

Prefazione

“Scritti sulla pittura del Seicento e Settecento napoletano” 2° tomo, raccoglie una serie di articoli pubblicati dall’autore nel 2016 su riviste cartacee e telematiche. Si tratta in prevalenza di contributi alla storia della pittura napoletana del Seicento e del Settecento, ma non è trascurato il mercato e soprattutto l’invito a scoprire, in egual misura, capolavori inediti ed autori poco noti

Un eccitante articolo è dedicato all’erotismo nella scultura, un argomento trascurato e che merita di essere conosciuto, come pure sono recensiti alcuni dei più importanti libri d’arte usciti negli ultimi mesi.

I primi cinque capitoli, i più importanti, sono dedicati ad esaminare una importante collezione privata napoletana, ricca di autori prestigiosi e della quale a breve uscirà un esaustivo catalogo.

Per abbattere i costi di stampa e di conseguenza di vendita del libro, esso esce con le numerose foto in bianco e nero, però ogni capitolo indica il link di collegamento per poter ammirare sul computer le immagini a colori. Inoltre l’autore si impegna a fornire gratuitamente a chi lo desidera la facoltà di pubblicarle, citando la fonte, le riproduzioni ad alta definizione delle foto; basta richiederle a a.dellaragione@tin.it

Non mi resta, nel ringraziare l’amico Dante Caporali, autore delle splendide foto, che augurarvi buona lettura.

Achille della Ragione

Napoli 20 febbraio 2017

Da Ribera a Stanzione, il trionfo della pittura

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2017/02/da-ribera-stanzione-il-trionfo-della.html>

Niccolò de Simone, “geniale eclettico” dalle molteplici componenti culturali, fu pittore e frescante, operoso per oltre venti anni sulla scena napoletana e, pur con le difficoltà di classificare il suo pennello multiforme, in grado di recepire le più diverse influenze, può rientrare ragionevolmente nella cerchia falconiana, in parte per il racconto fantasioso del De Dominici, che ce lo descrive partecipante alla Compagnia della morte, ma precipuamente per un evidente rapporto stilistico con la produzione di Aniello Falcone, di Andrea De Lione e di Domenico Gargiulo, da cui prendono ispirazione molte delle sue opere.

Oggi la critica, grazie ai contributi prima della Novelli Radice e poi, più volte, della Creazzo e dopo la pubblicazione della mia monografia sull'artista: “Niccolò de Simone un geniale eclettico” conosce più che bene i caratteri distintivi del suo stile pittorico: anatomie sommarie, tipica concitazione delle scene, caratteristico volto delle donne, tutte mediterranee dai pungenti occhi scuri, assenza di profondità spaziale con bruschi passaggi di scala, evidenti nel dipinto in esame: Un'entrata di Gesù a Gerusalemme (fig. 1), folle in preda ad un'intensa agitazione, cieli tempestosi e baluginanti, squisita sensibilità da espressionista nordico, ripetitività nella costruzione dell'impianto generale della scena, personalissima resa cromatica nell'uso di colori stridenti ed incarnati rossicci.

Figlio di Alessandro ed Elisabetta Milazzo, Francesco Fracanzano, fratello minore di Cesare, nacque a Monopoli, in terra di Bari, il 9 luglio 1612. Trasferitosi a Napoli con la famiglia nel 1622, si sposò nel 1632 con la sorella di Salvatore Rosa, Giovanna. Sempre a Napoli, secondo la testimonianza del De Dominici, si formò con il fratello nella bottega del Ribera, aderendo a quella svolta nella pittura napoletana dell'epoca alla quale partecipano artisti come Guarino ed il Maestro dell'annuncio ai pastori con il quale è stato spesso confuso. Si pensa possa essere scomparso con la peste del 1656, anche se alcuni documenti di pagamento lo mostrano ancora al lavoro nel mese di maggio.

La rappresentazione di mezze figure di santi e filosofi, investigati con crudo realismo, fu una moda nata nella bottega del Ribera a Napoli ed affermata poi anche in provincia grazie ai suoi discepoli, tra i quali, con una rilettura



Fig. 1 - De Simone - *Entrata di Gesù a Gerusalemme*



Fig. 2 - Francesco Fracanzano
Santo in meditazione



Fig. 3 - Domenico Coscia - *Deposizione*

lezione privata in esame, che mostra ancora una volta la funzione del Fracanzano nella bottega del grande spagnolo: creare dipinti talmente perfetti da poter agevolmente essere venduti come autografi del maestro e questa consuetudine può spiegare l'assenza di firme sotto le infinite mezze figure di santi e filosofi prodotti da Francesco nel corso di vari anni, che, dopo aver adornato le austere sale di notabili ed eruditi, invadono da tempo il mercato antiquariale e le aste internazionali, cercando ancora una volta di passare col nome del Ribera.

Il Giordanismo costituì per decenni una realtà vera e pulsante nel patrimonio artistico napoletano, perché, all'ombra del grande maestro e della sua affollata bottega, partorì una quantità sterminata di dipinti di diversa qualità, che, per decenni, sono stati confusi o contrabbandati sotto il nome del Giordano e che ora la critica, avendo cominciato a distinguere la non sempre netta linea di demarcazione tra i lavori di Luca e l'opera dei suoi allievi più dotati, riesce a definire con sempre maggiore precisione.

Una piacevole eccezione è costituita dalla scoperta, nel 2007, sul mercato antiquariale napoletano di tre dipinti su vetro, di notevole qualità, chiaramente giordaneschi, da me pubblicati, uno dei quali siglato DC P (inixit), raffigurante un angelo che porge dell'acqua a Cristo. Ed ecco ricomparire dopo un oblio secolare un allievo del sommo Giordano, Domenico Coscia, citato dal De Dominici, quale specialista nella pittura su cristallo e mai ricomparso all'attenzione degli studiosi, autore della palpitante *Deposizione* (fig. 3) presente nella raccolta in esame.

Un piccolo passo verso una maggiore conoscenza del glorioso secolo d'oro della nostra pittura.

Alla fase luministica del caravaggismo appartiene l'attività giovanile di Filippo Vitale, un artista di rilievo, quasi completamente trascurato dalle fonti antiche e la cui personalità è stata ricostruita solo negli ultimi decenni.

originale, si annovera anche il sommo Luca Giordano, che più volte ritornerà sul tema nel corso della sua lunga carriera, dilatando oltre misura la sua fase riberesca, identificata erroneamente dalla critica con un periodo unicamente giovanile.

Tra i più convinti seguaci del valenzano si distingue Francesco Fracanzano, il quale lavorando con il Ribera ne recepì la stessa predilezione per la corposità della materia pittorica e ripropose spesso i soggetti più richiesti dalla committenza: studi di teste e mezze figure di filosofi e profeti su fondo scuro.

Un omaggio al Ribera più che una copia da un originale perduto va considerato il poderoso *Santo in meditazione* (fig. 2) della collezione



Fig. 4 - Vitale - *Giuditta ed Oloferne*



Fig. 5 - Stanzione - *Giuditta ed Oloferne*

Egli è imparentato con Annella e Pacecco De Rosa di cui è patrigno, con Giovanni Do, Agostino Beltrano ed Aniello Falcone di cui è suocero. Un tipico esempio di quella ragnatela di parentele che lega molti altri pittori napoletani del primo Seicento, i quali abitarono quasi tutti nella zona delimitata tra piazza Carità e lo Spirito Santo, vera Montmartre dell'epoca. Su tanti intrecci ci ha illuminato la ricerca durata un'intera vita di un benemerito erudito, il Prota Giurleo, il quale con certosino lavoro di spulcio di processetti matrimoniali, testamenti, fedi di battesimo, polizze di pagamento ed inventari, ha fornito ai critici una mole enorme di dati e di documenti sulla quale lavorare per ricostruire la personalità di tanti artisti.

Giuditta ed Oloferne (fig. 4), intrisa di fiera crudeltà con il particolare del collo mozzato, inondato da un fiotto di naturalistico sangue arterioso, che gronda a zampilli, vera scena da film dell'orrore, fu tra le tele più ammirate alla grande mostra Ritorno al barocco tenutasi a Napoli nel 2009 (pag. 76-77). La tela era stata presentata



Fig. 6 - Ignoto caravaggesco
Sacrificio di Isacco



Fig. 7 - Ignoto stanzionesco - *San Sebastiano*



Fig. 8 - Ribera - *Ecce homo*

volto della fanciulla e le sue mani dalle dita affusolate, che reggono con fierezza ed orgoglio il capo reciso di Oloferne.

Di difficile attribuzione è Il sacrificio di Isacco (fig. 6), che ha messo in imbarazzo anche numerosi ed emeriti esperti che ho consultato al fine di identificarne l'autore.

Il nome più gettonato è stato quello di Filippo Vitale, ma alcune figure, in particolare il volto del fanciullo in alto a sinistra della composizione, richiama a viva voce il pennello di Giuseppe Vermiglio, un caravaggesco lombardo attivo anche a Roma.

Il San Sebastiano (fig. 7) trafitto dalle frecce dall'epidermide delicata è attribuibile ad un ignoto stanzionesco, che mi rammenta i modi pittorici di Giuseppe Marullo, un'artista a me caro avendogli dedicato anni fa un'esautiva monografia.

L'Ecce Homo (fig. 8) ci guarda con cipiglio severo e sembra ammonirci a non sbagliare nell'attribuzione.

Assegnato con certezza al Ribera dal compianto prof. Paccelli, riconosciuto esperto dell'opera del valenzano, trovandosi l'originale presso un museo spagnolo, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, deve viceversa ritenersi replica autografa con partecipazione della bottega nella definizione di alcuni particolari.

Anche la Santa Cecilia al cembalo (fig. 9) è replica autografa di un dipinto del Vouet, il cui originale è conservato nel museo del Texas. L'eleganza del panneggio e l'eterea sensualità della mano, che fa desiderare un'amorevole carezza, sono il segno ineludibile di una qualità altissima.

l'anno precedente alla grande mostra monografica su Filippo Vitale organizzata dalla galleria Napoli Nobilissima di Vincenzo Porcini e commentata magistralmente nel catalogo da Giuseppe Porzio: "Soggetto caravaggesco per eccellenza l'effeferatezza con cui esso è interpretato nell'inedita tela (proveniente da una raccolta inglese) non può non serbare il ricordo dell'originale disperso del Merisi, ovvero l'Oloferno con Giuditta che Franz Pourbus vide a Napoli, nello studio di Finson e Vinck, nel 1607 di cui la derivazione più fedele è riconosciuta nel dipinto oggi nella collezione del Banco di Napoli, nel quale si tende a ravvisare la mano del Finson medesimo.

La Giuditta con la testa di Oloferne (fig. 5), nonostante la concorrenza di tanti capolavori presenti nella collezione, a mio parere può vantare la palma del quadro più bello e più importante.

L'autore è un nome prestigioso nel panorama artistico del secolo d'oro: Massimo Stanzione, nella fase meno nota della sua attività, quando subisce l'influsso del naturalismo caravaggesco, che riesce però a mitigare delineando con estrema dolcezza il



Fig. 9 - Vouet - *S. Cecilia al cembalo*

Interessanti inediti del Settecento napoletano

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2017/02/interessanti-inediti-del-settecento.html>

Cominciamo la nostra entusiasmante carrellata facendo conoscere due pendants (figg. 1-2) raffiguranti antiche rovine, che sembrerebbero opera di Leonardo Coccorante o di Ascanio Luciani e che viceversa possiamo assegnare con certezza, perché uno dei due è firmato (fig. 3) chiaramente, a **Tommaso Castellano**, un'artista di cui mi sono interessato in passato in un articolo su Giorgio Garri, del quale la più antica testimonianza ci è fornita dal De Dominici, che lo segnala nella bottega di Nicola Casissa, per quanto fosse suo coetaneo.

Anche Giorgio appartiene ad una famiglia di generisti, infatti suo fratello Giovanni fu "buon pittore di marine e paesi" e la sua figliola Colomba brava nel realizzare "fiori e pescagione ed anche cose dolci, seccamenti, cose da cucina e sul finir dell'attività anche vedute di città in prospettiva" sposa il pittore ornamentista Tommaso Castellano, autore dei due pendant in esame ed anche le sue figlie Ruffina, Apollonia e Bibiana furono avviate al disegno ed ai pennelli con un mediocre successo.

Passiamo ora ad esaminare una coppia di pendants (figg. 4-5) di notevole qualità, assegnabili ad un valido allievo, difficile da identificare, del Solimena. Entrambi vibrano di un cromatismo vivace e di un diligente assetto disegnativo.

Di qualità ancora più alta e sempre da assegnare ad un valido seguace del Solimena è Una scena biblica (fig. 6) in cui capre e figure umane sono eseguite con pari abilità, in un'atmosfera solenne ed arcadica nello stesso tempo.

Molto dolce e delicata è la Testa di fanciulla (fig. 7), con grande probabilità un frammento da un dipinto di De Mura, il quale irradia un'aurea di eterea serenità all'osservatore.

Nel 1708 a soli dodici anni **Francesco De Mura** entra nella bottega del più illustre pittore della prima metà del XVIII secolo: Francesco Solimena. L'allievo applicò una assidua didattica disegnativa a tutto ciò che apprendeva dalla bottega del maestro.

Il martirio di S. Stefano (fig. 8) di rara potenza espressiva, da taluni studiosi attribuito



Fig. 1 - Tommaso Castellano - *Architetture antiche*



Fig. 2 - Tommaso Castellano - *Architetture antiche*



Fig. 3 - Tommaso Castellano - *Architetture antiche firma*

ipoteticamente a Sebastiano Conca, è a mio parere assegnabile con certezza al pennello di **Lorenzo De Caro**, per cogenti affinità stilistiche e per il prelievo letterale di alcune figure da altri dipinti documentati dell'artista, tra cui *Il martirio di un santo*, conservato a Napoli nella prestigiosa collezione della Ragione.

Lorenzo De Caro fu insigne pittore del glorioso Settecento napoletano, anche se fino ad oggi conosciuto solo dagli specialisti e dagli appassionati più attenti. Una serie di dipinti presentati sempre più di frequente nelle aste internazionali, una recente piccola monografia ed alcune fondamentali scoperte biografiche costituiranno un viatico per una sua più completa conoscenza da parte della critica ed una

maggiore notorietà tra antiquari e collezionisti. Verso la fine degli anni Cinquanta si manifesta il momento migliore nella sua produzione, quando, pur partendo dagli esempi del Solimena, ne scompagina la monumentalità attraverso l'uso di macchie cromatiche di spiccata luminosità e, rifacendosi ai raffinati modelli di grazia del De Mura, perviene ad esiti di intensa espressività, precludendo l'eleganza del rocaille.

L'allievo più importante partorito dalla costola del Giordano è **Paolo De Matteis**, che seppe evolvere il Barocco del suo maestro in una lieta e diafana visione, arcadica e classicistica; a lui il De Dominicis, riconoscendone la statura, dedicò una trattazione a parte nelle sue celebri "Vite".



Fig. 4 - Ignoto solimenesco - *Transito di S. Giuseppe*



Fig. 5 - Ignoto solimenesco - *Madonna e santo*

La critica negli ultimi decenni ne ha scandagliato più a fondo lo stile e la personalità e l'artista oramai è emerso come il più esemplare precorritore dei tempi moderni e come il più significativo battistrada della nuova pittura napoletana prima dello scadere del secolo.

Oggi il De Matteis occupa un posto di primo piano nel panorama delle arti figurative partenopee di fine secolo ed ha superato in bellezza il giudizio poco lusinghiero che ebbe nei suoi riguardi la Lorenzetti, la quale, nello stilare il catalogo della mostra su tre secoli di pittura napoletana nel 1938, lo

definì stanco ripetitore dei modi del Giordano ed emulo impari del Solimena.



Fig. 6 - Ignoto solimenesco - *Scena biblica*

La figura della Madonna (fig. 9) molto dolce, è resa con la stessa grazia delle altre Madonne che il De Matteis dipinse in quel periodo. La struttura disegnativa di chiara derivazione marattesca, lo schema compositivo svolto secondo la normativa accademica del ritmo centrale, l'elegante finitezza dei particolari pongono questa pala quale testimonianza emblematica della sua produzione sacra a cavallo dei due secoli. L'artista infatti nei suoi dipinti di soggetto sacro ambiva a che fossero il tramite di una serena contemplazione



Fig. 7 - De Mura - *Testa di fanciulla*



Fig. 8 - Lorenzo De Caro - *Martirio di S. Stefano*



Fig. 9 - De Matteis - *Madonna*



Fig. 10 - Traversi - *Mangiatori*

della divinità e su questo atteggiamento molto influirono le predicazioni di padre Antonio Torres, confessore del marchese Del Carpio estremo difensore di un rigoroso purismo linguistico.

E concludiamo in bellezza con un vero capolavoro: *Mangiatori di pasta* (fig. 10), attribuibile al di là di ogni dubbio a **Gaspere Traversi**, uno dei più

importanti pittori napoletani del Settecento, caustico censore della società del suo tempo ed avido di passare all'immortalità della tela personaggi della plebe impegnati in fisiologiche funzioni quotidiane, come possiamo ammirare nel dipinto in esame.

Gaspere Traversi (Napoli 1722 - Roma 1770) trasse dalla strada la fonte per le sue composizioni, coniugando le caratteristiche fisiognomiche, spesso ambigue, dei personaggi rappresentati, alla espressiva gestualità rivelatrice dei loro caratteri, che testimoniano l'interesse dell'autore nel ritrarre la realtà sociale del suo tempo, attraverso i volti e gli atteggiamenti di personaggi umili, con uno stile teso al recupero dei modelli tradizionali della pittura napoletana del secolo precedente, tra cui gli esempi di matrice caravaggesca, volti a cogliere l'oggettività della rappresentazione.

Esemplari di natura morta napoletana in posa

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2017/02/esemplari-di-natura-morta-napoletana-in.html>

La pittura di genere, il paesaggio e, in particolare, la “Natura morta” ebbero a Napoli, nel Seicento, grande sviluppo. Tema privilegiato dell’indagine naturalistica di pittori fiamminghi e caravaggeschi, la natura morta subì, nella pittura napoletana, una sorta di trasposizione in chiave barocca, con graduale passaggio dall’effetto di ammirazione per la fedeltà oggettiva della rappresentazione a quello di stupore e meraviglia per la fantasia dell’invenzione compositiva.

Giacomo Recco, (Napoli 1603 - prima del 1653) considerato dalla critica tra gli iniziatori della natura morta nella nostra città, ci è noto, più che per le sue opere, attraverso numerosi documenti d’archivio, che ci hanno permesso di puntualizzare i suoi dati biografici.

Citato da don Camillo Tutini tra i fondatori del genere a Napoli, viene poi ricordato in un manoscritto compilato tra il 1670 ed il ’75, reperito dal Ceci, come «pittore di fiori, frutti, pesci ed altro». Il De Dominicis lo segnala come padre di Giuseppe. Il Prota Giurleo reperisce il contratto di matrimonio del 1627, da cui ricava la data di nascita ed il contratto di discepolato del 1632, con il quale viene messo a bottega presso Giacomo il quindicenne Paolo Porpora. Ed infine il Delfino ha pubblicato un documento del 1630, nel quale il Nostro entra in società con uno sconosciuto pittore, tale Antonio Cimino, con l’intento di esercitare la compravendita di dipinti e di eseguire «qualsivoglia quadri, et



Fig. 1 - Giacomo Recco - *Vaso di fiori*



Fig. 2 - Giacomo Recco - *Vaso di fiori*



Fig. 3 - Elena Recco - *Trionfo marino*

sovrana in campo attribuzionistico, sono passati in asta numerose opere assegnate più o meno forzatamente a Giacomo Recco, che è così divenuto, da pittore senza quadri, artista di riferimento di una folla di anonimi autori di dipinti di fiori i più vari, nel cui ambito contenitore di fiorante entrano ed escono le tele più disparate.

Le opere raggruppate sotto il nome di Giacomo Recco, pur nell'ipotesi che la critica cambi completamente le sue valutazioni da un momento all'altro, presentano una serie di caratteri distintivi molto particolari, che sono espressione di una personalità artistica ancora attirata dal repertorio cinquecentesco ricco di fregi e di decorazioni, poco o nulla toccata dai risultati delle indagini luministiche e nello stesso tempo fortemente influenzata dalla leziosità ed artificiosità dei fioranti fiamminghi.

Il vaso assurge a punto focale della composizione e, riccamente decorato, ha pari dignità con i fiori, disposti sempre simmetricamente ed illuminati in maniera innaturale, pur se definiti minuziosamente nella loro verità ottica, tanto da sfidare la precisione scientifica di uno Jacopo Ligozzi.

Delle caratteristiche che riscontriamo nei due pendant (figg. 1-2) della collezione in esame, attribuiti a Giacomo da Ferdinando Bologna

La fama di Giacomo Recco è legata alla sua abilità di fiorante, quasi uno specialista nella specialità, e aumentò con ogni probabilità contemporaneamente a quella di Mario Nuzzi detto Mario dei fiori, a lungo erroneamente ritenuto regnicolo, il cui nome crebbe

figure di qualsivoglia sorta... ad oglio come a fresco».

Pur in assenza di tele certe e documentate, sulla base di queste poche notizie e di considerazioni di carattere stilistico, la critica ha ricostruito un catalogo dell'artista a partire da un «Vaso di fiori» in collezione Rivet a Parigi, su cui si legge la data 1626 e da una coppia di vasi di fiori in collezione Romano, di cui uno siglato «G.R.», di impostazione arcaica, tale da non generare dubbi con la sigla di Giuseppe Recco.

Negli ultimi anni, ad ulteriore conferma della confusione che regna



Fig. 4 - Ruoppolo G.B. - *Grappoli d'uva e frutta*

nei secoli, mentre il prestigio di Giacomo in poco tempo svanì quasi nel nulla, per riemergere faticosamente dopo oltre 300 anni di oblio.

I tantissimi inventarî di collezioni napoletane raramente descrivono opere di Recco senior, quello del Vandeneynnden riporta un suo quadro di frutti di mare e pesci. Altri documenti ricordano stranamente, uccellami e frutta, pesci ed una figura rappresentante la piet , mai un vaso con dei fiori.

La nipote di Giacomo **Elena Recco** (attiva tra la fine del XVII secolo e l'inizio del successivo) predilesse del padre Giuseppe l'iconografia marina, dove riuscì a raggiungere esiti pi  che cospicui. Ella si recò in Spagna con il genitore nel 1695 e l  si trattenne per qualche tempo, lavorando per la corte, dove negli inventarî risultano alcune tele di soggetto floreale al momento non rintracciate.

