

Un Cristo nudo del 1400 rivede la luce a Lauro

Scoperto un raro ciclo di affreschi del XV secolo a Lauro di Nola. Una rarità iconografica che sta meravigliando gli stessi studiosi.

Il 2000, anno giubilare, è trascorso in Campania denso di manifestazioni religiose e appuntamenti culturali che hanno riavvicinato il grande pubblico non solo agli aspetti intimi della fede, ma anche alle necessarie “esteriorità”, tra queste la più ghiotta è stata senza dubbio la mostra artistica sul tema della Croce tenutasi presso la sala Carlo V nel Maschio Angioino.

La mostra ricca di straordinari reperti, alcuni dei quali, preziosissimi, mai esposti prima, ha fatto seguito ad un dotto convegno sull’argomento organizzato nei mesi precedenti dal professor Boris Iulianich, emerito nell’Università di Napoli e massimo esperto di storia del Cristianesimo, che ha visto la partecipazione di ben 54 relatori provenienti da ogni angolo del globo.

Per rimanere nel tema cristologico vogliamo segnalare una sensazionale scoperta avvenuta nella chiesa di Santa Maria della Pietà a Lauro di Nola (fig. 1), ove nell’ambito di un ciclo di affreschi quattrocenteschi, a lungo rimasti sepolti tra le fondamenta di una chiesa più moderna, spicca una scena del *Battesimo di Cristo* con un’iconografia assolutamente rara: una *ostentatio genitalium* in piena regola, che lascia esterrefatti, perché la raffigurazione di nostro Signore completamente nudo, in età adulta è poco meno che eccezionale.

In Italia possiamo citare soltanto due altri esempi: il Crocifisso ligneo scolpito da Michelangelo nel convento di Santo Spirito in Firenze ed un mosaico nella cupola del Battistero della Cattedrale di Ravenna risalente al V secolo.

In tutto il mondo sono poche decine gli esempi di nudità di Gesù, esaminando un periodo che abbraccia dall’età bizantina fino alla metà del secolo XVI, come ha segnalato lo Steinberg nella sua monumentale ricerca sulla sessualità di Cristo.

La scoperta di questi affreschi, sepolti e dimenticati, è stata del tutto fortuita anche se è avvenuta per l’intuito di un benemerito erudito locale, il professor Pasquale Moschiano, autore di pregevoli ricerche su Lauro di Nola, il quale, sulla base di alcuni indizi ottenuti in antichi documenti storici, fece compiere degli scavi tra le antiche mura sottostanti l’attuale chiesa di Santa Maria della Pietà.

Questi lavori portarono alla luce due strati sottoposti dell’originario monumento, di cui uno di epoca medioevale e il più antico addirittura di età romana. Mentre procedevano gli scavi e si poneva mano ai lavori di consolidamento delle strutture ed alla ristrutturazione dell’ipogeo, il terremoto del 1980 fece precipitare la situazione.

Fu successivamente la paziente ed amorevole opera di restauro intrapresa dall’architetto Pasquale Belfiore a riportare alla luce lentamente le memorie del passato. Dirigere uno scavo oltre a un impegno professionale è un emozionante avventura in grado di produrre immensa commozione, nel momento in cui la terra restituisce dal suo grembo vita, storia e cultura di altri tempi, tenute sepolte per centinaia di anni.

L’affresco che raffigura il battesimo del Gesù nudo nelle acque del Giordano (figg. 2-3) è di una miracolosa semplicità, frutto della ingenua spontaneità di un ignoto autore che ha lavorato

probabilmente nei decenni centrali del XV secolo. Un artista impegnato a ritrarre l'episodio del battesimo del Redentore ha sempre avuto problemi nel coniugare la genuinità della rappresentazione con i dettami della morale e con le severe regole previste dall'iconografia ortodossa.

Spesso egli utilizza alcuni artifici tecnici quali l'intorbidimento delle acque del Giordano, la presenza di un perizoma, la cancellazione *sic et simpliciter* dei genitali, oppure una pudica mano calata a ricoprire le "vergogne".

Tutte soluzioni che cozzano contro la spontaneità e la purificazione che emana vigorosamente dalla funzione del battesimo. Nessuna delle quali fortunatamente è stata adottata dal nostro misterioso artista, che ci ha così regalato questo antico precursore, prorompente quanto inconsapevole, di Jesus Christ Superstar.

Per anni la Chiesa, sessuofobica come sempre, soprattutto dopo il Concilio di Trento e la Controriforma ha ordinato di ricoprire le arditezze degli artisti. Celeberrimo l'episodio di Daniele da Volterra al quale fu ordinato di mettere le mutande all'opera del più grande di tutti i tempi, Michelangelo, che nella Sistina non aveva posto freni al suo genio incontenibile.

Il Cristo ignudo di Santa Maria della Pietà di Lauro si è salvato dalle ire puritane della Chiesa grazie all'edificazione delle strutture sovrastanti, che hanno costituito felicemente una sorta di enorme perizoma architettonico.

Ritornato alla luce dopo secoli, questo splendido affresco costituirà senza dubbio una delle attrazioni più importanti della tranquilla cittadina di Lauro di Nola, fino ad oggi nota per il castello Lancellotti, per i murales che la ingentiliscono e per aver dato i natali all'eroe della trasvolata artica Umberto Nobile.

Raimondo De Dominici padre del celebre Bernardo

Un pittore dimenticato nella folla dei minori

Il Seicento napoletano è dominato da giganti del calibro di Caravaggio, Cavallino, Stanzione, Ribera, Giordano, Preti, Solimena e da una folla di comprimari, che chiamare minori è certamente riduttivo, quando pensiamo a Micco Spadaro, oppure a Pacecco De Rosa, Giuseppe Marullo, Agostino Beltrano, Aniello Falcone, Andrea De Lione, Carlo Coppola, Niccolò De Simone, Giacomo Farelli, Giacomo Del Po, per la cui conoscenza rinvio alle mie monografie, mentre per un quadro complessivo dell'epoca al mio "Secolo d'oro della Pittura Napoletana" in dieci tomi ed ai due repertori fotografici a colori in due volumi (opere integralmente consultabili sul mio sito www.achilledellaragione.it).

Raimondo De Dominici è padre del famoso biografo Bernardo, al quale siamo debitori per almeno la metà di quello che conosciamo su quella straordinaria avventura figurativa, che fece di Napoli una capitale indiscussa dell'arte. Come pittore di Raimondo conoscevamo il suo alunnato prima a Malta col Preti e poi, ritornato in patria col Giordano, una sola opera certa e documentata al 1682 *La visione di San Giovanni della Croce*, sita nella cappella Ciccarelli della chiesa napoletana di Santa Teresa degli Studi (fig. 4).

Dobbiamo a Salvatore Costanzo il merito di aver allargato il panorama sulla sua produzione, reperendo nuovi dipinti e documenti, che ci restituiscono una personalità abile non solo nella pittura, ma anche nell'affresco e nell'allestimento di gigantesche macchine sacre per le principali chiese della città, come San Domenico Maggiore ed il Gesù Nuovo ed in occasione della festa delle "Quaranta Ore".

Ritornando alla *Visione di San Giovanni della Croce*, dobbiamo sottolineare che nell'opera, superata l'influenza dei modi pretiani, subentra prepotentemente una visione più attenta al cromatismo con l'utilizzo di toni morbidi e caldi, che protrudono dalla penombra, la quale domina la parte alta del cielo, mentre tutta la composizione è permeata da una grande partecipazione emotiva.

La pala viene ricordata dal figlio Bernardo nelle sue *Vite*, dal Catalani nel suo saggio sulle Chiese Napoletane ed infine dal Galante nella sua monumentale "Napoli Sacra" (1872), rivisitata nel 1985 da Spinosa coadiuvato dalla sua valida "équipe" della Sovrintendenza partenopea.

Tra le opere eseguite in provincia vanno segnalati due importanti lavori compiuti a Marcianise.

Il primo è un imponente dipinto per il soffitto cassettonato del Duomo *San Michele Arcangelo che scaccia Lucifero dal Paradiso* (fig. 5), nel quale, oltre a chiari influssi di matrice pretiana, si riscontra anche un'inclinazione verso i modi del Beinaschi. Per la datazione il Costanzo propone gli anni tra il 1678 e il 1687.

La scena è imperniata sulla figura dell'Arcangelo, il quale, con la spada sguainata sta per infliggere un poderoso fendente a Lucifero, che si agita disperato tra le fiamme, in compagnia degli angeli sconfitti, mentre dall'alto il Padre Eterno sembra approvare l'accanimento in linea col racconto dell'Apocalisse.

Il secondo dipinto presente a Marcianise nella chiesa di San Carlo (fig. 6) raffigura *San Carlo mentre comunica gli appestati*, una tematica di grande successo dopo la terribile epidemia del 1656, che in pochi mesi distrusse la popolazione napoletana di un terzo, oltre a cancellare una intera generazione di pittori.

La tela è firmata "Raimondo maltese" ed è ricordata nell'inventario sia della chiesa che in quello storico diocesano di Capua. Non è indicata la data, che va collocata tra il dipinto del cassettonato del Duomo e prima della pala sita in Santa Teresa degli Studi.

Il clima è intriso di drammaticità, con ombre cupe e livide, luci radenti, mentre il santo, imperturbabile, distribuisce l'ostia ai moribondi. Sulla parte inferiore compare un'iconografia (fig. 7) derivata dal Poussin e ripetuta all'infinito dagli artisti napoletani dal Giordano al Preti, dallo Spadaro al Del Po: un pargoletto rimasto orfano, che sugge il latte da una puerpera moribonda.

