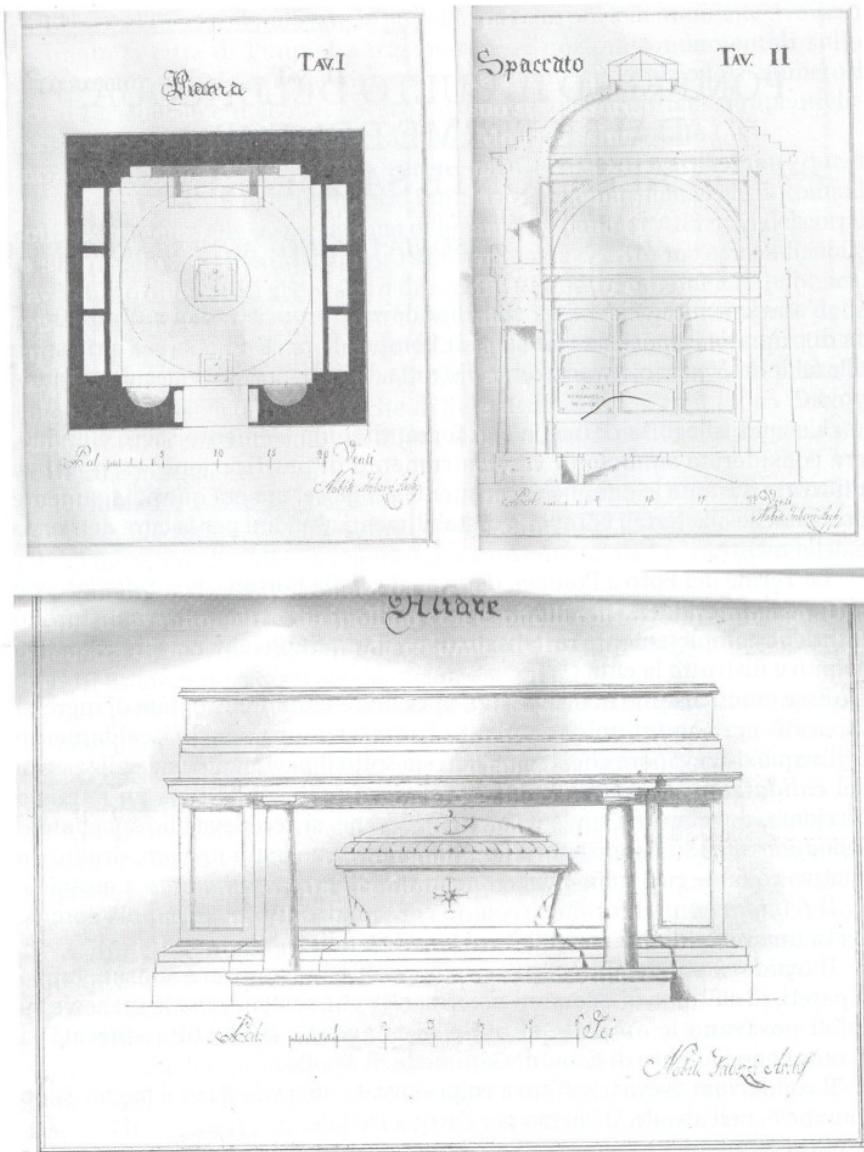


In questo clima del tutto romanizzato si forma il nostro architetto aversano Fabozzi, imbottito di accademismo classicheggiante. Ovviamente non gli si può attribuire alcuna colpa se nel suo *interior design* si attiene ai soli rigidi canoni del formiano Vitruvio, visto che ciò era la moda del tempo. Fabozzi non è altro che la storicizzazione dello spirito europeo che va dalla metà del settecento alla prima metà dell'ottocento, messo successivamente del tutto in discussione verso la fine del XIX secolo attraverso le linee sinuose e anticonformiste dell'Art Nouveau, Jugendstil, Liberty, Arte Floreale.

La pianta della fabbrica risponde in pieno al *corpus* normativo vitruviano, rispettando concretamente, con la sua forma quadrata il concetto di *Symmetria* o *Commodulatio*, ovvero, la commensurabilità di ogni parte dell'opera basata sul ricorso a un'unità modulare di cui si devono ritrovare in ogni punto multipli e sottomultipli.

La *Symmetria* è per Vitruvio l'espressione edilizia della *Veritas* ovvero della *Venustas* (bellezza). Vitruvio afferma infatti che l'organizzazione di un'opera di architettura è paragonabile all'organizzazione dell'intero Universo e alle proporzioni antropomorfe, dove i rapporti aritmetici sono scritti nella natura stessa (da tale asserzione Leonardo da Vinci elaborerà nel Rinascimento il suo *Uomo iscritto in un cerchio ed in un quadrato*). Nei rapporti aritmetici in cui si esprime l'architettura Vitruvio intravede una sorta di

ontologia dei valori numerici, di Logos Assoluto. Dunque il modulo classico applicato da Fabozzi non è altro che la giusta proporzione di ogni singola parte con il tutto. Se prendiamo un righello, infatti, noteremo che i lati del quadrato misurano 13,80 cm, il diametro della cupola 8,8 cm e l'altezza 7,8 cm: il tutto quindi è modulato intorno al numero decimale 8. La sezione (o spaccato) pone in evidenza il gioco fisico delle forze con la risultante delle spinte, dovute dal peso della cupola, che scarica sulla muratura laterale, quest'ultima realizzata con pietre di tufo a sacco e intervallate da pietre di taglio irrigidenti.



**Tavole del progetto**

La muratura è rastremata verso l'alto, quasi ad imitare un ipotetico ordine di colonne greco-romane, che per motivi statici si allarga verso la base e si assottiglia man mano verso l'alto. Il progetto del nobile architetto Fabozzi si conclude con l'altare, un tipico tempio pompeiano, con le sue colonne doriche che fanno da sostegno alla trabeazione classica. Il tutto viene messo in evidenza con un gioco di ombre proiettate sulla cartacea materia marmorea, ricavato dal semplice annerimento dovuto all'uso della matita.

La realizzazione dell'opera, tuttavia, differisce al quanto dal progetto originario, evidentemente per motivi economici da parte della Confraternita. Infatti la cupola del

Fabozzi viene sostituita da una volta a botte con le diagonali orientate verso i muri laterali, avente nei suoi spicchi degli altorilievi raffiguranti una torcia che si interseca ad “x” con una falce, simboleggianti rispettivamente la vita e la morte. La volta a botte è summontata da un solaio a falde, rompendo definitivamente lo schema fabozziano che prevedeva una lanterna sulla sommità della cupola. L’altare non è collocato più a mò di presbiterio, in fondo alla Cappella, ma lo troviamo quasi al centro di essa, lasciando così spazio ad altri loculi nel muro retrostante. La mensa divina non è più realizzata come un tempietto, divenendo semplicemente un classico altare a gradoni. Sopra l’altare è collocato il quadro della Madonna del Rosario, in stile popolare e *naif*, con San Domenico di Guzman e Santa Caterina da Siena oranti, come si è già detto, simbolo della diffusione del culto del Rosario soprattutto ad opera dei frati Domenicani. La tela è inquadrata in lesene decorate con colori riproducenti venature marmoree che sorreggono un arco a tutto sesto (restaurata nel 1973 ad opera di noti pittori ortesi: Sabino Greco e Luigi Marruzzella). La facciata è rappresentata da una coppia di semicolonne laterali doriche che sostengono una trabeazione con triglifi e metope mute, il tutto coronato da un timpano di chiusura e da un punto luce a mezza luna. Tra le semicolonne spiccano dei bassorilievi raffiguranti un littorio stilizzato. Sempre per recuperare spazio per i confratelli, i muri laterali della Cappella hanno accolto nel tempo altri loculi esterni, deturpando definitivamente quell’idillio neoclassico del nostro nobile Fabozzi e rendendo così evidente come un progetto architettonico, di tal pregio, possa essere modificato nel suo atto pratico per sopraggiunti motivi di carattere socio-culturali e di reperibilità di spazio.

A conclusione del nostro *excursus* possiamo affermare che l’architettura è un corpo in perenne divenire che prende forma, nel suo contenuto pratico, adattandosi al luogo e alle mutate esigenze economico-sociali dei tempi in cui vive. Quindi, come dimostra la Cappella del SS. Rosario di Succivo, anche un solido accademismo può essere inevitabilmente plasmato dal fluire eracliteo del tempo.

# POMPEI ED IL CULTO DELL'ACQUA: DALLE TERME DEL FORO ALLA FONTE SALUTARE

SONIA ULIANO - AGNESE SERRAPICA

L'atavico culto dell'acqua, che affondava le proprie radici nell'antichità, fu di primaria importanza nell'antica Pompei, la ricca ed operosa città sorta alle falde del Vesuvio, tragicamente distrutta dall'eruzione del vulcano nell'anno 79 d.C.

L'acqua, allegoria di magia e di forza, ritenuta elemento sacro e divino, era considerata simbolo di vita e strumento di purificazione; essa veniva utilizzata durante le pubbliche ceremonie religiose, ma era quotidianamente usata anche alle terme pompeiane, stabilimenti cittadini per la cura del corpo e della mente.

Le Terme del Foro a Pompei, dette anche della Fortuna, costruite intorno all'80 a.C. sul modello planimetrico delle più antiche terme stabiane, furono le uniche completamente restaurate dopo il terremoto che nel 62 d.C. aveva colpito e distrutto la città<sup>1</sup>.

Esse erano distinte in due settori, maschile e femminile, dotate di ingressi separati, ma con un unico impianto (*praefurnium*) per il riscaldamento dell'acqua e del vapore che, circolando sia sotto il pavimento, sia nelle pareti del *calidarium*, garantiva una temperatura costante<sup>2</sup>. Da un angusto corridoio, dove furono rinvenute molte lucerne, si accedeva allo spogliatoio (*apodyterium*) su cui poggiava la cella, preceduta da un *pronao*, ornato da quattro colonne con volta a botte decorata a stucchi e pavimento a mosaico.

Il *frigidarium*, di forma circolare, con quattro nicchie e cupola conica, aveva una vasca di marmo adibita ai bagni freddi.

Il *tepidarium*, riscaldato ancora col vecchio braciere, era adorno, lungo le pareti, di statuine di telamoni in terracotta che sostenevano le mensole su cui si posavano le ampolle di olii e di unguenti; sulla volta stuccata si riconoscono le figure di Eros, di Ganimede di Apollo.

Il *calidarium* aveva il soffitto a volta stuccato, una vasca per il bagno caldo comune e, nell'abside, il bacino per l'acqua fredda.

Il settore femminile, a cui si accedeva direttamente dall'*apodyterium*, ripropone il medesimo schema.