Le uniche sue opere certe sono due composizioni di pesci, una delle quali firmata, conservate nel castello di Donaveschingen, illustrate dal Di Carpegna.

La critica ha affiancato a queste due tele un gruppo di altri dipinti conservati nel museo di Varsavia, nel museo Puskin a Mosca e nella City Art Gallery di Leeds. Di recente in aste nazionali ed internazionali sono passate composizioni marine assegnate ad Elena Recco ed alcune di queste posseggono i caratteri distintivi per una attribuzione certa.

Una particolare tinta rosata delle squame unita ad una sprizzante vitalit  delle prede appena pescate che brillano lucentezza e trasudano l'umido del mare sono i caratteri patognomonic della pittrice, che nelle tele veramente sue ben si   meritata il successo e la considerazione che godette tra i suoi contemporanei.

Purtroppo sul mercato circolano tele di modesta qualit  che di Elena Recco hanno soltanto il nome imposto da antiquar  desiderosi di etichettare sempre e comunque qualsiasi opera.

Per identificare le tele di Elena, spesso fatte passare da antiquari spericolati per opere di Giuseppe, le quali godono di una maggiore quotazione, esiste un segreto: bisogna attentamente osservare le squame dei pesci, caratterizzate costantemente da una tonalit  virante dal rosa al rosato, come possiamo constatare nella tela in esame (fig. 3) un vero e proprio trionfo marino nel quale distinguiamo triglie, razze, un polipo, posti su un piano di pietra, opera certa di Elena Recco, che eredita dal padre la rara capacit  di fissare sulla tela il delicato momento del trapasso tra la vita e la morte e si fa riconoscere dagli intenditori per il tenue colorito rosato con cui definisce le squame dei pesci. La presente attribuzione si basa su confronti stilistici con altre opere di Elena Recco, a partire dal dipinto firmato raffigurante un trionfo di pescato al castello di Donaveschingen in Germania, da cui sembra ripresa per analogo taglio compositivo, seppure in formato ridotto, la razza nel dipinto in esame. I riflessi argentei e grigio azzurri alternati alla particolare tinta rosata delle squame dei pesci e alla guizzante torsione dei loro corpi sono tutti aspetti che denunciano la mano abile dell'artista, che sa restituire la freschezza e l'abbondanza dei doni del mare.

Giovan Battista Ruoppolo, (Napoli 1629 - 1693),   assieme al coetaneo Giuseppe Recco una delle figure chiave della natura morta napoletana della seconda met  del Seicento con doti di colorista spinte fino al lirismo pi  acceso, egli sa infondere alle sue creazioni una luce con accenti di tale energia da trasfondere nelle sue vegetazioni uno splendido canto e ad imporre alle sue cascate di frutta un ritmo ed un fremito di vita.

Il percorso artistico del Ruoppolo, scandito da poche firme e ancor meno date, prende il via poco dopo il 1650 e si svolge senza sosta per oltre un quarantennio. Egli   ai suoi inizi un rigoroso naturalista, che ha studiato il suo luminismo violento d'ombre e vivissimo sui testi sacri di Battistello e di Stanzone.

La sua prima opera documentata, firmata «G.B. Ruoppolo»,   Sedani e boules de neige, conservata allo Ashmolean Museum di Oxford.

Intorno a questo fondamentale dipinto la critica ha raggruppato numerose tele improntate da spiccati interessi naturalistici.



Fig. 5 - Lopez - *Trionfo floreale*

Nel settimo decennio gli interessi iconografici del Ruoppolo virano verso tematiche portate al successo da Giuseppe Recco, poi si converte al trionfante gusto barocco, di Abraham Brueghel, discendente della gloriosa famiglia di generisti fiamminghi e portatore di un nuovo verbo superficiale ed incline al facile decorativismo.

Sono gli anni del Ruoppolo più noto al grande pubblico, l'artista idolatrato dal De Dominicis che lo eleva ad indiscusso caposcuola, da cui prenderanno ispirazione i suoi numerosi seguaci ed i tanti imitatori.

Giovan Battista comincia la serie dei trionfi vegetali e marini, delle cascate di fiori e di frutta, in cui i colori assurgono ad una dimensione trionfante e la luce viene a dilatarsi sulle superfici ancora indagate con antico scrupolo naturalista.

Il rigoglio espositivo raggiunge il culmine nei meloni, spesso presenti nelle sue tele, nelle tipiche superfici rugose, o nei grandi cocomeri, tipici delle fertili pianure campane, variopinti e ben torniti nei loro volumi con la consueta perizia plastico luministica.

Tutti i suoi ultimi dipinti sono immersi in un'atmosfera «dorata che assorbe i volumi, si ag-

gruma sulle superfici e le impreziosisce: i pampini si avvolgono frenetici sui tronchi delle querce, esplodono ceppaie di funghi, chicchi, nervature, foglie, viticci, si fanno perle, rugiada, umori occidui, rubini la polpa rossa del cocomero tagliato; i più agevoli, i più facilmente immaginabili tra i possibili traslati analogici e metaforici» (Causa).

Il nostro, Grappoli d'uva e frutta (fig. 4) fa parte di un tema che a partire dal 1675 ebbe grande successo nella natura morta napoletana, quello dei grandi trionfi vegetali di fiori e di frutta, delle spettacolari cascate di grappoli d'uva: nera, bianca e cornicella. Queste composizioni di uva, sembrano cantate a pieni polmoni da un novello Bacco, innamorato del loro succo dolce ed acre.

L'allegre composizione di un vivace cromatismo è resa con l'antica predilezione del maestro verso la resa naturalistica, che fa apparire estremamente realistica la frutta rappresentata, tanto da indurre l'estasiato osservatore a pregustarne il sapore.

Queste opere fastose e ridondanti, questi trionfi orgiastici e prorompenti, sospesi in una luce purissima, sono il canto del cigno per Ruoppolo, al quale si associa con flebile suono una folla di comprimari, di seguaci, di imitatori che solo da poco la critica ha imparato a riconoscere ed ai quali ha destinato un suo spazio nel gran libro ideale del genere della natura morta nel secolo d'oro della pittura napoletana.

La natura morta settecentesca è degnamente rappresentata da un Trionfo floreale in un vaso a grottesche (fig. 5) di **Gaspare Lopez**, un allievo del Belvedere, trasferitosi poi al nord tra Firenze e Venezia, dove fu artefice di una pittura ornamentale, segnata costantemente da un brillante cromatismo.

Nella tela, già presso l'antiquario Parenza a Roma, si osserva "la tipica modalità del pittore nel disporre i fiori in sintonia col gusto rococò dominante a Napoli nei primi decenni del secolo" come

sottolinea il mio amico Sgarbi. Una caratteristica che possiamo riscontrare in altre tele del Lopez, come nel Fiori, anguria e maioliche del museo Filangieri di Napoli e nel Vaso di fiori entro un paesaggio di collezione privata modenese, caratterizzato da “una vivissima accensione cromatica che riscatta il taglio compositivo piuttosto convenzionale” (Middione), ma soprattutto in una coppia (tav.66-67) di identiche dimensioni, presso l’antiquario Tornabuoni di Firenze, nella quale oltre al giardino, compaiono alcuni oggetti sovrapponibili come lo splendido piatto decorato. “Si tratta di esempi di straordinaria freschezza di quel gusto pastorale e boschereccio, amante della vita in villa e di una natura addomesticata e graziosa così caratteristica del Settecento” (Berti).

Battaglisti napoletani in trincea

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2017/02/battaglisti-napoletani-in-trincea.html>

Un genere che incontrò larga affermazione nella pittura napoletana del Seicento e lusinghiero successo tra i collezionisti fu la battaglia, la quale è ben rappresentata nella collezione in esame.

La nobiltà amava adornare le pareti dei propri saloni con delle battaglie raffiguranti singoli atti di eroismo o complessi combattimenti che esaltavano il patriottismo e l'abilità bellica, virtù nelle quali i nobili amavano identificarsi.

Anche la Chiesa fu in prima fila nelle committenze, incaricando gli artisti di raffigurare gli spettacolari trionfi della cristianità sugli infedeli, come la memorabile battaglia navale di Lepanto del 1571, che segnò una svolta storica con la grande vittoria sui Turchi, divenendo ripetuto motivo iconografico pregno di valenza devozionale, replicato più volte per interessamento dell'ordine domenicano, devotissimo alla Madonna del Rosario, la quale seguiva benevolmente le vicende terrene dall'alto dei cieli.



Fig. 2 -De Lione A. - *S. Giorgio e il drago*



Fig. 1 - Graziani - *Battaglia*

Altri temi cari alla Chiesa nell'ambito del genere furono ricavati dall'Antico e dal Nuovo Testamento, quali la Vittoria di Costantino a ponte Milvio o il San Giacomo alla battaglia di Clodio, argomenti trattati magistralmente da Aniello Falcone, che fu il più preclaro interprete della specialità, "Oracolo" riconosciuto ed apprezzato, sul quale ha scritto pagine insuperate il Saxl nella sua opera *Battle scenes without a hero*, una acuta ricerca che non ha trovato l'eguale nell'analisi di altri grandi battaglisti del Seicento, quali Salvator Rosa o Jacques Courtois, detto il Borgognone.

A Napoli fu molto diffuso il sottile piacere della contemplazione delle battaglie presso masochistici voyeurs, che prediligevano circondarsi, non di procaci nudi femminili dalle forme aggraziate ed accattivanti o di tranquilli paesaggi, né di severi ritratti

o di languide nature morte, bensì di gente che si azzuffava a piedi o a cavallo, usando spade sguainate ed appuntiti pugnali, dando a destra e a manca terribili fendenti “in ariosi e fumosi, sereni o temporaleschi, pianeggianti o collinari scenari, ideali comunque per tali bisogne” .

Cominciamo illustrando un’opera (fig. 1) di Francesco Graziani, detto Ciccio Napoletano, un battagliista minore attivo tra Napoli e Roma nella seconda metà del XVII secolo. Egli probabilmente è



Fig. 3 -De Leone A. - *Scena di battaglia*

originario di Capua perché in alcune fonti è ricordato come Ciccio da Capua. E poco noto al De Dominici, il quale non è certo se egli fosse il padre o un parente di Pietro Graziani, battagliista attivo nei primi decenni del XVIII secolo. Filippo Titi in una sua guida delle chiese romane cita due suoi quadri, ma oggi è visibile solo quello conservato nella cappella Cimini di Sant’Antonio dei Portoghesi, databile al 1683.

Gli inventari della quadreria Barberini, redatti nel 1686, accennano a suoi quadri di battaglia e di marine, ma oggi non sono più identificabili.

Il Salerno, studioso dell’artista ed estensore della scheda nel catalogo della mostra sulla Civiltà del Seicento a Napoli, gli assegna poche opere certe: due battaglie nel museo civico di Pistoia e

quattro nel museo civico di Deruta, una delle quali porta sul retro della tela l’attribuzione del Pascoli «del Graziani eccellente pittore».

Alla mostra furono presentati come autografi due paesaggi della Galleria Doria Pamphily, in precedenza assegnati ad un ignoto seguace del Dughet.

Tra gli antiquari napoletani è facile trovare delle tele, spesso di piccolo formato, ed a volte dipinti su rame, che possono ragionevolmente essere assegnati al Graziani, ma purtroppo la critica fa ancora molta confusione rispetto all’opera di Pietro Graziani e di un altro pittore, stilisticamente vicino ed ancora da identificare.

Nel quadro in esame si può apprezzare lo stile di Francesco Graziani, tagliente, con le figure dei soldati e dei cavalieri appena abbozzate; il cielo sovrasta le battaglie, incombando pesantemente con un cromatismo plumbeo di un rosso caliginoso, che sembra partecipe dello svolgersi tumultuoso degli avvenimenti.

Esaminiamo ora tre tele di Andrea De Leone

Andrea De Leone, vissuto a Napoli dal 1610 al 1685, fu un versatile narratore di battaglie senza eroi, di cavalieri all’assalto o in ritirata, di scene profane immerse in una natura selvatica e primordiale, eppure già classicizzata. Egli si formò negli anni ’20 nella rinomata bottega di Aniello Fal-



Fig. 4 -De Leone A. - *Scena di battaglia*

cone – insieme con Salvator Rosa, Micco Spadaro e Carlo Coppola – dal quale apprese il gusto delle battaglie e l'attenzione naturalistica al mondo popolare. Nel corso degli anni '30 i suoi occhi avidi e rapaci furano catturati dal linguaggio umile e popolare dei bamboccianti romani, poi dai preziosi cromatismi e dal denso pittoricismo del genovese Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, infine dalla composta classicità di Poussin, intrisa di ricordi tizianeschi e veronesiani. Andrea De Lione possiede la giusta collocazione nel panorama artistico napoletano del Seicento e lo pone alla pari del suo maestro Aniello Falcone, sotto il cui nome sono passate a lungo le sue battaglie.

Insigne battaglista, ma anche maestro di scene bucoliche, come lo definì Soria, ispirato agli esempi del Castiglione e del Poussin ed in grado di realizzare composizioni dai colori brillanti e dal vivace dinamismo.

Al Grechetto va ricondotta l'atmosfera preziosa e delicata in cui sono campiti e messi insieme i colori, inseguendo un gusto raffinato, mentre al francese si deve l'impostazione classica e severamente di profilo dei volti, oltre all'impaginazione ed al paesaggio idealizzato degli sfondi.

Ad illuminare i rapporti tra il De Lione e il Grechetto interviene, poi, il San Giorgio e il drago (fig. 2), autentico prelievo da una scena di battaglia, che nei riflessi argentei dell'armatura e nel rosso brillante della tunica del santo sembra richiamare la Presa degli armenti del Grechetto, oggi a Capodimonte. Ma la rappresentazione del santo come un milite romano, con i calzari, la corazza e l'elmo piumato, tradisce una indispensabile ispirazione a Poussin, allora considerato l'«*exemplum romanitatis*».

Nel San Giorgio e il drago (fig. 2) e nell'altro dipinto di analogo soggetto, di collezione privata fiorentina, con leggere varianti, (da me pubblicato nella monografia sull'artista (pag.16, fig. 27) non si respira aria di battaglia, ma sono presenti tutti gli ingredienti della stessa, dal cavallo rampante al guerriero con la lancia, anche se il nemico è rappresentato da un drago che vomita lingue di fuoco. Nel paesaggio terso, caratteristica delle



Fig. 5 - Coppola - *Battaglia tra Cristiani e Turchi*

tele bucoliche, descritta magistralmente dal Soria: “The lightness and the featherly nature of the slender trees”. Ed è proprio il paesaggio, che sembra sospeso fuori dal tempo ed i preziosi accordi cromatici, a datare i due dipinti a ben dopo il decisivo incontro col Grechetto.

Il poderoso destriero pezzato sul quale monta il prode Giorgio, si impenna nel tentativo di intorire il perfido drago, mentre la principessa Silene sembra rassegnata alla morte imminente.

Notevoli sono i due pendant (figg. 3-4) transitati presso la Finarte di Roma nel giugno del 1981, pubblicati prima dal Sestieri nella sua monumentale monografia sulle Battaglie (pag. 317 - Roma 1999) e poi nel 2001 dal Pacelli, che ne sottolineava l'impianto luministico freddo derivante dagli esempi del Rosa fiorentino ed assegnava i due dipinti alla fase matura dell'artista, per finire poi nella mia monografia sul pittore (Andrea De Lione insigne battaglista e maestro di scene bucoliche (pag. 16, tav. 32-33, Napoli 2011).

Una vera sorpresa il dipinto di Carlo Coppola (per il quale rinvio sul web al mio saggio monografico) una Battaglia tra cristiani e turchi (fig. 5) nella quale possiamo intravedere alcuni segni certi di



Fig. 6 - Cippola - *Battaglia tra Cristiani e Turchi*

autografia nella lucentezza metallica delle armature, nelle fisionomie inconfondibili dei cavalli e nelle eleganti e corpose code, che si aprono prosperose a ventaglio. Si tratta di un'opera giovanile, sconosciuta alla critica, nella quale si palpa l'aderenza ai modi tardo manieristici di un Belisario Corenzio o di un Onofrio De Lione, come in altre opere del Cippola quali lo Scontro di cavalieri, siglato o l'Assalto ad un castello con trombettiere.

Una tela quasi identica (fig. 6) partecipò nel 2008 alla mostra Pugnae (catalogo, pag. 38-39) ed è pubblicata sulla mia monografia (pag. 43 - tav.21)

Come sempre i combattimenti vengono rappresentati con grande accanimento, con le urla di dolore e di rabbia dei contendenti che sembrano travalicare dalla superficie della tela, per farci sentire il

gemito dei feriti e dei moribondi.

Mischie furiose con l'odio che sgorga dai volti corruciati, cavalieri che si inseguono, bardati guerrieri in groppa a focosi destrieri, morti e feriti, bestemmie e gemiti e spesso anche le nuvole grigio scure e cariche di pioggia, che annunciano tempesta e sembrano partecipare dell'aria funesta che ovunque si respira.

Tre capolavori di Giordano di una raccolta napoletana

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2017/02/tre-capolavori-di-giordano-di-una.html>

Cominciamo con una Crocifissione di San Pietro (fig. 1) eseguita da Luca Giordano intorno al 1660, un momento in cui palpabile è l'influsso sul giovane, ma già valente artista, della lezione di Mattia Preti nella definizione serrata delle figure in primo piano e nella tavolozza in cui prevalgono colori scuri. Il dipinto è accuratamente descritto nella monumentale monografia sul Giordano di Ferrari e Scavizzi. (vol. I, pag. 268-269).

Il pittore aveva già trattato il tema in un Martirio di San Pietro (tav. 38) del museo di Ajaccio che si trovava nella collezione del cardinale Fesch. Esso appartiene alla vena iberiana, più tenebrista del Giordano, caratterizzata da una predominanza di toni scuri, di rossi violacei e bruni terrosi e da una fattura che mantiene visibili le pennellate, in particolare sul corpo del santo, sulla barba e sui capelli resi con piccoli tocchi. Alcune figure riprendono prototipi iberiani, dal boia che sostiene la croce a quello di destra dalle rughe molto marcate, il cromatismo viceversa è più giordanesco, con il rosso delle carni che assume un aspetto vinoso, dominato da toni stridenti e non ha la luminosità del pennello del valenzano. Il dipinto in via ipotetica può essere datato intorno al 1650.



Fig. 1 - Giordano - *Crocifissione di San Pietro*



Fig. 2 - Giordano - *Diogene*

Passiamo ora ad un Diogene (fig. 2) il cui autore va identificato, con ogni certezza, nel caposcuola della pittura napoletana seicentesca Luca Giordano e va collocato fra le realizzazioni degli anni giovanili, accanto alle celebri serie di Filosofi eseguite quand'era ancora sotto il forte ascendente di Jusepe Ribera, del quale era stato allievo precocissimo e versatile.

L'opera mostra una somiglianza sorprendente con il Diogene che fu esposto a Napoli alla grande mostra del 2001 (catalogo, 76 - 77).

È importante rilevare che al paragone dei più tenebristici e affumati tra questi Filosofi e Scienziati, il Diogene si va già aprendo a una stesura apprezzabilmente più morbida e luminosa, che per un verso mostra di essersi accostata al chiaro e intriso pittoricismo naturalistico venuto in voga a Napoli per opera dei maestri attivi negli anni successivi al quinquennio cruciale 1635-1640, per un altro appare già avviato alla luminosa fragranza coloristica, neo-tizianesca e rubensiana, che caratterizzerà i di-



Fig. 3 - Giordano - *Trionfo di Galatea*

pinti del Giordano “da camera” e specialmente le grandi pale “dorate” degli anni intorno al 1657.

L’opera, che è in eccellente stato di conservazione, si fa apprezzare per una fluente e vividissima condotta pittorica, che a tratti si rischiara nel roseo inatteso degli incarnati e della mano, in altri si ricarica di una lucidissima verità, com’è sul metallo della lanterna.”

Sempre di Luca Giordano è un *Trionfo di Galatea* (fig. 3) pubblicato da Vincenzo Pacelli prima sul n. 17 della rivista *Studi di Storia dell’Arte*, scritto ripreso poi in Luca Giordano. *Inediti e considerazioni* - Ediart 2007

“All’attività laica e segnatamente mitologica di Luca Giordano appartengono due inediti bozzetti, il primo raffigurante un *Ratto di Europa*, l’altro più tardo il *Trionfo di Galatea*.

Tra il 1682 e il 1685 va datato questo secondo bozzetto del quale esiste una redazione pendant del *Ratto di Deianira* a Palazzo Pitti. Il dipinto raffigura il momento in cui Galatea trionfa sul ciclope Polifemo ed è ritratta su una gigantesca conchiglia trasportata da tritoni e delfini mentre putti dalle ali di farfalla la circondano recando evidenti simboli marini, uno un prezioso rametto di corallo, l’altro il tridente di Nettuno. Al centro languidamente appoggiata sulla valva della bianchissima conchiglia, Galatea avvolta nella sua esuberante nudità da lembi di un mantello azzurrissimo e agitato dal vento che ricorda quello più famoso della Galatea dei bolognesi, volge verso destra il suo volto purissimo.

I riflessi del corallo e la spuma di mare prodotta dal nuoto dei delfini, trovano una corrispondenza nella luminosità trasparente dell’incarnato di Galatea e nell’azzurro del panneggio.

Quasi certamente, l’opera raffigura Galatea ormai rasserenata dopo l’uccisione del suo amato Aci che lei è riuscita a far rivivere trasformandolo nel fiume sotterraneo dell’Etna. Così il dipinto segnerebbe non solo il trionfo della dea su Polifemo, ma anche allegoricamente il trionfo dell’amore sulla morte.

Pietro Pesce, chi era costui?

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/03/pietro-pesce-chi-era-costui.html>

Se consultiamo i testi sacri sul Seicento napoletano, dal monumentale repertorio fotografico di Spinosa edito nel 1984, agli esaustivi cataloghi delle grandi mostre, che si sono tenute sul secolo d'oro, non troveremo nessuna traccia di Pietro Pesce, del quale, molto brevemente, parla il De Dominicis quando tratta della bottega di Domenico Gargiulo, più noto come Micco Spadaro.