Un attento esame del dipinto ci permette di assegnare a Raimondo la tela (fig. 8) della Pinacoteca Provinciale di Salerno attribuita ad ignoto meridionale.

Nel 1692 Giordano si reca in Spagna e Raimondo dopo tre anni a Malta (1698-1701) lavora per le case gesuitiche di Siracusa e Catania.

Gli ultimi anni di attività sono difficili da ricostruire anche se Costanzo ha reperito documenti per dipinti dispersi o da rintracciare.

Concludiamo con un accenno a due suoi allievi: Michele Pagano e Filippo Ceppaluni. Il primo deriva da Raimondo "Il gusto plastico, la ricerca dell'equilibrio compositivo e la sensibilità spaziale". Riguardo al Ceppaluni, il quale solo di recente è stato oggetto di attenzione da parte della critica, pesa molto anche l'influenza del Giordano.

Tra le sue tele più note quelle eseguite (figg. 9-10) per la chiesa di San Francesco d'Assisi a Forio d'Ischia, per la cui disanima rinviamo alle pagine del nostro libro "Ischia Sacra. Guida alle Chiese".

Eduardo Dalbono, la luce come poesia

Inesausto cantore della Napoletanità

La pittura napoletana ottocentesca non raggiunge il livello e la notorietà del Seicento, il celebre secolo d'oro e del Settecento e se guardiamo il panorama internazionale impallidisce a confronto di ciò che da Parigi in quegli anni si irradiò in tutto il mondo. Nonostante tutto alcuni artisti da Gigante a Morelli, da Mancini a Gemitto hanno conquistato un loro spazio nella storia dell'arte e nel gusto del collezionismo. Al loro fianco un gruppo nutrito di artisti minori, tra i quali un posto di rilievo è occupato da Eduardo Dalbono, l'inesausto cantore della napoletanità, il quale seppe trattare la luce come poesia e fu in grado di trasferire sulla tavolozza la bellezza dei paesaggi partenopei (figg. 11-12) e la gioia di vivere di garzoni e popolane, di vecchi e di guappi, oltre ad immortalare angoli dimenticati della città ed antichi mestieri (fig. 13). La superficie del mare, le dolci colline, le campagne in fiore erano rappresentati con una tavolozza variopinta con i singoli colori decomposti nei puri elementi dell'iride primitiva. I particolari di un quadro davano l'impressione di rime bacciate, di strofe gioiose, di squarci di lirica, di veri e propri inni al calore della luce.

Eduardo Dalbono (Napoli 1841-1915) sin da piccolo respirò aria e arte in egual misura. Nipote di Consalvo Carelli, fu incoraggiato dal padre, Carlo Tito, celebre critico d'arte, a dedicarsi alla pittura. Anche lo zio Cesare, letterato e storico dell'arte, lo avviò precocemente allo studio della musica, del folclore e delle antichità.

Cominciò a studiare a Roma con Angelo Marchetti e successivamente a Napoli fu allievo di Domenico Morelli e di Filippo Palizzi. Aderì alla Scuola di Resina intorno alla metà degli anni Sessanta, affascinato dallo studio dal vero, dalla pittura di macchia e dalla tecnica di Giacinto Gigante, che rimase una costante del suo stile anche dopo l'adesione alla lezione del Morelli. Tra i più noti esempi di questo periodo vi è il dipinto *Sulla terrazza*, conservato a Roma nella Galleria di Arte Moderna, che raffigura la famiglia del pittore su una terrazza affacciata sul centro antico nei pressi della chiesa di San Pietro a Maiella. Nella tela il rapporto tra luce e figura è attentamente documentato e si riscontra un interesse verso il paesaggio urbano, dai tetti alle cupole e nello stesso tempo un'attenzione, di derivazione tomiana, per personaggi ed atmosfere della vita borghese dell'epoca.

Il suo esordio fu alla mostra borbonica del 1859 quando presentò il quadro *San Luigi re di Francia fermatosi sotto una quercia rende giustizia ad una famiglia che riverente a lui ricorre* (fig. 14) un soggetto originale che gli valse una medaglia d'argento.

Seguirono altre composizioni ispirate da celebri panorami napoletani, come *Una tarantella a Posillipo* (fig. 15), *Da Frisio a Santa Lucia* (fig. 16), acquistato da Vittorio Emanuele II ed oggi nel Museo di San Martino, *Le streghe di Benevento* e *La piazza del Gesù Nuovo*.

Nel frattempo ebbe modo di cimentarsi con un soggetto storico: *La scomunica di re Manfredi*, che ottenne il primo premio all'Esposizione di Parma, ma rimarrà un caso unico nella sua produzione, ispirata al mare con i suoi colori mutevoli e sgargianti, alle isole del golfo, alle campagne vesuviane e ad illustrare episodi di vita allegra e chiassosa, dalla folla dei vicoli al frenetico caos dei mercatini.

Spesso egli si recava sui luoghi che voleva fissare sulla tela e prendeva appunti cercando di cogliere l'“attimo fuggente”, ispirandosi così alla tecnica della celebre Scuola di Posillipo, della quale il pittore può essere considerato come l'ultimo seguace.

Per anni le botteghe dei mercanti d'arte vendevano gli acquerelli di Giacinto Gigante, nei quali si poteva ammirare una Napoli viva e vera, come se rispecchiata da un vetro intiepidito dal sole. Dalbono volle continuare questa tradizione attraverso un senso di poesia più alato e vedute più larghe e meno accurate. Per lui dipingere un paesaggio significava dare libero sfogo alla fantasia, la quale, se necessario poteva prevaricare sulla realtà.

Seguendo questi dettami egli realizzò una delle sue opere più note ed affascinanti: *La leggenda delle sirene* (fig. 17), esposta a Milano ed a Vienna ed oggi presso la quadreria dell'Accademia delle Belle Arti; un soggetto replicato con varianti più volte (fig. 18), a volte ambientato ai nostri giorni (fig. 19) perché rispondeva alle richieste del collezionismo privato. La critica lodò il dipinto sottolineando come l'artista abbia dato libero sfogo alla sua fantasia rielaborando l'antica favola, ambientata tra gli anfratti di un antro marino, dove la luce si diffonde tremula ed iridescente, illuminando le tre splendide figlie di Anfitrite: Leucosia, Ligea e Partenope, le quali risplendono nella loro prorompente bellezza con i fianchi seducenti e l'epidermide alabastrina e la luce che accende le nudità delle deliziose fanciulle nel gorgoglio della scia spumeggiante.

Il pittore si trasferì in una vecchia casa di Mergellina, all'epoca pittoresca contrada ai limiti della civiltà, da lui più volte immortalata (figg. 20-21) e nella confusione di un'abitazione popolata da una tribù di gatti, ognuno col suo nomignolo, produsse un'infinità di quadri di soggetto marino come *Pescatori di telline*, *Tramonto a Posillipo*, *La voce*, oggi conservata nel Museo del Banco di Napoli, *Ritorno dalla pesca* e tanti altri ambientati tra le stradine del centro antico, cupole, campanili, finestre, balconi, dove si svolgevano immutate nel tempo antiche tradizioni popolari e mestieri secolari: *La baracca di Pulcinella*, *La panca dell'acquaiolo*, *Il voto alla Madonna del Carmine* che fu ampiamente lodato dalla critica: "E' Napoli dipinta coi colori di Pompei ed è Pompei che rinasce coi costumi napoletani, è storia ed è fantasia; è la volgare festa della Madonna del Carmine ed il paganesimo antico e moderno uniti insieme; è una visione luminosa di sirene cristiane ed è l'oscura vita di un povero barcaiuolo; sono due drammi - la poesia e la prosa - ed è un dramma solo: la vita" (De Zerbi).

Un altro suo quadro ampiamente commentato dalla critica fu *La canzone di Piedigrotta*: "Nelle barche striscianti sul mare placidissimo tornano le liete brigate; due fanciulle innamorate si abbandonano al canto, schiudono le labbra di cinabro, ma socchiudono i grandi occhi come per godere e per ricordare. Di sotto i farsetti succinti, stirati sui fianchi opulenti, s'indovinano i palpiti, gli stimoli, i fremiti della giovinezza e del desiderio" (Scalinger).

Il Dalbono si esprime non solo sulla tela, ma anche ad acquerello e ad acquaforte, come pure fu molto richiesto come decoratore ed illustratore. Ricordiamo le quattro grandi tempere realizzate nella sala da ballo del teatro di Salerno e gli affreschi nel teatro Massimo di Palermo e nei palazzi Pignatelli, Sirignano ed a villa Rendel a Posillipo. Nel campo editoriale per anni curò le pubblicazioni della Treves e dell'Illustrazione Italiana, ove vi sono pagine talmente belle da poter essere paragonate a dei quadri. Curò le illustrazioni dei "Misteri di Napoli" di

Francesco Mastriani e molte poesie di Gabriele D'Annunzio e di Salvatore Di Giacomo. Inoltre da ammirare il dipinto votivo donato alla chiesa di Piedigrotta in occasione della guarigione della moglie ed una pala d'altare nella parrocchiale di Gragnano.