E' probabile che siano state le popolazioni che precedentemente avevano occupato la città di Pompei a trasmettere le nozioni fondamentali sullo sfruttamento e l'utilizzo delle sorgenti, e ad incitare la costruzione di numerosi bagni termali, le cui acque, spesso, avevano delle proprietà terapeutiche ritenute miracolose e utili a curare le malattie più svariate<sup>3</sup>.

La conoscenza e l'uso delle terme dai Greci passò ai Romani quasi automaticamente. Forse, fu proprio imitando i costumi ellenici che i Romani riuscirono a dare alle terme la fama di luogo dove curare tutti i mali del corpo e della mente<sup>4</sup>. Il merito di questo salto di qualità delle terme è riconducibile soprattutto ai Romani che vissero durante il periodo d'oro della Repubblica. La mania romana del bagno non nacque però solo dall'assorbimento delle costumanze greche o da una moda priva di contenuti. Le terme, soprattutto nel periodo dell'Impero, svolgevano una funzione sociale: erano un punto di incontro del patriziato, ma anche delle classi minori. Era il luogo dove si conversava, si concludevano gli affari, si discuteva di politica, si ascoltavano cantanti e musicisti.

<sup>1</sup> A. CIARALLO – E. DE CAROLIS, *Lungo le mura di Pompei. L'antica città nel suo ambiente naturale*, Milano 1998, pag. 23.

<sup>2</sup> L. PEPE, *Memorie storiche dell'antica Valle di Pompei*, Valle di Pompei 1887, pag. 67.

<sup>3</sup> G. RUGGIERO, *Le Terme Romane*, Napoli 1994, pag.8.

<sup>4</sup> *Ivi*, pag. 9.

La maggior parte del patriziato romano trascorreva buona parte della giornata alle terme. Si può quindi comprendere facilmente perché questi edifici furono realizzati con grande cura e divennero anche tra i più sontuosi e i più ricchi nell'architettura del tempo.

Un luogo di particolare importanza nella storia delle terme occupa la vicina città di Stabia, ove sorsero numerose ville ed abitazioni signorili, nelle quali i ricchi Romani trascorrevano le vacanze.

Con l'eruzione del 79 d.C. la città però subì la stessa sorte di Pompei e di Ercolano, rimanendo seppellita dalla lava del Vesuvio. Gli Stabiesi riedificarono le proprie case verso le colline, ricche di vigneti, agrumeti, boschi di castagni, ulivi, abeti e verso la costa, ove furono riattivati gli antichi cantieri di costruzioni navali e venne dato loro maggior impulso alla pesca e ai traffici marittimi. Le navi approdavano ai lidi di Stabia per rifornirsi dell'acqua che scaturiva dalle sorgenti, la più ricca delle quali, detta Fontana Grande, sgorgava da una grotta che formava quasi un piccolo lago a poca distanza dal mare.

Stabia risorse così grazie alla rinomata bellezza dei suoi paesaggi, al suo clima e alle sue acque: un insieme di condizioni climatiche favorevoli, che riattivò l'afflusso dei forestieri<sup>5</sup>.



Benedizione della sorgente minerale (29 settembre 1907)

L'antica città di Stabia non fu destinata a rimanere l'unica zona di sviluppo termale, poiché gli abitanti di altri centri dell'area vesuviana intuirono l'importanza degli innumerevoli benefici che potevano trarre dall'uso delle acque, che sgorgavano un po' ovunque, da Torre Annunziata a Torre del Greco, e a Pompei.

L'antica città di Pompei rimase per secoli tragicamente addormentata ai piedi del Vesuvio, e fu solo in epoche successive che la zona adiacente agli Scavi (iniziatati nel 1748 per volere di re Carlo di Borbone) tornò ad essere popolata, abitata e vissuta. La nascita della moderna città è legata alla vita ed alle opere di un avvocato pugliese, Bartolo Longo, che fino alla morte si prodigò per restituire alla città la dignità che meritava. Fondatore del Santuario della Beata Vergine del Rosario, egli si era stabilito a Pompei ed aveva sposato la ricca vedova del conte Albenzio De Fusco, la contessa

<sup>5</sup> Pompei, voce della enciclopedia dei comuni d'Italia, *La Campania paese per paese*, Firenze 1998, vol. III, pag. 546.

Marianna Farnararo, madre del conte Francesco. Egli era proprietario di numerosi terreni nella zona, uno dei quali rivestiva un particolare interesse.

Alle falde del Vesuvio, fra oriente e mezzodì, nell'incantevole plaga celebrata per i suoi tesori archeologici, per lo splendore della vegetazione e per la costanza del clima mite e benefico, scaturisce la sorgente minerale di Valle di Pompei, alla quale accorrono da ogni regione i visitatori, ammirati. Situata a pochi passi dal Santuario, nella Villa del Conte Francesco De Fusco, che, dista 10 km dall'asse del Vesuvio, 900 metri dal Fiume Sarno e poco più di 3 km dal mare. La sua elevazione sul livello del mare è di 12 metri<sup>6</sup>.

Nel 1900, su richiesta proprio del conte Francesco De Fusco, fu commissionato al signor Pasquale Langella lo scavo di un pozzo artesiano per attingere l'acqua necessaria al fabbisogno per il terreno di famiglia<sup>7</sup>. Il committente ravvisava l'urgenza di avere a disposizione una copiosa quantità d'acqua poiché le proprietà terriere erano molto estese.



L'eccezionalità del caso consisteva piuttosto nella considerevole profondità a cui si spinse la trivellazione. Le operazioni durarono ben due anni, e si giunse alla profondità di 96 metri, notevole per quei tempi se si pensa alla disponibilità tecnologica dei mezzi di perforazione, ma nonostante la profondità non fu trovata nessuna traccia d'acqua. Infatti, tranne un primo livello di falda intorno a 5 metri, lo scavo del pozzo non diede i risultati sperati. L'impresa fu abbandonata e lo scavo superficiale fu colmato con lastre di pietra vesuviana e con ogni sorta di materiale di risulta.

Intanto «una grave malattia mentale del conte, causata da intensi ed immeritati dispiaceri, impedì anco se lo avesse potuto e voluto, ogni ulteriore tentativo di trivellazione»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> F. BASSANI – A. GALDIERI, *La sorgente minerale di Valle di Pompei. Relazione geologica*, Napoli 1908, pag. 4.

<sup>7</sup> M. R. AVELLINO, *Pompeii. La Via Sacra*, Pompei 1987, pag. 32.

<sup>8</sup> *Calendario del Santuario di Pompei* (da qui CAL), anno 1907.

Cinque anni dopo, il conte, ripresosi dalla forte infermità, riattivò il pozzo, riesumando la bocca per estrarre con una pompetta a mano dell'acqua, quasi stagnante, proveniente da strati superficiali.

Il 26 agosto del 1907, mentre si preparava ad attingere quell'esigua quantità d'acqua accadde che: «improvvisamente dal tubo venne fuori, accompagnata da rombi, una colonna d'acqua spumeggiante, mista a sabbia, ghiaia e conchiglie che in un quarto d'ora si elevò oltre i 20 metri d'altezza»<sup>9</sup>.

Si tentò di ostruire il pozzo con pietre, terriccio, pezzi di ferro, ma la forza dell'acqua era così copiosa da vincere ogni contrasto<sup>10</sup>.

Una doppia ciurma di lavoratori, dopo dodici giorni e dodici notti, riuscì a costruire una grande vasca per la raccolta dell'acqua ed una serie di canali disposti per lo scarico dell'acqua nel vicino fiume Sarno.



Palazzo De Fusco destinato ad Albergo Fonte Salutare (1914 circa)

In un articolo della rivista *Il Rosario e la Nuova Pompei*, periodico fondato da Bartolo Longo nel 1884, che ancora oggi informa i pompeiani sulla cronaca sociale e religiosa della città, si legge: «A raccoglierla fu adattato al pozzo un grosso imbuto alto circa tre metri, provvisto a due terzi dalla base di un largo tubo di efflusso. L'acqua spumeggiante riempiva l'imbuto, così da dargli l'apparenza di un'enorme coppa di champagne»<sup>11</sup>.

Numerose persone accorsero ad ammirare il meraviglioso fenomeno: il getto d'acqua offriva uno spettacolo straordinario, che ad intervalli di alcuni secondi superava i trenta metri di altezza e ricadeva «in una pioggia brillante di conchiglie e pietruzze che ai raggi del sole sembravano una pioggia di perle»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> F. BASSANI – A. GALDIERI, *La sorgente minerale ...*, op. cit., pag. 9.

<sup>10</sup> «Vari altri pozzi artesiani di Napoli e dintorni presentano un getto alto, ma appena di qualche metro e anche meno sul livello del suolo, e non presentano simili spiccati fenomeni di intermittenza. Così ricorderò il pozzo artesiano nel porto di Torre Annunziata, quello negli stabilimenti frigoriferi di Sparita allo scalo marittimo di Napoli, in Poggioreale ...» in B. ALFANO, *I fenomeni geodinamici della Sorgente di Valle di Pompei*, Roma 1909, pag. 6.

<sup>11</sup> CAL. anno 1907.

<sup>12</sup> L. AVELLINO, *Pompei splendori di ieri miserie di oggi*, Pompei 2003, pag. 12.

Domenica, 29 settembre dell'anno 1907, proprio nel momento in cui avveniva lo straordinario fenomeno per cui il getto di 5 metri di altezza si spingeva in alto per oltre 20 metri e si rompeva in atomi iridescenti, la nuova Fonte fu solennemente benedetta. L'Avvocato Francesco Auriemma, amico di Bartolo Longo, tenne il discorso ufficiale alla presenza degli studiosi e di numerosi invitati. L'oratore tracciò la storia del getto d'acqua, attribuendone la nascita alla Provvidenza, segno di benevolenza concesso

a questo lembo di terra prediletta alla Madre dell'Uomo-Dio, ove la Fede e la Carità manifestatesi nello splendore di un Tempio mondiale e nelle affettuose cure di speciali istituzioni di beneficenza educatrice, hanno già consacrato questo lembo di terra all'ammirazione del mondo civile.

E proseguì:

E' un'acqua minerale, copiosa, gradevole fresca e limpida, che la Provvidenza ha voluto concedere ai fortunati abitanti di questa terra privilegiata per provvedere ai loro umani bisogni, non volendone degli accattoni che pesassero sull'obolo della carità mondiale, ma degli industriali onesti, degli operai laboriosi, che con questa fonte di ricchezza potessero, con l'attività e col lavoro, procurarsi i mezzi della loro esistenza.

... Il 26 agosto di quest'anno [1907] io assistetti ad uno spettacolo emozionante: Scendevo da casa Longo e mi avviavo alla ferrovia: un'accorrere fitto, rumoroso, straordinari nell'atrio di questo palazzo, mi avvertì di un insolito avvenimento; entrai in questo giardino e vidi una colonna enorme di acqua che gorgogliando prorompeva dal seno della terra e minacciava di allagare tutta la proprietà De Fusco, la Via Sacra, i terreni e le case all'intorno.