Il De Dominicis nell'affermare che "lo Spadaro ebbe molti discepoli" si sofferma su quelli ritenuti da lui più significativi: Ignazio Oliva che "imitò il maestro nel fare paesi e marine", il "superbo" Francesco Salernitano, che "attese alle figure grandi", Giuseppe Piscopo che dalla bottega di Aniello Falcone era passato a quella di Domenico dedicandosi "alle figure piccole, insino alla misura di circa un palmo" essendo negato per quelle più grandi (di lui il De Dominicis non citò alcun dipinto in particolare, affermando invece che piccole "Istoriette e belle tavolette" di Piscopo si potevano trovare in collezioni private); nel cappellone sinistro della chiesa dei Girolamini c'è un dipinto a lui attribuito, datato al 1647, che raffigura i Santi martiri Felice, Cosma, Alepanto e compagni. Sembra comunque che



Fig. 1

l'artista fosse soprattutto pittore di piccole battaglie come le due dipinte nel 1649 per la collezione di Antonio Ruffo a Messina e di soggetti vetero testamentari come il Tobia e l'angelo e la Rebecca al pozzo ricordati nel 1725 nell'inventario della collezione di Francesco Gambacorta duca di Limatola. Ed infine Pietro Pesce, "che ne conseguì tutti i generi e modi" e del quale la critica ha identificato alcune sue opere firmate (figg. 2-3), passate nel 1997 ad un'asta Semenzato a Napoli, di ambientazione notturna, come ne erano presenti altre nella raccolta del principe Ettore Capecelatro identificate in un inventario da Labrot, tra le quali forse quella (fig. 4), molto bella, presente negli anni Novanta sul mercato antiquariale a Vienna.

Quando l'altro giorno, recandomi in visita a Roma dal professor Di Loreto, illustre studioso e raffinato collezio-



Fig. 2

nista, ho potuto osservare il suo ultimo acquisto (fig. 1), ho subito esclamato: “Finalmente ecco un altro dipinto da aggiungere all’esiguo catalogo di Pietro Pesce”, tante sono le similitudini, sia nelle fisionomie dei personaggi, che nel lugubre cromatismo, a dimostrazione lampante della predilezione dell’artista ad ambientare nelle ore notturne le sue scenette di vita quotidiana.



Fig. 3

Bibliografia

della Ragione A. - Il secolo d'oro della pittura napoletana, II tomo, pag. 99 - 100
- Napoli 1998

della Ragione A. - Repertorio fotografico a colori del Seicento napoletano II tomo, pag. 85 - Napoli 2011



Fig. 4

Il trionfo dell'erotismo nella scultura napoletana tra '800 e '900

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/03/il-trionfo-dellerotismo-nella-scultura.html>

Cominciamo questa entusiasmante carrellata tra poppe al vento ed invitanti sederi ben esposti illustrando la Victa (fig. 1) di Francesco Jerace, il suo capolavoro, che secondo le intenzioni dell'artista rappresentava, con il suo sguardo fiero ed orgoglioso, la Polonia, "vinta", ma non domata.

Si tratta di un'opera a me particolarmente cara, perché cara mi costò quando nel 1994 me la aggiudicai nella memorabile asta dei beni del mitico Achille Lauro, nella cui villa di via Crispi troneggiava sul grande scalone che portava ai piani superiori, mentre da oltre venti anni attira i maliziosi sguardi degli ospiti nel salone della mia villa di Posillipo.

Ad essa dedicai un breve articolo: Il caldo tepore di un seno di marmo, pubblicato su numerose riviste, che ha costituito la prefazione del mio libro: Il seno nell'arte dall'antichità ai nostri giorni (consultabile in rete digitandone il titolo) e che oggi vi ripropongo.

"Godere della bellezza di un seno, anche se raffigurato dal pennello di un pittore o dallo scalpello di uno scultore è l'esercizio più nobile che distingue l'uomo dalla bestia, la civiltà dalla barbarie, è la sintesi di una condizione umana immutabile, sospesa tra l'esaltazione dell'amore ed il terrore della so-



Fig. 1

litudine, tra la gioia di vivere e la paura di morire e ci aiuta ad affrontare più serenamente l'angoscia dell'esistenza, a coglierne la bellezza e la fragilità.

Che cos'è veramente l'arte se non una guerra, una lotta contro la materia, un corpo a corpo con la forma e con l'idea. Perdersi nell'armonia delle forme e dei colori permette di addentrarsi in un mondo senza frontiere e ci dà la possibilità di essere felici nell'eternità della bellezza e dell'arte.

Quale viaggio più avventuroso della serena contemplazione dei severi seni della Victa, un busto marmoreo, capolavoro dello scultore Francesco Jerace, già nella collezione del comandante Achille Lauro.

La statua proviene da un blocco di marmo di Carrara bianchissimo e luccicante ed irradia una luce abbagliante, che sembra stregare ed avvincere l'osservatore, il quale, rapito dalla bellezza del volto corrucciato e dalla vista degli splendidi seni non può guardarla troppo a lungo senza desiderarla. I seni della Victa sono fatti di un marmo carnoso, ricco, trasparente; essi sono eterni, sostenuti dalla rigidità della materia impassibile. Non si deformano, né avvizziscono, archetipo immobile della femminile bellezza. Rappresentano il porto sicuro verso cui ogni uomo anela di fermarsi e riposare per sempre, preziosi come una boccetta di rare essenze, prorompenti, ma nello stesso

tempo fragili, come se costituiti da sottile cristallo, che a rompersi si disperdono come polvere di talco.

Alla vista di questi seni immortali è inevitabile per l'osservatore cadere vittima della sindrome di Sthendal: una vertigine intensa ed interminabile che illuminerà questo nostro lungo percorso attraverso



Fig. 2



Fig. 3

della agognata libertà. L'artista si serve della sensualità della giovane africana per farsi latore di una severa denuncia sociale. I seni della fanciulla (fig. 3) sono fatti di un marmo, carnoso, ricco, trasparente che li fa tersi e puri. Come è difficile non contravvenire al severo divieto nei musei di non poter toccare le statue e provare con mano la rigidità della materia impassibile, archetipo di forme immortali, che non si deformano, non avvizziscono e sfidano lo scorrere del tempo, permettendo di godere con la vista e correre con la fantasia. A pochi è concesso il privilegio di vivere in eterno nella memoria degli altri, per i seni di questa anonima giovinetta è invece normale sfidare i secoli,



Fig. 5

so l'arte ed attraverso il seno, un pianeta che merita di essere esplorato e sviscerato in lungo e largo per un sottile piacere dello spirito". Prima di passare oltre vi confesso che ho utilizzato più volte queste frasi laudative per elogiare seni di signore e signorine, illuse che fossero stati composti alla vista dei loro e la ricompensa è stata sempre palpabile e commisurata ai complimenti.

Passiamo ora ad un seno plebeo, ma non meno prorompente, quello di una schiava (fig. 2) immortalata da Giacomo Ginotti nel 1877 e conservata nelle austere sale del museo di Capodimonte. La schiava è colta nel momento in cui rompe le catene che le stringono i polsi, un gesto supremo che le scuote il corpo e ne segna il viso da cui traspare la traccia dell'antica servitù e l'aureola

della agognata libertà. L'artista si serve della sensualità della giovane africana per farsi latore di una severa denuncia sociale. I seni della fanciulla (fig. 3) sono fatti di un marmo, carnoso, ricco, trasparente che li fa tersi e puri. Come è difficile non contravvenire al severo divieto nei musei di non poter toccare le statue e provare con mano la rigidità della materia impassibile, archetipo di forme immortali, che non si deformano, non avvizziscono e sfidano lo scorrere del tempo, permettendo di godere con la vista e correre con la fantasia. A pochi è concesso il privilegio di vivere in eterno nella memoria degli altri, per i seni di questa anonima giovinetta è invece normale sfidare i secoli, dando gioia e diletto a più generazioni, fino a quando tra gli uomini sarà vivo il gusto per il bello.

Una faunetta che allatta un agnellino (fig. 4), tra le più riuscite opere di Vincenzo Jerace, fratello del più famoso Francesco, rappresenta una originale iconografia, basata su visioni simbiotiche fra uomo e natura e sulla solidarietà che lega tutti i viventi. Il piccolo bronzo, pare improntato ad una certa solennità rinascimentale, che rimembra i preziosi lavori di oreficeria del Cellini, grazie alla preziosa patina dorata che l'artista imprime a questa delicata composizione. L'abitudine di allattare per anni trova la sua prima ragione nella povertà più assoluta, anche se tale pratica ha un benefico effetto nel ritardare la nascita di altri figli. Il latte al seno non costa niente ed anche se diventa sempre più scarso ed inadeguato può lenire i morsi della fame ad un bambino di 2-3 anni e nella stessa misura può salvare un piccolo agnellino che ha smarrito la mamma, come quello magistralmente descritto nell'opera in esame. Unico serio inconveniente di questa sofferta costumanza sono



Fig. 4

profonde e dolentissime fissurazioni nei capezzoli, le temibili ragadi, porta di ingresso delle più varie infezioni, ma il seno della nostra mamma ha resistito spavalda all'attacco dei denti del figlio ed a testa alta regge la sfida solitaria in favore della solidarietà. Il volto è gioioso, il seno è impettito ed esuberante ed il capezzolo, spavaldo, sembra voler combattere la sua disperata battaglia contro la fame.



Fig. 6



Fig. 7

Achille d'Orsi intitola la sua opera Pathos (fig. 5), ma sarebbe stato più esaustivo affiancare la parola Estasi, perché questa sensazione promana prepotente dalle leggiadre forme della fanciulla impressa nel bronzo in una posa tra eccitante e sensuale. L'opera fa parte di quella serie di splendide figure di donne, spesso colte in atteggiamenti drammatici e convulsi, ma che lo scultore ritrae nel pieno rinvigorimento tutto liberty delle forme e delle espressioni e nel compiacimento edonistico delle nudità muliebri. La carica erotica che emana dalla scultura è palpabile, ma l'artista non cede mai ad una sensualità volgare o eccessiva e vi riesce perché fa leva sulla grazia di due seni non aggressivi, due boccioli in fiore, fragranti di un profumo seducente in grado di attirare senza eccitare e di conquistare anche i più indecisi. Seni che mal sopportano di essere imbrigliati in leziosi corsetti, dei quali rifiutano il morso come puldri selvaggi, ansiosi di trottare senza sosta e senza meta, capaci di procurare morbosi desideri di futili piaceri.



Fig. 8

A partire dagli anni Novanta dell'Ottocento l'arte di Costantino Barbella muta in direzione del Sim-

bolismo ed il corpo femminile diviene il centro di una nuova osservazione secondo l'idea di una donna sensuale, orbitante nel decadentismo dannunziano. La ricerca del bello formale doveva avvenire sempre e soltanto attraverso la ripresa dal vero, che senza incertezza alcuna riusciva a ritrarre in scala, come nel caso di questa sensuale terracotta, giustamente denominata Ebbrezza (fig. 6), nella quale uno splendido nudo femminile è languidamente disteso su un letto di rose ed invita a pensieri non proprio casti l'osservatore.

La stessa modella, ridente ancor d'infanzia e già schiusa nel fiore della prima adolescenza, dopo poco si alza e dà vita ad un'altra delle opere più famose del Barbella: Risveglio (fig. 7), una statuina di piccole dimen-



Fig. 9

suoi capelli ed accarezza il suo corpo vellutato, gloriosamente nudo. Il suo prezioso seno, eretto e valoroso, sembra pervaso da una generosità spontanea che invita alla serena contemplazione e fuga i cattivi pensieri. La misura geometrica di questi seni è in armonia con l'altezza e la forma del resto del corpo. Sono magicamente a posto nella loro perfezione. Rivelano inoppugnabilmente la materializzazione della grazia e della finezza. Lo scorrere dei secoli e l'evoluzione non potranno superare la semplice impostazione e la felice collocazione nello spazio e nel tempo di questi seni, leggiadri ed agili, scattanti e pronti al combattimento.



Fig. 11

sioni, nella quale è sottolineata la sinuosità del corpo della donna, colta mentre si aggiusta i capelli, un gesto semplice di vita quotidiana. I capelli ondulati cingono la testa e si annodano sulla nuca; il collo è di una purezza perfetta, l'orecchio è piccolo, le mani e le braccia sono eleganti e forti, le reni sono falcate, il ventre sporge lievemente ed è quasi palpitante in una dolce elasticità di carne, mentre il seno è fiorente e diventa il centro dinamico della composizione.

Grande successo ebbe la Venere che avvolge la chioma (fig. 8) di Giovan Battista Amendola quando fu esposta nel 1903 alla V Internazionale di Venezia. Una Venere antica per purezza di linee, eleganza di forme, verità di nudo; donna più che dea, che abbaglia con lo splendore della superba anatomia, ma anche con quell'aurea di vitalità che le toglie l'aspetto glaciale dell'immagine, raggiungendo un vertice della rappresentazione artistica. La scultura raffigura la dea mentre una leggera brezza scompiglia i



Fig. 10

Sono l'infedeltabile testimonianza dell'infinita misericordia e lungimiranza del Creatore.

Tito Angelini, noto scultore neo classico ed a lungo docente nell'Accademia di Belle Arti di Napoli, ci raffigura la nostra progenitrice Eva (fig. 9) come figura isolata, prima di sedurre Adamo, in compagnia del serpente e della mela. Si tratta del primo nudo in assoluto a cui ne seguiranno infiniti altri. Eva è effigiata come una giovane e bella donna nuda, una Venere ante litteram, dai lunghi capelli, di una allusiva sensualità, a simboleggiare il pericoloso fascino femminile, con una resa morbida del modellato ed un'attenta definizione dei particolari anato-

mici. Da quel nudo sono cominciati per l'umanità gioie e dolori in egual misura.

Esaminiamo ora due sculture in cui le modelle assumono posizioni acrobatiche per mettere in mostra con sprezzo del pericolo e consumata perizia le proprie grazie all'osservatore. La prima (fig. 10), un bronzo di Vincenzo Jerace ci mostra una vera sfida alle leggi della gravitazione con la fanciulla in preda a spasmodiche torsioni, nella seconda (fig. 11) di Antonio De Val, la fanciulla si esibisce in una sorta di danza del ventre a cui partecipa attivamente anche il seno, mentre il pomo assume un significato simbolico come invito al peccato ed alla trasgressione. Sono due lavori che non sfigurerebbero tra le pagine del Kamasutra, capolavoro della letteratura erotica di tutti i tempi, famoso codice indiano delle posizioni dell'amore scritto in sanscrito tra il IV ed il VII secolo, arricchito di immagini esplicative



Fig. 12

da artisti di ogni latitudine. Nel Kamasutra si dedica, come nei due bronzi in esame, particolare attenzione ai seni che portano i segni dei graffi di un amante in estasi. Un grosso graffio vicino al capezzolo veniva definito il salto della lepre e le donne erano orgogliose di mostrare alle altre donne questi trofei d'amore come prova inoppugnabile del successo con i propri amanti.

Vogliamo concludere questa nostra carrellata tra arte ed erotismo dedicando la nostra attenzione, dopo la glorificazione di tanti seni, al non meno invitante lato B.

Gli psicanalisti, nelle loro dotte elucubrazioni hanno diviso gli uomini in due distinte categorie: ciuccioni, che inseguono per tutta la vita il seno delle donne, per rammentarsi di quello della mamma e feticisti, adoratori più o meno espliciti del sedere quale fonte di sfrenata fantasia alla ricerca di piaceri raffinati.

La scultura in primis, ma anche la pittura, il cinema, i rotocalchi, i concorsi di bellezza hanno nei secoli glorificato questo prezioso attributo femminile e, mentre Tinto Brass, con ambizioni filosofiche, ha scritto un piccolo trattato sull'argomento, noi vogliamo proporre alcune immagini per la gioia degli occhi e per gli spericolati ed innocui giochi della fantasia.

L'arte ha sempre dedicato grande attenzione alla bellezza femminile soprattutto la statuaria che, con la rigida fissità della materia, ben rende la ricercata consistenza coriacea dell'attributo, come nella Danaide (fig. 12) ese-



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 14

guita da Luigi de Luca e conservata in quella preziosa quanto misconosciuta raccolta del Circolo artistico Politecnico, sito in Napoli in piazza Triste e Trento. L'artista è in grado con rara maestria di fermare l'attimo e lo spirito fluttuante nella materia, fissando nella cruda anatomia l'anima assetata di vita che frema nel marmo. In uno spazio ristretto sa collocare un'infinità di sottigliezze ed emozioni, donando un magico dinamismo alla fissità della materia.

Di Tommaso Solari è una splendida statua (figg. 13-14), che mostriamo fronte retro, già appartenente alla raccolta di Casa Reale ed oggi conservata nella prestigiosa sede del museo di Capodimonte. Denominata Baccante, la giovane donna ha il capo cinto da una corona di pampini e solleva una coppa di vino. L'atteggiamento rilassato della figura, appoggiata ad un tronco d'albero, ricoperto quasi interamente dalla pelle di un felino, indurrebbe più verosimilmente ad identificare l'immagine con quella di Onfale. Ella si predispone all'occhio esterrefatto dell'osservatore, creando intorno a sé una nicchia dove un compagno di avventura è invitato come amante, ad accarezzare le sue forme generose di divinità dell'opulenza e nello stesso tempo di brava ragazza. Niente di

più moderno di questo epicureismo alleggerito da ogni totem e tabù vittoriano.

Il nostro discorso potrebbe dirsi concluso, ma trovandoci a Napoli, non possiamo non ricordare un capolavoro assoluto, anche se eseguito fuori dei termini temporali prefissati e da un artista non indigeno. Nel luogo più esoterico di Napoli, la Cappella San Severo, regno dei mirabolanti esperimenti del principe Raimondo di Sangro, affianco al famosissimo Cristo velato, trova posto una statua allegorica: la Pudicizia (fig. 15), realizzata nel 1752 dallo scultore veneto Antonio Corradini. Il monumento funebre è dedicato a Cecilia Gaetani d'Aragona, madre del principe, morta quando il figlio era in tenerissima età. Il Corradini, già famoso per aver realizzato figure velate, pare che a Napoli abbia raggiunto la perfezione grazie all'aiuto del principe, esperto di alchimia e di pratiche di trasmutazione della materia. La figura della giovane donna, completamente nuda e di rara bellezza, è ricoperta da un velo di marmo straordinariamente aderente alla pelle, leggerissimo, naturale, impalpabile che lascia vedere chiaramente il delicato contorno dei seni, sodi, sormontati da un altero capezzolo appuntito. L'artista raggiunge una perfezione assoluta nel modellare il tenue velo marmoreo sul delizioso corpo della donna con estrema eleganza e sobrietà, come se un vapore esalato da un bruciaprofumo contribuisse a rendere umido e tenacemente aderente alla cute lo strato impalpabile, interrotto orizzontalmente da un serto di rose. Lo sguardo smarrito nel tempo e la lapide spezzata sono i simboli di un'esistenza troppo presto troncata e palesano il tangibile ed ancora cocente desiderio del figlio Raimondo, che volle così tramandare le virtù, ma anche le splendide fattezze della giovane madre, il cui seno superbo aveva trasmesso gioia di vivere ed a lungo avrebbe potuto tenere accesa la fiamma del desiderio.

Il bassorilievo posto sul basamento descrive l'episodio evangelico del Noli tangere a conferma di una dolorosa quanto definitiva impossibilità di ogni contatto umano ed a ricordarci la caducità del corpo e la vanità delle forme, anche le più sublimi quali i seni della giovane donna, esaltati da un velo magico di sovrumana bravura.

Due importanti aggiunte al catalogo di Giuseppe Marullo

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/03/due-importanti-aggiunte-al-catalogo-di.html>

Su Giuseppe Marullo pesa ancora il giudizio negativo di Raffaello Causa, che lo definì “un ritardatario ispido e legnoso”, per cui sul pittore è sceso l’oblio e pochi studiosi sono in grado di riconoscerlo agevolmente nel limbo degli ignoti, anche se oramai i suoi caratteri distintivi sono stati focalizzati dalla critica più avvertita e sono: quando sono presenti figure femminili, l’utilizzo prevalente delle stesse modelle e, patognomonica, la presenza sul volto di un’ombra parziale sulla guancia sinistra; mentre una caratteristica che contraddistingue tutti i Bambin Gesù realizzati dall’artista presentano la fila dei capelli, costantemente biondi, che sale in profondità nel cuoio capelluto, spesso accompagnata dalla mano che indica con uno o due dita una direzione.

Il risultato è una serie di attribuzioni fantasiose, che vengono continuamente proposte per dipinti da assegnare con certezza a Marullo, mentre autografi ineccepibili non vengono riconosciuti.

Tra gli errori più clamorosi questo Angelo custode (fig. 10) di piacevole fattura, in collezione Onofri a Roma, già impropriamente assegnato ad Agostino Beltrano, mentre Stefano Causa, lo aveva



Fig. 1

collocato giustamente nell’ambiente artistico ruotante attorno ad Artemisia Gentileschi negli anni durante i quali era impegnata alle tele della Cattedrale del Duomo di Pozzuoli. Di recente l’ex sovrano di Capodimonte lo ha attribuito a Marullo, mentre noi riteniamo senza ombra di dubbio che il dipinto debba essere assegnato ad Onofrio Palumbo, collaboratore della pittrice, per raffronti con il collega... che compare nella Natività di collezione privata napoletana, con il personaggio in basso a sinistra nella Madonna della Purità di S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone e, per un particolare del volto, con uno degli astanti ai piedi della Crocefissione della chiesa di Santa Maria Apparente (pur tenendo

conto che questo ultimo dipinto secondo Porzio è opera di Francesco Glielmo). La tela romana è definita con una materia pittorica densa, che tende a coagularsi nell’incarnato, distendendosi poi al taglio della luce.

La biografia del Marullo è incerta, come il suo cammino artistico, soprattutto negli ultimi anni della sua attività, ai quali, fino all’uscita della mia monografia: Giuseppe Marullo opera completa (consultabile in rete digitandone il titolo) la critica aveva dedicato poca attenzione.

Parte della sua produzione è caratterizzata «dal gesto teatrale e dall’espressione talvolta carica in maniera artificiosa» (Ascione), mentre in molte sue tele, come la Pesca miracolosa, il suo capolavoro, o il San Pietro, firmato, di collezione privata, le te-



Fig. 2



Fig. 3

nazionali di alcune sue tele di altissima qualità, che hanno raggiunto cospicue quotazioni, come è il caso della Fuga in Egitto (fig. 11), battuta il 9 luglio del 2003 da Sotheby's a Londra, la quale, dopo un'accanita gara al rialzo, ha stracciato ogni precedente record di aggiudicazione per un dipinto di un minore... napoletano: 280.000 euro, come dire oltre mezzo miliardo delle vecchie lire; un ingresso trionfale tra i top ten della prestigiosa casa d'aste londinese. E dopo poco a New York è stato battuto



Fig. 5

in collezioni private, la figura di Giuseppe Marullo esige una rivalutazione in senso critico, almeno della sua fase giovanile, la più esaltante. Non più un tardo e pedissequo imitatore dei modi stanzone-schi, come la critica a partire dal De Dominicis lo ha sempre inquadrato, bensì una feconda personalità autonoma capace di fondere e rivisitare le maggiori parlate della pittura napoletana intorno alla metà del Seicento. Si tratta semplicemente di recuperare la posizione occupata dal Marullo negli anni, oltre cinquanta, della sua attività, quando godette certa-

ste dei personaggi posseggono un imprinting caratteristico, allungato e spigoloso, che richiama prepotentemente il tipico stile del Greco pre spagnolo, probabilmente studiato dall'artista durante qualche visita di aggiornamento a Roma. Questa lampante similitudine è rimasta sorprendentemente a lungo misconosciuta dalla critica fino a quando non è stata evidenziata dal De Vito in una breve nota del 1984.