La decorazione fu una sua specialità, in grado di trasformare soffitti e pareti di tante case signorili sotto la carezza del suo pennello. Purtroppo gran parte della sua produzione è andata perduta, anche se a sentire l'entusiastico racconto di chi ebbe il privilegio di ammirarla doveva essere molto pregevole. Ancora oggi in occasione di aste o presso gli antiquari compaiono nuovi lavori inediti dell'artista, che ci confermano il talento di un acuto osservatore del vero, trasferito con le ali della fantasia nelle regioni del sogno. Possiamo così ammirare con nostalgia angoli della città e della provincia sconvolti dalla speculazione edilizia e dal degrado: *Stradina di Resina, Terrazza sul golfo di Napoli, I bagni della Regina Giovanna, Bagni alla Pietra*. La scomparsa, giorno dopo giorno, della vecchia Napoli, che tanto amava, lo intristì oltre misura ed accentuò la sua misantropia, a tal punto da chiudersi nella sua casa, così affollata di felini, da costringere i rari amici che venivano a visitarlo, tra cui il poeta Salvatore Di Giacomo, a respirare attraverso un fazzoletto intriso di lavanda. Vestiva con somma trasandatezza con in testa una mezza tuba, che mai si toglieva ed un cappotto sdrucito donatogli dal collega Altamura, indossato durante i moti del '48. Durante le poche necessarie trasferte a Roma o a Parigi portava con sé fiaschi di acqua del Serino e non vedeva l'ora di ritornare a casa. Presentato dal De Nittis al mercante francese Goupil, collaborò con lui dal 1878 al 1882, inviando da Napoli dipinti ed alternando anche brevi soggiorni parigini. Frequentò Mariano Fortuny durante la sua permanenza a Portici e ne subì l'influenza.

Nel 1888 con il principe Giuseppe Caravita di Sirignano, suo protettore e mecenate, fu tra i fondatori del Circolo Artistico Politecnico, cenacolo di accese discussioni ed appassionati dibattiti culturali tra artisti ed intellettuali residenti in città e centro di confluenza delle tendenze simboliste di fine secolo.

Nel 1897 ottenne la cattedra di pittura presso il Real Istituto delle Belle Arti di Napoli, mentre dal 1905 rivestì l'importante incarico di curatore della Pinacoteca del Museo Nazionale (la quadreria attualmente a Capodimonte), incarico che esercitò dedicando soverchia attenzione alle raccolte farnesiane a discapito delle scuole regionali. Una parte dei suoi scritti, il testo delle sue conferenze e di alcune sue commemorazioni fu raccolto poi e pubblicato da Benedetto Croce. Gran parte dei testi nascevano favoriti dalle accese discussioni che quasi quotidianamente si svolgevano a casa sua, tra l'invadente compagnia dei gatti e la luce sommersa dei lumi a petrolio, che mai furono sostituiti dalla corrente elettrica. A queste tenzioni letterarie ed artistiche sovrintendevano senza partecipare le anziane sorelle dell'artista e sua moglie, donna Adelina, fanatica wagneriana ed in gioventù splendida donna, tale da ispirare al pittore quadri dal soggetto di amore o di sogno come *La leggenda delle sirene* (fig. 17) o *La favola d'Arianna*. Il carattere dei frequentatori di casa Dalbono era scorbutico e le dissertazioni quasi sempre animate, anche se alla fine ognuno rimaneva del suo parere sull'eterna questione se nell'arte dovesse prevalere il rispetto categorico del vero o potesse avere libero sfogo la potenza della fantasia.

Il 23 agosto del 1915 cessò di vivere nella sua amata città di Napoli.

I dipinti di storia ed allegorie di Giuseppe Bonito

Nel percorso artistico di Giuseppe Bonito una certa importanza assumono i numerosi dipinti con soggetto storico ed allegorico, che fungevano da modello per l'arazzeria napoletana. In queste opere il pittore, pur non rinnegando valori ed elementi di sapore classicista, tentava di salvaguardare i valori tradizionali della pittura locale contro le sirene di una rinnovata classicità provenienti da Roma. In questo contesto rivestono un certo rilievo le *Storie di Don Chisciotte* tradotte in più riprese in arazzo e le due *Allegorie della Verità e dell'Innocenza*, conservate nel Palazzo Reale di Caserta ed eseguite, assieme ad altre otto tele, tra il 1762 ed il 1766 per la serie di arazzi che inneggiavano le Virtù coniugali. Già nel 1743 al Bonito era stata affidata la decorazione dell'intero appartamento reale di Portici e nel 1757 risulta pagato per gli affreschi di "un quarto" della Cappella Reale. Infatti in quell'anno il pittore lavora alla realizzazione di un affresco per la volta della Cappella privata della Reggia raffigurante la *Visitazione con allegoria della Carità e scene di vita contadina* (fig. 22).

La parte figurativa si concentra sui lati della volta con la rappresentazione della *Visitazione* e all'altro estremo della *Carità* (un monocromato); per il resto è un allegro alternarsi di scene di vita contadina (figg. 23-24) con una ripresa dal vero di piccoli episodi di vita quotidiana, un guizzo di profano che dà vigore agli aspetti sacri della composizione.

Ai lavori per la decorazione degli ambienti reali collabora come quadraturista Vincenzo Re ed in seguito anche Crescenzo Gamba. In precedenza il Bonito era stato incaricato di realizzare altri affreschi al piano nobile della Reggia di Portici, utilizzata dai sovrani prevalentemente come residenza secondaria, quando volevano sfuggire all'etichetta degli impegni di corte e volevano godere di un tranquillo rifugio, ove il re potesse dedicarsi alle amate battute di caccia e di pesca.

Alla mostra "Ritorno al Barocco" (2009-10) è stata esposta una tela raffigurante un baccanale con figure di putti in primo piano, che sorreggono festoni di frutti. Una scena che può essere interpretata come un'*Allegoria dell'Autunno* (fig. 25) e che probabilmente costituisce un bozzetto preparatorio per l'affresco nella volta della Sala del baciamento, dipinto dal Bonito intorno alla metà degli anni Quaranta e ricoperto durante il decennio francese, quando l'ambiente fu destinato a Stanza della Tavola Pubblica.

Nel 1998 la decorazione allusiva alle Quattro stagioni è stata parzialmente recuperata da altre pitture sovrapposte e ad essa va collegato anche un secondo bozzetto, in collezione napoletana, con una Scena campestre, nella quale un giovane si arrampica su un albero a raccogliere frutta, mentre un altro, attorniato da villanelle è intento a pigiare l'uva in un tino.

Tra il 1762 ed il 1766 il Bonito approntò dieci modelli per gli arazzi destinati a decorare la camera da letto del re, detta anche Stanza del Belvedere. Essi rappresentavano: l'*Allegoria della Verità* (fig. 26) e dell'*Innocenza* (fig. 27), *Il Giorno e la Notte* e sei *Putti alati con festoni di fiori*. Collaborano con propri lavori alla committenza anche il De Mura, il Batoni e probabilmente anche il Giaquinto, per cui ne sortì una vera e propria competizione tra gli esponenti della tradizione locale e gli alfiere del classicismo romano, che trovavano sempre più credito presso la corte.

Il Bonito seppe esprimersi contemperando sapientemente eleganza compositiva e compostezza formale con soluzioni di classicismo d'accademia, dimostrando elevate qualità tecniche e notevoli capacità di brillante decoratore.

L'intera serie si conserva nella Reggia di Caserta ad eccezione dei sei modelli con Putti con festoni di fiori esposti nel Museo di San Martino, mentre gli arazzi superstiti sono divisi tra i musei di Capodimonte e Duca di Martina ed il Palazzo Reale di Napoli.

In collezione privata romana si conserva il bozzetto di una *Virtù* (fig. 28) per una composizione non identificata, che riprende secondo Spinosa "modelli e schemi più antichi del Solimena, del De Mura e di Nicola Maria Rossi, ma databile, per qualità di luce e colori rischiarato e brillante, senza le qualità di vigoroso pittoricismo e di forti contrasti chiaroscurali delle opere dipinte negli anni '40, verso la fine del decennio successivo e in prossimità dei primi modelli per l'arazzeria napoletana e delle tele per la chiesa dei Santi Giovanni e Teresa all'Arco Mirelli".

Quando nel 1758 fu iniziata la lavorazione della serie di arazzi per la Reggia di Caserta, al Bonito furono affidati numerosi soggetti. I dipinti che egli eseguì per la fabbrica degli arazzi di Carlo III, anche se non rappresentano propriamente scene di vita quotidiana, si avvicinano molto alla pittura di genere; alcuni di questi sono conservati nel Palazzo Reale di Napoli: *Don Chisciotte contro i mulini a vento* (fig. 29), per cui fu pagato nel 1759; *Don Chisciotte e la regina Micomicona* (fig. 9), pagatogli nel 1760, *Don Chisciotte che beve per mezzo di una canna* (fig. 31) e *Don Chisciotte appare ad una rappresentazione dei burattini* (fig. 32).

Nel secondo quadro la delicata raffinatezza dell'esecuzione contraddice l'asserzione del Longhi che numerosi ritratti e opere di genere, come ad esempio il *Ritratto di signora* (fig. 33) nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, debbano essere attribuiti al Traversi solo perché di qualità troppo alta per essere del Bonito.

I modelli preparatori della serie furono affidati non solo al Bonito, ma anche ad altri pittori napoletani e gli arazzi relativi furono approntati dalle maestranze locali sotto la direzione di Pietro Duranti ed andarono ad integrare un gruppo di dodici arazzi realizzati nelle Manifatture di Gobelins acquistati da Carlo di Borbone. I modelli per questa serie di arazzi realizzata tra il 1758 ed il 1799, oggi divisa tra il Quirinale ed il Museo di Capodimonte sono in gran parte esposti nella sala XII del Palazzo Reale di Napoli.

Gli esemplari migliori sono quelli realizzati dal Bonito, il quale, pur utilizzando precedenti stampe francesi, seppe infondere agli episodi rappresentati una freschezza illustrativa con note di umorismo come un dipinto di genere con scene di vita popolare e quotidiana. Le *Storie di Don Chisciotte*, improntate a soluzioni accademiche di classicismo romano, godranno di una certa popolarità anche all'estero, adoperate per illustrare le gesta del singolare personaggio nelle edizioni in lingua inglese ed olandese del celebre romanzo spagnolo.