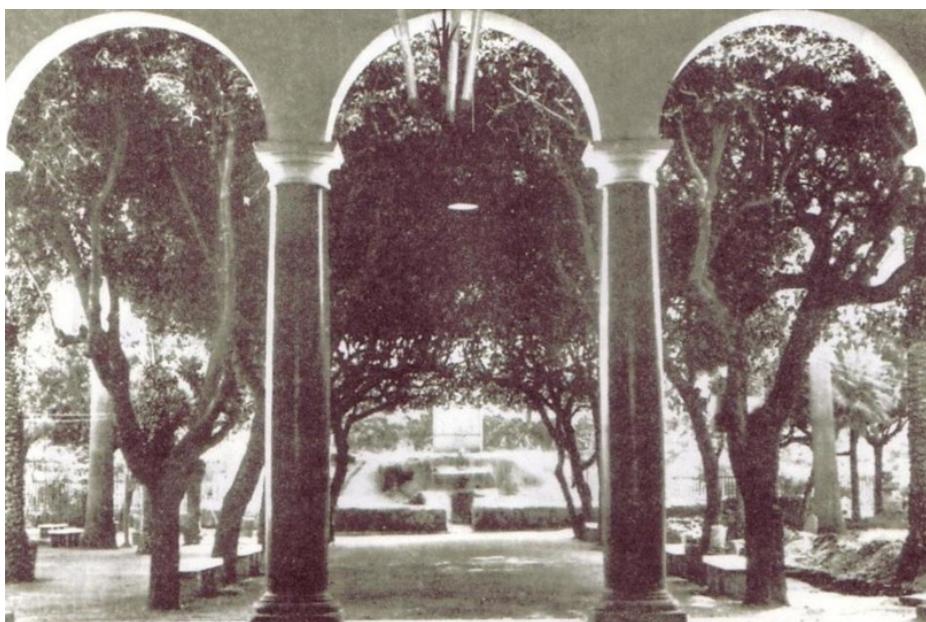
Gli astanti mi dissero che l'esplosione dell'acqua era stata preceduta da un rombo sotterraneo, progressivo, terrificante, fino a quando l'acqua non era esplosa! Provai un senso di stupore innanzi a questo meraviglioso fenomeno fisico; bevvi l'acqua e profano di studi ideologici, la trovai fresca, gustosa, di un piccante sapore di ferro; pensai, innanzi a quello spettacolo della natura, che questa fonte di acqua minerale potesse essere per la famiglia De Fusco una fonte di agiatezza, per gli abitanti di Valle di Pompei un mezzo di nuovo lavoro, per Bartolo Longo un nuovo obiettivo per concorrere al sollievo fisico delle possibili infermità, principalmente, degli orfanelli della legge e della natura... Ecco l'acqua che la Provvidenza ha elargito a Valle di Pompei; essa mentre può essere destinata alla esportazione, come bibita piacevole e salubre, può essere impiegata per le sue virtù medicamentose alla cura dei bagni ed alla cura dei fanghi.

E con spirito profetico affermò:

... qui la mia mente vede, non la fantasia si figura, in un avvenire non lontano sorgere un grande stabilimento balneare che, posto in mezzo alle stazioni di due ferrovie la ordinaria e la ridotta, in luogo così ameno e ridente, di fronte al Tempio della Consolatrice degli afflitti, e di fronte ai ruderi della Pompei pagana richiama gli infermi da ogni parte del mondo, ai quali, se le acque apporteranno un sollievo ai loro malori fisici, la visione dei prodigi di Fede e di Carità esplicatesi nel Tempio della Vergine del Rosario, e nei grandiosi ricoveri di beneficenza educatrice, apporterà un

sollievo morale tanto necessario per rinvigorire le forze affrante. Qui la mia mente, in un avvenire non lontano, vede sorgere un altro grande stabilimento destinato all'esportazione dell'acqua in bottiglie ed alla esportazione del fango in cassette, per diffondere ovunque i benefici effetti di quest'acqua ricca di minerali, contemplati tra loro, in una mirabile fusione che la rendono gradita alla vista, per la sua limpidezza cristallina; piacevole al gusto, per la sua freschezza e per il suo sapore; salutare all'economia animale per le sue virtù terapeutiche.

Intorno a questi stabilimenti, o signori, voi già vedete meco una folla di operai valpompeiani che prestano il loro lavoro e provvedono alla propria esistenza, senza discostarsi dal suolo nativo; voi già meco vedete l'impianto di nuove e l'incremento di antiche industrie locali...le città e borgate, provviste da Dio da sorgenti minerali, diventano presto ricche ed i loro abitanti agiati, perché in esse il forestiero, credente o no, riversa il suo denaro, e col suo denaro hanno vita ed incremento le industrie locali. Qui arriverà gente di ogni paese, non solo per sperimentare la bontà dell'acqua, ma ancora per assistere al grandioso spettacolo del quale non vi è pari, almeno in Italia.



**La Fonte vista dagli archi del salone delle Terme (1920 circa)**

Questa colonna d'acqua, che si eleva davanti a voi costantemente all'altezza di 12 metri perviene con la precisione di un cronometro ogni 30 minuti, all'altezza di 30 e più metri. Eccola nella maestosa sua ascensione, essa raggiunge il vertice del frontone della Chiesa mondiale, e si ferma quasi in segno di omaggio, all'altezza dei piedi del simulacro marmoreo della Vergine prodigiosa e ridiscende in bianca spruzzagli che, irradiata dal sole riproduce i colori dell'iride... Ed ora, o Signori quale sarà il nome con cui battezzeremo l'acqua di questa fonte?

La gente valpompeiana e parecchi, che in questo avvenimento provvidenziale volevano riconoscere un prodigo della Vergine, la quale tanti ne ha operati in questa terra a lei cara, hanno insistentemente chiesto che si chiamasse l'Acqua della Madonna di Pompei.

No, ha risposto con giusto e prudenziale diniego il carissimo mio amico Bartolo Longo; no ha ripetuto il Conte Francesco De Fusco, proprietario

della fonte, perché nessuno potesse pensare che con questa denominazione si intendesse, per una ragione economica, di sfruttare la purezza e la sublimità del sentimento religioso. La Provvidenza ha dato il nome all'acqua col nome della terra in cui l'ha fatta sorgere; Bartolo Longo e Francesco De Fusco accettano questo nome; l'acqua d'ora innanzi sarà chiamata Acqua minerale di Valle di Pompei»<sup>13</sup>.



**Particolare di una manifestazione folkloristica organizzata nel parco delle Terme (1935)**

Il getto d'acqua richiamò l'attenzione di illustri chimici e di studiosi di geologia. Marussia Bakunin, professoressa di chimica organica al Policlinico ed assistente all'Istituto di chimica alla Regia Università di Napoli, per incarico dell'Accademia Pontaniana condusse attenti studi sulla sorgente e su alcune caratteristiche chimiche dell'acqua. In una relazione tenuta nella stessa Accademia l'8 dicembre 1907, la studiosa sintetizzò le prime ricerche, da cui si evince una chiara analisi delle acque:

Il suolo della sorgente minerale di Valle di Pompei presenta, come in tutta la prossima contrada, materiali vulcanici detritici, provenienti dalle eruzioni vesuviane avvenute in tempi storici, e risultanti dalla frammentazione di magmi prevalentemente leucotefritici e leucobasamitici. Materiale in gran parte della stessa natura, ma provenienti da eruzioni a mano a mano più antiche ed associati a vari livelli, a correnti di lava compatta, sono quelli attraversata dal foro per il quale si è fatta strada l'acqua minerale. Questo pozzo artesiano di diametro interno di 13 centimetri fu praticato quasi al centro della villetta che si estende a ridosso del palazzo del Conte De Fusco, sito nella Piazza della Nuova Pompei, presso il Santuario, a circa 250 metri dalla stazione delle Ferrovie di Stato e a 450 metri dalla Circumvesuviana. Esso fu scavato in un periodo di due anni, dal 1900 al 1902, allo scopo di rintracciare dell'acqua per uso di irrigazione. Alla profondità di 96 metri, perduta la speranza di ritrovarla, ogni lavoro fu sospeso e la bocca del pozzo che si trovava 2 metri al di sotto del piano del suolo, fu chiusa con lastre di pietra vesuviana e altro materiale. Solo cinque anni dopo il proprietario rimosse queste ostruzioni, per estrarre con pompetta a mano dell'acqua,

<sup>13</sup> L. AVELLINO, *Pompei splendori ...*, op. cit., pag. 11.

quasi stagnante, proveniente da strati superficiali: e mentre il 26 agosto di quest'anno si accingeva come altre volte a questa operazione, annunziandosi con cupi rombi e con un odore acre e penetrante, venne fuori, a forma di gran menisco, un getto d'acqua alto 2 metri, che dopo 15 minuti raggiunse l'altezza certo superiore ai 20 metri, misto a sabbia quasi esclusivamente sanidinica, a materiale vario di spiaggia, a conchiglie e ad altri avanzi animali, tutti appartenenti a specie viventi.

L'improvviso fenomeno e la mancanza di qualunque scolo consigliò per il momento una chiusura provvisoria con tappo cilindrico di ferro che era servito durante i lavori di scavo per la ribattitura dei chiodi di ferro ai tubi del pozzo tenendolo fermo nella bocca con contrappesi di parecchi quintali. Pur tuttavia, attraverso la commessura per il non perfetto combaciamento sgorgava con violenza l'acqua ed a raccoglierla fu adattato al pozzo un grande imbuto alto circa 3 metri, provvisto a due terzi dalla base di un grande tubo di efflusso. L'acqua spumeggiante riempiva l'imbuto così da dargli l'apparenza di un'enorme coppa di champagne, e tanta e sì copiosa era l'anidride carbonica che si sprigionava, da riversarsi pesantemente dagli orli, spandendosi nell'aria e determinando un senso di soffocazione all'avvicinarsi della sorgente. Il notevole volume d'acqua, esaurito in principio dai pozzi di acqua viva, che si trovarono nel suo percorso, quando la bocca di questi fu rapidamente guadagnata, minacciava la stazione ferroviaria, cosicché si dette altro avviamento al discarico. Aggiunti i tubi dal limite primitivo del pozzo, fino ad allivellarsi ai piani della campagna, regolarizzatasi l'erogazione della bocca dall'ingegnere Ciuffi con un apparecchio di sua invenzione, furono dall'ingegnere Rispoli costruiti per il discarico un condotto di sezione media di 50 x 50, che mette capo in uno dei canali che si versano nel Sarno, quello del Bottai, ed una grande vasca del diametro di 20 metri.