La rivalutazione dell'attività dell'artista è imperniata sulla comparsa sul mercato delle aste inter-



Fig. 4

un altro quadro di spettacolare bellezza, una replica con varianti dell'Incontro di Rachele e Giacobbe di collezione Luongo a Roma, vendita che ha suscitato l'interesse di una raffinata platea di collezionisti internazionali.

Inoltre, anche sul mercato antiquariale, negli ultimi anni sono riemerse altre tele del nostro pittore, fino ad oggi un dimenticato stanzone-sco, noto soltanto ai napoletanisti più esperti. Ma, dopo la scoperta delle sue ultime opere, individuate anche



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

mente di buona fama, come dimostrato dalla presenza di numerosi suoi quadri negli inventari delle più importanti famiglie napoletane dell'epoca.

Presentiamo ora due inediti dell'artista, precisando che si tratta di passaggi dall'anonimato all'attribuzione certa sulla base dell'identificazione di alcuni segni distintivi che vanno ad integrare l'elenco delle molte tele datate e firmate.

Il rimo è un vero e proprio capolavoro: un Loth e le figlie (fig. 1) del quale nessuno era riuscito ad identificare la paternità, che richiama a viva voce la paternità del Marullo per vari dettagli, in primis il patognomonico cono d'ombra sulla guancia sinistra di una delle due figliole (fig. 6) del vegliardo (fig. 7), il quale ricorda altri personaggi con folta barba che ritroviamo in tele firmate o documentate del Nostro artista. (vedi nella mia monografie le tavole 2-4-9-17-18-37-38-48) e tra le immagini che proponiamo la fig. 11.

Molto accurati ed eleganti sono anche molti particolari, dall'insero di natura morta posto in basso a destra della composizione alla sfarzosa brocca utilizzata dalla maliziosa figliola per inebriare il genitore ed indurlo all'incesto.

Di matrice riberiana i piedi di Loth (fig. 8), indagati nella loro bruttezza con spietato realismo, a differenza dei volti dolcissimi delle fanciulle (figg. 2-5-6), che si rifanno alle tenere rappresentazioni del miglior Stanzione.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Il secondo inedito che presentiamo è un Riposo durante la fuga in Egitto (fig. 9) di una privata raccolta romana, in attesa di pulitura, che possiamo collocare cronologicamente agli anni d'oro della produzione dell'artista, intorno alla metà del secolo.

Si tratta di un'iconografia raramente trattata dal Marullo ed oltre al già citato dipinto (fig. 11) dalla quotazione record possiamo citare nei depositi dell'Accademia delle Belle Arti a Napoli, in pessimo stato di conservazione, è un Riposo durante la fuga in Egitto (fig. 12), di autografia border line, non citato da alcuna fonte, che cronologicamente può collocarsi in contiguità con la Sacra Famiglia, già nella chiesa di Santa Patrizia.

Un Andrea Vaccaro in Uruguay

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/04/un-andrea-vaccaro-in-uruguay.html>

Trovare un Andrea Vaccaro di notevole qualità a migliaia di chilometri da Napoli non deve sorprendere, perché sappiamo che il pittore esportava più di metà della sua copiosa produzione in Spagna, da dove nel corso dei secoli i suoi dipinti si sono sparpagliati per ogni contrada, tenendo conto che sull'impero iberico il sole non tramontava mai.

Abbiamo così avuto la fortuna di poter visionare, anche se solo in foto una splendida S. Agata (fig. 1) della collezione Gonzaga sita in Uruguay, assegnata dalla critica a scuola bolognese, che viceversa presenta tutti gli attributi del malizioso pennello dell'indiscusso specialista del decolté: Andrea Vaccaro, dal famoso "sottoinsù", il dolce girar degli occhi al cielo, (fig. 2) alle labbra carnose, dall'epidermide alabastrina (fig. 3) all'accurata definizione del seno, sodo e prorompente, anche se castamente ricoperto (fig. 4).

Il quadro in esame, come si evince dal retro (figg. 5-6), dove è apposto un antico cartellino ed una fantasiosa attribuzione al Guercino, ci permette di ricostruire i passaggi di proprietà del dipinto, grazie alle ricerche di una studiosa, la dottoressa Lucia Tonini, autrice del libro "I Demidoff a Firenze", la quale ha comunicato al signor Gonzaga le sue conclusioni che parzialmente riportiamo:

"Il quadro di cui mi ha mandato la foto è molto interessante e nel gusto collezionistico dei Demidoff, sia padre (Nikolaj Nikitich) che figlio (Anatolij Nikolaevich). Le loro collezioni a Firenze erano dunque due. La prima, quella di Nikolaj esposta nel palazzo Serristori, alla sua morte venne rispedita quasi interamente in Russia e di questa abbiamo elenchi del 1826, 1828, 1830 dove però non risulta il n. 377 (il numero sul cartellino di cui mi manda la foto).

Della seconda collezione, quella di Anatolij, rimane il catalogo dell'asta avvenuta però nel 1880, cioè 10 anni dopo la sua morte. Nel frattempo lui stesso e gli eredi avevano venduto molte opere a altre aste. Non ho ancora guardato il catalogo generale dell'asta del 1880 e lo farò appena possibile.

Vedendo il tipo del cartellino e l'indicazione della Galleria Demidoff penso che si tratti piuttosto di un quadro appartenente al figlio (Anatolij) e esposto nella galleria della villa di San Donato vi-



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

cino a Firenze a partire circa dagli anni '40 dell'800: controllerò il catalogo d'asta. Se però è stato venduto prima da Anatolij stesso non troverò niente. Va considerato che alcune opere del padre entrarono a far parte della collezione del figlio e che nella lista di Nikolaj ci sono dei quadri senza numero”.

La S. Agata (fig. 1) fa parte di quella produzione per una clientela laica sia napoletana sia spagnola che il Vaccaro, in una tavolozza monotona con facili accordi di bruni e di rossicci, creava con scene bibliche e mitologiche e le sue celebri mezze figure di donne nelle quali persegue un'ideale femminile di sensualità latente; diviene così il pittore della “quotidianità appagante, tranquilla, a volte accattivante, in grado di soddisfare le esigenze di una classe paga della propria condizione, attenta al decoro, poco incline a lasciarsi coinvolgere in stilemi, filosofici letterari, o mode repentine, misurato nel disegno, consolante nell'illustrazione; Andrea ottenne il suo indice di gradimento in quella fascia della società spagnola più austera e di consolidate opinioni e per converso in quelle napoletane di pari stato ed inclinazione” (De Vito).

Tra i suoi dipinti “laici”, alcuni, di elevata qualità, sembrano animati da un'agitazione barocca che raggiunge talune volte un coro da melodramma.

Le sue sante, martiri o non, in sofferenza o in estasi che siano, sono donne vive, senza odore di sacrestia, a volte perfino provocanti nel turgore delle forme e nell'espressione di attesa non solo di sposalizio mistico, «col bel girare degli occhi al cielo» (De Dominicis) e con le splendide mani dalle dita affusolate a ricoprire i ridondanti seni. Il Vaccaro fu artista abile nel dipingere donne, sante che fossero, pervase da una vena di sottile erotismo, d'epidermide dorata, dai capelli bruni o biondi,

di una carnalità desiderabile sulle cui forme egli indugiò spesso compiaciuto col suo pennello, a stuzzicare e lusingare il gusto dei committenti, più sensibili a piacevolezze di soggetto, che a recepire il messaggio devozionale che ne era alla base. Egli si ripeté spesso su due o tre modelli femminili ben scelti, di lusinghiere nudità, che gli servirono a fornire mezze figure di sante martiri a dovizia tutte piacevoli da guardare, percepite con un'affettuosa



Fig. 5



Fig. 6

partecipazione terrena, velata da una punta di erotismo, con i loro capelli d'oro luccicanti, con le morbide mani carnose e affusolate nelle dita, con le loro vesti blu scollate, tanto da mostrare le grazie di una spalla pallida, ma desiderabile. I volti velati da una sottile malinconia e con un caldo languore nei grandi occhi umidi e bruni, che aggiungono qualcosa di più acuto alla sensazione visiva delle carni plasmate con amore e compiacimento. Le sue sante, tutte espressioni di una terrena beatitudine. L'idea del martirio e della penitenza è sottintesa ad un malizioso compiacimento e venata da una appena percettibile punta di erotismo. Queste eterne bellezze mediterranee dal volto sensuale ed accattivante fanno mostra del loro martirio con indifferenza e con lo sguardo trasognato, incuranti degli affanni terreni e con gli occhi che, pur fissando lo spettatore, sembrano proiettati fuori dal tempo e dallo spazio. Dalle tele promana una dolcezza languida, serena, rassicurante, che ci fa comprendere con quanta calma queste sante, avvolte nelle sete rare delle loro vesti acconciatissime, abbiano affrontato il martirio, sicure della bontà delle loro decisioni, placando e spegnendo ogni sentimento e sensazione negativa quali il dolore, la sofferenza, lo sdegno ed esaltando la calma serafica, la serenità dell'animo, la certezza di una scelta adamantina. La pittura in queste immagini dolcissime e sdolcinate cede il passo alla poesia, che si fa canto soave ed incanta l'osservatore.

Il bestseller dell'estate 2016

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/07/il-bestseller-dellestate-2016.html>

Libri su Ischia ve ne sono tanti in circolazione, ma uno bello, appassionato, esaustivo ed affascinante come quello scritto da Dante Caporali ed Achille della Ragione: "Ischia l'isola dell'incanto" è raro a trovarsi. Basta scorrere l'indice per convincersene, a parte il corredo fotografico, costituito da oltre 200 foto a colori.

Da Pithecusae all'isola del turismo: 2800 anni di storia (D. Caporali)

Alla ricerca dell'Ischia sacra (A. della Ragione)

Il sistema difensivo dell'isola di Ischia (D. Caporali)

Acque miracolose, Lourdes? No terme ischitane (A. della Ragione)

I Giardini La Mortella (D. Caporali)

Antiche tradizioni in un mare di storia e di bellezza (A. della Ragione)

Il Museo Archeologico di Pithecusae (D. Caporali)

Alla scoperta delle chiese di Forio (A. della Ragione)

Il Museo del Mare di Ischia Ponte (D. Caporali)

Il ritmo frenetico della 'ndrezzata, una tarantella armata (A. della Ragione)

Il Castello aragonese (D. Caporali)

Ischia mangia e stupisci (A. della Ragione)

Il monte Epomeo (D. Caporali)



Fig. 1

Dante ed Achille costituiscono una coppia insolita, il primo ingegnere, il secondo medico, da tempo hanno lasciato la professione, perché si sono entrambi innamorati della stessa entità, per fortuna non si tratta di una donna, bensì di Napoli e della Campania, per cui non sono rivali, ma formano un tandem affiatato, che da tempo produce a ritmo incessante articoli e libri sulla storia e sull'arte di questa antica e gloriosa capitale, oltre ad organizzare una serie interminabile di visite guidate alla scoperta di bellezze più o meno conosciute.

Le foto sono tutte di Dante, il quale a suo tempo illustrò un libro di Achille: *Ischia sacra* guida alle chiese (consultabile in rete), la cui lettura è consigliata a tutti coloro che vogliono approfondire il patrimonio artistico dell'isola verde per antonomasia.

Il libro recensito: "Ischia l'isola dell'incanto" è consultabile su internet e non mi resta che augurarvi buona lettura, con la preghiera, se vi piace, di segnalarlo ad amici, parenti, collaterali ed affini.

Marina della Ragione

S.O.S. per la chiesa di S. Chiara

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/09/sos-per-la-chiesa-di-s-chiara.html>

Il complesso di S. Chiara rappresenta uno dei più importanti monumenti italiani, non tanto perché custodisce i monumenti funebri di Roberto D'Angio o della dinastia borbonica, bensì perché il 15 settembre 1973 si è celebrato il matrimonio di un napoletano benemerito: Achille della Ragione che impalmò donna Elvira Brunetti.

Meta obbligata per migliaia di turisti, ma versa purtroppo in stato di negligente abbandono, dai vandali che scrivono indisturbati sulle tombe, alle tante opere d'arte negate alla pubblica fruizione, nonostante un biglietto di ingresso di 6 euro da pagare per visitare anche solo il celebre chiostro.

Interi settori, dal refettorio alla sala Maria Cristina, sono in uso esclusivo di una università privata, altri come il coro delle monache o i chiostri minori chiusi senza motivo.

Il colmo è costituito da un capolavoro del Seicento napoletano: una Madonna delle Grazie di dimensioni colossali di Giuseppe Marullo collocata da anni in prossimità delle toilettes, alias latrine. E se fino a tempo fa poteva essere ammirata almeno da prostatici ed incontinenti, da mesi il luogo è riservato ai bisogni fisiologici dell'esiguo personale di servizio, che ignora l'importanza del dipinto.



Fig. 1

Il Monogrammista SB, un pittore da identificare

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/10/il-monogrammista-sb-un-pittore-da.html>

Una superba natura morta che più morta non si può

Un collezionista di Savona mi ha inviato una foto di un suo dipinto: una splendida natura morta (fig. 1), con una miriade di uccellini morto col capo reclinato, sotto lo sguardo solenne e severo di un astore, variamente attribuita in passato a Luca Forte o a Giovan Battista Ruoppolo. Essa appartiene invece, senza ombra di dubbio, al pennello di un abile quanto ignoto pittore, di cui conosciamo al momento solo le iniziali: SB, che fa la sua comparsa sui mercati internazionali in un'asta Sotheby's a Londra con una tela (fig. 2) in cui sono presenti alcuni dei caratteri patognomiconici che distinguono l'artista, quali l'uccellino morto col capo all'indietro e la classica torta dal sapore partenopeo. Il quadro è accostabile a quelli (figg. 3-4) già in collezione Lodi, datati 1655, caratterizzati da una lucidità ottica di stampo caravaggesco.

Sulla scia di Luca Forte va studiato l'operato di tre personalità di artisti che si ricollegano alla sua severa lezione realistica, mutuando, anche se in tono minore, la serrata e lucida capacità definizione volumetrica.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Si tratta di un ignoto Monogrammista S.B., di Francesco Antonio Cicalese e dell'ancora anonimo Maestro della Floridiana.

La prima figura, il Monogrammista S.B., ancora poco conosciuto dagli studiosi, è stata diligentemente delineata dal De Vito nel 1990, il quale, espungendo dal catalogo di Luca Forte alcune opere come Frutta, dolce e uccellini di collezione privata, ha identificato la sigla S.B. e la data 1655 in due tele conservate in collezione Lodi, nelle quali vi è la stessa serie di oggetti che si osserva in altri dipinti, tra cui un dolce ripetuto alla perfezione tanto da costituire la firma nascosta dell'autore.

Per una migliore conoscenza dell'artista presentiamo altre due nature morte (figg. 5-6), già nella raccolta Moroni ed oggi conservate presso l'Accademia Carrara di Bergamo, un'altra (fig. 7), datata 1652, apparsa tempo fa in un'asta a Firenze ed una (fig. 8) presso Canesso a Parigi.

Negli ultimi anni il famigerato dolce e taluni altri particolari patognomici dell'artista, quali l'uccellino morto rovesciato all'indietro sul piano di appoggio oppure un tenero ramoscello posto ai margini della composizione, sono comparsi in numerose opere passate sui mercati antiquariali internazionali con le attribuzioni più disparate, segno evidente della scarsa conoscenza di quest'ancora misterioso monogrammista, un artista di notevole livello, che pensiamo al momento possa collocarsi cronologicamente tra il V ed il VII decennio, in area centro italiana e nutrito su testi meridionali da Luca Forte al Quinsa.

Un importante documento di battesimo

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/10/un-importante-documento-di-battesimo.html>

Nel corso dell'ultima visita guidata nel ventre di Napoli vi è stata l'occasione di visionare antiche chiese aperte per l'occasione, ricche di dipinti inediti che mi propongo quanto prima d'illustrare in un articolo, curiosità come il famigerato bastone di San Giuseppe, da cui la nota frase in vernacolo: "Non sfrocoliate 'a mazzarella e San Giuseppe"; una elegante cassa da morto da utilizzare in condominio dai soci di una illustre arciconfraternita nel giorno fatidico del trapasso.

Ed inoltre nella chiesa di San Giuseppe dei Vecchi si è potuto consultare l'archivio parrocchiale: una miniera inesauribile di notizie tra processetti matrimoniali, certificati di battesimi e di morte.



Fig. 1

Tra questi spiccava per la gioia degli storici del futuro, ai quali lo proponiamo, il certificato di battesimo di un illustre personaggio napoletano, che indichiamo con tutti i suoi nomi: Achille, Giovanni, Antonio, Gertrude. Ma come Gertrude? Un nome femminile per il celebre Pelide? Spiegazione semplicissima: Gertrude è la protettrice dei neonati e da secoli tutti i rampolli del nobile casato della Ragione, maschi o femmine che siano, lo tengono come nome secondario. Al fianco del documento battesimale, 1 giugno 1947, è riportata la data del matrimonio, avvenuto nella famosa chiesa

di Santa Chiara il 15 settembre 1973, quando il focoso Pelide impalmò una giovane fanciulla che rispondeva e risponde ancora dopo 43 anni al nome di Elvira Brunetti. E sulla destra vi è ancora uno spazio vuoto che attende e attenderà a lungo, forse invano, a causa dell'immortalità del personaggio, la data e la località del decesso

Un gioiello d'arte sconosciuto: Palazzo Tirone Nifo

http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/10/un-gioiello-darte-sconosciuto-palazzo_9.html

Tra le tante gemme nascoste nel tessuto urbano di Napoli un posto di rilievo lo occupa Palazzo Tirone Nifo, oggi trasformato in scuola, nel cui interno si può ammirare un grandioso dipinto di Francesco Solimena (fig.01), una cappella affrescata da Paolo De Matteis (fig.05) e delle gioiose decorazioni floreali eseguite da Gaetano Brandi (fig.02-03). Tutto negato alla fruizione di turisti e indigeni ed ignoto agli stessi specialisti. Una pecca imperdonabile che cercheremo di colmare attraverso questo articolo.

Il palazzo Tirone Nifo

Il “poggio delle Mortelle” chiamato così già dal sec. XVII, probabilmente per i numerosi alberi di mirto (in napoletano monelle), oppure per le proprietà della famiglia De Troyanis Y Mortela, agli inizi del 1600 doveva essere una zona così amena, silenziosa e ricca di alberi e giardini, che numerosi ordini religiosi, dopo il Concilio di Trento, decisero di istituirci dei conventi.

Tra i primi religiosi vi furono i Carmelitani della Concordia, poi alla fine del '500 i Conventuali che fondarono S. Maria Apparente, gli Agostiniani nel 1618 S. Nicola da Tolentino, i Barnabiti nel 1616 S. Carlo alle Mortelle. Sorsero anche edifici destinati a religiose, come il Suor Orsola Benincasa nel 1633 ed il ritiro di Mondragone nel 1653.

Non minore attenzione al fascino della zona prestarono alcune famiglie aristocratiche come i Calà Ulloa e i Brancaccio ed illustri giureconsulti che vollero in quel luogo la loro residenza.

Nell'ultimo decennio del '600 la zona compresa tra S. Maria Apparente e S. Carlo alle Mortelle, dove ancora la collina si presentava ricca di alberi e giardini e dalla quale si godeva un'incantevole vista a mare, un ricco commerciante napoletano, Giuseppe Tirone, comprò un'abitazione e, per non farla essere da meno alle altre, la volle più grande e decorata dai migliori artisti dell'epoca.

Non si sa chi progettò l'edificio, ma certamente quello al vico S. Maria Apparente, dove attualmente ha sede la scuola media statale Vittorio Emanuele II, ha subito numerosi rimaneggiamenti per



Fig. 1

assecondare i vari usi ai quali è stato adibito. L'ultimo restauro, quello dopo il terremoto del 1980, è stato forse il più dannoso per l'edificio, sia per le ulteriori trasformazioni che ne hanno sempre di più snaturato la conformazione, sia per l'introduzione e la sovrapposizione di scale di sicurezza in ferro e di profilati metallici.

La facciata su vico S. Maria Apparente, forse presenta ancora oggi l'aspetto originale: due portali d'ingresso e tre ordini di aperture simmetriche incorniciate dal piperno, per l'interno, invece, non è possibile risalire alla struttura originale, in quanto l'edificio aveva anche l'ingresso da via Filippo Rega con dei corpi di fabbrica quindi, a livelli diversi che digradavano sulla collina probabilmente intervallati da giardini terrazzati, da cortili e spazi interni.

Il palazzo doveva essere dotato di stalle, ingresso per le carrozze e stanze per il personale.

Sicuramente il secondo piano doveva essere quello di rappresentanza per la presenza delle due sale affrescate dal Solimena e dal De Matteis, e l'impegno economico del committente dovette essere notevole, perché anche altri ambienti dovevano essere stati decorati, lo dimostra la presenza di tre logge sulla stessa verticale, ma su piani diversi, due delle quali sono ancora intatte e presentano un pregevole soffitto decorato da Gaetano Brandi (figg. 2-3) in cui vi è un magnifico effetto trompe l'oeil.



Fig. 2

Non si riesce a datare l'affresco del Solimena, De Dominicis non ne fa cenno, ne parla il Ceva Grimaldi (1857), il Pavone, che ne ha fatto uno studio approfondito, ritiene che il pittore lo abbia dipinto nell'ultimo decennio del sec. XVII, opinione sulla quale concordiamo.

Il dipinto è celebrativo e, probabilmente, vuole essere un omaggio alla famiglia De' Medici, come si evince dal grande stemma che chiude il decoro dell'affresco. Nel 1737 l'edificio viene trasferito da Carlo III di Borbone agli

Scolopi perché fondassero un collegio per i giovinetti nobili della città che si chiamò "Collegio di sopra S. Carlo alle Mortelle". I padri Scolopi di Puglia furono ben felici dell'incarico anche perché dovevano lasciare la loro sede di Posillipo ed erano in cerca di un edificio per educare i giovani.