Michele Ragolia, un palermitano napoletanizzato

Di Michele Ragolia anche i napoletanisti più ferrati conoscono poche opere e nell'affollato panorama artistico napoletano è considerato poco più che un Carneade.

Tra le sue opere più note, oltre al soffitto cassettonato del santuario di Sant'Antonio a Polla ed alle due grandi tele di altissima qualità, raffiguranti il *Trionfo di David*, siglata e datata 1673 (fig. 34), ed il *Trionfo di Giuditta*, conservate nella raccolta Harrach di Schloss a Vienna, i più conoscono: un *Interno da collezionista*, di proprietà Pisani (fig. 35), che fu esposto anche alla mostra "Civiltà del Seicento" a Napoli, le tele della chiesa di San Diego all'Ospedaletto (fig. 36), francamente brutte, un quadro nella raccolta del Pio Monte della Misericordia, attribuitogli da Raffaello Causa, ma che non gli appartiene, alcune pale d'altare nelle chiese di Agerola, dove fu attivo più volte ed una *Madonna con le Anime Purganti*, già nella chiesa della Sapienza ed oggi presso il Museo Diocesano.

Palermitano di nascita, come si evince dal "Panormitanus", con cui firma alcune tele, egli è attivo soprattutto nella seconda metà del secolo XVII, sopravvivendo alla peste del 1656, che spazzò via un'intera generazione di pittori.

La sua prima formazione è tradizionalmente collocata nella bottega di Belisario Corenzio, ma ben presto si distaccò dalla cultura tardo manierista e venne influenzato dal classicismo e dal naturalismo caravaggesco di Massimo Stanzione, oltre a palpabili influssi di Francesco Guarino, di Pacecco De Rosa, evidentissimi in alcune figure, e di Cesare Fracanzano. In alcuni dettagli sembra di vedere all'opera il magico pennello di Artemisia.

La recente scoperta di dipinti siglati e datati ha permesso la ricostruzione della sua produzione e per alcune segnalazioni sono grato a Fra' Domenico Marcigliano, un alacre studioso che soggiorna nel convento di Sant'Antonio a Polla ed ogni giorno può contemplare lo splendido soffitto cassettonato, del quale ha interpretato con rara precisione il messaggio teologico che sottende ai quaranta quadri, che compongono un discorso articolato del quale parleremo più avanti diffusamente.

La sua prima opera documentata è la tavola di *Tutti i Santi*, datata 1652, sita nella chiesa parrocchiale di Bomerano di Agerola.

Abbiamo notizia di un'opera commissionata dai Cappuccini di Terranova in Calabria, attualmente dispersa, mentre per la stessa committenza esegue un polittico su tela, datato 1664 a Bovino in provincia di Foggia.

Egli esegue quei quattro scomparti raffiguranti *San Michele Arcangelo, l'Angelo Custode, Santa Chiara e San Ludovico di Tolosa*.

Sempre nel 1664 esegue la *Sacra Famiglia con i Santi Anna e Gioacchino e l'Eterno Padre* per la cappella di Sant'Anna a Pianillo di Agerola. Due tele di identico soggetto si trovano anche nella chiesa di Sant'Anna in San Lorenzo a Salerno e nella parrocchiale di Castelgrande in provincia di Potenza.

Nel 1665 firma e data una *Elevazione della Croce* per la congrega del Crocifisso annessa alla chiesa dei Sette Dolori a Napoli e probabilmente allo stesso periodo appartengono le tele in San Diego all'Ospedaletto.

Del 1666 è il ciclo, firmato e datato, formato da quaranta tele inserite nel soffitto cassettonato del santuario francescano di Sant'Antonio a Polla, raffiguranti *Scene dell'Antico e del Nuovo Testamento con Santi*, che costituiscono una delle sue realizzazioni più notevoli per la vastità dell'opera (figg. 37-38).

Per una corretta lettura mariano-cristologica della narrazione ci fa da guida l'interpretazione magistrale di Fra' Domenico Marcigliano, che parte dall'immagine centrale dell'*Immacolata*, rappresentata anche nei quadri cruciformi della *Nascita e dell'Assunzione*. Compare anche *Giuditta che uccide Oloferne*, che simboleggia una vittoria di Dio sulle forze del male. Vi sono poi le immagini riferite a Cristo nella *Circoncisione* e nel *Gesù fra i Dottori*.

Un'attenzione particolare è poi attribuita agli Angeli, messaggeri della volontà celeste ed intermediari tra Potenza Divina ed umana debolezza.

Abbiamo notizia di una tela, oggi ad ubicazione sconosciuta, siglata e datata 1667, raffigurante la *Sacra Famiglia*, mentre al periodo giovanile appartiene un *Trionfo di Davide* conservato nell'Istituto Pontano di Napoli.

Abbiamo già accennato ai due capolavori del Museo di Vienna, realizzati nel 1673, quando firma e data anche un *Miracolo di San Nicola* conservato a Massalubrense.

Un *Cristo e San Francesco* (fig. 39), siglato MR e datato 1675, è al Museo di Capodimonte in sottoconsegna alla chiesa di Santa Maria della Stella di Napoli.

Nel 1677 dipinge un ciclo di ventuno tele con *Storie di Santa Lucia* per la chiesa eponima di Cava de' Tirreni.

Tra il 1677 e il 1678 affresca la volta e le pareti della sala del Capitolo del convento di San Domenico Maggiore, con l'immensa scena del *Calvario* (fig. 40) sulla parete di fondo, i riquadri della volta con *Scene della Passione di Cristo* (fig. 41), le scene più piccole con i *Misteri della Passione* e i tondi con *Angioletti recanti i Simboli del martirio di Cristo*.

Nel 1678 affresca *Scene della Passione di Cristo* nella volta della cappella del Crocifisso del monastero di Regina Coeli, mentre nel refettorio affresca nella volta *Storie di Mosè*, le dieci lunette con *Profeti e Sibille* oltre ad una tela con *Mosè alla corte del Faraone*, oggi presso il Seminario Maggiore di Capodimonte, assieme a cinque tele con *Storie dell'Antico Testamento*, già nella chiesa di Gesù e Maria.

Nel 1680 esegue affreschi nell'abside e nel cappellone del Crocifisso di San Domenico Maggiore, alcuni dei quali purtroppo perduti, mentre sono ancora visibili un'*Incoronazione della Vergine* (fig. 42), un *Agar nel deserto* ed una *Allegoria del Divino Aiuto*.

Un'*Estasi di Sant'Antonio* ed una *Madonna con le Anime Purganti* (fig. 43) sono del 1681 per la chiesa napoletana di Santa Maria della Sapienza.

Nel 1682 esegue ad Agerola una *Madonna del Rosario*, accesa di colori luminosi e nel 1683 firma e data le *Storie di San Francesco di Paola* nel soffitto di Santa Maria dell'Olmo a Cava de' Tirreni.

Concludiamo segnalando nel Gesù delle Monache due tele raffiguranti *San Francesco* (fig. 44) e degli affreschi del 1686 nella volta della Certosa di Padula con *Episodi e personaggi del Vecchio Testamento* (fig. 45): sono le sue ultime opere, perché morirà il 21 maggio del 1686.

Un capolavoro poco noto

La pittura napoletana più conosciuta è quella dei secoli XVII-XIX, ma anche in epoca precedente vi sono espressioni artistiche degne di essere poste all'attenzione degli appassionati del bello e tra queste un posto di rilievo rivestono, nella cappella Caracciolo del Sole della chiesa agostiniana di San Giovanni a Carbonara, i cicli di affreschi di Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento che narrano le Storie della Vergine e degli eremitani.

Siamo nel 1427, nel periodo di transizione tra il casato d'Angiò ed il nuovo regno di Alfonso d'Aragona e per volere di Sergianni Caracciolo del Sole, Gran Siniscalco, si procede alla costruzione di una grandiosa cappella dedicata alla Natività della Beata Vergine. Un nuovo corpo di fabbrica rispetto alla struttura medioevale della chiesa che presentava anche una novità in senso rinascimentale per Napoli, sotto il profilo architettonico, con la cupola terminante con costoloni e lanternino marmoreo, purtroppo distrutta dal devastante terremoto del 1688.

Due sono gli autori delle decorazioni: Leonardo da Besozzo, che arriva a Napoli dopo aver lavorato al fianco del padre Michelino nel cantiere del Duomo di Milano e Perinetto da Benevento, artista singolare, il quale, ad una formazione in sintonia con l'arte angioina contemporanea, accoppia le novità e gli espressionismi del mondo valenzano.

Gli affreschi raffigurano cinque episodi della vita di Maria: *Natività, Presentazione al Tempio, Annunciazione, Dormitio Virginis* ed *Incoronazione* (figg. 46-47-48-49). Alla base troviamo poi le *Storie di eremiti* (figg. 50-51-52). Nello scomparto della Natività compaiono delle rondini a simboleggiare l'arrivo della salvezza con la Resurrezione di Cristo. Tra queste ve n'è una, posta su un'asticella resa con una naturalezza sorprendente con due rapidi tocchi di colore: bianco per il petto e nero per la coda. Sembra un dettaglio trascurabile, viceversa trasuda tangibilmente l'arte tardo-gotica di Leonardo da Besozzo.

Prima di descrivere e commentare i due cicli di affreschi, vogliamo segnalare la presenza del monumento marmoreo di *Sergianni Caracciolo* (fig. 53), a cui fanno compagnia cinque cariatidi raffiguranti personaggi armati ed un imponente pavimento maiolicato giocato su varie tonalità di azzurro, che dà luogo ad un effetto di potente luminosità (fig. 54).