Antica scritta di ghisa posta sul cancello d'ingresso dal lato di via Sacra (1945 circa)

Nel centro della vasca emerge il tubo di efflusso e l'acqua ne scaturisce ora liberamente, determinando una colonna alta da 7 a 8 metri che bellamente si

sfiocca e tratto ad intervalli di 10 minuti nei primi giorni, di 40 50 minuti ora, si eleva ad un'altezza di circa 28 metri, aumentando alquanto nelle ore della notte. Essa impiega quasi due minuti per raggiungere l'altezza massima, alla quale si mantiene per 30 secondi, per descendere poi in un minimo al livello abituale.

Il volume d'acqua al minuto è stato calcolato di circa due metri cubi al minuto primo. Questi fatti provocano che l'acqua scorre certo sotto fortissima pressione e ad una profondità probabilmente superiore di poco a 96 metri, cioè a quella raggiunta dal pozzo artesiano. Il chè spiegherebbe l'erompere spontaneo dell'acqua qualche tempo dopo la cessazione dello scavo. L'acqua viene fuori con una temperatura di 14° centigradi, piacevolmente fresca e con un gradevole acidotto, limpida ed incolore. E tale si conserva anche per lunghissimo tempo se ne cura l'imbottigliamento con chiusura ermetica come per le acque minerali ricche di anidride carbonica. Se invece è lasciata all'aria, parte dei bicarbonato disciolti si decompongono, liberando l'anidrite carbonica; ed è appunto a questo fatto che è dovuta la separazione di una piccola porzione delle sostanze disciolte, le quali a guisa di poltiglia, si depositano nella vasca e nel canale collettore, depositi che costituiscono i cosiddetti fanghi, tanto in uso nelle cure termali. Il residuo, scaldato a 180°, che a mille grammi d'acqua lasciano per evaporazione, raggiunge ora 4 grammi circa ed è costituito da carbonato di calcio, di magnesio, di ferro, di sodio e di potassio con piccole quantità di cloruri; i solfati e i fosfati vi si trovano in tracce, in tracce il manganese; mancano nitrati, nitriti ed ammoniaca. I gas che si svolgono dalla sorgente sono costituiti quasi esclusivamente da anidride carbonica; ne risulta vi siano idrocarburi, come mancano le sostanze organiche; e le ricerche battereologiche inducono a considerarla battereologicamente pura e amicrobica. Le ricerche per gli elementi, comprese le terre rare, che vi si potrebbero rinvenire in piccola quantità sono in corso, ma i dati riferiti permettono di classificare questa come un'acqua carbonica, acidula, alcalina, ferrata, bicarbonato, calcica, magnesica. Esposta all'aria lascia precipitare attorno un grammo di deposito per litro, costituito da carbonato di ferro e di calcio restando disciolti carbonato di calcio, di magnesio, di sodio e potassio, così da aversi un'acqua eminentemente alcalina, non più ferrata. Il fenomeno di un'acqua sorgiva che si eleva a tanta altezza, con un getto intermittente, è veramente eccezionale, come è eccezionale la composizione di quest'acqua così ricca di anidride carbonica, senza nitrati, nitriti e ammoniaca; quasi esente di solfati; con scarsi cloruri e contenente ferro, calcio, magnesio, potassio e sodio, quasi esclusivamente sotto forma di bicarbonato. Per queste ragioni e per il notevole uso che già si fa di quest'acqua, per essere stata richiesta anche all'estero c'è parso opportuno comunicare fin da ora queste buone notizie<sup>14</sup>.

Nel 1908 il Senatore del Regno, Professore Antonio Cardarelli rilasciò un Certificato sull'uso terapeutico dell'acqua della nuova Fonte ed affermò che l'acqua:

battericamente pura, usata per bagni ed indicata utilmente ed efficacemente in tutti i casi in cui sono indicate le più accreditate acque di simile composizione. Però trova la sua scientifica e pratica applicazione nel reumatismo e in tutte le forme reumatiche: nevralgie, nevriti, paralisi periferiche, nelle malattie del ricambio materiale: gotta, litonosi urica,

---

<sup>14</sup> L. AVELLINO, *Pompei splendori ...*, op. cit., pag. 13.

diabete, polisarcia, ossaluria, calcolosi biliare, nelle affezioni esaurienti e nelle convalescenze di varie affezioni debilitanti: infezione palustre, sifilide, esaurimento nervoso, neurastenia, ipocondriaci, rachitismo, scrofola. Per uso interno, tenendo conto delle proporzioni dei costituenti chimici, e limitandone la dose secondo le indicazioni del medico, nei diversi casi va indicata efficacemente nella litiasi urica ed epatica e nelle affezioni atoniche dello stomaco, specialmente nei casi di alterata secrezione del succo gastrico, e nelle dispepsie atoniche, e trova la sua indicazione come ottimo ricostituente<sup>15</sup>.



Veduta della Fontana e dei giardini dal lato Ovest

E' stato accertato, infatti, che il bagno carbonico-ferruginoso è quello più noto e conosciuto, che dona enormi vantaggi all'organismo riuscendo a produrre un equilibrio stabile di sanità, che varia in rapporto alle singole affezioni, ai poteri reattivi individuali e alla durata della cura.

L'acqua della Fonte Salutare, sottoposta a particolari analisi chimiche, aveva segnalato la proprietà di riattivare il ricambio sanguigno, di eccitare la capacità di tutte le cellule, determinando una maggiore attività nei tessuti malati, agendo anche sul tessuto linfatico. L'acqua veniva usata in condizioni ideali, conservando tutta la possanza delle emanazioni radioattive, poiché non si soffermava in vasche di deposito dove, col riposo, avrebbe perso tutte le sue virtù, bensì era immessa nei camerini, con apposita tubatura chiusa, direttamente dal tubo di presa. La temperatura ordinaria del bagno era di 34° C, ottima anche per effettuare il trattamento con i fanghi. Essi rappresentavano il prodotto naturale delle sostanze disciolte nell'acqua che, raccogliendosi in un bacino di diametro di 20 metri, diviso a raggi, lasciava, dopo non molto tempo, nel fondo di esso un sedimento di colore rosso scuro, di consistenza pastosa omogenea, untuosa al tatto, di reazione nettamente alcalina, con odore caratteristico di ferro<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> L. CONCILIO, *Terme Valpompeiane*, Pompei 1915, pag. 11; G. B. ALFANO, *I fenomeni geodinamici della Sorgente Minerale di Valle di Pompei*, Pavia 1909, pag. 5.

<sup>16</sup> Relazione del dottor Cardarelli in RNP, anno 1987, pag. 44.

L'andamento del maestoso getto d'acqua fu studiato, dal punto di vista geologico, anche dal direttore dell'Osservatorio Vesuviano, Giovanni Battista Alfano. Egli, specialmente nei primi anni, seguì con particolare attenzione il fenomeno nella speranza di capire il segreto della sua origine, ma fino al 1924 poté fare soltanto ipotesi, anche perché l'attività eruttiva si interrompeva ad intervalli irregolari. Lo studioso comunque riuscì a dividere l'attività in quattro periodi, dichiarò che non era possibile fare delle corrette previsioni scientifiche, suppose che il getto fosse dovuto a periodiche eruzioni sotterranee di anidride carbonica che agivano per pressione sullo stato acquifero e che l'aumento dell'acqua piovana e le depressioni atmosferiche potevano essere cause concomitanti. L'acqua continuò a sgorgare copiosa fino al 1987.

Il primo documento ufficiale dal quale si evince lo sfruttamento dell'acqua della Fonte Salutare risale al 20 gennaio 1908, data in cui fu sottoscritto un contratto di società tra Bartolo Longo ed il conte De Fusco avente per obiettivo la commerciabilità dell'acqua sia per la costituzione di uno stabilimento balneare, sia per l'esportazione dell'acqua e dei suoi prodotti<sup>17</sup>.

Lo Stabilimento doveva avere come ubicazione l'edificio posto di fronte al Santuario, di proprietà del Conte Francesco, il Palazzo De Fusco, oggi sede del Municipio di Pompei. Bartolo Longo dichiarava di voler concorrere alla costruzione ed al funzionamento della Società, oltre che con la sua attività professionale, con un capitale di 40.000 lire. Ciò per avvantaggiare gli interessi del figlio della contessa, sua consorte, ma principalmente per porgere con gli effetti salutari di quest'acqua un sollievo alle infermità dei poveri di questa contrada ed agli orfani della legge ed alle orfanelle della natura raccolti negli ospizi fondati da lui in Valle di Pompei<sup>18</sup>.



**Il goliardico manifesto a lutto in occasione  
della chiusura della Fonte Salutare**

Il Conte concorreva alla costituzione del patrimonio sociale con una parte del suo fabbricato, con il suo giardino e la sorgente d'acqua. Gli introiti della Società, prelevate le spese di gestione, sarebbero stati distribuiti per 4/10 a Bartolo Longo e per 4/10 al Conte; gli altri 2/10 sarebbero stati depositati presso un Istituto Bancario per l'incremento del patrimonio sociale. La società assumeva la denominazione di Società dell'Acqua Minerale di Valle di Pompei e si prevedeva che dovesse avere la durata di 25 anni.

Il suddetto documento è solo una bozza, mancano notizie se sia stato tradotto in copia legale e sull'effettivo funzionamento della Società. Con certezza, risulta che, con contratto del 3 aprile 1917, tutta la proprietà immobiliare e la Fonte Salutare furono

<sup>17</sup> F. BASSANI – A. GALDIERI, *La Sorgente minerale ...*, op. cit., Napoli 1908, pag. 13.

<sup>18</sup> B. LONGO, *Il fastigio della religione della civiltà della nuova Pompei*, Pompei 1891, pag. 33.

cedute in locazione alla Società Anonima Nazionale di Napoli, rappresentata dal Cavalier Ferdinando Lauro, per la durata di 18 anni e cioè fino al 31 dicembre 1935<sup>19</sup>.

Il primo stabilimento termale sito in via Sacra fu costruito dal Cavalier Michele Sorrentino nel 1915, a lato dell'Hotel Fonte Salutare, e denominato Terme Valpompeiane: un vasto piazzale alberato immetteva in un grandioso salone centrale ed in sale di attesa, luminose, ampie, comode. Le Terme davano le spalle all'adiacente piazza Schettini, area oggi parzialmente adibita a parcheggio comunale, ma un tempo grande terreno di proprietà privata. L'ingresso principale apriva invece sulla Via Sacra e la facciata era di stile romano, larga circa 100 metri<sup>20</sup>.

I lavori furono curati in ogni più piccolo particolare: dagli impianti termali e di arredamento, alle porte a chiusura ermetica e ai campanelli d'allarme. Le stanze erano arredate secondo le più varie esigenze e disponibilità economiche, con camerini e spogliatoi di lusso e per la famiglia. Vi erano anche reparti per la doccia, per il massaggio e le cure ginecologiche, praticate con speciali e moderni sistemi, sotto la guida premurosa di noti professori specialisti in tale importante ramo della scienza balneo – termale.