È il momento in cui la struttura subirà le prime trasformazioni per essere adattata all'ospitalità dei giovani che venivano separati in camerate in base all'età ed erano sorvegliati giorno e notte da un religioso ed un cameriere e vigilati dal Padre Ministro.

Gli allievi erano accolti dai 6 ai 10 anni, fino ai 16, 19 anni, gli insegnamenti impartiti comprendevano sia materie umanistiche che scientifiche, particolare rilievo veniva dato ad attività di laboratorio (ricchissimo il gabinetto di fisica). Si dava spazio, inoltre, allo studio dell'eloquenza, della calligrafia, della scherma e della danza.

In pochi anni il collegio divenne famoso e importante soprattutto sotto la direzione del Padre Carcani e del Padre De Nobili (ricordato nell'iscrizione marmorea posta nell'ex Cappella al secondo piano), diventando di esempio per il suo regolamento agli altri collegi che si andavano fondando.

Era divenuto un tale modello educativo, che nel 1809, quando il Murat requisirà tutti i beni ecclesiastici, risparmierà il collegio considerandone l'alto valore educativo.

All'epoca numerose erano le richieste di iscrizione e per controllare e seguire un numero sempre maggiore di allievi, raddoppiò il numero di Padri Scolopi che nel 1850 divennero circa 40.

Fu il periodo più fulgido del collegio, i Padri rinnovarono la Cappella al secondo piano facendola decorare di stucchi e quadri sulla vita e le opere di Giuseppe Calasanzio, loro fondatore, e ponendovi due lapidi in onore di Maria Assunta in Cielo ritratta nell'affresco centrale e di Padre O. F. De Nobili rettore del collegio che contribuì alla beatificazione del Calasanzio.

Gli ultimi anni di attività del collegio, che si chiuse per esproprio nel 1867, furono problematici per le discordie che nacquerò tra i padri, infatti quando il Governo centrale lo chiude, questi si divideranno.

Non è possibile datare le trasformazioni che subì l'edificio durante e dopo la gestione dei Padri Scolopi, certamente intorno al giardino centrale (ora un brutto cortile) doveva esservi un chiostro e poi sulla sinistra un'altra Cappella più ampia dove attualmente sono le due palestre della scuola.

Qualche segno del passato si intravede in alcune aule dove c'è uno stucco, una nicchia, ecc. Del collegio sono rimasti i libri di iscrizione degli allievi e numerose macchine del laboratorio di fisica, inoltre varie suppellettili.

Dopo gli Scolopi l'edificio ospiterà altre scuole, dal Liceo Ginnasio Principe Umberto, all'Istituto femminile Vittorio Emanuele II per il ricamo ed il cucito, di cui sono rimaste una serie di antiche macchine da cucire e delle piante dell'edificio così come veniva utilizzato per i vari laboratori.

Dopo avere ospitato anche un Magistero parificato, l'edificio dal 1962 è sede della Scuola Media Statale Vittorio Emanuele II.



Fig. 3

“ALESSANDRO DEI MEDICI CHE ENTRA IN FIRENZE”

Nella Scuola media statale Vittorio Emanuele II di Napoli il soffitto della Galleria presenta un importante affresco di Francesco Solimena (fig. 1), ignorato dalle fonti, ma citato dal Ceva Grimaldi con la giusta intitolazione di “ALESSANDRO DEI MEDICI CHE ENTRA IN FIRENZE” (fig. 1).

Dallo stemma presente sulla ricca fascia a festoni che circonda l'affresco, è possibile risalire alla famiglia Nifo, il cui più autorevole membro, Agostino, nel 1520 era stato introdotto nella famiglia Medici da Papa Leone X (Giovanni de' Medici) ed aveva ricevuto, per se e per i suoi discendenti, altri privilegi anche da parte di Carlo V. l'artefice del rientro di Alessandro in Firenze nel 1530.

Nel Museo di S. Martino esiste un disegno preparatorio (n. 20909) di questo affresco, che fu commissionato al Solimena dal commerciante Giuseppe Tirone, nel momento in cui si stabilì nel suo palazzo di vico S. Maria Apparente.

Indipendentemente da tale commissione, sarebbe stato ugualmente possibile risalire al Solimena attraverso la grande somiglianza di tre figure della scena centrale con altrettante presenti in due opere,

di cui il pittore fu indubbio autore. Si tratta dell'Angelo in volo, che ritroviamo nel "Sogno di S. Giuseppe" di Strasburgo (1686), e delle figure femminili che impersonano la storia e Firenze e trovano momenti di identità tipologica e certamente, anche di vicinanza cronologica, con la Storia e la Figlia del Faraone, presenti nell' "Allegoria di Luigi XIV" di Leningrado (1690).

L'affresco celebra un avvenimento storico del 1530, che si inquadra nella lotta tra Francesi e Spagnoli (1521-1544), per il predominio in Europa, più precisamente, per la conquista della Borgogna, delle Fiandre, del Ducato di Milano, zona strategica per le comunicazioni tra i possedimenti spagnoli orientali e quelli occidentali di Carlo V.

Per comprendere meglio il suo significato, è bene fare un breve accenno agli avvenimenti che precedettero e consentirono il rientro dei Medici in Firenze.

Carlo V, re di Spagna, salì sul trono nel 1516, epoca in cui Francesco I, re di Francia, battuti gli Sforza, aveva conquistato il Ducato di Milano. Iniziò, quindi, tra i due una lotta che portò alla sconfitta di Francesco I, che, da prigioniero, promise di abbandonare definitivamente le sue mire espansionistiche, ma, una volta libero, riprese la lotta, forte dell'aiuto della Signoria di Firenze, della Repubblica di Venezia e del Papa Clemente VII (Giulio dei Medici), timorosi tutti dell'eccessivo potere che Carlo stava acquistando.



Fig. 4

Francesco I fu sconfitto a Pavia (1525) e, condotto prigioniero in Spagna, fu costretto a firmare il Trattato di Madrid, con il quale rinunciava definitivamente alla Borgogna, alle Fiandre, all'Artois e al Ducato di Milano, che, restituito a Francesco II Sforza, privo di eredi legittimi, sarebbe divenuto, alla morte di questi, feudo del re di Spagna.

A questo punto Carlo V, per punire il Papa, colpevole di aver preso parte alla guerra contro di lui, inviò a Roma i Lanzichenecchi, soldati mercenari tedeschi, che, giunti nella città, riuscirono a saccheggiarla, seminando distruzione, panico e morte, mentre il Papa, rifugiato in Castel Sant'Angelo, assisteva, impotente, a tanto scempio. Alla notizia della sconfitta dello Stato Pontificio, Firenze insorse e cacciò i suoi Signori, proclamando la Repubblica, che ebbe però breve durata (1527-1530), in quanto i Medici rientrarono in Firenze, grazie all'appoggio di Carlo

V, che, rappacificatosi col Papa in cambio di questo suo intervento militare, si era fatto incoronare imperatore a Bologna (1530).

A tal fine, il forte esercito imperiale strinse d'assedio la città fiorentina che si difese con estremo valore, ma i Repubblicani, dopo dieci mesi di resistenza, stremati dalla fame, sopraggiunta per mancanza di rifornimenti, si arresero all'esercito dell'imperatore ed Alessandro detto anche il "Moro", poté, quindi, rientrare trionfante nella sua città, con il titolo di 1° Duca.

Carlo, anzi, per consolidare maggiormente i legami tra la famosa famiglia fiorentina e la sua Spagna, gli concesse in sposa (29/2/1536) la sua figlia naturale, Margherita, che rimase però subito vedova perché Alessandro, nel 1537, morì di morte violenta (pugnalato) per mano di Lorenzino dei Medici, appartenente ad un ramo cadetto della famiglia.

Nell'affresco Alessandro, accompagnato dalle Virtù (deificazioni allegoriche del valor militare e morale), che rimettono in piedi le Arti del Trivio e del Quadrivio, entra trionfalmente in Firenze, preceduto dall'arrivo dell'aquila imperiale, chiara allusione al sostegno che egli ricevette dall'esercito di Carlo V per poter prendere possesso della sua città.

Fu trionfale tale ingresso perché rappresentò comunque per tutti la prosecuzione di quel mecenatismo e di quella ospitalità generosa e totale che i Medici avevano sempre riservato ad artisti, letterati, filosofi, musicisti..., di quelle tradizioni familiari, alle quali nessun rappresentante si era mai sottratto.

Molte, quindi, le aspettative, infinite le delusioni offerte da questo duca degenerare che, fin dal primo momento, si rivelò indifferente a qualsiasi forma di cultura e di arte, un dispotico e tiranno Signore, la cui impopolarità crebbe di giorno in giorno, fino a quando non fu colto da morte.

La nobiltà fiorentina presiede l'evento storico in cui il protagonista viene affiancato dalle figure simboliche del potere mediceo Ercole, simbolo della forza, Minerva, tutrice delle libertà cittadine, simbolo della sapienza e dell'impegno intellettuale e guerriero, l'Abbondanza e la Prudenza, simboli della prosperità e dell'assennatezza.

Al suolo, intanto, abbattute dalle auree sfere dei Medici, presenti nello stemma familiare, cadono le Arpie, uccelli rapaci rappresentati con testa, busto e braccia femminili, che, come simbolo del vizio e della maldicenza, sono costrette ad abbandonare il libro della storia per lasciare il posto ad Alessandro, il quale afferra per un braccio la Storia, nel momento in cui comincia a muovere i primi passi come protagonista della vita politica fiorentina.

Solo nell'affresco avviene l'eliminazione materiale del vizio e della maldicenza della Storia, perché nella successiva realtà ducale ciò non fu possibile, a causa della discussa vita pubblica e privata condotta da questo personaggio: fu vivamente detestato e si parlò sempre di lui per le vessazioni, per i balzelli imposti al popolo, per la presenza di guardie forestiere al suo servizio, per il divieto assoluto che egli fece a tutti di portare armi (considerato a quei tempi un assurdo sopruso), ma ancor più per i suoi vizi, per la sua corruzione, per i suoi delitti.

Sul lato sinistro della composizione troviamo, infine, quattro cavalli bianchi che tirano il carro trionfale sul quale si baciano la Giustizia e la Pace, mentre le armi soggiacciono definitivamente al passaggio della carrozza.

Giustizia è stata fatta, la pace ormai è definitiva, Firenze può tornare finalmente al suo impareggiabile splendore, quello stesso che nell'opera emana la figura che l'impersona, poggiata sul globo terrestre con nelle mani una penna d'oca, simbolo di cultura e di attività letteraria, ed una statuetta di Minerva, protettrice delle Arti. Nell'affresco emerge chiaramente la presenza di un solo personaggio reale tra le tante che sono figure allegoriche, cioè rappresentazioni concrete di concetti astratti come la Pace, la Giustizia, la Storia.

Si tratta, dunque, di un'opera molto interessante ed il nostro rammarico è quello di non poterlo ammirare nella sua interezza perché quasi una metà è crollata, come possiamo intuire dalla cornice af-



Fig. 5

frescata a festoni, che ci fornisce, grazie alla sua simmetria, con discreta precisione, le misure iniziali che dovevano essere sui tre metri e cinquanta centimetri per dodici metri (se si esclude la cornice).

Francesco Solimena, per accompagnare il tumulto della massa, fa provenire dal lato sinistro della composizione, un'illuminazione molto forte, quasi da riflettore, che viene rotta nella zona centrale da una maggiore ricerca cromatica, da cui scaturisce un perfetto consolidamento delle forme.

Più che scenografo di questa celebrazione è coreografo, perché ci offre uno spettacolo in cui la figurazione non comunica un contenuto, ma soltanto il proprio movimento, non suscita alcun sentimento preciso, ma soltanto uno stato emotivo, non spinge ad elevati pensieri, ma riempie i nostri occhi di osservatori per trasmettere loro un dinamismo in atto.

DIPINTI PRESENTI NELLA CAPPELLA DEDICATA ALLA VERGINE MARIA DELLA SCUOLA MEDIA STATALE "VITTORIO EMANUELE II" DI NAPOLI

La Cappella, situata al secondo piano della scuola media statale "VITTORIO EMANUELE II" presenta sulla parete d'ingresso, ai lati della porta, due iscrizioni latine, su lastre marmoree.

La prima, a destra dell'entrata, è stata dedicata dai Confratelli al Rettore del Collegio degli Scolopi di San Carlo alle Mortelle, "Vescovo chiarissimo per prudenza, lettere e virtù", Giovan Francesco De Nobili, che ivi morì all'età di 56 anni (1774) ed ebbe come merito maggiore quello di aver portato a compimento il processo di santificazione del Santo Padre Giuseppe Calasanzio nel 1767, sotto il pontificato di Clemente XIII; la seconda, sulla sinistra, è stata dedicata alla Madre Santissima di Dio, Maria Assunta in cielo, che appare affrescata nella volta della campata centrale della Cappella, con una morbidezza e tenerezza di tinte, tipiche delle Madonne e dei Bambini dipinte da Paolo de Matteis, nel 1695.

Questa seconda iscrizione ha rivestito per noi particolare importanza, perché ci ha fornito notizie utili alla migliore conoscenza del monumento da noi adottato, della Cappella in particolare, che dapprima contenuta nella fornice centrale, fu accresciuta, nel 1856, di una parte di ingresso e di una parte posteriore (attuale abside) ed ornata di marmo, oro, lacunari, stucchi e quadri.

Le tele in essa presenti, che hanno, quindi, una data di esecuzione precisa si riferiscono e celebrano episodi salienti della vita del fondatore dell'Ordine degli Scolopi, Giuseppe Calasanzio. Per effettuare una lettura cronologica delle tele, dobbiamo procedere dal dipinto (fig. 4) in cornice dorata di forma ottagonale, incassato nel soffitto d'ingresso, che ci offre l'immagine luminosa del "Giovane educatore Calasanzio", investito già da un fascio di luce divina, proveniente dall'alto.

Il Santo trasmette il suo amore e le sue conoscenze a cinque fanciulli, che Lo seguono attentamente, e viene aiutato in questo delicato e pio ministero da angeli, sempre presenti, con il loro divino apporto, nelle ricorrenti visioni che Egli aveva in gioventù quando, tra estasi e predizione esatta di avvenimenti futuri, trascorreva la vita nella natia Spagna.

Sulla parete di destra, al Calasanzio e a tre discepoli, mentre si trovano in preghiera nell'oratorio, appare un giorno la "Visione di Maria", Madre e Regina che, circondata da cinque angeli, stringe tra le braccia Gesù bambino. Il Figlio divino è stato colto nel momento in cui, pregato dalla Madre alza la mano e benedice i presenti ("Benedizione divina").

A Maria il Calasanzio consacrò l'opera delle sue Scuole Pie e Maria, sempre prodiga di sorrisi e benedizioni per il suo Devoto e per la sua opera, che ne diventò l'Augusta Regina.

I suoi figli educatori, gli Scolopi, si chiamano infatti, come il Calasanzio stesso, "Chierici Regolari Poveri della Madre di Dio", i loro esercizi di devozione furono e sono tutti in Suo onore, così come il loro stemma ebbe il Suo nome.

Sulla parete sinistra, in una cornice di gesso ed oro, il lungo dipinto rettangolare ci offre l'immagine del Calasanzio, anche qui circondato da un alone di santità, seduto in poltrona accanto a una scrivania di uno degli Istituti da Lui fondato e diretto, molto probabilmente quello di San Pantaleo, di cui fu Prefetto dal 1612 al 1648, periodo in cui si dedicò con i suoi confratelli all'educazione dei giovani romani. Il Santo è ritratto nell'atto in cui riceve molti genitori nobili e benestanti, a giudicare dal portamento e dall'abbigliamento, che accompagnano i propri figlioletti per "L'iscrizione al Collegio", agli studi primari che avrebbero consentito loro di imparare "fin dai primi elementi, a ben leggere, a far di conto, la lingua latina e soprattutto la pietà e la dottrina cristiana": lettere, dunque, e scienze, insegnate loro "con massima facilità possibile, perchè la scuola deve essere per la vita pratica cioè, e realmente proficua".

Dopo essersi inchinati dinanzi al Santo Padre ed avergli baciato la mano, una volta accettati i fanciulli si separano dai genitori ed, accompagnati da due religiosi, si dirigono nelle camerate loro assegnate.

Nella campata centrale incontriamo sulla parete un affresco raffigurante Gesù bambino, circondato da numerosissimi angeli e sotto il soffitto quello attribuito al De Matteis (fig. 5), dedicato alla Santissima Vergine.

Maria, assunta in cielo, è circondata da angeli plaudenti ed inneggianti e dai Dodici Apostoli, nei quali sappiamo che gli Scolopi si sono sempre identificati.

Quell' "Ite et docete" (Andate ed insegnate) che gli Scolopi continuano ancora oggi a professare li eguaglia infatti agli Apostoli, a quei Missionari che, da una parte all'altra del mondo, diffondono la buona nuova della Rivelazione Divina, così come loro si dedicano, con amore e devozione, all'istruzione e all'educazione cristiana dei giovani fanciulli, a quell'insegnamento, che come disse Pio XI, "ispirato alla fede e alla pedagogia cristiana, è fra le più sublimi azioni umane, giacché illustra l'intelligenza e dirige il cuore, ispirando buoni pensieri, santi desideri e risoluzioni prudenti".

L'ultima tela, anche essa di forma rettangolare che potremmo intitolare "Ultima visione e morte del P. Calasanzio", ritrae lo scolopio negli ultimi momenti della sua vita terrena che abbandonò per un'infermità mortale, nelle prime ore del 25 agosto 1648, all'età di 92 anni.

È un Calasanzio sereno, "più lieto che mai", come disse Lui stesso al Confratelli ed agli alunni, che pregavano e piangevano, stando di fronte, ai piedi o sul letto, perchè si preparava ad andare in cielo, come gli era stato preannunciato dalla Vergine che, circondata da uno stuolo di fratelli scolopi, già passati ad altra vita, lo aveva consolato ed aveva promesso protezione al suo Ordine, in un momento così delicato della sua storia (la Bolla del 16 marzo 1646 aveva ridotti l'ordine a semplice congregazione dipendente dagli Ordinari).

Questa visione è però scomparsa, il Santo appare qui rallegrato dal suo Dio, verso il quale rivolge il suo sguardo, pronto e desideroso di volare in cielo, ma non prima di aver pronunciato il nome augusto di "Gesù" per ben tre volte.

Nella cornice ovale di gesso ed oro dell'attuale abside è affrescato "San Giuseppe in volo tra gli angeli" e, quasi certamente, la sua esecuzione è avvenuta contemporaneamente agli altri affreschi presenti nella Cappella. L'onesto e giusto falegname di Nazareth, scelto da Dio come compagno della Vergine Immacolata e come custode del suo Figlio divino, è rappresentato, secondo la tradizione popolare, con la verga fiorita tra le mani callose, quella stessa che Gli permise di essere prescelto tra gli altri giovani aspiranti alla mano di Maria.

Nell'ultimo dipinto, presente nel soffitto della terza campata, il Santo Padre Calasanzio, strappato ai vivi ormai da tempo, è con gli angeli in cielo che splende di gloria e di luce divina di santità, ("La santificazione del Calasanzio"), grazie alla qualificata e preziosa opera del Rettore del Collegio di S. Carlo alle Monelle, Padre F. De Nobili.

SAN GIUSEPPE CALASANZIO FONDATORE DELLE SCUOLE PIE (1556-1648)

S. Giuseppe Calasanzio, nato in Peralta de la Sal (Spagna-Aragona) l'11/9/1556, educato dai genitori con ottimi principi di pietà, si recò a studiare filosofia e legge nell'Università di Lerida, successivamente teologia a Valenza ed infine si laureò ad Alcalà. Essendo rimasto figlio unico, per la morte dei suoi cinque fratelli, i genitori si opponevano alla sua intenzione di diventare sacerdote: ciò nonostante prese gli ordini minori nel dicembre del 1583. Immediatamente acquistò fama di uomo altamente virtuoso, tanto che il Vescovo di Figuera lo nominò suo teologo, confessore esaminatore segretario e vicario generale. Dopo essersi dedicato ad impegni ed incombenze molto delicate e dopo essersi disfatto del ricco patrimonio che gli era pervenuto alla morte del padre (lo elargì generosamente a congiunti e a poveri), venne in Italia nel 1591.

A Roma, dove giunse, fu molto protetto dal Cardinale Marcantonio Colonna che lo scelse come suo teologo e come educatore di suo nipote, il principe Filippo. Visitò i più celebri santuari d'Italia, tra cui Loreto e ripetutamente Assisi, dove, mentre pregava, gli apparve San Francesco e tre figure angeliche (alle quali il Poverello lo congiunse in mistiche nozze tramite tre anelli), da lui interpretate come voti di povertà, di castità ed ubbidienza che avrebbero dovuto essere alla base della sua vita religiosa. Colpito grandemente da folle di laceri fanciulli che si abbandonavano a giochi ineducati e a parole invereconde, decise di dedicarsi all'educazione, e non solamente culturale, di questi figli del popolo. Nel quartiere più povero e bisognoso di Roma, a Trastevere, presso la chiesa di S. Dorotea, con la collaborazione del parroco, D. Antonio Branducci, ed altri due sacerdoti, nel 1597, cominciò ad istruire i ragazzi e ad operare per il loro bene tanto da riscuotere gli encomi del pontefice Clemente VIII.

Era questa la prima scuola popolare cristiana europea svolta gratuitamente e come vero Apostolato ed intesa come avviamento alle professioni e occupazioni della vita, a differenza delle altre preesistenti (Scuole di Carità - Milano 1536) che svolgevano solo un'opera pastorale, di cultura religiosa delle anime.

Dopo aver dimorato per otto anni nella casa Colonna, prese una casa in affitto nelle vicinanze di S. Andrea della Valle per farne una scuola pubblica. Nel 1603 si affiancarono al Calasanzio nell'educazione ai fanciulli i rispettabili Tomaso Vittoria di Siviglia, Gaspare Dragonetti di Sicilia e Giulio Ghellini, che morirono in concetto di santità.

Quando i cardinali Antoniani e Baronio, per ordine di Clemente Vili, visitarono le scuole del Calasanzio, si compiacquero molto dell'ordine, della disciplina, dei programmi d'insegnamento relativi alle materie letterarie, scientifiche, tecniche e della preparazione religiosa e civile che i giovani ricevevano.

Il numero degli alunni cresceva di giorno in giorno, così come le lodi, l'ammirazione e gli aiuti al Santo Fondatore.