La lettura dei due cicli decorativi parte dalla Natività di Maria, la quale è inserita in un cortile cittadino, mentre l'evento principale si svolge in una stanza. Interessante il particolare della donna intenta a spennare un gallo, un precedente di contatto con la realtà, che troverà concreta espressione in Lombardia secoli dopo nei dipinti dei Campi. Un omaggio allo sfarzo del committente lo evidenziamo nei ritratti di Sergianni Caracciolo del Sole, nello splendore di un abito nero dai risvolti bianchi, mentre sua moglie, Caterina Filangieri è abbigliata con una splendida veste di broccato con le maniche dai risvolti di pelliccia. I cappelli dei personaggi raffigurati richiamano a viva voce i copricapi in uso nelle corti del Nord, immortalati negli affreschi di Palazzo Borromeo a Milano o nel ciclo di cavalieri del Pisanello a Mantova.

Nell'Annunciazione l'Arcangelo Gabriele dalla chioma bionda e riccioluta plana verso la Vergine in preghiera in un tripudio di luce. Il pavone sulla balconata che ne riflette l'ombra, è un raro esempio di naturalismo ante litteram.

Classica l'iconografia della Presentazione al Tempio, mentre nella parte bassa della Dormitio Virginis vi è un'immagine cruenta del taglio delle mani derivato da una tradizione figurativa orientale che rinvia ai Vangeli apocrifi.

Si giunge così all'immensa esaltazione cromatica delle gerarchie celesti con la folla di angeli dai volti rubicondi, di suonatori e di cantori, che fanno cornice all'Incoronazione della Vergine. Quanto alla presenza dell'ordine agostiniano, essa risulta chiara nel ciclo con le Storie di eremiti. Qui è possibile riscontrare il riferimento a un repertorio dotto di fonti agiografiche fondate su opere come la *Vita Pauli* scritta da San Girolamo e la *Vita Antonii* di Sant'Atanasio, cardini della tradizione letteraria delle Vite dei santi Padri del deserto.

Tra boschetti verdeggianti e gole desertiche si consumano le lotte con il demonio, s'intrecciano cesti di vimini, s'intagliano cucchiari come vecchi boscaioli, si sta vicino alle fiere come se fossero animali mansueti e un eremita accovacciato su una palma riceve dall'angelo il pane eucaristico.

Per giungere alla Gerusalemme celeste il transito terreno diviene obbligato; un angelo attende alla porta e richiama la schiera dei frati, vestiti tutti dell'abito agostiniano, mentre intonano lodi e mirano alla Città di Dio. Il passaggio dall'eremo al cenobio costa la fatica del lavoro manuale, così mattone su mattone nasce il convento e il cuore della comunità religiosa è là dove l'abate insegna e ammonisce.

Sembra emergere nelle Storie di questi eremiti un carattere intimamente quotidiano che di colpo li avvicina alla semplicità disarmante dei detti o delle sentenze dei Padri del deserto, dei quali scrive Cristina Campo: "Parlare dei Padri del deserto non è in realtà meno impervio di quanto non fosse far parlare loro. Bisognerebbe, per farlo, essere loro, ma allora non si parlerebbe. Non si hanno ormai, o non si hanno più, nemmeno gli organi per afferrarli. Lo spazio stesso che li isola è così eccessivo da non consentire di traversarlo. Uomini più grandi del vero, come è sempre più grande del vero la Verità". Le storie narrate negli affreschi fungevano da esempi di vita per i nuovi eremiti che aspiravano ad entrare nell'ordine degli Agostiniani e loro avevano gli occhi e lo spirito adatto alla contemplazione.

Una mostra su Ribera al Museo di Capodimonte

Mentre Napoli sprofonda sempre più nel degrado, la locale sovrintendenza non smette di stupirci e pur tra mille difficoltà logistiche e finanziarie riesce ad organizzare splendide mostre come quella su Ribera, che si inaugura il 22 settembre 2011 nelle sale del Museo di Capodimonte, dove sarà visibile fino all'8 gennaio 2012.

L'esposizione, curata da Nicola Spinosa, si preannuncia come una delle più interessanti della stagione e si pone principalmente lo scopo di investigare gli anni giovanili del grande pittore valenzano. Essa è una versione ampliata di quella già organizzata sullo stesso tema al Prado da Josè Milicua e Javier Portus.

Saranno visibili infatti 45 dipinti, 13 in più della rassegna spagnola.

Nel 1616 giunge a Napoli Jusepe Ribera che rappresenterà una delle figure più importanti del Seicento europeo; valenzano di nascita, ma napoletano a tutti gli effetti per scelta culturale, interessi familiari, affinità di sentimenti. A Napoli avrà residenza, affetti, lavoro, protezione e per alcuni anni sarà protagonista assoluto e punto di riferimento indiscusso.

La sua bottega che forgerà alcuni dei maggiori pittori del secolo dal Maestro degli Annunci ai due Fracanzano, dal Falcone a Salvator Rosa, allo stesso Giordano, sarà un punto di riferimento e di scambio culturale anche verso la Spagna, ove giungerà gran parte della sua produzione, mentre dal Murillo allo Zurbaran, fino allo stesso Velazquez, ospite del Ribera per alcuni mesi nel 1630, perverrà a Napoli l'eco della migliore pittura spagnola, il cui influsso possiamo cogliere agevolmente da un'attenta lettura di molte opere del Finoglia, del Falcone, del Vaccaro, del Guarino e di tanti altri ancora.

Le sue opere ebbero una notevole diffusione anche per la sua abilità di incisore, grazie alla quale egli riproduceva e moltiplicava le sue opere più significative.

Poco sappiamo della sua giovinezza, la tradizione gli assegna come maestro il Ribalta, dal 1611 al 1616 è a Roma, dove con i caravaggisti stranieri, legati da un realismo descrittivo dagli effetti caricati, ci sarà uno scambio fecondo di idee e di esperienze.

Di recente, grazie al reperimento di alcuni documenti, il periodo di permanenza nella città eterna è divenuto più ampio e di conseguenza maggiori le opere da ricercare; è stata proposta dal Papi una diversa ricostruzione della sua produzione romana con lo spostamento nel suo catalogo dei dipinti precedentemente assegnati al Maestro del Giudizio di Salomone, ipotesi che per il momento non ha convinto gran parte degli studiosi, anche se lo stesso Spinosa, massimo studioso dell'artista, la ha parzialmente accolta. Certamente però da respingere la pretesa di attribuire al Ribera la *Negazione di Pietro* della sacrestia della Certosa di San Martino che è opera di un ignoto caravaggista nordico attivo intorno al 1620.

La mostra certamente permetterà di approfondire maggiormente la questione, che presenta ancora contorni poco definiti.

Al periodo romano intorno al 1614-15 è da collocare la serie di dipinti personificanti i cinque sensi, nota inizialmente da copie seicentesche e per il racconto delle fonti (Mancini) ed in seguito identificata in tele certe del Ribera: dal *Gusto* (fig. 55) di Hartford al *Tatto* (fig. 56) di Los Angeles, dalla *Vista* (fig. 57) di Città del Messico all'*Olfatto* (fig. 58) di una collezione

madrilena. A quegli anni appartiene anche, per evidenti affinità stilistiche, lo splendido *Democrito* (fig. 59) presso Pietro Corsini a New York.

Negli ultimi anni Papi e parte della critica hanno fatto il nome di Ribera nei suoi anni giovanili come autore di tele in precedenza diversamente attribuite. Tra queste segnaliamo: il *San Paolo* ed il *San Bartolomeo* della Fondazione Longhi di Firenze, il *San Gerolamo* delle Gallerie Trafalgar di Londra, il *Mendicante* della Galleria Borghese di Roma, *l'Udito* (fig. 60) in una collezione privata che andrebbe a chiudere la serie dei cinque sensi già Cussida e la *Negazione di Pietro* della Galleria Corsini (fig. 61).

Giunto nel maggio del 1616 a Napoli egli sposerà la figlia del pittore Giovan Bernardo Azzolino ed entrerà nelle grazie del viceré, il duca di Osuna, che diventerà il suo protettore, come lo saranno in seguito tutti i potenti di Spagna, presso i quali il suo prestigio sarà illimitato. Egli del luminismo diede una sua personale interpretazione: il realismo caravaggesco fu infatti profondamente drammatico e sintetico, quello di Ribera fu analitico, caricaturale fino al grottesco.

Il Ribera si abbandona ad un verismo esasperato al di là di ogni limite convenzionale col suo pennello intriso di una densa materia cromatica, con un vigore di impasto che ricorda l'accesa policromia delle più crude immagini sacre della pittura spagnola coeva, segno indefettibile della sua mai tradita *hispanidad*, ignara dei risultati della pittura rinascimentale italiana. Ed ecco rappresentato un infinito campionario di umanità disperata e dolente, ripresa dalla realtà dei vicoli bui della Napoli vicereale con un'aspra e compiaciuta ostentazione del dato naturale.