Nel 1936, per interessamento del Podestà Francesco Schettini, le Terme furono oggetto di alcuni miglioramenti. L'acqua superiore a 5 milioni di litri nelle 24 ore, si raccoglieva in un doppio bacino: uno di circa 8 metri di diametro serviva per il convogliamento diretto ai camerini; l'altro, del diametro di 20 metri, per la raccolta ed il deposito del fango.

L'anno successivo, il 18 marzo 1937, lo stesso Podestà Schettini inviava alla Direzione generale dell'ENIT una pubblicazione del 1915 sullo stabilimento termale e una cronaca dei progressi fatti. Intanto le virtù terapeutiche dei bagni, dei fanghi e dell'acqua, riconosciute da illustri clinici napoletani facevano registrare un costante aumento della clientela che, dapprima locale, cominciava ad affluire anche dai comuni delle province di Napoli e di Salerno<sup>21</sup>. Tutto il parco fu arricchito di verde. Trasformato in giardino di stile pompeiano, sotto la direzione dell'archeologo Amedeo Maiuri, allora Sovrintendente degli Scavi, fu dotato di belle riproduzioni di statue, anfore e maschere classiche<sup>22</sup>.

L'aumento della clientela impose la progettazione di un altro reparto di bagni, con 18 camerini singoli e due doppi.

Le analisi chimiche e cliniche dell'acqua, ripetute nel 1936, dal professor Donato Ottolenghi, Direttore dell'Istituto di Igiene dell'Università di Napoli, confermarono che: «...l'efficacia terapeutica, dell'acqua valpompeiana, è di un valore medico inestimabile per la sua speciale composizione che la rende insuperabile e superiore quant'altro mai alle acque congenere straniere»<sup>23</sup>.

Grazie anche allo sviluppo della nuova Stazione Termale ed al riconoscimento di Stazione di Cura, Soggiorno e Turismo, sancito con Decreto governativo del 21 aprile 1930, Pompei acquistava la foggia di una cittadina di eccezionale importanza turistica con tutti i servizi pubblici in efficienza, con una popolazione più che raddoppiata (12.000 abitanti) ed un'industria ricettiva alberghiera e di ristoranti attrezzata, in grado di rispondere alle più raffinate richieste.

Nel 1934 si determinò per la prima volta la gestione diretta delle Terme, la cui direzione fu affidata all'Ufficiale Sanitario del Comune con un compenso di 1.500 lire annue.

Furono stabilite le seguenti tariffe<sup>24</sup>:

<sup>19</sup> L. AVELLINO, *Pompei splendori ...*, op. cit., pag. 15.

<sup>20</sup> *Ivi*, pag. 21.

<sup>21</sup> T.C.I. *Stazioni idrominerali*, Milano 1955, pag. 190.

<sup>22</sup> M. R. AVELLINO, *Pompei. La via Sacra ....*, op. cit., pag. 29.

<sup>23</sup> L. AVELLINO, *Pompei splendori ...*, op. cit., pag. 23.

<sup>24</sup> *Ivi*, pag. 24.

Entrata alla Fonte Lire	0,50
Entrata per i dopolavoristi	0,25
15 entrate consecutive	3
n°1 bagno di lusso con due lenzuola ed asciugamano	7
n°1 bagno di prima classe con un lenzuolo ed asciugamano	6
n°1 applicazione fango	2

Con deliberazione del 23 novembre 1939, il Podestà Cav. Dott. Ardiás conte Armando determinò di concedere, mediante trattativa privata, la gestione delle Terme e del parco allo squadrista Beniamino Bianco, per la durata di cinque anni, per un canone annuo di 9.000 lire. Ma il Prefetto, il 20 gennaio dell'anno successivo, respinse il provvedimento ed invitò il Podestà ad integrarlo in conformità alle osservazioni sollevate del Genio Civile. Il Podestà, allora, con Deliberazione del 8 giugno 1940 revocò il precedente deliberato e redasse un nuovo capitolato d'oneri per l'appalto mediante licitazione privata. Esperita la gara per il quinquennio 1940-1944 l'appalto non potette aver luogo per mancanza di concorrenti. L'Amministrazione, allora, con deliberazione del 24 marzo 1941, ritentò l'affido, mediante trattativa privata, allo squadrista Beniamino Bianco. Ancora una volta la Prefettura, il 6 maggio, respinse e restituì il provvedimento. Passò ancora un altro anno e il nuovo Commissario Prefettizio Igino Flamini, con deliberazione del 4 marzo 1942, «ritenuta la necessità di non andare incontro ad altre gestioni in economia, che negli anni decorsi hanno dato risultati poco soddisfacenti»<sup>25</sup>, apportò ulteriori modifiche al precedente capitolato d'oneri e provvide all'appalto mediante licitazione privata.



**Rampa di accesso alle fontane alimentate dalla sorgente minerale. La colorazione dello strato esterno della fonte è dovuto all'alto contenuto ferroso delle acque**

Egli stabilì la durata dell'appalto in tre anni, dal 1 gennaio 1942 al 31 dicembre 1945, con un canone base di 10.000 lire. Il 22 aprile 1942 si procedette alla licitazione. Vi concorsero nove Ditte. L'offerta migliore fu quella proposta da Silvestro Sorrentino, che si impegnò a pagare un canone annuo di 13.500 lire. Il contratto fu prorogato dal 20 giugno 1945 fino all'anno in cui sarebbe finito lo stato di guerra ed il canone annuo fu aggiornato a 30.000 lire annue.

<sup>25</sup> Ivi, pag. 25.

L'attività termale fu sospesa dal 15 novembre 1943 al 31 marzo 1946 perché lo Stabilimento ed il Parco furono requisiti per disposizione dell'Ufficio del Genio Militare per le Requisizioni Anglo-Americanhe. A Silvestro Sorrentino titolare del contratto di gestione dopo lunga vertenza di natura burocratica, fu corrisposta una indennità di 786.800 lire. Dal 1 gennaio 1947 al 31 dicembre 1955 la gestione delle Terme fu affidata a Gaetano Coppola, benestante di Pompei, col canone annuo di lire 1.000.000.

Il contratto fu prorogato fino al 31 dicembre 1956 con delibera del 22 febbraio 1956; restò invariato il canone. Il provvedimento si rese necessario considerate le precarie condizioni statiche dello stabilimento e l'inefficienza degli impianti e delle attrezzature. Si ritenne che un anno fosse sufficiente per poter attuare un programma di sistemazione e di ampliamento tale da renderlo perfettamente efficiente e funzionale e degno della città di Pompei.



**Stato di abbandono e di degrado della vasca della sorgente minerale**

Da gennaio 1957 a dicembre 1958 la gestione fu affidata alla Ditta Ruggero Soldaini di Torre Annunziata, essendo persa la gara di licitazione privata. Il canone fu stabilito in lire 500.000 annue, con l'impegno da parte dell'appaltatore di fare lavori di ristrutturazione al Parco e allo Stabilimento balneare per almeno 2.000.000 di lire.

Da gennaio 1959 l'appalto fu concesso alla Ditta Ruggero Soldaini- Pasquale Contiero, ma a seguito di rinuncia del Soldaini e nelle more dell'espletamento delle pratiche relative ad una definitiva sistemazione dello Stabilimento e per procedere ad una aggiudicazione definitiva fu concessa proroga a Pasquale Contiero per un corrispettivo di 2.100.000 lire.

Allo stesso Pasquale Costiero fu prorogato l'appalto per il triennio 1960- 62 con il pagamento di un canone annuo di lire 500.000, con l'impegno di eseguire lavori per 7.500.000 lire. Ed ancora due proroghe furono concesse a Pasquale Contiero per il triennio 1963-65 con il canone annuo di 3.511.000 lire e per il biennio 1966-67, con il canone annuo di 3.500.000 lire<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> L. AVELLINO, *Pompei splendori ...*, op. cit., pag. 25.

E' stato ritrovato anche un tariffario per le prestazioni, risalente agli anni '50:

n. 1 bagno minerale di prima classe	Lire 510
n. 1 fango classe unica	705
n. 1 bagno acqua dolce	250
n. doccia	250
Abbonamenti	
n. 10 bagni minerali prima classe Lire	4.535
n. 15 bagni minerali prima classe	6.520
n. 10 fanghi classe unica	6.425
n. 15 fanghi classe unica	9.500

Per l'ultima volta le Terme furono prese in appalto, con trattativa privata, dal 1° gennaio 1968 al 31 dicembre 1969, dalla locale Associazione Nazionale Combattenti e Reduci, con delibera del Consiglio Comunale del 18 ottobre 1967<sup>27</sup>. Il presidente della sezione Alfredo Miele, ricorrendo il cinquantesimo anniversario della vittoria della Prima Guerra Mondiale, proponeva al Comune di pagare un canone in percentuale agli incassi e devolvere gli eventuali utili di gestione alla costruzione di un nuovo monumento ai caduti di tutte le guerre. Nobile intento, ma l'autorità tutoria disapprovò la proposta, considerato che l'appalto precedente aveva fruttato un'entrata sicura, mentre quello a percentuale non dava garanzia di un'entrata fissa. L'associazione accettò l'appalto per il canone annuo di 4.000.000 di lire e si impegnò a sostenere le imprese per la manutenzione delle Terme della Sorgente e degli impianti; si obbligava, inoltre, a mantenere in perfetta e decorosa efficienza gli alberi, i giardini, le aiuole, la Fontana e l'impianto elettrico.



**Palazzo De Fusco, oggi Palazzo Municipale di Pompei**

Dal dopoguerra agli anni '70 del 1900, si registrò un costante calo delle attività termali; lo stabilimento, le attrezzature, i servizi mai più rinnovati, diventarono presto obsoleti, facendo dirottare il flusso degli utenti in altre località.

Il primo motivo di tale decadimento è da ricercarsi nella mancanza di spirito imprenditoriale e di entusiasmo per un dono della natura così importante dal punto di vista economico e turistico da parte dell'amministrazione comunale, nell'impostare un

<sup>27</sup> Ivi, pag. 26.

piano programmatico a lungo termine. L'altra causa è da attribuirsi all'incisiva attività, specialmente negli ultimi tempi, delle terme dei paesi vicini, prima fra tutte quella di Castellammare di Stabia, attrezzata per praticare le più moderne terapie in ambienti confortevoli<sup>28</sup>.