Furono questi i motivi che spinsero molti invidiosi a proporre la soppressione delle scuole a Paolo V, ma questi, avendo ascoltato solo elogi su di esse, da parte dei cardinali Pofferi Aldobrandini e Perretti Montalto che avevano avuto l'incarico di ispezionarle, le dotò di 400 scudi per spese di mantenimento e di un protettore che fu in un primo momento il cardinale Ludovico de Tones e, alla morte di questi, il cardinale Giustiniani.

Nel 1611 il Calasanzio comprò la casa di Donna Vittoria Cenci de Tones, detta S. Pantaleo, e vi trasferì le scuole pie (di cui fu nominato Prefetto), che di là passarono poi al nuovo Collegio, detto Calasanzio.

Per perpetuare le scuole pie, il Calasanzio pensò di unire la sua nascente congregazione a quella della Madre di Dio, da poco fondata dal venerabile Padre Leonardi; ma i Padri di quest'ultima, dopo aver accettato tale unione nel 1614, la rifiutarono nel 1617, ed allora il papa Paolo V il 6/3/1617 istituì

le Scuole Pie in una nuova congregazione religiosa, alla quale diede il nome di Paolina (con i voti di povertà, castità, ubbidienza e dall'insegnamento gratuito) e nominò il Calasanzio Prefetto Generale. Furono vestiti di quest'abito il Calasanzio ed altri 14 compagni pochi giorni dopo dal cardinale Giustiniani, protettore, ed il fondatore delle Scuole Pie mutò il suo nome in quello di Giuseppe della Madre di Dio. All'inizio questo ordine era scalzo e fu Alessandro Villa concedergli di calzarsi. 1118/9/1621 Gregorio XV sollevò la congregazione ad istituto con il nome di Chierici regolari poveri della Madre di Dio delle Scuole Pie, ed il 13/1 dell'anno seguente ne approvò le costituzioni, capolavoro di sapienza cristiana circa il governo dell'Ordine e delle Scuole. Nel 1622 il Calasanzio fu creato Generale del Papa. In breve quest'ordine si sparse per lo Stato Romano, Napoli, Sicilia, Sardegna, Toscana, Liguria, Polonia e Germania. In quasi tutti gli altri luoghi d'Italia il Calasanzio fondò personalmente le case e inizialmente si occupò solo di fanciulli poveri e di studi primari, successivamente anche di quelli superiori, più precisamente dal 1630, anno in cui accettò la direzione del Collegio Nazareno, così chiamato dal suo fondatore cardinale Michelangelo Tonti, arcivescovo di Nazareth.

La sorprendente vitalità dell'ordine suscitò molte invidie interne da parte di chierici operai (laici), aspiranti al sacerdozio al quale non erano destinati, ed esterne dovute a sentimenti contrastanti di opposizione e di emulazione soprattutto da parte dei Gesuiti.

Nonostante quindi il Calasanzio fosse religioso di infinite virtù, fu calunniato al Santo Ufficio, dove vi fu condotto legato, innanzi al Papa Innocenzo X, che distrusse il suo ordine con bolla del 16/3/1646, riducendolo a semplice congregazione soggetta alle dipendenze degli Ordinari, senza Superiore Generale, senza voti, con facoltà ai membri di passare ad altre congregazioni.

Egli si rassegnò ai voleri divini ed il 25/8/1648, come aveva predetto, a 92 anni, volò in cielo fiducioso nell'avvenire del suo ordine.

Per i moltissimi e clamorosi miracoli e per la sua santità il 18-11-1748 fu beatificato da Benedetto XIV e poi canonizzato da Clemente XIII il 16/7/1767. Nel 1656 Alessandro VII restituì l'Istituto delle Scuole Pie a congregazione di voti semplici, con propri Superiori e con le antiche costituzioni del loro Fondatore; Clemente IX nel 1669 lo ricondusse allo stato e i ordine di voti solenni, con tutti i privilegi ed i diritti di cui innanzi godeva e Clemente XII nel 1731, contro ostili accusatori, affermò e riconobbe espressamente alle Scuole Pie il diritto di insegnare a giovani di qualsiasi condizione, nobili o plebei, qualsiasi disciplina letteraria e scientifica, dalle prime classi alle su superiori.

La causa della verità e della giustizia era vinta dunque per sempre!

Quest'ordine ha dato alla chiesa diversi vescovi e molti padri insigni per pietà e dottrina, oltre a molte celebrità tra gli alunni da essi educati nei diversi loro collegi.

Bibliografia

Ceva Grimaldi F. - Memorie storiche della città di Napoli - pag. 499 - Napoli 1857

Pavone M. A. - Angelo e Francesco Solimena, due culture a confronto(catalogo della mostra), pag. 67 - 68 - 82 - 83 - Pagani 1990

AA.VV. - Opuscolo sul Palazzo Tirone redatto dalla Scuola Media "Vittorio Emanuele II". - Napoli 1997

della Ragione Achille - Repertorio fotografico a colori del Seicento napoletano, I tomo, pag. 8 - 30; II tomo, pag. 116 - Napoli 2011

della Ragione Achille - Paolo De Matteis opera completa, pag. 7 - 78 - Napoli 2014

Percorsi sacri tra Vomero ed Arenella

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/11/percorsi-sacri-tra-vomero-ed-arenella.html>

Un prezioso libro di Dante Caporali

Mancava da sempre un volume che trattasse con competenza l'argomento, solo apparentemente secondario, delle chiese del Vomero e bisogna perciò ringraziare Dante Caporali, noto cultore di napoletanità, per aver fornito, con un libro (fig. 0) ricco di splendide foto a colori, circa 400, corredate da schede esaustive, agli appassionati del settore una bussola per addentrarsi in un viaggio affascinante alla riscoperta dei complessi religiosi del Vomero e dell'Arenella, alcuni dei quali sorti già tra '500 e '600 negli antichi borghi rurali di Antignano, Vomero Vecchio e Arenella, per secoli estranei alla città di Napoli, perché lontani e di difficile accesso e che soltanto alla fine dell'800 ne entrarono a far parte a pieno titolo.

I percorsi sacri comprendono 6 itinerari nei quali sono descritte in dettaglio 35 chiese spesso con frequenti riferimenti alle più importanti guide storiche del passato.

Specifici capitoli sono poi dedicati alle cappelle private; alle edicole votive, derivazione di quella pietà popolare tanto sentita dai napoletani, sorte in gran numero in città fin dalla metà del '700; alle tradizioni sacre, molte delle quali scomparse e ridotte oggi soltanto alla processione del giorno di Pasqua, nota come Mistero di Antignano, forse risalente addirittura al periodo angioino, ma certamente praticata quasi ininterrottamente dalla metà del '700 fino ai giorni nostri.

Molti erroneamente credono che, essendo il Vomero un quartiere moderno, gli edifici religiosi siano privi di testimonianze artistiche del passato e per cui frequentati solo dai fedeli, viceversa, i dipinti del Cinquecento e del Seicento da poter ammirare sono numerosi, anche se a volte provenienti da antiche chiese del centro storico, chiuse da tempo per motivi statici.

Un esempio calzante è costituito da San Giovanni dei Fiorentini, sita nei pressi di Piazza degli artisti, che ha sostituito negli anni Cinquanta del secolo scorso la chiesa eponima, demota per far posto agli edifici del nuovo rione Carità. Ricchissima di quadri di Marco Pino (fig. 1) e di Giovanni Balducci, conserva nella stanza del parroco una gioiosa Madonna col Bambino (fig. 2) di Paolo de Matteis, eseguita nel 1690.

Una visita entusiasmante è costituita dall'Eremo dei Camaldoli, che giganteggia in copertina, una passeggiata tranquilla tra panorami mozzafiato e lo sguardo su capolavori del passato, dall'Inferno del Grammatica (fig. 3), alla spettacolare Assunzione (fig. 4) di Cesare Fracanzano.

Un'altra chiesa, poco nota, che merita attenzione, è quella di S. Maria della Salute, che contiene veri gioielli d'arte, da una tavola di Girolamo Imperato (fig.5) ad una coppia di dipinti di Onofrio Palumbo (fig.6).

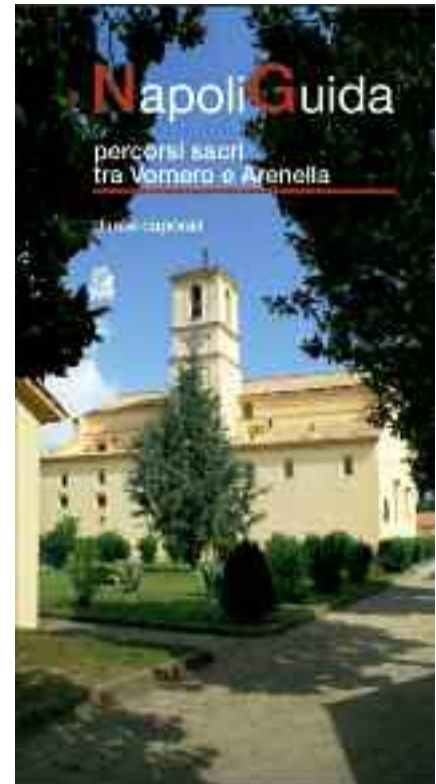


Fig. 5



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Potremmo continuare a lungo, ma non vogliamo togliere al lettore il sottile piacere della scoperta di tanti capolavori, illustrati a colori da foto scattate personalmente dall'autore, il quale, un tempo ingegnere, oltre che uno studioso, è anche e soprattutto un valente fotografo.

Un libro che non potrà mancare nella biblioteca di studiosi ed appassionati e che potrebbe costituire una splendida strenna per santificare con cultura le prossime festività natalizie.

Inediti di Stanzione e Solimena in asta a Roma

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/11/inediti-di-stanzione-e-solimena-in-asta.html>

Presso la prestigiosa sede della Minerva Auctions di Roma a palazzo Odescalchi andranno fra qualche giorno in asta, partendo da prezzi appetibili, alcuni dipinti inediti napoletani, illustrati in una conferenza dal professor Riccardo Lattuada.

Partiamo dal Martirio di una santa (fig. 1), forse S. Lucia, attribuito al periodo giovanile, attorno al 1620, di Massimo Stanzione dall'illustre studioso, collocazione cronologica con cui concordiamo pienamente.

La tela si inserisce perfettamente nel panorama pittorico del primo Seicento napoletano. Palpabile è il richiamo e il recupero della tradizione caravaggesca dalla quale derivano il tagliente chiaroscuro,



Fig. 1

il naturalismo dei corpi e l'essenzialità del racconto. A questo si aggiunge però una maggiore dolcezza delle forme e delle espressioni, derivata dal classicismo di Guido Reni, presente a Napoli nel 1622. Le figure, soprattutto quella femminile, ricordano alcune opere di Stanzione, quali la Giuditta con la testa di Oloferne del Metropolitan Museum of Art di New York e il Martirio di San Lorenzo del Museum of Art di Muncie (Indiana).

Passiamo ora ad esaminare un vero capolavoro

del Solimena: San Gennaro con altri santi che intercedono presso la Madonna in favore della città di Napoli (fig. 2)

L'autografia del quadro risulta evidente dall'analisi stilistica dei personaggi e della composizione, nonché dal confronto con altre tele documentate del maestro.

I corpi saldamente costruiti con un'anatomia possente e con chiaroscuri netti, i panneggi vibranti e dinamici, l'impostazione della scena si ritrovano, come sottolinea Lattuada, nella Madonna con Bambino e i Santi Gennaro e Sebastiano a Milwaukee, Milwaukee Art Center e nella Madonna col bambino, l'angelo custode e San Francesco di Paola della Gemaeldegalerie Alte Meister di Dresda.

In basso a sinistra appare il golfo di Napoli visto da occidente, all'altezza di Posillipo, delimitato dal Monte Somma, con il Vesuvio sullo sfondo. Il particolare è attualmente di difficile lettura a luce naturale per l'ossidazione delle vernici, ma diventa più agevolmente visibile ai raggi infrarossi (fig. 3).

L'iconografia di San Gennaro che chiede l'intercessione della Vergine per la città di Napoli ha una forte valenza simbolica e mette in evidenza lo stretto legame, da sempre esistente, tra Napoli e il



Fig. 2

proprio santo protettore, fatto di rispetto, amore e devozione.

Nella pittura del Seicento napoletano rappresentazioni simili sono abbastanza ricorrenti (come ad esempio il San Gennaro che protegge la città di Napoli di Onofrio Palumbo e Didier Barra nella chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini o a quello di Luca Giordano con San Gennaro che intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste al Museo Nazionale di Capodimonte).

Tuttavia scelte compositive simili non sono comuni nella produzione pittorica solimenesca.

Un utile confronto per l'impaginazione dell'opera in esame è rappresentato dal bellissimo rilievo di Domenico Antonio Vaccaro raffigurante La Vergine dà le chiavi di Napoli a San Gennaro nella Certosa di San Martino a Napoli, databile intorno al 1720, periodo nel quale è possibile collocare anche il dipinto offerto in asta a giorni.

I due grandi maestri furono legati da profonde e reciproche influenze stilistiche, tanto che Bernardo De Dominici nelle sue *Vite dei Pittori, Scultori, ed Architetti Napolitani* definisce Solimena il Vaccaro della Pittura, e Lorenzo Vacca-

ro, padre e maestro di Domenico Antonio il Solimena della Scultura (Bernardo de' Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti napoletani*, Napoli, 1742-44, vol. III). Lo scrittore napoletano seppe sintetizzare con singolare efficacia quel metalinguaggio barocco di matrice classicista che Solimena e i Vaccaro declinarono con materiali diversi ma intenti estetici comuni (Lattuada).

Sempre del Solimena viene poi proposto un Ritratto di gentildonna a mezzo busto con fiori in mano (fig. 4), corredato da una perizia di Ferdinando Bologna, datata 7 marzo 1977, in cui lo studioso avanza l'attribuzione a Solimena e propone una datazione agli ultimi anni di attività dell'artista, probabilmente attorno al 1739 - 40. Agli stessi anni risalgono infatti il Ritratto di dama conservato a Londra, National

Gallery, e il Ritratto della Principessa Imperiale di Lascia-



Fig. 3



Fig. 4

no della collezione Pisani a Napoli (F. Bologna, Francesco Solimena, Napoli 1958, figg. 215 e 218).

Il dipinto si pone come uno dei vertici dell'attività ritrattistica di Solimena, per l'altissima qualità della resa pittorica, dalla pennellata fluida e veloce, e soprattutto per la grande capacità di penetrazione psicologica.

L'opera si differenzia dalla tipologia consueta dei ritratti d'apparato, rappresentando la modella in modo intimo e colloquiale, priva di gioielli e di complesse acconciature, con un piccolo mazzo di fiori come unico vezzo. Eseguito con pennellate rapide che denunciano la grande sicurezza dell'artista e la sua perizia tecnica, il ritratto cattura l'attenzione dello spettatore per l'espressione e lo sguardo vivo della misteriosa dama, conferendogli una grande modernità che preannuncia gli esiti del realismo napoletano nell'Ottocento.

Importanti dipinti antichi napoletani alla Blindarte

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/11/importanti-dipinti-antichi-napoletani.html>

Il prossimo 26 novembre alla Blindarte di Napoli si terrà un'asta nella quale saranno presentati numerosi inediti del Seicento e Settecento napoletano, tra cui alcuni capolavori. E nella nostra breve descrizione partiremo proprio da queste vette.

Cominciamo con una Crocifissione di San Pietro (fig. 1) eseguita da Luca Giordano intorno al 1660, un momento in cui palpabile è l'influsso sul giovane, ma già valente artista, della lezione di Mattia Preti nella definizione serrata delle figure in primo piano e nella tavolozza in cui prevalgono colori scuri. Il dipinto è accuratamente descritto nella monumentale monografia sul Giordano di Ferrari e Scavizzi.



Fig. 1

Passiamo ora ad una Sacra Famiglia (fig. 2) di Battistello Caracciolo, pubblicata per la prima volta nel 1990 dal compiano Vincenzo Pacelli, il quale, nel pastore sulla sinistra che distrattamente fissa l'osservatore, volle identificare l'autoritratto del pittore. In seguito l'opera è stata studiata da Stefano Causa, che nell'includerla nella sua monografia sull'artista, ha ipotizzato un'esecuzione negli anni Venti ed ha sottolineato il clima di tenerezza domestica che promana dal dipinto.



Fig. 2

Parliamo ora di un monumentale Mosè (fig. 3), in passato ritenuto da Spinosa e da Bologna eseguito da Giovanni Ricca, mentre recentemente Porzio lo ha spostato nel catalogo di Hendrick van Somer, due personalità orbitanti attorno alla produzione del Ribera, autore del prototipo del dipinto in esame, conservato nella Certosa di San Martino ed eseguito nel 1637.

Sempre eseguito da un valente artista, per ora ignoto, della cerchia del Ribera, vi è uno struggente Compianto su Cristo morto (fig. 4), già in collezione Catello e purtroppo in non perfetto stato di conservazione.

Sempre proveniente dalla celebre collezione Catello vi è poi un inedito di Paolo De Matteis, sfuggito anche al sot-



Fig. 3



Fig. 4

toscritto autore di una recente quanto esaustiva monografia sull'artista. Si tratta di un quadro di grandi dimensioni, raffigurante Le tentazioni di San Francesco (fig. 5), collocabile cronologicamente all'ultimo decennio del secolo.

Nell'ambito della natura morta seicentesca vi sono poi due quadri: il primo raffigurante una miriade di pesci in compagnia di funghi e crostacei (fig. 6), opera certa di Elena Recco, figlia di Giuseppe, che eredita dal padre la rara capacità di fissare sulla tela il delicato momento del trapasso tra la vita e la morte e si fa riconoscere dagli intenditori per il tenue colorito rosato con cui definisce le squame dei pesci; il secondo, Un interno di cucina con una cuoca (fig. 7), più volte esposto in mostre, l'ultima volta nel 2009 in Ritorno al Barocco, è opera eseguita da Giovan Battista Recco, autore degli animali, vivi e morti, degli ortaggi e degli oggetti di cucina, in collaborazione con un pittore vicino a Battistello Caracciolo, che realizza la figura della vivandiera intenta a cucinare il pollame.

Nel campo della battaglia vi sono 2 quadri di Marzio Masturzo (figg. 8-9), un minore attivo nella seconda metà del XVII secolo, che imita con abilità la maniera di Salvator Rosa. Essi raffigurano con veemenza dei combattimenti di cavalieri al di fuori delle mura di una città fortificata, mentre il cielo nuvoloso e minacciante pioggia sembra partecipe della tristezza degli scontri durante i quali



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

morti e feriti senza nome si ammassano al suolo.

Concludiamo la carrellata sul secolo d'oro illustrando una maestosa S. Caterina d'Alessandria (fig. 10), siglata, di Andrea Vaccaro, offerta in asta partendo da un prezzo stracciato. L'opera con il classico "sotto in su" degli occhi rivolti verso il cielo è databile intorno al V decennio, quando il pittore, tralascia l'antica ascendenza caravaggesca e recepisce pienamente la lezione del classicismo bolognese. Il referente della tela non è, come erroneamente indicato nella scheda del catalogo, la S. Agata in carcere, dal seno prorompente, del museo Filangieri, bensì la più casta S. Cecilia alla spinetta, conservata nella pinacoteca di Capodimonte.

Ci portiamo ora nel Settecento partendo da una triade di dipinti firmati e da tempo pubblicati da Spinosa, opera del pennello di un artista estroso che risponde al nome di Lorenzo De Caro, presente



Figg. 12-13



Fig. 14



Fig. 15

in molte chiese napoletane ed in prestigiose collezioni private, come quella del sottoscritto, ma ancora poco noto, nonostante una esaustiva monografia a lui dedicata da Rosario Pinto. Essi raffigurano l'uno Il trionfo di Mardocheo (fig. 11), gli altri due, che fanno pendant, Il Trionfo di Davide e quello di Giuditta (figg. 12-13).

La natura morta è degnamente rappresentata da un Trionfo floreale in un vaso a grottesche (fig. 14) di Gaspare Lopez, un allievo del Belvedere, trasferitosi poi al nord tra Firenze e Venezia, dove fu artefice di una pittura ornamentale, segnata costantemente da un brillante cromatismo.

Particolarmente interessante il quadro (fig. 15) di Michele Foschini, replica autografa facente parte di una serie commemorativa di un episodio storico importante della storia del regno di Napoli: Carlo III che consegna al figlio Ferdinando IV la corona nel 1759.

Ed infine un dipinto allegorico (fig. 16) di notevole qualità e ritenuto di ignoto nel catalogo, che noi attribuiamo con certezza a Giuseppe Mastroleo, assieme a Giovan Battista Lama tra gli allievi più dotati del De Matteis. Una composizione contrassegnata da una gamma cromatica dai colori rischiarati di un gusto pienamente settecentesco.

La sindrome di Caravaggio

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2012/03/la-sindrome-di-caravaggio.html>

E mo' basta !!

Non sappiamo se la mostra apertasi lo scorso sabato a Firenze a Palazzo Pitti, Caravaggio e caravaggeschi a Firenze, conoscerà lo stesso straordinario successo di massa di quella tuttora in corso a Roma alle Scuderie del Quirinale, certo è che per entrambe si deve dire che siamo di fronte ad un fenomeno tale da produrre esiti differenti rispetto a quanto probabilmente gli stessi organizzatori non avessero previsto. Ma per capirci bene occorre andare per ordine.

Non era difficile prevedere che in questo 2010, a quattrocento anni della morte -in circostanze ancor non del tutto chiarite- di Michelangelo Merisi da Caravaggio (fig. 1), un incombere di manifestazioni, rievocazioni, convegni, pubblicazioni avrebbero letteralmente messo alla prova l'attenzione del pubblico, particolarmente attratto tanto dalle vicende di vita quanto dalle geniali creazioni del grande artista. Non era difficile prevederlo, considerato l'enorme successo che garantisce, a chi organizza



Fig. 1

mostre o stampa libri, la sola citazione del nome del Caravaggio; Freud avrebbe probabilmente spiegato casi come questo con il fenomeno della 'identificazione' (che per la psicoanalisi è appunto "la prima manifestazione di un legame affettivo con un'altra persona"; cfr S. Freud, *Psicologia delle masse ed analisi dell'io*), che spiega bene come masse intere di persone possano arrivare ad identificarsi con qualcuno, in forza di un legame affettivo primo, cioè originario, primigenio. Ed era perfino ovvio che facendo forza su questo 'legame' il mercato avrebbe giocato la sua partita con il profluvio di iniziative di cui parlavamo, cui è davvero un'impresa dare un senso che non sia quello meramente 'pratico' di sfruttamento dell'evento con la trasformazione di un appuntamento in qualche modo storico in 'battage', lancio pubblicitario, vetrina massmediologica.