La sua pittura è carica di materia da poter essere paragonata ad un bassorilievo cromatico, in grado di trasformare il potente chiaroscuro caravaggesco in un'esperienza percettiva tattile. I bagliori della sua tavolozza fanno risaltare la ruvida pelle dei suoi martiri ed in egual misura lo splendore cangiante delle vesti, che a partire dagli anni Trenta segnano il recupero della lezione coloristica della pittura veneta. Con una tavolozza accesa vengono rappresentati con enfasi appassionata e senza alcuna pietà santi ed eremiti penitenti, sadicamente indagati nella smagrita decadenza dei corpi consunti, dalla epidermide incartapecorita e grinzosa, dagli occhi lucidi e brillanti, martirii efferati e spettacolari, giganti contorti in esasperazioni anatomiche, repellenti esempi di curiosità naturali: donne barbute e bambini storpi dal sorriso ebete; tipizzazioni mitologiche spinte fino all'osceno, come la ripugnante figura del Sileno nella dilagante rotondità dell'enorme ventre pendulo; il tutto con un tono superbo e crudele e con accenti di grottesca ironia e di cupa drammaticità.

Lentamente la brutalità delle sue prime composizioni che fece esclamare al Byron che il Ribera "imbeveva il suo pennello con il sangue di tutti i santi" cedette ad una maggiore ricerca di introspezione psicologica dei personaggi e ad un lento allontanamento dal tenebrismo per approdare, sotto l'influsso della grande pittura veneziana e dal contatto con la pittura fiamminga di radice rubensiana e vandyckiana, a nuove soluzioni di "chiarezza pittorica e di rinnovata cordialità espressiva" che culmineranno nello splendido *Matrimonio di Santa Caterina* (fig. 62) del Metropolitan di New York "sintesi superba di naturalismo, classicismo e pittoricismo in una sublime armonia di luci e colori" (Spinosa).

“A dispetto della sua reputazione ottocentesca di crudo alfiere di un realismo sadico, Ribera fu anche - in certi momenti soprattutto - classico, dando ai racconti del mito la sensualità dionisiaca del *Sileno ebro* (fig. 63), la crudeltà del *Supplizio di Marsia* (fig. 64), la compunta triste elegia della favola di *Venere e Adone* (fig. 65). Ma sempre con una capacità unica di rendere tutto palpabile, presente, in grado di magnetizzare la retina dello spettatore” (Lattuada).

Dopo il 1640 una grave malattia limitò di molto la sua attività, anche se la collaborazione di una bottega molto valida gli permise di immettere sul mercato ancora molte opere, spesso da lui firmate anche se eseguite solo in parte.

Anche nella piena maturità Ribera non rinuncia a certi effetti ottenibili solo attraverso contrasti di luce ed ombra e con la grande *Comunione degli apostoli* (fig. 66) completata nel 1651 per i monaci della Certosa di San Martino egli ci regala la sua ultima opera, che esprime la summa del suo stile, perché ad una visione naturalista del volto degli apostoli si accoppia una solenne scenografia di puro stampo veronesiano.

La bottega del valenzano assunse a Napoli un'importanza fondamentale e fu un polo di riferimento culturale per un'intera generazione di pittori, alcuni direttamente suoi allievi, altri come il Giordano, che si formò giovanissimo sui suoi esempi, esercitandosi nell'imitazione a tal punto da sconfinare nel plagio.

Il messaggio riberesco si irradiò non solo a Napoli ed in Italia ma in tutta Europa, principalmente in Spagna e fu rappresentato da una pittura che, nata sotto l'influsso del luminismo caravaggesco, seppe cogliere e tradusse in immagini la realtà più intima degli uomini e volle parlare più al cuore che alla mente.

I quadri napoletani della collezione di Maurizio Marini

Il personaggio di cui voglio parlarvi è un vero principe della cultura, esperto di storia dell'arte e tra i massimi specialisti del pittore oggi alla moda, l'unico in grado anche con un solo suo dipinto in mostra di attirare fiumi di visitatori, desiderosi di sostare davanti ad un suo quadro e poter poi raccontare: era un vero capolavoro. L'incontro era fissato per il pomeriggio, grazie ai buoni uffici di Pietro, un professore mio amico, che si era offerto di presentarci.

Il principe abita in una stradina della vecchia Roma, un palazzo apparentemente modesto. Saliamo al quarto piano con l'ascensore e quando entriamo veniamo accolti da una marea debordante di libri d'arte, che occupano ogni angolo della casa, straripando dagli scaffali ed impossessandosi di ogni spazio disponibile, al punto che muoversi è una vera impresa, anche perché l'abitazione è posta su due livelli con lunghi corridoi e temerarie scalinate, che si affrontano con timore reverenziale, a stento rincuorati sapendo che di recente sono state scalate con successo anche dal centenario Denis Mahon, una leggenda della storia dell'arte.

Alcune stanze si aprono su piccoli e grandi terrazzi e su uno di questi ci accomodiamo per trascorrere alcune ore di colta conversazione (fig. 67), pasteggiando una bottiglia di prosecco di Valdobiadene veramente squisita, intitolata dalla ditta produttrice al nome del grande pittore e regalata in cospicue quantità all'esimio studioso per onorare uno dei massimi conoscitori dell'artista. Avevo portato con me il "Secolo d'oro della pittura napoletana", una mia fatica in dieci tomi per farne dono al padrone di casa, speranzoso fosse un adeguato biglietto di presentazione. Passiamo oltre un'ora in un entusiasmante giochetto culturale, cercando di indovinare il nome degli autori rappresentati nella prima e quarta di copertina dei vari fascicoli.

Pietro partecipa fuori gara, conoscendo già da tempo l'opera, mentre l'anfitrione e la sua giovane e colta compagna Ferdinanda (nome di fantasia) alternano nomi precisi a vistose cantonate.

Il tempo vola letteralmente nella conversazione, tra progetti di visite a mostre, collezioni private ed importanti rassegne antiquariali prossime ad inaugurarsi.

La casa, oltre a possedere 40-50.000 libri, è ricca di un centinaio tra dipinti e disegni, la quasi totalità inedita e tutti di grandissimo interesse e di straordinario valore venale.

Naturalmente è d'obbligo una visita guidata dall'esimio proprietario, il quale di ogni opera conosce vita, morte e miracoli.

Per assoluta mancanza di spazio solo metà dei quadri è affissa alle pareti, mentre molte decine, anche se di autori degni di figurare in un museo, sono malinconicamente accatastati in attesa di una superficie libera.

Gli autori rappresentati coprono tutta la pittura europea del Seicento e del Settecento e descriverli sarebbe impresa improba, per cui mi limiterò a commentare i quadri napoletani, ricordando che sono tutti inediti.

Parto da uno spettacolare *San Sebastiano curato dalle pie donne* (fig. 68) del Ribera, di grosse dimensioni e di altissima qualità, del quale ricordo, nei depositi di Capodimonte, una rovinata copia attribuita al Giordano nel registro uscito di recente e che, secondo il professore proviene

dalla Collezione Ruffo della Scaletta, dopo essere stato proprietà del celebre mercante fiammingo Gaspare Roomer.

A parere di Spinosa il prototipo del dipinto si trova a Valencia nel Museo Pio V e se ne conoscono alcune repliche autografe e copie antiche, sulle quali il giudizio è problematico per lo stato di conservazione.

Esse sono conservate nella Pinacoteca di San Marino, nel Museo des Bellas Artes de Lahabana, nella Collezione Cortes a Madrid e nella Raccolta Sindik a Boden in Svezia, mentre un disegno preparatorio è nella sezione di grafica delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Vi è poi una replica autografa di Luca Giordano, della *Maddalena penitente* (fig. 69) conservata al Prado, che i curiosi potranno vedere da me pubblicata sul "Secolo d'oro" (vol. 5, pag. 304). La tela madrilenica è stata a lungo attribuita al Veronese, per poi passare a Murillo ed a Ribera e solo negli anni Cinquanta del Novecento, prima il Milicua, uno dei più valenti napoletanisti iberici e poi il Bologna la hanno ricondotta nel catalogo del Giordano, un percorso che oggi sembra inutilmente tortuoso, perché la Maddalena, per lo splendore della gamma cromatica, richiama a viva voce il nome dell'autore.

Il quadro va collocato intorno al 1666, un periodo successivo di almeno un decennio rispetto all'*Assunzione della Maddalena* della Hispanic Society of America di New York, in cui appare la stessa modella, la quale fa la sua comparsa anche in una spettacolare tela inedita in collezione D'Antonio a Napoli.

Dell'iconografia si conoscono altre copie autografe tra cui una delle più belle, nella collezione Martiuss a Bonn è andata distrutta durante l'ultima guerra, mentre una di bottega viene citata da Spinosa sul mercato antiquariale romano alcuni anni fa.

Di autori considerati napoletani d'adozione: Mattia Preti ed Artemisia Gentileschi vi sono poi due straordinarie composizioni: una *Lucrezia* (fig. 70) dal seno offerto generosamente ed una muscolare *Aurora* (fig. 71), che fu esposta alla mostra di Roma, ma che appartiene al periodo del soggiorno romano dell'artista.

Il primo dipinto presenta alcune discrepanze, infatti a fronte di un volto orribile e di un seno accattivante, vi è una piega della camicia straordinaria da fugare qualche dubbio sulla autografia (pensavo a Niccolò De Simone) per via del colore rossiccio.

Il secondo, ha permesso la corretta identificazione del soggetto grazie al restauro che ha svelato tra le mani del putto svolazzante una torcia che segnala la nascita di un nuovo giorno.

Di Salvator Rosa vi è uno interessante disegno, visibile in una stanzetta che funge da esposizione del settore grafica e dove vi sono una ventina di fogli.

Un bozzetto raffigurante l'*Addolorata* (fig. 72), ritenuto dal padrone di casa del Solimena intorno al terzo decennio, è viceversa opera certa di Lorenzo De Caro e ne esistono numerose repliche autografe con varianti, in particolare quella del Museo dell'Opera del Suor Orsola Benincasa è sovrapponibile a quella della collezione in esame (vedi il mio volume sui Pittori napoletani del Settecento, consultabile in rete, fig. 30, tav. 58-59- 60).