Il sito dove scorrono le acque di Castellammare viene chiamato "zona miracolosa": in effetti ai piedi dei monti Lattari si raccoglie, su una superficie di 370 metri quadrati, un insieme veramente unico di ventisette sorgenti di acque minerali, tutte destinate ad uso idropinico, di qualità e caratteristiche fisico-chimiche differenti e caratterizzate da una portata complessiva di venti milioni di litri d'acqua al giorno<sup>29</sup>.

Nel 1970 l'Amministrazione Comunale pompeiana, con ingiustificato ritardo, approvò un nuovo progetto per il complesso termale e per lo Stabilimento di produzione dell'anidride carbonica. L'incarico fu affidato all'architetto Vito Ciuffi e all'Ing. Pasquale Cuccorese di Napoli. Il progetto prevedeva una spesa complessiva di 440 milioni di lire, di cui 360 milioni per le terme, 40 milioni per lo stabilimento di produzione dell'anidride carbonica e 40 milioni per la sistemazione del parco e per diritti di progettazione<sup>30</sup>. I due tecnici, nella relazione, tra l'altro, affermarono che

se si teneva conto dei presupposti salutari, igienici, funzionali, statici ed estetici di un Complesso termale, l'attuale esistente a Pompei è la negazione assoluta di tutto, pertanto la Giunta Comunale, in conformità alle norme, ha ritenuto opportuno deliberare l'abbattimento delle oscenità che offrono ai turisti i due complessi, sostituendoli con nuovi opifici più rispondenti ai requisiti e al carattere particolarmente importante della città<sup>31</sup>.

Al fine di avere una riduzione di costo e di disporre di spazi liberi più abbondanti, caratteristica peculiare degli stabilimenti termali, il complesso sarebbe stato concentrato in due corpi a pianta circolare del diametro rispettivamente di metri 21 e 32, raccordati tra loro da un corpo rettangolare. Erano previste 16 celle per i fanghi e 31 per i bagni distribuite su quattro piani.

Lo stabilimento per la produzione dell'anidride carbonica doveva essere ubicato sul lato posteriore delle terme, ciò anche per favorire il movimento di carico e scarico. Il nuovo stabile prospiciente sul piazzale Schettini, costruito nei tempi previsti, non è stato mai adibito a stabilimento termale, quantunque fosse stato strutturato per tale uso.

Il primo segno incontrovertibile della lenta, ineluttabile agonia della Fonte Salutare si ebbe nel 1987. Il 20 maggio di quell'anno il sindaco,

ritenuto che negli ultimi tempi si erano verificate fughe di anidride carbonica dalla falda acquifera presenta nella Fonte Salutare di Pompei; considerato che tali fughe di gas hanno provocato inconvenienti quali la saturazione di scantinati di case cittadine, riscontrata l'urgente necessità di effettuare tutti i lavori occorrenti per tamponare e porre fine alla fuga di

---

<sup>28</sup> Il celebre medico Galeno vide in Stabia la stazione climatica ideale per l'aria asciutta, per il luogo poco distante dal mare, e soprattutto per il grande potere curativo delle sue acque, in T.C.I., anno 1976, pag. 28.

<sup>29</sup> Le origini di questo fenomeno sono da individuarsi nei bacini geo-idrologici che si trovano sui monti circostanti: le acque, infatti, sono costrette dall'ostacolo costituito dai monti Lattari ad incanalarsi tutte alle falde del Monte Faito. La più importante sorgente ferruginosa, carbonica ed alcalina è l'acqua ferrata del Molino così chiamata da un mulino, un tempo esistente nella zona e che cura soprattutto le malattie gastriche, in Pompei, *voce dell'encyclopedia dei Comuni d'Italia ...*, *op. cit.*, pag. 172.

<sup>30</sup> L. CONCILIO, *Terme Valpompeiane ...*, *op. cit.*, pag. 20.

<sup>31</sup> L. AVELLINO, *Pompei splendori ...*, *op. cit.*, pag. 27.

anidride carbonica, ordinò la chiusura dei giardini della fonte Salutare, con l'accesso impedito al pubblico, agli utenti del bar, all'associazione combattenti, del circolo del tennis e ai cittadini affluenti all'U.S.L. 34<sup>32</sup>.

Il Distretto Minerario di Napoli, venuto a conoscenza della presenza anomala di anidride carbonica, l'8 novembre 1986 invitava

ad effettuare verifiche e controlli, con prove strumentali dello stato attuale della funzionalità dei pozzi di estrazione delle acque mineralizzate ad anidride carbonica e qualora le verifiche ed i controlli effettuati portassero a confermare le ipotesi di correlazione delle anomale presenze di anidride carbonica con l'attività mineraria la Società era tenuta a definire, entro 60 giorni un programma di interventi rivolto al superamento della problematica della sicurezza riscontrata, non ultima l'ipotesi di una chiusura mineraria dei pozzi<sup>33</sup>.

L'irregolare fuoriuscita del gas era dovuta al cattivo funzionamento dell'ultimo pozzo costruito nel 1972, tesi confermata da un'ulteriore indagine realizzata dall'USL 44 di Napoli per incarico del Comune di Pompei. Il Dirigente incaricato, il 21 novembre 1986, segnalava come conseguenza del cattivo funzionamento del pozzo la distribuzione del patrimonio arboreo del Parco.

Gli alberi, per la maggior parte lecci, hanno perso ogni forma di vita con una distribuzione che privilegia la zona in prossimità del nuovo pozzo di 114 metri. Tale pozzo, costruito nel 1972 per consentire un migliore recupero di anidride carbonica da parte della società concessionaria, la Coanargo S.r.l. di Pompei è incamiciato da una tubazione di acciaio che raggiunge il livello stradale in un tombino nei pressi della vasca. In tale tombino si effettuano le manovre di chiusura della serranda ed un primo accertamento ha riscontrato nello stesso, alti valori di anidride carbonica<sup>34</sup>.

La mattina di due giorni dopo la pubblicazione dell'ordinanza sindacale, si trovò affisso in città un manifesto listato a lutto dall'inconsueto tenore. Il testo riproduce l'annuncio accorato della morte della nobile signora: la Fonte Salutare. Gli autori spiegavano ai pochi curiosi di allora che, appena vennero a conoscenza della cementazione della condotta che faceva zampillare l'acqua, furono rapiti in un fantasioso viaggio a ritroso nel tempo lungo il quale poterono leggere, ovviamente all'incontrario, in chiari fotogrammi, le tappe più importanti di questa nobile Fonte, fino alla sua fortuita nascita. Una vita scandita dalle poetiche e meravigliose descrizioni, che ne facevano studiosi e scienziati, a mano a mano che approfondivano le conoscenze chimiche e terapeutiche ed i conseguenti vantaggi che ne sarebbero derivati, sia dal punto di vista economico, sia da quello ecologico. Il testo, apparentemente criptico e goliardico, fu così concepito, voluto e deliberatamente scritto in forma di necrologio. Sì, perché di trattava di vero e proprio necrologio, in quanto, l'operazione compiuta impediva definitivamente la fuoriuscita del meraviglioso getto d'acqua che in alcune ore del giorno, attraversato dai raggi del sole, formava un gioco di luci e colori, come in un caleidoscopio. Del manifesto furono stampate poche copie a cura e a spesa degli autori. Fu quello un segno, un modo, per interpretare i sentimenti di tardiva riconoscenza di molti cittadini verso

<sup>32</sup> L. AVELLINO, *Pompei splendori ...*, op. cit., pag. 31.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> L. AVELLINO, *Pompei splendori ...*, op. cit., pag. 32.

l'unico polmone verde della città, verso un centro di salute alla cui acqua illustri chimici avevano riconosciuto straordinarie virtù terapeutiche.

Attualmente, l'intera zona versa in stato di degrado: sono state cancellate le sempre decantate potenzialità curative dell'acqua; è diventata obsoleta e quindi inutilizzabile la miniera; sono stati cancellati i ripetuti programmi di ricostruzione delle Terme e dell'industria per l'estrazione dell'anidride carbonica, sempre annunciati e mai realizzati dalle passate Amministrazioni Comunali. L'attuale Amministrazione ed il suo Sindaco, l'avvocato Claudio D'Alessio, condividono le note critiche provenienti da più parti per la perdita del grande potenziale determinato dalla ricostruzione delle Terme ed esprimono la volontà di riportare l'intera area allo splendore di un tempo, al fine di restituire alla città di Pompei un frammento importante del proprio patrimonio culturale, ingiustamente trascurato e danneggiato, nel tempo, dall'incuria e dall'inciviltà.

# **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*.



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-canonicoliturgico*, 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 insediatisi in qualità di parroco presso la chiesa di San Pietro Apostolo a Falciano del Massico, cercò di introdurre il culto del santo misenato 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.



Figurina devozionale di San Sosio



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.



**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»<sup>1</sup>. 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.



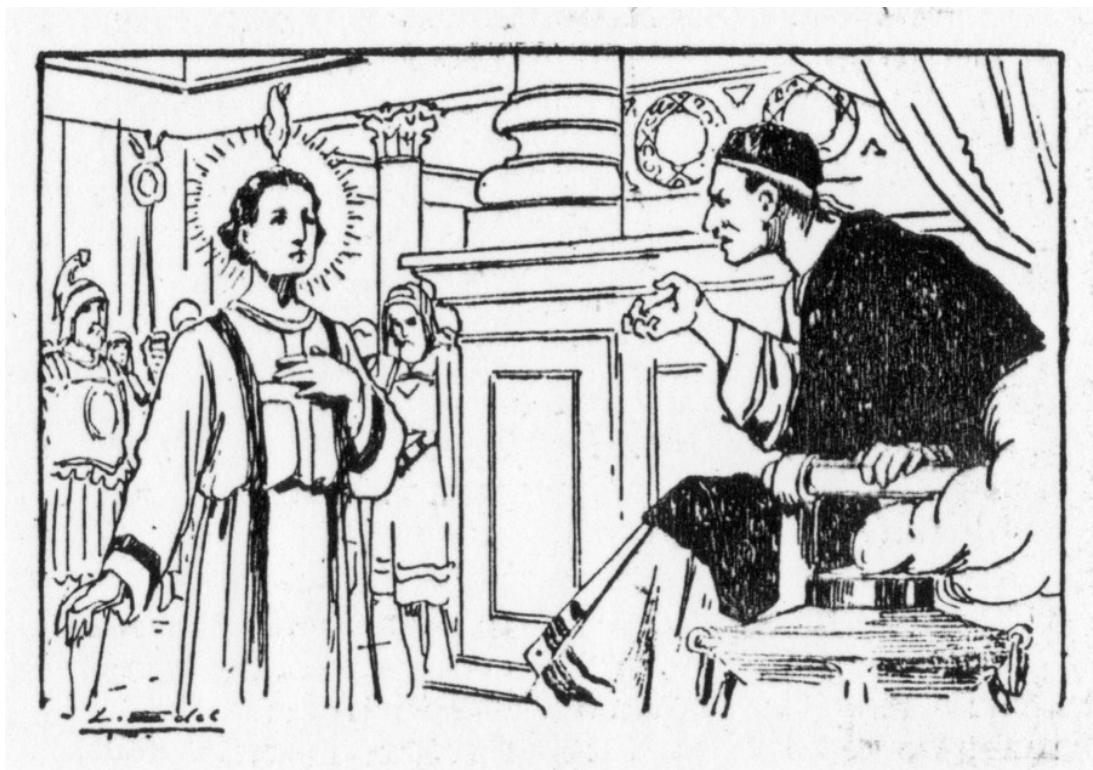
**San Gennaro abbraccia San Sosio**

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 autenticità<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

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»<sup>3</sup>.