Si dirà – ed è vero – che non bisogna generalizzare, che in qualche caso alcune benemerite ricerche, come vedremo, hanno determinato anche degli sviluppi, e tuttavia la sarabanda spesso improvvisata e forzata cui si è assistito e si sta ancora assistendo rischia, se non l'ha già determinato, di creare un fenomeno ben diverso da quello della identificazione, cioè, sempre per rimanere in ambito freudiano, la 'rimozione', cui il medico viennese associava quello ancor più preoccupante, per quanto stiamo dicendo, della 'resistenza', il meccanismo psichico che non consente ai contenuti rimossi di ritornare coscienti.



Fig. 2

Accadrà, insomma, com'è già avvenuto, che di nuovo Caravaggio – stavolta non per cambiamento dei gusti artistici, ma per eccesso di sovraesposizione, ovvero per una sorta di saturazione – verrà messo in soffitta? Ci auguriamo di no, ma il rischio bisogna metterlo in conto. Da questo punto di vi-



Fig. 3

posano giovare simili ‘eventi’, se è vero che restano irrisolte molte questioni legate tanto alla vicenda umana, quanto a quella artistica del Merisi.

Per non correre il rischio di scatenare le solite polemiche filologico-iconografico-attributive, nella mostra romana si è deciso di esporre solo opere ‘universalmente’ riconosciute; eppure proprio a mostra in corso è sorto il ‘caso’ della Presa di Cristo nell’orto, della National Gallery di Dublino (fig. 3) probabilmente ridimensionata a ‘replica’ a seguito della riapparizione, è il caso di dire, di una tela dello stesso soggetto ma di più ampie dimensioni, a suo tempo derubricata a copia da Roberto Longhi, ma risorta a nuova vita dopo un eccellente restauro e grazie alla tenacia di un noto antiquario romano. D’altra parte però qualche enigma è stato sciolto. E’ il caso del capolavoro dipinto da Caravaggio per Ciriaco Mattei nel 1602,



Fig. 5

(fig. 4) che, grazie al lavoro di Sergio Guarino, ora non dovrebbe più dar luogo a problemi interpretativi: il giovane sorridente che abbraccia l’ariete è proprio un San Giovannino.

La scelta ‘istituzionale’ dei curatori della mostra romana (Rossella Vodret e Francesco Buranelli; ma va notata la presa di distanze dell’ex sovrintendente, nonché ideatore della mostra, Claudio Strinati) ha comportato la rinuncia a dipinti ‘discussi’, quali, tra i più noti, il Ragazzo che sbuccia un melangolo (fig. 5) la Maddalena in estasi (fig. 6) la Vocazione dei santi Pietro e Andrea (fig. 7); ci si chiede tuttavia quando si potrà arrivare a sciogliere, in un senso o nell’altro, la questione della autografia di questi dipinti, anch’essi capolavori, se non si è approfittato del confronto diretto con opere ‘sicure’ (ma abbiamo visto, poi mica tanto!) in questa circostanza. Si è notato, d’altro canto, in una iniziativa a carattere dichiaratamente ‘istituzionale’ l’assenza di studiosi tra i più noti e preparati tra i ‘caravaggisti’, quali, ad es., Ferdinando Bologna e

sta, le parole della nuova Sovrintende del Polo museale romano, Rossella Vodret, che ha preannunciato, dopo la mostra delle Scuderie, una nuova iniziativa espositiva stavolta dedicata ai “pittori caravaggeschi minori” (sic!) come Cecco del Caravaggio, Bartolomeo Manfredi, Jean Valentin ecc, suonano piuttosto come una minaccia che come una promessa. La domanda, come si dice in questi casi, sorge spontanea : cui prodest? Non si discutono, ovviamente, i capolavori esposti al pubblico, che anzi in qualche caso (fig. 2) sono di difficile fruizione ; molti però si chiedono quali siano i contributi di novità e di analisi della poetica del geniale pittore lombardo; ci si chiede insomma quanto pos-



Fig. 4



Fig. 6



Fig. 7

subito i meriti del curatore, Gianni Papi, da tempo impegnato sul fronte degli studi caravaggeschi, con ricerche e scoperte che hanno rivoluzionato alcuni tradizionali impianti interpretativi (si pensi soltanto agli studi sulla fase romana



Fig. 9

di Ribera, culminati con l'identificazione – che però non trova ancora tutti gli studiosi concordi – nello 'Spagnoletto' del Maestro del Giudizio di Salomone (fig. 8)). E tuttavia, se la scelta 'istituzionale' dei due curatori romani ha privilegiato criteri restrittivi, a Firenze si è probabilmente esagerato all'incontrario. Forse nell'ansia di non farsi oscurare dall'evento delle Scuderie, si è andati oltre: da un parte, forzando, in saggi pure apprezzabili, dati documentari non ancora esaurienti per cercare conferme a malsicure supposizioni (l'ipotizzato approdo fiorentino di Caravaggio, il mistero della sua tragica morte, ecc), dall'altro, presentando in mostra opere di incerto lignaggio e di attribuzione controversa.



Fig. 11

Maurizio Marini, al quale ultimo peraltro si deve il repertorio più esauriente su Caravaggio e che non compare neppure tra i ringraziamenti.

Diverso ma speculare il discorso per la mostra fiorentina. Qui, peraltro, bisognava tener presente che inevitabilmente sarebbe nato il confronto con la grande iniziativa curata quarant'anni fa da Evelina Borea, Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie fiorentine. E sotto questo punto di vista, occorre riconoscere



Fig. 8

che però non trova ancora tutti gli studiosi concordi – nello 'Spagnoletto' del Maestro del Giudizio di Salomone (fig. 8)). E tuttavia, se la scelta 'istituzionale' dei due curatori romani ha privilegiato criteri restrittivi, a Firenze si è probabilmente esagerato all'incontrario. Forse nell'ansia di non farsi oscurare dall'evento delle Scuderie, si è andati oltre: da un parte, forzando, in saggi pure apprezzabili, dati documentari non ancora esaurienti per cercare conferme a malsicure supposizioni (l'ipotizzato approdo fiorentino di Caravaggio, il mistero della sua



Fig. 10

Il risultato è non già di aver chiarito aspetti ancora nell'ombra o dibattuti, bensì esattamente l'opposto. Pensiamo, ad es, alla ri-attribuzione a Caravaggio di un ritratto di cardinale (fig. 9) ora creduto Benedetto Giustiniani, presentato invece a suo tempo (nella mostra La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'arte, Roma 1995) come Cesare Baronio da John Thomas Spike, che lo attribuiva a Caravaggio, con successo scarsissimo e consenso nessuno; oppure al Ritratto di Maffeo Barberini (fig. 10) proprietà Corsini, già espunto da Longhi, ma accettato da altri valenti studiosi, tra cui,



Fig. 12

attributiva, la tecnica e la forza compositiva dell'opera, anch'essa risorta dopo un accurato restauro, non altrettanto si è fatto con il discusso Cavadenti (fig. 11) del tutto 'fuori linea' rispetto alla produzione caravaggesca post-romana, ma confermato, con un' insistenza quasi accorata dalla Gregori nella scheda, su base documentaria.

Compagno poi numerose opere tratte dai depositi degli Uffizi e lodevolmente messe a confronto per una lettura esauriente; faranno certamente discutere due dipinti assegnati a Ribera, come San Pietro e San Paolo (fig. 12) e San



Fig. 14

Paolo eremita, (fig. 13) (in questo caso nella scheda prudentemente si è aggiunto 'e bottega') come farà discutere il 'passaggio' di certe attribuzioni da un artista ad un altro esclusivamente su basi stilistiche, come nel caso, per citarne solo uno, del famoso Suonatore di liuto (fig. 14), ora assegnato interrogativamente a Simon Vouet, dopo una serie di attribuzioni ad artisti fiorentini. Ma questo è nell'ordine delle cose, ed anzi è senz'altro positivo riproporre opere di una certa importanza, o di portarne alla luce altre di sicuro interesse, come nel caso del Ritratto di giovane con colletto a lattuga (fig 15) dato anche come probabile Autoritratto di Cecco del Caravaggio; almeno di questo occorre dare atto. Ma la sensazione di 'saturazione' e di stanchezza che ormai si percepisce intorno a simili 'eventi', rischia di generalizzarsi e suggerirebbe da adesso in poi molta prudenza: è quello che ci sentiamo di dover suggerire.



Fig. 13

oggi, lo stesso Papi, Mina Gregori e Keith Christiansen, autore di una lunga scheda in catalogo, dove però, al di là di una conclamata sicumera, manca la sola cosa che avrebbe smentito la non autografia caravaggesca, cioè la contestazione di un documento pubblicato nel lontano 1967 da C. D'Onofrio che attestava pagamenti del dipinto Corsini al pittore Niccodemo Ferrucci (un allievo del Passignano, 'modesto' secondo Papi, 'buono' secondo Marini); e tuttavia, se in questo caso si è platealmente sorvolato sul dato documentario per privilegiare, a conferma di un' ipotesi

Paolo eremita, (fig. 13) (in questo caso nella scheda prudentemente si è aggiunto 'e bottega') come farà discutere il 'passaggio' di certe attribuzioni da un artista ad un altro esclusivamente su basi stilistiche, come nel caso, per citarne solo uno, del famoso Suonatore di liuto (fig. 14), ora assegnato interrogativamente a Simon Vouet, dopo una serie di attribuzioni ad artisti fiorentini. Ma questo è nell'ordine delle cose, ed anzi è senz'altro



Fig. 15

PDL

La sindrome di Caravaggio

La sindrome di Caravaggio si manifesta in maniera diversa a seconda colpisca un comune mortale o un celebre studioso, eventualmente specialista riconosciuto dell'opera del sommo pittore lombardo.

Nel primo caso si avverte in maniera lampante, soprattutto se si è al cospetto dei dipinti dell'ultima fase, pregni di sangue e di dolore, di patimento e di morte, la presenza del male, una sensazione incombente che toglie il fiato ed induce a pensieri tristi e commendevoli.

Nei bambini induce spesso un pianto disperato alternato a singhiozzi. Ne ebbi la conferma quando, in occasione della mostra napoletana sull'Ultimo Caravaggio, tenutasi alcuni anni fa a Capodimonte, le maestre si lamentavano di non poter portare in visita le loro scolaresche, perché la visione delle opere era traumatizzante per i pargoli.

Anche io, col mio gruppo di Amici delle chiese napoletane, organizzai una decina di visite guidate ed i frequentatori avevano un'età media di settant'anni, eppure l'effetto non era dissimile, incubi notturni nei giorni successivi, che colpivano prevalentemente signore d'annata e sensazioni di angoscia, che perduravano settimane anche in generali in pensione e attempati professionisti e magistrati.

Una sottovariante della morbosa patologia, una sorta di sindrome di Stendhal al massimo grado, si avverte poi nel guardare la celebre Medusa degli Uffizi, un quadro straordinariamente bello ed orrifico in egual misura, che induce una vertigine di sensazioni terebranti da indurre la perdita dell'equilibrio, mentre alcuni soggetti urlano a squarciagola.

Ma lo scopo di queste brevi considerazioni sulla sindrome era a margine dell'esaustivo articolo dell'amico Pietro Di Loreto sull'ondata incontenibile di nuove attribuzioni a Caravaggio di quadri assolutamente inadeguati, da parte di critici anche di fama internazionale.

Si potrebbe ipotizzare un motivo meramente economico alla base di questa mania attribuzionistica, perché un quadro che diventa Caravaggio al posto di copia o di ignoto caravaggista aumenta di oltre mille volte il suo valore venale. Da poche decine di migliaia di euro a svariate decine di milioni. Invece l'ansia incontenibile che spinge a dare la paternità del Merisi a quadri improbabili è dettata unicamente dal desiderio per ogni studioso di divenire famoso per la scoperta, carpando la celebrità dell'artista.

Non si potrebbero spiegare altrimenti errori clamorosi del passato: uno fra tutti quello di battersi per l'autografia del Cavadenti, un quadro di una mediocrità sconcertante, da parte di una studiosa dell'autore riconosciuta internazionalmente come Mina Gregori.

Ed all'incontrario la vicenda del Martirio di S. Orsola, già di proprietà della sede napoletana della Banca Commerciale (non inseguiamo di chi è ora dopo infiniti accorpamenti tra istituti di credito), che nonostante richiamasse a viva voce l'autografia, anche per la presenza in primo piano dell'autoritratto del pittore, è rimasta a lungo nell'anonimato o sotto nomi assurdi come il Preti, prima della decisiva scoperta dei documenti.

Alla mostra attualmente a Firenze, affianco a capolavori, si presentano due nuovi Caravaggio..., mentre l'ultima rivista di storia dell'arte ne presenta addirittura sette.

Dobbiamo giustamente dire Basta!!!, un minimo di serietà ci vuole.

Gli studiosi affetti dalla sindrome e sono molti farebbero meglio a farsi curare da uno psicanalista, invece di vaneggiare con nuove sensazionali scoperte.

P.S. Sulla mostra fiorentina fa testo il competente commento del professor Di Loreto, vorrei solo aggiungere, da napoletanista immarcescibile, un parere sui due pseudo Ribera: il primo è copia da un originale perduto, il secondo è di un ignoto spagnolo, contemporaneo del valenzano, di cui non mi sento di dare un nome preciso.

AdR

RECENSIONE La natura morta napoletana del Seicento

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/11/la-natura-morta-napoletana-del-seicento.html>

L'ultimo libro di Achille della Ragione

La natura morta del Seicento napoletano costituisce un capitolo fondamentale nella storia della pittura europea a cui collaborarono giganti del calibro dei Recco e dei Ruoppolo, due celebri dinastie, Luca Forte e Paolo Porpora, Abraham Brueghel e Andrea Belvedere, ai quali si affiancarono una miriade di minori, noti solo a pochi specialisti.

I generisti partenopei, mentre disdegnarono i memento mori, tanto diffusi nella coeva natura morta fiamminga, furono talmente abili nel rappresentare i fiori, da farne sentire il profumo, mentre frutta e dolci fanno venire il desiderio irrefrenabile di addentarli.

Mancava da decenni un volume che trattasse con competenza l'argomento e bisogna perciò ringraziare Achille della Ragione per aver fornito, con un libro ricco di foto a colori, corredate da schede esaustive, agli appassionati del settore una bussola per addentrarsi in un viaggio affascinante tra pesci, colti magistralmente nel delicato momento del trapasso tra la vita e la morte, trionfi floreali sgargianti e dolci deliziosi da far venire l'acquolina in bocca ad un diabetico.

Un'opera che non potrà mancare nella biblioteca di studiosi e studenti e che potrebbe costituire una splendida strenna per santificare con cultura le prossime festività natalizie.

Un libro che si può ricevere a domicilio ordinandolo

alla Libreria Neapolis - tel. - 081 5514337 - info@librerianeapolis.it

alla Libro Co - tel. 0558229414 - 0558228461 - libroco@libroco.it

oppure contattando direttamente l'autore tel. 0817692364 - a.dellaragione@tin.it



Fig. 1

Marina della Ragione

I tesori nascosti. Tino da Camaino, Caravaggio, Gemito

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/12/i-tesori-nascosti-tino-da-camaino.html>

Una lotta tra bello e brutto, tra vero e falso



Fig. 1

Fino a maggio si potrà ammirare a Napoli, nella sede della chiesa della Pietrasanta (fig. 1), restituita dopo decenni alla pubblica fruizione, un'esposizione, intitolata "I tesori nascosti. Tino da Camaino, Caravaggio, Gemito", ricca di oltre 150 dipinti ed organizzata da Vittorio Sgarbi. Una occasione ghiotta, anche se costosa, perché il biglietto costa 12 euro, circa il doppio di una visita a Capodimonte.

Nei primi giorni file interminabili di visitatori, tra turisti e napoletani, richiamati dal nome illustre del curatore, ma soprattutto dalla possibilità di vedere un Caravaggio (fig. 2) inedito. Sulla meritata fama di Vittorio Sgarbi non discutia-



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

mo, sull'autografia del dipinto abbiamo più di un dubbio e ci riserviamo di dedicare all'argomento un articolo specifico, dopo aver sentito il parere dei massimi specialisti mondiali del pittore.

Passiamo ora ad esaminare le opere degli altri due artisti che stranamente fanno compagnia al Merisi nel titolo della mostra: Tino da Camaino rappresentato da una scultura (fig. 3) più che modesta; stesso discorso per Gemito, in mostra con una testa (fig. 4), che, se posta in vendita, faticherebbe a raggiungere una quotazione di un migliaio di euro.

Le opere in mostra appartengono tutte a privati, banche e collezionisti, tra questi la parte del gigante la fa la raccolta personale del curatore Vittorio Sgarbi. Al momento manca un catalogo cartaceo di quanto esposto, una pecca molto grave, a mala pena sostituita da una App scaricabile sul telefonino in grado di fornire descrizioni ed a volte approfondimenti su dipinti e sculture esposte.



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Tutto il percorso, dal Trecento al Novecento, è una costante lotta tra bello (fig. 5) e brutto (fig. 6), ma soprattutto tra falso e vero; il primo ben rappresentato da uno pseudo Battistello Caracciolo (fig. 7) ed un Tiziano (fig. 8) che grida vendetta e rientra a pieno titolo in entrambe le categorie.

Molti i dipinti napoletani, tra cui alcuni di qualità eccelsa, da una tavola di Ierace (fig. 9), ad una coppia di De Matteis, firmati e datati

1727, da un Mattia Preti del periodo maltese ad uno splendido Ribera (fig. 10), in compagnia di altri dipinti attribuiti al valenzano, ma eseguiti dalla bottega. Un eccelso Nicola Malinconico e due Giordano, uno dubbio ed uno notevole (fig. 11) di proprietà di uno dei più importanti antiquari italiani: Tornabuoni di Firenze.

La natura morta è degnamente rappresentata da un superbo Luca Forte (fig. 12), proveniente dalla celebre raccolta Molinari Pradelli.

Numerosi sono i dipinti dell'Ottocento e del Novecento, napoletano ed italiano, tra questi spiccano due capolavori assoluti: un Ligabue (fig. 13) ed un De Chirico (fig. 14).

Possiamo concludere con un giudizio positivo, anche se abbiamo sottolineato luci ed ombre della mostra e non si tratta di un chiaro scuro caravaggesco...

Mostra su Salvatore Fergola a Palazzo Zevallos

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2016/12/mostra-su-salvatore-fergola-palazzo.html>

Fino al 2 aprile si potrà ammirare un'esposizione (fig. 0), intitolata 'Fergola. Lo splendore di un Regno', ricca di oltre 60 dipinti e disegni dell'artista provenienti da istituzioni prestigiose come la Reggia di Caserta, il Palazzo Reale di Napoli, il Museo di Capodimonte e il Museo Nazionale di San Martino, oltre che da collezioni private.

L'idea di realizzare la prima grande esposizione monografica dedicata al pittore è nata da un dipinto facente parte della collezione di Intesa Sanpaolo, già Banco di Napoli (non dimentichiamolo mai) raffigurante 'La Tempesta nel golfo di Napoli', un punto di partenza da cui partire per riscoprire il talento e l'entusiasmo del maestro nel narrare la bellezza dei luoghi e la forza della storia napoletana. Fergola è stato un protagonista della pittura italiana dell'800, nella veste di fotoreporter dei primati borbonici, una sorta di Micco Spadaro dell'epoca.



Fig. 0

L'opera più significativa del pittore è quella che rappresenta l'inaugurazione della prima strada ferrata in Italia (fig. 1), un primato importantissimo del Regno delle due Sicilie, alla quale sono collegata la Stazione di partenza (fig. 2) e quella di Castellammare (fig. 5), costruita in seguito.

Gli studi sulla pittura napoletana del'800 hanno sempre privilegiato la Scuola di Posillipo, molto amata perché rappresenta un approccio diretto alla natura, formata da pittori romantici per eccellenza,



Fig. 1



Fig. 2

svincolati da legami con i committenti. Fergola invece è l'opposto. È stato l'ultimo pittore di Corte, legato più al passato che al futuro ed al presente come invece furono i pittori indipendenti della Scuola di Posillipo, ma che ha anche rappresentato un momento storico eccezionale”.

Quella di Salvatore Fergola è stata una carriera lunga e complessa. Nato a Napoli in una famiglia di artisti, egli (1796-1874) si dedicò sin da giovane alla pittura di paesaggio, tanto da poter essere con-



Fig. 3

siderato il legittimo erede del grande Hackert. Come “pittore di paesaggio della Real Casa di Borbone”, Fergola seguì il re Francesco I in Sicilia e in Puglia e immortalò nelle sue opere alcuni momenti storici di rilievo del Regno delle



Fig. 4



Fig. 5

Due Sicilie. La sua produzione è stata molto vasta: dalle incantevoli vedute della città dal mare alla rappresentazione del varo dei vascelli reali alle scene di naufragio tipiche del gusto romantico, in cui divenne un vero specialista.

La sua produzione pittorica cominciò nel 1819 e durò fino alla fine della dinastia, quando il Re-

gno delle Due Sicilie venne annesso all'Italia. Proseguì poi stancamente negli anni dell'Unità, fino alla sua morte, avvenuta nel 1874. Dal suo lavoro viene fuori una fetta della storia della dinastia dei Borbone. Egli rappresenta scene di caccia, i viaggi del Re in Sicilia, la vita di Corte, in quadri ad olio in cui conserva l'incanto, la bellezza e la qualità della tempera, cosa che lo distingue dai vedutisti contemporanei. Diventa un pittore di corte che sa interpretare i nuovi tempi e lo slancio della città e del Regno, che vanta primati invidiabili a livello nazionale.

Napoli ai tempi dei Borbone era una metropoli moderna, la terza città in Europa per popolazione. È a Napoli che vennero introdotti per la prima volta la ferrovia, ma anche il battello a vapore, i ponti sospesi in ferro e il primo sistema bancario moderno grazie a banchieri provenienti dalla Francia. La città accoglieva tecnici da tutta Europa e con i suoi quadri Fergola rappresentò in pieno lo slancio verso la modernità dei Borbone.

Nel 1829-30 segue la corte a Madrid con il re Francesco I che porta sua figlia in sposa al Re di



Fig. 6

Spagna. Al ritorno la compagnia decide di passare per Parigi dove si trattiene diversi mesi ospite del duca d'Orléans e della duchessa di Berry, cognato e sorella del sovrano napoletano ed entrambi tra i più importanti collezionisti d'arte contemporanea in Europa. A Parigi Fergola entra in contatto con altre influenze e la sua ultima produzione è composta di grandi marine in tempesta.