Il Luca Forte, pubblicato come tale in un catalogo antiquariale e raffigurante dei funghi (fig. 73) posti su di un piano di appoggio, mi ha lasciato perplesso per l'attribuzione, perché non ho percepito avvicinandomi alla tela quell'afrore napoletano, che colgo quasi sempre, una sorta

di sindrome di Stendhal, ogni qual volta mi soffermo ad ammirare un quadro realizzato all'ombra del Vesuvio. Ritengo, anche per il soggetto, trattarsi di pittura settentrionale, forse lombarda, al massimo, come latitudine, fiorentina.

Tra i quadri in attesa di uno spazio espositivo vi è poi un *San Gennaro* (fig. 74) giudicato da Michael Stouhthon come Battistello Caracciolo dopo l'uscita dell'opera omnia a cura di Stefano Causa. Una tela a carattere devozionale che non suscita particolari emozioni e che mi lascia qualche ragionevole dubbio sull'autografia, nonostante, per le misure, potrebbe trattarsi del *San Gennaro* di cinque palmi di proprietà di Gaspare San Giovanni Toffetti citato in un inventario reperito dal Labrot e ripreso da Causa nella monografia sul Caracciolo (pag. 348-P72) e da Leone de Castris nel catalogo della mostra su San Gennaro tenutasi a Napoli nel 1997-98 (pag. 88-nota 46).

Infine vi sono poi due eccezionali Stanzone, il primo una fanciulla dal seno prorompente (fig. 75), parzialmente coperto da un manto trasparente che esalta maggiormente la nudità e che si offre candidamente allo sguardo libidinoso dell'osservatore. Un primo piano da perdere la testa, al quale non avrei saputo rinunciare se lo avessi conosciuto prima di scrivere il mio saggio sul Seno nell'arte dall'antichità ai nostri giorni.

L'altro Stanzone è un piccolo bozzetto (fig. 76), anche se sono rimasto sbalordito sentendo il mio ospite affermare trattarsi del pro memoria, più che del modello preparatorio di un'opera perduta, che si trovava a Roma nella chiesa di San Lorenzo in Lucina.

La visita guidata si completa arrivando nella stanza del principe, piccola, con un letto matrimoniale e tanti quadri esposti, i più cari, e tra questi mi soffermerò su un originalissimo Poussin (fig. 77) di argomento mitologico, che propone in primo piano una invitante fanciulla nuda con le cosce divaricate, che fanno chiaramente vedere quella che poeticamente Courbet denominava l'origine del mondo.

Il quadro quando venne comprato, negli anni Cinquanta, proveniva da un monastero laziale ed una mano pietosa, aveva ricoperto in tempi remoti le sfacciate fattezze della giovinetta, trasformandola in una martire addormentata, per non turbare i pensieri casti delle monachelle, costringendole a riparatrici contrizioni. Un accorto restauro aveva poi svelato lo spirito primitivo della composizione, un inno pagano che esaltava la bellezza del corpo femminile.

Un ottagono raffigurante *Santa Dorotea* (fig. 78) non regge certo l'attribuzione a Cavallino e rimane tristemente nel limbo degli ignoti per il tratto ruvido che non riesce a far sorridere la casta fanciulla.

Una piccola natura morta, che ho saputo poi presenta sul retro una firma strepitosa, attirò la mia curiosità, ma alla mia richiesta su chi fosse l'autore, ho ricevuto una diplomatica quanto laconica risposta: "Non lo so".

Il soggetto rappresentato sono dei fiori variopinti in una boccia di cristallo, la quale è realizzata in maniera mirabile con una lucentezza ed una trasparenza che tradiscono una mano famosa. Ho pensato al Maestro di Hartford, una figura prestigiosa, attiva a Roma, a cavallo tra XVI e XVII secolo ed ancora non ben delineata dalla critica. La parte superiore con dei fiori spampanati ed alieni alla nostra flora mi hanno fatto invece pensare ad un francese,

ma lo stridente contrasto di qualità tra contenitore e contenuto, continuano a lasciarmi perplesso.

L'ultimo dipinto è religiosamente preservato da una tendina, come una reliquia, come un'immagine sacra davanti alla quale pregare o sostare in meditazione. La sorpresa lascia stupefatti quando si può finalmente ammirare l'oggetto così accuratamente conservato.

Si tratta di un Caravaggio, il celebre *Fanciullo che monda un frutto* (fig. 79), uno dei pochissimi esemplari fuori dai musei.

Se la memoria non mi tradisce ve ne è soltanto un altro, di non certa attribuzione, nella collezione di una stramiliardaria americana, mentre il nostro è confessato e comunicato, ultra documentato ed ineccepibile. E parlando di vile denaro, il principe, bisogna oramai che lo chiami così, mi ha confessato di aver rifiutato per il suo quadro, anni fa, un'offerta di decine di miliardi.

E sono certo abbia fatto la scelta migliore, perché, anche potendosi coricare con Ferdinanda, una ragazza più giovane di trenta anni, addormentarsi guardando un Caravaggio è un privilegio unico, indimenticabile, inestimabile.

Mostra di Artemisia Gentileschi a Pisa

In esame il periodo napoletano

“Artemisia, la musa Clio e gli anni napoletani” è il titolo della mostra, curata da Roberto Contini e Francesco Solinas, che si potrà ammirare a Pisa, Palazzo Blu, fino al 30 giugno 2013. I napoletani dovranno recarsi al nord per vedere un’esposizione dedicata ad una pittrice (fig. 80), che, salvo brevi intervalli, trascorse oltre trenta anni, dal 1627 fino alla morte, all’ombra del Vesuvio, il periodo della maturità, fatto di scambi reciproci con i tanti colleghi che lavoravano in città.

Il capolavoro in mostra, normalmente nelle raccolte di Palazzo Blu, è la spettacolare *Clio* (fig. 81), firmata e datata 1632, appartenente alla sua prima fase di soggiorno a Napoli.

Tutti conoscono il suo drammatico esordio nel processo intentato da suo padre contro Agostino Tassi, accusato di averla stuprata. Pochi sanno che, iscrendo la tavolozza, Artemisia espresse il meglio di sé proprio nella capitale vicereale e gli undici quadri esposti ce ne forniscono una visuale alquanto parziale. Solo due rappresentano delle novità, mentre altri tre sono poco noti in Italia. I curatori del catalogo ci forniscono un’immagine nella quale la Gentileschi rappresenta il fulcro attorno al quale si sono adeguati i suoi colleghi, come se il suo pennello, prestigioso come un richiamo, avesse determinato il corso dell’intera Koiné napoletana. Un’asserzione che non ci trova concordi, alla luce degli ultimi studi, che ci hanno permesso di accrescere le nostre conoscenze sulla sua figura di artista e di donna. Ella fu molto amata dai pittori napoletani, ma gli scambi avvennero su un piano di perfetta parità (figg. 82-83-84-85). Fino a poco fa la sua prima opera era considerata l’*Annunciazione* (fig. 86), conservata a Capodimonte, firmata e datata 1630. I suoi più importanti lavori sono: le cinque tele con *Storie di San Giovanni Battista*, realizzate tra il 1633 ed il 1634, per il Cason del Buen Retiro a Madrid, commissione alla quale collaborano Stanzione e Finoglia ed i grossi dipinti per il coro della cattedrale di Pozzuoli, dove Artemisia lavora assieme a Stanzione, Lanfranco, Beltrano, Finoglia ed i fratelli Fracanzano. Tale opera costituisce una vera antologia delle tendenze artistiche a Napoli nel quarto decennio del Seicento. A lei spettano: *I Santi Procolo e Nicea* (fig. 87), *San Gennaro nell’anfiteatro* (fig. 88), e *l’Adorazione dei Magi*.

Ritornando alla mostra ci sono due chicche che da sole meritano la visita: un *Sinite Parvulos*, a lungo nei depositi del Metropolitan ed oggi presso la Congregazione della chiesa romana di San Carlo al Corso, donata da un anonimo collezionista, da collocare ai primissimi anni napoletani, intorno al 1627. L’altra importante novità, che si aggiunge prepotentemente al catalogo dell’artista è un *David con la testa di Golia* oggi in una raccolta privata e descritta nello studio della pittrice nel 1631 da Joachim von Sandrat. Raffigura un giovane sfrontato che fissa con arroganza lo spettatore, mentre con una gamba accavallata, poggia il braccio destro sulla testa tagliata al gigante Golia, dopo averlo tramortito con un sasso fiordato al centro della fronte. Un mix prodigioso di naturalismo caravaggesco e di potenza cromatica di matrice prettamente partenopea. Una esposizione che farà da stimolo per gli studiosi ad approfondire non solo Artemisia, ma anche quel crogiuolo di artisti che fecero del Seicento il secolo d’oro della pittura napoletana.

Tre dipinti inediti del Seicento napoletano

Aggiunte al catalogo di De Simone, Pacecco e Artemisia

A Napoli nel XVII secolo l'affollato panorama dei pittori così detti minori, al confronto di giganti del calibro di Ribera, Giordano, Preti e Solimena e l'inveterata consuetudine di copiarsi l'un l'altro, ha creato una situazione di incertezza nelle attribuzioni, e solo pochi occhi esperti sono in grado di discernere i diversi pennelli.

Il primo dipinto che cade sotto la nostra attenzione (fig. 89) richiama a viva voce la paternità di Niccolò De Simone, il "geniale eclettico", come amava definirlo il compianto Raffaello Causa, nativo di Liegi, ma napoletano a tutti gli effetti.