**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

<sup>3</sup> A. CASERTA- G. LAMBERTINI, *San Gennaro Il miracolo-The miracle*, Napoli 1986, pag. 28.

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 Regio<sup>4</sup> - diversi artisti sei - settecenteschi, da Battistello Caracciolo a Domenico Zampieri detto il Domenichino, da Artemisia Gentileschi a Luca Giordano<sup>5</sup>.



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 dispensa, 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 Casasenno* 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

<sup>4</sup> P. REGIO, *Vita di S. Gianuario Vescovo di Benevento e principal protettore di Napoli*, Napoli 1579.

<sup>5</sup> V. PACELLI, *L'iconografia di S. Gennaro dalle origini al Settecento*, in «Campania sacra», vol. 20 (2/1989), pp. 401 - 475.

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 Lanciano<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> A. BERNUCCI, *Leonida Edel*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Roma, 1993, 42, pp. 284 - 285.

## RECENSIONI

LEOPOLDO SANTAGATA, *Aversa e la cultura*, Aversa 2010.

*Aversa e la cultura* è il titolo del libro pubblicato da Leopoldo Santagata, che, ultranovantenne, continua la sua “ricerca” meritoria, meravigliando per la sua lucidità. Il testo, presentato da Antonio Santagata, si suddivide in tredici capitoli che ripercorrono la storia “culturale” dalle origini fino ai nostri giorni. Puntando l’obiettivo su vari aspetti del percorso, Santagata ricostruisce lo sviluppo dell’embrione, preesistente alla venuta dei Normanni, che, ingrandendosi grazie alla presenza costante sia del papato che dell’impero, diventa importante punto di riferimento, oltre che militare, soprattutto educativo e formativo.

Forte dell’azione costante delle “scuole”, che da sempre hanno agito sia nella cattedrale che nel monastero di San Lorenzo, Aversa ha avuto due fonti del “sapere”, che hanno contribuito molto nel tempo a dare identità ad un agglomerato urbano che trova nel substrato del classicismo greco-latino e soprattutto nel cristianesimo la filigrana della sua storia. Inoltre, assistito dalle cure di principi e papi, il borgo si accresce di chiese ed opere d’arte, assumendo un ruolo di primo piano, anche per la penetrante opera degli ordini religiosi francescano e domenicano. Un nuovo corso si istaura al tempo degli Angioini con la costruzione di chiese e ospedali e l’organizzazione delle confraternite. A questi succedono gli Aragonesi che danno vita ad una vivace azione culturale per i meriti di filosofi quale Luca Passicchio e di poeti quale Giovanni Aloisio, che si sono serviti addirittura di stamperie aversane, operanti fin dal 1493. Con la dominazione spagnola si regista una certa decadenza, anche se in città non mancano personaggi che si distinguono quali Paolo Pacello, Giovanbattista Del Tufo o lo sviluppo delle sacre rappresentazioni. In questo stesso tempo si cominciano a consolidare le Opere Pie che, pur essendo di minore valenza, sono importanti perché, organizzando le confraternite di arti e mestieri e i monti di pietà, permettono di fare l’utile senza trascurare la conoscenza, se è vero che tante congreghe possedevano biblioteche.

Nel 1700, pur in un periodo di generale crisi economica e spirituale, Aversa continua a risplendere grazie ai francescani, che riescono a conservarla come centro di raffinata cultura per l’azione dei Francolino, Cappella, Scaglione, Serao, Tozzi, per la luce che viene dal Seminario, per l’isituzione dell’Annunziata e soprattutto per le Accademie, che vedevano protagonisti personaggi di rilievo quali Patricelli, De Mura, Malvasio, i teologi De Fulgore, Diana e Luppoli: senza contare che proprio in quel tempo, oltre a molti pittori, assurgono a fama i suoi musicisti più importanti Cimarosa, Jommelli e Andreozzi. Nell’800 nuovi fremiti culturali percorrono la città che, oltre a registrare la presenza di Michele De Chiara, poeta e scrittore, vede la sua scuola freniatrica illuminare la scienza medica e potenziare le istituzioni scolastiche con San Lorenzo, le scuole primarie, il ginnasio e la fioritura di tanti latinisti al Seminario vescovile. Nel ‘900, mentre la scienza medica fa da guida con Saporito, Motti e Cascella, Aversa annota esponenti culturali di valore in varie discipline quali Rosano, Caianiello, Pirozzi, Ruberti. In campo religioso si segnalano dell’Aversana, Tirozzi e Meles, mentre tra artisti e pittori rifulgono Pastore, Ruta, Parmeggiano, Vitale e Selitto.

Il volume, dotato di una abbondante bibliografia e da un indice analitico, si conclude con due capitoli dedicati alla pubblicistica, agli storici e cronisti nostrani, di cui riporta un lungo e dettagliato elenco e termina con un’attenta disamina della cultura contemporanea in Aversa. Santagata constata “*un’ossatura culturale molto solida*” che, anche grazie alle tante associazioni e all’ampio impianto scolastico, ne manifesta la vitalità dell’impegno e del pensiero, i quali, a dispetto di nichilismo, scientismo e ateismo, continuano ad alimentare quel filone classico e cristiano che, come sottolinea lo storico Ferruccio Prazzo è diventato per noi non solo prezioso ma appare come “*la*

*via maestra per conservare la nostra eredità morale e per restare saldi di fronte ad un futuro burrascoso”.*

GIUSEPPE DIANA

MARIA CRESCENZA CARROCCI, *Pontecorvo Sacra. Ricerche storiche*, presentazione di Cosimo Damiano Fonseca, Montecassino 2010.

Il volume pubblicato da Maria Crescenza Carrocci, in una sintesi breve e con stile preciso espone tutte le questioni che riguardano Pontecorvo Sacra. Il libro presenta una dotta presentazione di Cosimo Domenico Fonseca, Accademico dei Lincei, già rettore magnifico dell'università degli Studi della Basilicata, nella quale scrive che il lavoro «riprende una consuetudine che dal '600 in poi ha contrassegnato la ricognizione del patrimonio edilizio di natura religiosa, quella cioè che individuava e illustrava gli itinerari della fede in parte con intenti devozionali in parte con finalità erudite, ancorché con strumenti e metodologie differenziate e variegate rispondenti alle temperie culturali del tempo. Si aggiunga, nel caso di Pontecorvo, l'esistenza di uno zoccolo storiografico di tutto rispetto che va da *La medievale Pontecorvo* del canonico Don Tommaso Sdoja alla monografia *Pons Curvus del secolo IX al secolo XIV di don Gian Michele Fusconi* alla numerosa serie di saggi, di studi particolari, di note specifiche non rare volte frutto di scoperte arcaistiche e di mirate compagnie di scavo. E ultimo, ma non ultimo aspetto, gli stretti legami con l'Abbazia di Montecassino, nella cui signoria territoriale gravitò con indubbi arricchimenti della sua tradizione spirituale e religiosa». Esaminando il libro si rileva che si articola su un duplice registro, quello della situazione politica e l'atro della vita religiosa. L'Autore ha dinanzi un materiale copioso: l' iniziale stesura ad opera dello Sdoja, nel contesto di quella storiografia erudita protesa ad accettare i fatti, a puntualizzare gli avvenimenti, a circondare il documento, di una peculiare sacralità, indissolubile e reciproca del factum e del verum del primitivo “ponte curvo”. La storia religiosa ha un fascino particolare perché è storia di civiltà, così affermava l'abate d. Placido Lugano su L'Osservatore Romano il 29 novembre 1931, per la storia delle Diocesi in Italia (pag. 35). Essa abbraccia l'arco di tempo dal XI al XX secolo, e rilevano i fatti che portarono alla realizzazione della varie chiese sorte sul territorio. Il volume si prege anche della Prefazione di don Faustino Avagliano, che sulla scia dei suoi predecessori, tanto si prodiga per la conservazione del patrimonio librario di questo centro internazionale di vita spirituale e di studi a cui convergono da ogni parte del mondo gli studiosi. L'abbazia isolata e solenne è, ancora oggi, uno dei principali punti di riferimento dell'ideale europeo e che dalle sue mura continua a difendere l'unità culturale classica e cristiana. Nella suddetta Prefazione è descritta che il territorio di Pontecorvo fu, per parecchi secoli fino alla soglie del Cinquecento, per lo più dipendente dalla giurisdizione temporale di Montecassino. Il volume è suddiviso in due parti così scandite: nella prima, si traccia un quadro della situazione politica del luogo, attraverso l'analisi di una documentazione che porta il nostro autore a ricostruire la vita del centro, che vide sul territorio *pontecurvense* eserciti in lotta, nello scontro tra Federico II e il papato, tra Manfredi (figlio naturale di Federico II) e Carlo d'Angiò, nelle guerre per la titolarità del regno di Napoli, sino a Innocenzo III, che nel novembre 1485 mutò radicalmente lo status della terra di Pontecorvo sottraendolo al dominio di Montecassino e inserendola tra i territori dello stato della Chiesa. Nel 1806-1815 Napoleone Bonaparte sottrasse Pontecorvo allo Stato Pontificio assegnandolo come Principato al maresciallo Carlo Giovanni Battista Bernadotte, futuro re di Svezia. Ma dopo il congresso di Vienna, colla Restaurazione Pontecorvo insieme a Benevento ritornò allo Stato della Chiesa e continuò ad essere una *enclave* pontificia nel regno meridionale. Con l'impresa garibaldina e l'annessione del regno delle Due Sicilie al regno d'Italia, il 7 dicembre 1860, Pontecorvo entrò ufficialmente e definitivamente a

far parte del regno d’Italia. Nella seconda parte, l’autore ha tentato di recuperare o almeno di risalire alle origini delle tante chiese che si aprivano al culto in questo territorio, in modo che possa rimanere una testimonianza storicamente accertata del nostro mondo per coloro i quali «questo tempo chiameranno antico» (Dante, Paradiso, c. XVII, v. 120). La fonte principale delle informazioni è stata l’Archivio storico di Montecassino, grazie alla disponibilità e alla generosità del direttore, don Faustino Avagliano, che ha semplificato e facilitato l’interpretazione di documenti originali, antichi di oltre mille anni, come le pergamene, la *Chronica Sancti Benedicti Casinensis* e la *Chronica monasterii Casinensis*. Il libro in copertina riporta un frammento di paliotto di marmo di Carrara raffigurante il martirio di S. Bartolomeo (sec. XVII). Quest’opera, brillante e geniale, è la testimonianza di una donna che ha un alto senso della Chiesa e dei luoghi sacri. Essa offre allo specialista nuove prospettive e un esauriente panorama a quanti vogliono avere idee chiare sulla storia locale. La Carrocci ha condensato il meglio che è stato pensato è detto su Pontecorvo Sacra, guidando il lettore in una materia spesso ardua e complessa; evocando la capacità che ha sempre caratterizzato il monachesimo benedettino di ricostruire e difendere le radici.