L'artista testimonia la grande importanza riservata dai Borbone alle comunicazioni, le magnifiche parate (fig. 3), luoghi scomparsi come la Conocchia (fig. 4), grandi feste come il Carnevale del 1846 (fig. 6), ma nello stesso tempo anche il cambiamento nella politica di Ferdinando II di Borbone, dal suo momento di benevolenza verso gli artisti e l'esercito e quello successivo ai moti insurrezionali del '48, quando il Re smise di essere liberale. Fergola capì che qualcosa era cambiato e lo rappresentò nelle sue opere. Si avvicinò così al paesaggio della tempesta fino al suo ultimo dipinto in mostra, che rappresenta Gesù nell'atto di imporre al mare tempestoso di placarsi, un quadro in cui chiaramente ridicolizza la fine di un Re".

Mostra su Artemisia Gentileschi a Roma

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2017/01/mostra-su-artemisia-gentileschi-roma.html>

Nel panorama quanto mai esiguo delle mostre d'arte in Italia, quasi tutte concentrate nella capitale, un posto di rilievo è costituito dall'esposizione su Artemisia Gentileschi, che si potrà visitare fino al 7 maggio a Palazzo Braschi a Roma.

Molti i quadri su cui meditare, tra i più famosi, ancor di più i dipinti di autori coevi, che permettono cogenti raffronti, inoltre salette ove si possono ammirare brevi video sulla vita della pittrice ed



esaustivi pannelli in ogni sala ad illustrare i vari periodi in cui si divide l'attività di Artemisia, tra Firenze, Roma e Napoli.

Unica pecca la proposta di numerose nuove attribuzioni, quasi tutte inattendibili e su questa mia opinione ho il conforto del parere di un celebre studioso della Gentileschi assieme al quale ho vagliato la potenziale autografia di alcuni inediti.



Prima di passare ad esaminare dettagliatamente il periodo napoletano della pittrice, il più lungo e più fecondo, un breve cenno ad un'altra mostra che si sta svolgendo nella città eterna a Palazzo Borghese sulle origini della Natura morta in Italia ed un consiglio spassionato ai miei lettori: evitatela accuratamente, per tre validi motivi: l'eccessivo costo del biglietto d'ingresso, ben 20 euro; la mancanza di novità scientifiche sull'argomento ed infine una vera e propria vessazione che viene imposta al visitatore a cui è concesso un tempo limitato per poter

ammirare lo splendido museo, un abuso che segnalò pubblicamente al ministro competente, invitandolo a prendere gli opportuni provvedimenti, in assenza dei quali dovrà provvedere la magistratura che investirò della questione.

E ritorniamo ora ad Artemisia ed al suo trionfante periodo napoletano.

Artemisia Gentileschi a Napoli

Dal 1627-30 fino alla morte per oltre vent'anni è presente a Napoli Artemisia Gentileschi, che più che straniera (pittrice romana amava definirsi) bisognerebbe correttamente considerarla napoletanizzata a tutti gli effetti, come il Ribera e tanti altri pittori che, nati lontano, acquistano da noi la fama in lunghi anni di attività che incidono sensibilmente, a contatto con la realtà figurativa locale, nel variare i caratteri della loro pittura originaria.



Fig. 1

Ella compare sulla scena artistica napoletana alcuni anni prima del 1630 e la sua influenza, in un reciproco rapporto di dare ed avere con la cultura figurativa indigena, è molto intensa.

Le sue notevoli capacità ricettive e di adattamento all'ambiente sono tali che la sua cifra stilistica in poco tempo diviene partenopea, la sua tavolozza si imbrunisce, acquisendo tonalità più squisitamente naturaliste in consonanza con la tradizione locale portata avanti dal Battistello ed anche la fisionomia di alcuni personaggi si «meridionalizza», la modella dell'Annunciazione sembra scelta tra le ragazze del popolo per i suoi colori spiccatamente mediterranei, i re che si prostrano nell'Adorazione dei Magi sono quanto di più spagnoleggiante si possa immaginare.

A lungo la critica ha ritenuto che Artemisia abbia dato più che ricevuto, ma oggi possiamo ritenere il bilancio in parità alla luce del fatto che la pittrice raggiunge la sua piena maturità e trascorre gran parte della sua carriera alle falde del Vesuvio. I suoi rapporti con gli artisti napoletani sono molteplici dallo Stanzione al Finoglia, dal Guarino a Francesco Fracanzano, fino al Cavallino ed allo stesso Spinelli.

Il suo arrivo a Napoli offrì allo Stanzione più d'un motivo di verifica e di conferma della bontà dell'indirizzo stilistico intrapreso e favorirà una consonanza che si manifesterà in maniera esplicita quando i due lavoreranno assieme in importanti commissioni dalle Storie del Battista per il Buen Retiro, oggi al Prado, alle pale per il Duomo di Pozzuoli. Artemisia trasmise a Massimo la sua accentuata finezza coloristica che proveniva da una cultura pittorica temprata negli anni romani sotto l'influsso del Vouet.



Fig. 3

La Gentileschi fu «ravvivatrice del caravaggismo a Napoli dal '30 e maestra a Massimo di giochi luministici di superficie, sia negli sfoggiati capricci dei panneggi, artificiatissimi cartocci barocchi, sia nei tipici pezzati di tinte locali, dove ai bassi bruni e marroni del Merisi contrastano i solferini, i vermigli, i verdoni, i turchini» (Ortolani).

Paolo Finoglia è pittore dalle piacevoli cromatiche, influenzato da Artemisia a tal punto che è difficile distinguerlo nei quadri non siglati.

Cavallino attraverso la Gentileschi risale direttamente alla fonte primigenia, costituita dalle opere del padre Orazio, come pure per via di Artemisia sfocia nella dolcezza e nella delicatezza del Vouet,

affascinato da atteggiamenti, colori, inquadrature. Qualche consonanza stilistica si apprezza anche in molte tele di Pacecco De Rosa e di Filippo Vitale, in particolare nel Giudizio di Paride della pinacoteca di Vienna, nel quale gli intricati nessi con la cultura artemisiesca fanno quasi ipotizzare l'ispirazione ad un prototipo della pittrice.

Ancora da esplorare a fondo e da definire con precisione le interconnessioni con Guarino, con



Fig. 2



Fig. 4

Spinelli e con Francesco Fracanzano. All'incontrario bisogna sottolineare le trasformazioni che la pittura di Artemisia subisce a contatto della cultura figurativa napoletana: «la tavolozza si scurisce, l'impasto si riscalda, l'epidermide si arrossa, si sporca, i panni spesseggiano» (Contini). L'Ortolani era del parere che nei riguardi dello Stanzone il rapporto di dare ed avere fosse nei primi anni a tutto vantaggio di Massimo dal quale Artemisia imparò a schiarire i suoi cupi toni bruni, fino a quando, indossata la nuova pelle combusta al sole di Napoli, ella ci regala «i più nitidi campi di chiare tinte vivaci e i suoi nudi e lenzuoli d'argento che essa accese come di bengala in pronti gesti e in artificiose fogge, rubando a Reni lo spalmarsi delle carni nella luce e giocando di traslucidità epidermiche».

Non bisogna infine dimenticare che la stessa Artemisia fu influenzata profondamente dal classicismo bolognese che costituisce a Napoli una corrente molto importante per la presenza del Domenichino e del Lanfranco al cui fianco la Gentileschi lavorò nel Duomo di Pozzuoli. La committenza per il coro ed il presbiterio della Cattedrale di Pozzuoli fu un lavoro

molto importante, che impegnò la pittrice per alcuni anni al fianco di artisti famosi quali il Lanfranco, lo Stanzone ed Agostino Beltrano.

Artemisia realizzò tre grandi pale d'altare I Santi Procolo e Nicea, il Martirio di San Gennaro nell'anfiteatro di Pozzuoli e l'Adorazione dei Magi. Opere collocabili cronologicamente tra il 1633, data che si legge sulla lapide dedicatoria posta nei pressi della prima tela, e il 1638, anno della partenza della Gentileschi per l'Inghilterra, dove soggiornò presso il padre malato per alcuni anni.

A queste pale va associata la celebre Natività del Battista, forse precedente di qualche anno e facente parte della commissione per adornare la residenza di Filippo IV di Spagna. Essa rappresenta una delle risoluzioni più attuali che l'arte italiana di quel tempo abbia dato di un soggetto religioso. L'opera realizzata coi puri valori tonali, atmosferici, della luce e sciogliendo il pretesto religioso nell'intimo calore sentimentale d'un ambiente realistico e familiare è uno stratificarsi dei panneggi in sfoglie sempre più sottili ed esili, condotte con inedito, paziente calligrafismo.

Artemisia a Napoli, in un ambiente prodigo di occasioni di lavoro, incontrò un grande successo, anche se nel suo animo rimase sempre una straniera «Io so' romana!» e spesso soffrì per le condizioni di vita a volte disagiate della città: «in Napoli non ho volontà de più starce, sì per li tumulti di guerre, come ancora il male vivere, et delle cose care».

La Gentileschi, grazie al suo talento artistico, godette di un'indipendenza quasi eccezionale per una donna del suo secolo, diventando un simbolo dell'emancipazione femminile. Le sue quotazioni erano molto alte, giungendo ad essere pagata fino a cento scudi per ogni figura dipinta.

Spesso si imbestialiva per l'abitudine levantina dei committenti, già allora in auge a Napoli, di tirare sul prezzo: «non fo all'usanza di Napoli quando chiedo una cifra, che doman-



Fig. 5



Fig. 6

dano trenta e po' danno per quattro, Io so' romana e perciò voglio procedere sempre alla romana». Ella eccezionalmente licenziava un dipinto che, oltre a quello del committente, non incontrasse anche il suo gusto personale. Ad ogni modo per conquistarsi un'ampia fetta di mercato edulcorò in parte lo stile aggressivo dei suoi anni romani, recependo in parte la corrente purista, sorta a Napoli dopo l'arrivo del Domenichino, adottando toni più pacati nel suo linguaggio, condito di brillanti eccipienti coloristici, esaltati dall'uso di una squillante gamma cromatica. Dopo il soggiorno londinese, durato probabilmente fino al 1641, la Gentileschi tornò a Napoli, dove lavorò incessantemente fino alla morte avvenuta nel 1652 o 1653.

Non potremmo concludere la trattazione su Artemisia senza concedere qualcosa al «pettegolezza», che avvolse tutta la sua vita, pedaggio doloroso per un'artista, che raggiunse un grado di emancipazione assolutamente inconsueto per una donna del suo secolo. Cominciato il suo apprendistato artistico presso il padre Orazio, passò poi alla bottega di Agostino Tassi, un pittore che era anche una sorta di imprenditore degli ambienti artistici romani, capace di convogliare le energie di vaste schiere di artisti in grosse imprese decorative. Egli era un vanaglorioso, soprannominato lo smargiasso, approfittò della sua giovane allieva e fu accusato dal padre Orazio di stupro. La vicenda, molto romanzata, ebbe il suo epilogo in un tormentato processo, al seguito del quale il Tassi fu condannato al carcere, ove dimorò per soli otto mesi. Un mese dopo il processo la Gentileschi sposò un fiorentino, ma la sua reputazione rimase macchiata per sempre per la natura libidinosa della vicenda.

Una conferma della gravità e della perpetuità del giudizio storico riservato alla pittrice la troviamo in questo singolare epitaffio comparso in un volume stampato a Venezia nel 1653:



Fig. 7



Fig. 8

«Co'l dipinger la faccia a questo,
e a quello nel mondo m'acquistai merto infinito
nell'intagliar le corna a mio marito
lasciai il pennello, e presi lo scalpello
gentil'esca de' cori a chi vedermi
poteva sempre fui nel cieco mondo;
hor, che tra questi marmi mi nascondo,
son fatta gentil'esca de' vermi».

Un anatema eccessivo riservato ad Artemisia incredibilmente presentata come una maga del sesso, piuttosto che delle arti figurative, spesso confinate ad un ruolo marginale nelle sue biografie.

Museo del giocattolo a San Domenico Maggiore

<http://achillecontedilavian.blogspot.it/2017/01/museo-del-giocattolo-san-domenico.html>



Cronistoria di una visita esaltante

La mostra sul museo del giocattolo, ospitata fino a febbraio nella sala capitolare della chiesa di San Domenico maggiore è quanto mai interessante e permette di ammirare uno dei tanti tesori nascosti di Napoli. Infatti la collezione, ricca di 850 pezzi, appartiene al Suor Orsola Benincasa, ma da anni non era fruibile, perché i locali che la ospitano non sono agibili. Fortunatamente, per la gioia di bambini ed adulti, è stata trovata una sede provvisoria nella grande aula, sorda e grigia, che per anni è stato teatro di memorabili processi in Corte di Assise. Ricordo con una punta di emozione le memorabili arringhe del processo a Pupetta Maresca, che ho ascoltato da ragazzo, stipato in una folla di migliaia di ascoltatori esaltati.

Il 7 gennaio ho organizzato una visita guidata in collaborazione con l'Unione pensionati del Banco di Napoli ed ho avuto l'onore di illustrare l'esposizione ad una ventina di bambini, accompagnati da una miriade di genitori e nonni entusiasti.



Fig. 1



Fig. 2

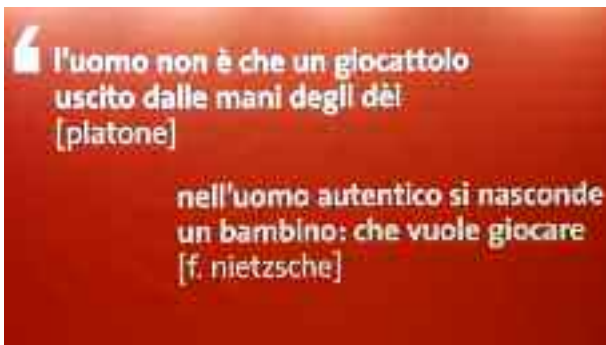


Fig. 3

Dopo una breve descrizione della guglia e dei palazzi nobiliari che si affacciano sulla celebre piazza (fig. 1), la foto ricordo (fig. 2) con il gruppo dei pargoletti (tra i quali, ospiti d'onore in prima fila, i miei adorati nipoti: Leonardo, 1° da sinistra, Matteo 3° ed Elettra 5°, appartenenti alla nobile schiatta dei Carignani di Novoli, venuti appositamente da Bruxelles per la visita guidata dal nonno).



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

All'entrata ci accolgono due frasi lapidarie (fig. 3), che ci ammoniscono sul significato del giocattolo, che fa la sua comparsa nella notte dei tempi e che ha rallegrato i bimbi all'epoca dei faraoni e dell'antica Roma, per trovare poi il suo trionfo a partire dal Novecento, come mostrano



Fig. 7



Fig. 8

subì una severa ammonizione dal regime fascista, per aver lanciato un modello di fumatrice (fig. 7). Riuscì a farsi perdonare con l'idea di un bambolotto in divisa di balilla, che fece



Fig. 9

le prime vetrine, che espongono una serie di bambole.

Dopo una veduta d'assieme (fig. 4) comincia la serie delle Barbie (fig. 5), che rivoluzionarono completamente il mercato delle bambole (fig. 6), eleganti e raffinate dei decenni precedenti. Una ditta italiana, la Lenci, esportava i suoi prodotti in tutto il mondo, ma in Italia



Fig. 10



Fig. 11

scalpore e divenne l'idolo delle fanciulle dell'epoca.

Oltre all'imitazione del celebre signor Bonaventura (fig. 8), portato al successo dal Corriere dei piccoli, tra i pupazzi compare anche Totò in persona, con tanto di sguessera e naso a becco.

Lo stesso Rodolfo Valentino, nelle vesti immortali dello sceicco bianco (fig. 9), fa la sua comparsa tra i bambolotti doc e possiamo essere certi che anche tante mamme, di nascosto alla prole, lo hanno abbracciato teneramente.



Fig. 12



Fig. 13

Dopo una serie di soldatini e di pistolotti di varie dimensioni, si passa alle automobiline (fig. 10), tra cui spiccano anche modelli da corsa, come le rosse Ferrari, che costituiranno un sogno destinato a durare anche dopo gli anni della fanciullezza.

Trenini a corda, alla portata di tutte le borse, mentre quelli elettrici, prodotti dalla Lima e dalla Rivarossi, ditte mitiche, erano appannaggio dei bambini ricchi.

Teatrini (fig. 11) familiari, che facevano concorrenza a quelli che in tutte le piazze attiravano una folla osannante di spettatori, gabbie con uccelli esotici e cavalli a dondolo (fig. 12) di notevoli proporzioni concludono la carrellata di vetrine ed un ultimo sguardo va rivolto ad una sezione, patrocinata dalla Procura della repubblica di Napoli, dedicata al problema dei giocattoli contraffatti, che, oltre a non riconoscere il copyright, tolgono lavoro alle maestranze italiane e ci fanno apparire sempre più lontani quei tempi in cui le nostre ditte esportavano in tutto il mondo, portando gioia ai bambini e valuta pregiata alle nostre casse.

La degna conclusione della visita si è avuta con la distribuzione di bellissimi giocattoli (fig. 13) a tutti i bambini intervenuti e di questo nobile gesto dobbiamo ringraziare l'Unione pensionati del Banco di Napoli ed in particolare il suo illustre presidente Carlo della Ragione.

Il giocattolo nell'era del consumismo

A conclusione di questo articolo ho sentito la necessità di esternare alcune amare considerazioni su come il giocattolo si sia trasformato in un virus in grado di contagiare i bimbi sin dalla più tenera età e di trasformarli in adepti di una triste epoca dominata dal moloch del dio denaro.

Conservo gelosamente i giocattoli con cui giocavo da bambino: un trenino a corda, che ancora funziona perfettamente, una locomotiva, cinque carrozze e tanti binari da intrecciare seguendo i percorsi dettati dalla fantasia; un fortino ed un egual numero di soldatini ed indiani, una gabbia smontabile dove a turno collocavo tigri ed elefanti, una trottola, un fucile, due pistole ed un robusto cavallo a dondolo. Li conservo come reliquie, salvandoli dalla furia devastatrice di mia moglie, che vorrebbe gettare via tutte le cose vecchie.

Mi viene in mente Tania, la figlia adottiva di Achille Lauro, uno degli uomini più ricchi d'Italia, che poteva chiedere alla Befana ed a Babbo Natale, decine di doni e qualunque regalo, anche il più costoso al mondo. Ma poteva giocare soltanto per un mese; perché arrivati alla fine di gennaio ne poteva scegliere uno soltanto e gli altri dovevano essere distribuiti da lei stessa ai bambini poveri della città.

Oggi i bambini sono sommersi dai regali, li spacchettano svogliatamente, ci giocano per qualche giorno e poi ne chiedono altri sempre più complessi e costosi a genitori, nonni, zie e parenti fino alla sesta generazione, i quali scioccamente fanno a gara ad acquistare trenini elettrici, automobili sofisticate, aerei teleguidati, animali mostruosi, droni e monopattini elettrici, tutti doni ai quali il bambino dedica qualche giorno e poi disgustato butta via insoddisfatto.

Tutti gli oggetti del mondo meritano rispetto, tutto ciò che ci circonda, anche se fabbricato in serie è unico ed insostituibile. Anche un vestito fuori moda, un'automobile vecchia o una lavatrice che fa i capricci.

Il futuro è pieno di nubi, ma possiamo ancora sperare che qualcuno riuscirà a ritrovare, nel cuore della civiltà dei consumi, le virtù della civiltà contadina: la parsimonia, la sobrietà, la discrezione, l'amore per le forme ed il colore degli oggetti, la stessa avarizia. Saranno pochissimi, ma forse riusciranno a salvare il mondo. Il loro impegno riuscirà, non dico a fermare o a rallentare, ma almeno ad aprire un piccolo spazio vuoto, nella corsa intollerabile di ciò che molti credono sia il progresso.

Risponde **Stefania Rossini**

stefania.rossini



espressoedit.it



Giocattoli in mostra

Cara Rossini, dopo aver visitato la bella mostra sul museo del giocattolo, ospitata nella sala capitolare della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, rifletto su come oggi il giocattolo si sia trasformato in un virus che trasforma i bambini in adepti del dio denaro. Conservo gelosamente i miei giocattoli: un trenino a corda, un fortino con soldatini e indiani, una trottole, un fucile, due pistole ed un cavallo a dondolo. Mi viene in mente Tania, la figlia adottiva di Achille Lauro, allora uno degli uomini più ricchi d'Italia, che poteva chiedere alla Befana e a Babbo Natale, decine di doni, anche i più costosi al mondo. Ma poteva giocare soltanto per un mese: perché arrivati alla fine di gennaio ne poteva scegliere uno soltanto e gli altri dovevano essere distribuiti da lei stessa ai bambini poveri della città. Oggi i bambini sono sommersi dai regali, ci giocano per qualche giorno e poi ne chiedono altri sempre più complessi e costosi a genitori, nonni, zie e parenti vari, i quali fanno a gara ad acquistare trenini elettrici, aerei teleguidati, droni e monopattini elettrici, a cui il bambino dedicherà qualche giorno per poi buttarli via insoddisfatto. Il futuro è pieno di nubi, ma possiamo ancora sperare che qualcuno riuscirà a ritrovare, nel cuore della civiltà dei consumi, le virtù della civiltà contadina: la parsimonia, la sobrietà, la

discrezione, l'amore per le forme e il colore degli oggetti, la stessa avarizia. Saranno pochissimi, ma forse riusciranno ad aprire un piccolo spazio nella corsa intollerabile di ciò che molti credono sia il progresso.

Achille Della Ragione

Se i giocattoli sono un pretesto per attaccare il consumismo, il loro acquisto vale come quello di molte altre merci che, per le migliorate condizioni economiche e crisi permettendo, sono oggi accessibili a milioni di persone. Se invece è la qualità e la quantità di giocattoli che lei mette in discussione, penso che poco sia cambiato nel modo di viverli dei bambini. Anche oggi ne scelgono qualcuno fra i tanti e soltanto questi alimentano la loro fantasia e saranno un giorno ricordati con quella nostalgia che lei riserva al trenino a corda e al cavallo a dondolo (del resto antenati diretti degli attuali trenino e monopattino elettrici). Nonostante gli eccessi, niente mi convincerà che si stava meglio in povertà e penuria di beni, in quella civiltà contadina oggi molto idealizzata. L'esempio della figlia di Achille Lauro, innocente complice di un gesto di sovranità del padre verso la città di Napoli, dà lo scarto tra un passato di sudditi e il pur problematico presente.