PASQUALE PEZZULLO

ANTONIO CESARO, *Pietro Cammisa e il suo tempo*, Ed. Comune di Sant’Antimo, Sant’Antimo 2010.

Antonio Cesaro ritorna il librerie con una sua pubblicazione dal titolo: *Pietro Cammina e il suo tempo. Onore e dovere*. Il testo, edito dal Comune di S. Antimo per la Collana di studi e ricerche e stampato nel mese di giugno 2010 per i tipi EuroStamp SRL, è suddiviso in nove capitoli con un’appendice di documenti conservati presso l’archivio del I° Circolo Didattico, intitolato alla memoria di Pietro Cammisa fin dal 7/10/1951 con l’apposizione di una lapide.

Cammisa era un ufficiale, aggregato alla divisione Acqui che nel 1943, durante la Seconda Guerra Mondiale fu inviata a Cefalonia, teatro della guerra che l’Italia conduceva contro la Grecia. Qui, insieme ad altri 406 Ufficiali italiani, trovò la morte, in quanto, dopo l’armistizio dell’8 Settembre 1943, i tedeschi fecero strage di tutti i soldati italiani che non si arruolavano nella Repubblica di Salò. Trucidato barbaramente e gettato in una fossa comune, “l’eroe” viene presentato da Cesaro attraverso un *excursus* dettagliato della sua vita: le notizie sui genitori, gli studi, il diploma, la formazione eclettica di cultore di filosofia, cinematografia e arte, la Laurea in Lettere. Inoltre, è ricostruito il complesso scenario storico dell’epoca e l’impatto che il fascismo e la guerra ebbero sulla città di Sant’Antimo. Non a caso nella presentazione il Generale Ciro Di Marino, sottolinea che il lavoro di Cesaro è «mirabile esempio di ricostruzione storica e di affermazione di purissimi valori culturali, civili e militari, delineati con rara capacità partecipativa».

Del resto, Cesaro, legato da profondo legame affettivo con Sant’Antimo, sua città natale e con la scuola, dove è stato prima scolaro e poi genitore di allievi, non poteva non essere coinvolto dalla vicenda umana di “Pierino”, approfondendone i contorni in maniera particolareggiata. In questo modo il testo, connotato da «chiarezza di tratto, precisione amorevole e instancabile ricerca», offre una serie di «sequenze quasi cinematografiche con piani sequenziali incalzanti e foto d’epoca», come annota Angela Rispo nella presentazione. La Diretrice Didattica fa osservare come tutta la vicenda umana del protagonista sembra essere messa a fuoco nitidamente dall’occhio dello studioso appassionato, che centra le diverse parti componenti il dramma personale di un giovane che, combattendo per la patria, trova una morte assurda a soli 24 anni!

La narrazione, che si snoda come una *fabula*, recuperando anche documenti d’archivio e lettere autografe, «procede dando la sensazione che i fatti siano stati riportati

ascoltandoli direttamente dalle persone che li hanno vissuti o visti vivere, veicolando così, attraverso un racconto quasi verbale, tutto l'arcobaleno di sensazioni ed elementi vibranti che solo il contatto da persona a persona riesce a trasmettere». È una sorta di «racconto letterario» quello che rappresenta la realtà proposta da Cesaro, il quale si rivela essere un narratore per chiunque voglia ascoltare, predisponendo il suo animo all'intimità del rapporto tra la scrittura e la lettura.

Con la convinzione che sta trattando di una «intimità spirituale», quale è quella di Cammisa, il nostro ci parla di una «persona umana», connotata da uno spiccato senso del dovere, da un profondo amore per la cultura e da uno sbalorditivo amor patrio. L'obiettivo di Cammisa, che sembra completamente centrato, è di voler togliere dall'«oblio, che chiude nella sua notte ogni cosa», un uomo degno di onore, spinto dal desiderio che tutti lo ricordino e quindi lo facciano vivere ancora al presente e per il futuro, come un monito per le giovani generazioni e un «monumento» contro le atrocità della guerra.

GIUSEPPE DIANA

## VITA DELL'ISTITUTO

a cura di TERESA DEL PRETE

### L'ATTIVITÀ DELL'ISTITUTO DI STUDI ATELLANI DAL 1° OTTOBRE AL 31 DICEMBRE 2010

Dopo la pausa estiva, gli eventi organizzati dall'Istituto sono ripresi con la presentazione svoltasi nella sala consiliare, il 7 ottobre 2010, della raccolta di poesie di Claudio Casaburi dal titolo "Gocce di poesia". Numerosa la platea che, dopo il saluto del Sindaco, dott. F. Russo, e del nostro Presidente, è stata intrattenuta dagli appassionati interventi di mons. N. Giallaurito, della prof.ssa C. Ianniciello, del preside A. Capasso, della prof.ssa S. Giusto, di F. Roccatagliata e C. Papaccioli. Le poesie scelte per l'occasione e molto sapientemente accompagnate da adeguati brani musicali, sono state declamate dal prof. L. Boemio e U. Del Prete.

L'Istituto, in collaborazione con l'associazione Irma Bandiera, il 29 ottobre 2010, nella sala consiliare di Frattamaggiore ha presentato la pubblicazione dal titolo *La formazione culturale di Gramsci* con la quale, l'autore, Michele Marseglia, ha vinto il Premio internazionale "Antonio Gramsci" per la sezione saggistica edizione 2009, indetto dall'Associazione "Casa natale Antonio Gramsci" di Ales in provincia di Oristano.

Dopo i saluti del Sindaco, dott. Francesco Russo, del nostro Presidente, dott. Franco Montanaro e del Presidente dell'Ass.ne Irma Bandiera, Antonio Giuliano, il moderatore dott. Carmine Saviano, ha dato la parola al prof. Nicola Lupoli, docente di Pedagogia presso la libera Università di Trento, che, nel suo interessantissimo intervento, ha evidenziato i pregi della pubblicazione frutto di attento lavoro da parte dell'autore. Il saggio, infatti, offre con chiarezza i lineamenti della formazione culturale del giovane Gramsci ed è edito nel momento giusto per contribuire all'elevazione dello spirito pubblico e della politica.

*Un leggenda chiamata "Sole e aratro"*, questo il titolo del libro presentato nel pomeriggio dell'11 novembre 2010 presso il Centro sociale "C. Pezzullo". La leggenda cui si riferisce è quella del Sindaco Filippo Masi, primo cittadino di San Vitaliano, quasi ininterrottamente dal 1944 al 2000. L'autore, Davide Battipaglia, ne racconta la vita evidenziando come Masi fosse, per i suoi cittadini, non solo il Sindaco ma una figura di riferimento certa per la capacità di ascoltare e di risolvere i mille piccoli, grandi problemi del centro nella provincia di Napoli.

A parlarne con l'autore è stato il cav. Pasquale Bruscino, imprenditore della zona nolana, insieme alla vice presidente dell'Istituto prof.ssa Teresa Del Prete.

"La rassegna storica dei comuni presentava nei primi anni Ottanta del secolo scorso una sezione intitolata *Atellana*, dedicata alla diffusione della cultura del mondo popolare subalterno della zona di Atella". Questo l'*incipit* della presentazione scritta dal nostro Presidente, dott. Franco Montanaro, e posta all'inizio della trilogia dedicata, ancora, dopo circa trenta anni, ad Atella in un'edizione speciale della nostra rivista curata dallo stesso Presidente e da Franco Pezzella, componente del Comitato scientifico dell'Istituto. La raccolta di studi realizzati in onore di Sosio Capasso e custodita in un elegante cofanetto, è stata presentata ai soci e a tutti i cultori di storia locale, il 2 dicembre 2010 nella sala consiliare di Frattamaggiore. "I tre numeri attuali approfondiscono il discorso sull'archeologia di Atella, del suo territorio - continua la presentazione scritta dal Presidente- e sulle *fabulae atellanae*. Quindi, dopo tre decenni,

noi continuiamo imperterriti ad interessarci del nostro passato, convinti che ciò può servire a conquistare l'originaria identità e, ancor più, a costruire un futuro migliore". Sala consiliare gremita quel pomeriggio e pubblicazione andata a ruba in quell'occasione ed per molto tempo ancora. Segnali questi che fanno riflettere sul bisogno di punti di riferimenti ed inducono a pensare che la dedizione alla ricerca di identità, espressa dal nostro Presidente nella sua presentazione, possa davvero dare i frutti sperati.

Giovedì 23 dicembre 2010, con una conferenza dal titolo "Conosci Durante" è stato inaugurata la realizzazione del progetto, "durante natale festival- tradizione è moderno" ideato e messo in campo in collaborazione con Il Cantiere e patrocinato dal Comune di Frattamaggiore. Il progetto, che comprendeva eventi di musica, arte, cultura e solidarietà, è partito dalla diffusione della conoscenza della figura del nostro concittadino musicista, caposcuola del 700 napoletano ed ha messo insieme associazioni di diversa natura con il denominatore comune di offrire alternative culturali alla città per una rinascita del territorio che affondi le sue radici dalla memoria del passato.

Copertine in mostra come opere d'arte. Questa l'ammirevole iniziativa offerta, tra l'altro, alla cittadinanza di Frattamaggiore dal nostro Istituto per le feste natalizie del 2010. L'intento dell'evento, dal titolo "Art cover- grafica & musica", aperto al pubblico in diversi giorni dal 23 dicembre 2010 al 6 gennaio 2011, è stato quello di focalizzare l'attenzione su un fenomeno che da commerciale è diventato artistico fino a rivelarsi un cult per la generazione degli attuali over 50.

Testimonianza ne sono le numerose collezioni da cui sono stati tratti gli esemplari esposti nella mostra dedicata *alla memoria del rag. Raffaele Ruggiero (1932-2001)*, uno dei più grandi e competenti collezionisti frattesi di dischi in vinile.

La mostra, ospitata nei locali del Centri Il Cantiere in vicolo IV Durante, ha riscosso un notevole successo ed ha richiamato la curiosità di centinaia visitatori.