Esso presenta caratteri distintivi oramai ben noti alla critica più avvertita come: 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, folle in preda a un'intensa agitazione, cieli tempestosi e baluginanti, ripetitività nella costruzione generale della scena, resa cromatica dall'uso di colori stridenti ed incarnati rossicci.

La tela in esame presenta sul retro una dedica "Vincenzo Galiero a ricordo di sua signoria illustrissimo reverendo Padre Michele M. da un indegno ma penitente peccatore ostinato." Una traccia che potrà essere utile per identificare il luogo della committenza, che riteniamo possa essere la Calabria.

Il quadro, nelle dimensioni, nella costruzione della scena e nella rutilante gamma cromatica, rivela stringenti affinità con una spettacolare *Strage degli Innocenti* dell'antiquario Parenza di Roma, da noi accuratamente descritta in un precedente contributo; come pur l'anziano col turbante e la folta barba (fig. 90) è lo stesso personaggio che compare, con identica gestualità delle mani, alle spalle di Aronne mentre trasforma l'acqua del Nilo in sangue, nel telone, pendant del Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia, conservato nella chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli.

Più complessa ed impegnativa la seconda attribuzione: quella del *San Rocco* (fig. 91), se non fosse per la presenza del cane (fig. 92) con in bocca la pagnotta, il quale si tradisce per essere il quadrupede personale di Pacecco, che compare in molti suoi quadri, anche i più famosi, e grazie al "mio fiuto" che ha scoperto questo debole del pittore segnalandolo nella mia biografia sull'artista, così che altri brillanti studiosi hanno potuto stilare preziosi expertise.

A prima vista, l'aspetto trasandato dei capelli ed il volto apparentemente truce del Santo, potevano indurre a proporre come autore il nome di Francesco Fracanzano, ma l'esame attento dell'incarnato madreperlaceo e la stessa analisi del volto, da cui trasuda una pace interiore ai limiti dell'estasi, non lascia dubbi, sulla paternità dell'opera.

Pacecco amava dipingere delicate fanciulle dai corpi eterei e dalle forme aggraziate ed accattivanti, con eleganti pettinature di una modernità sconcertante, come se fossero state realizzate da un abile coiffeur contemporaneo, ma se andiamo a confrontare il San Paolo con le rare figure maschili del suo catalogo, non possiamo non cogliere le stringenti affinità, particolarmente la cura e la dolcezza con cui sono definite le mani di un biancore luminescente, cadono gli ultimi dubbi.

E concludiamo con un capolavoro di Artemisia Gentileschi, un *Davide e Golia* (fig. 93), che tempo fa identificammo in una raccolta privata e del quale conoscevamo l'esistenza, perché descritta nello studio della pittrice nel 1631 da Joachim Von Sandrat.

Oggi finalmente possiamo ammirare l'opera esposta nella mostra sull'artista a Pisa nella magnifica sede di Palazzo Blu.

Lo studio attento del dipinto è un'ulteriore dimostrazione di ciò che abbiamo riferito nell'incipit del nostro articolo: la tendenza dei pittori napoletani ad influenzarsi reciprocamente, che assume particolare pregnanza nel caso di Artemisia, con una parte della critica, inclusi i curatori della mostra pisana, i quali forniscono un'immagine nella quale la Gentileschi rappresenta il fulcro attorno al quale si sono adeguati i suoi colleghi, come se il suo pennello prestigioso come un ricamo, avesse determinato il corso dell'intera koinè napoletana.

Un'opinione che non ci trova concordi, alla luce degli ultimi studi che ci hanno permesso di accrescere le nostre conoscenze sulla figura di artista e di donna. Ella fu molto amata dai pittori napoletani, ma gli scambi avvennero su un piano di perfetta parità.

Quattro inediti di pittura napoletana

Aggiunte ad Elena Recco, Francesco Fracanzano, Aniello Falcone e Francesco De Mura

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.

Specialisti del genere della natura morta furono, tra i primi, Luca Forte (Napoli, 1610/15-prima del 1670) e Paolo Porpora (Napoli, 1617-1673) che dipinse tavole con ricche composizioni di ortaggi, fiori e frutta e più tardi a Roma (1656-1658), anche insetti e rettili, dai colori vivissimi su fondi di ombra cupa. Di gusto pienamente barocco, nella fantasia ed esuberanza delle composizioni, nel più graduato dosaggio di luci e penombre, sono le nature morte di Giovanni Battista Ruoppolo (Napoli, 1620?-1685), veri e propri trofei di vegetali e di animali marini, soggetto quest’ultimo prediletto anche da Giuseppe Recco (Napoli, 1634-Alicante, 1695), figlio e, come il Ruoppolo, padre di altri pittori di nature morte, che si recò anche in Lombardia, acquistando un cromatismo raffinato e un chiaroscuro che ha fatto parlare di neocaravaggismo.

Giuseppe ebbe due figli, Nicola Maria, autore di tele modeste, quasi una caricatura dello stile paterno, ed Elena, che, molto lodata dal De Dominicis, dimorò a lungo in Spagna, dove trovò lavoro alla corte del Re Carlo II. 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 tonalità virante dal rosa al rosato, come possiamo constatare nella tela in esame (fig. 94) un vero e proprio trionfo marino nel quale distinguiamo triglie, razze, un polipo, un cesto di vimini, posti su un piano di pietra.

Il quadro è stato presentato di recente (maggio 2013) in un’asta della “Minerva Auctions” a Roma, correttamente attribuito e con una scheda esaustiva di Valentina Ciancio: “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”.

Di ben maggiore valore venale è la seconda opera che andiamo ad esaminare: un olio su tavola (46x36 cm.) raffigurante un *San Pietro in preghiera* (fig. 95) di proprietà dell’antiquario Monsonego di Parigi, il quale richiama a viva voce la paternità di Francesco Fracanzano, allievo assieme al fratello Cesare, nella bottega del Ribera.

Francesco originario della Puglia si trasferì giovanissimo a Napoli nella terza decade del Seicento e la sua prima opera documentata è *I Santi Onofrio e Antonio Abate*, già nella chiesa di

Sant'Onofrio dei Vecchi. Il santo in preghiera ha avuto in passato attribuzioni a Paolo Finoglio, del tutto errata e, più plausibile a Hendrick Van Somer, un fiammingo attivo a Napoli dopo il 1630 ed influenzato dagli esempi naturalistici di Ribera. Ma un esame più attento e la comparazione con figure simili di santi, illustrate nella mia monografia sull'autore, alla quale rimando, per gli opportuni confronti, non lasciano ombra di dubbio.

L'attenta definizione di ogni dettaglio anatomico, la minuta lacrima, resa con preziosità caravaggesca, le mani giunte dalle unghie sporche, la pelle rugosa e la barba incanutita, sono particolari, appresi dal Fracanzano nella bottega del valenzano e costituiranno la cifra stilistica lungo tutto il corso della sua carriera.

Una vera e propria sorpresa e di altissima qualità è il terzo dipinto, proposto alla mia attenzione da un celebre banchiere milanese e raffigurante la *Battaglia di Poitiers* (fig. 96) del 732, nella quale il franco Carlo Martello fermò l'invasione degli Arabi, che avevano attraversato i Pirenei. Fu un'impresa militare costosa, di cui fecero le spese gli usurai fiorentini che avevano finanziato Edoardo III d'Inghilterra.

Si tratta di uno dei capolavori di Aniello Falcone e presenta contemporaneamente quasi tutti gli aspetti patognomici della sua pittura, dalla scena principale ripresa in primo piano, alle montagne in lontananza con il caratteristico polverone, dal morto al centro in basso, al bianco cavallo rampante, il tutto reso con una tavolozza dai colori accesi ed emozionanti, come nella celebre battaglia conservata a Napoli nel Museo di Capodimonte, un'aggiunta importante al catalogo dell'artista.

Pittore ammirato e celebrato anche fuori d'Italia, sebbene abbia trascorso l'intera sua lunga e operosa vita a Napoli, Francesco Solimena, detto l'Abate Ciccio (Canale di Serino, 1657-Barra, Napoli, 1747) è da considerarsi il caposcuola della pittura napoletana del Settecento. Più che da Luca Giordano, Solimena, che apprese l'arte nella bottega paterna, guardò fin dall'inizio alle opere del Lanfranco da cui desunse il saldo modellato delle sue figure, e di Mattia Preti, al quale si ispirò invece nella ricerca dei contrastati effetti luministici.

Con Luca Giordano si confrontò invece nelle grandi imprese decorative, come le pitture della sagrestia di San Paolo Maggiore (1689-1690), rivelando tutto il suo talento di organizzatore di grandiose scenografie architettoniche (Solimena fu anche architetto), che si manifesta anche in dipinti di minori dimensioni (*Eliodoro cacciato dal tempio*, Roma, Galleria Nazionale).

Dopo un viaggio a Roma, dove ebbe contatti con il Maratta ed altri esponenti della corrente classicista, Solimena consolidò in quella direzione il suo stile, eseguendo opere come la *Cacciata di Eliodoro* (1725) nella chiesa del Gesù Nuovo e gli affreschi della Cappella di San Filippo Neri ai Gerolomini (1727-1730), che rimarranno esemplari per i suoi numerosi allievi e seguaci.

Tra questi primeggiarono Corrado Giaquinto, Sebastiano Conca, il quale lavorò a Roma in ambiente classicistico, a Torino, e poi volgendo a modi giordaneschi, col suo rientro a Napoli nel 1751. Ma soprattutto Francesco De Mura (Napoli, 1696-1782), il più fedele, almeno agli inizi, allo stile del maestro, autore di vasti cicli di affreschi a Montecassino (perduti) ed a Napoli.

Un notevole inedito, proposto alla vostra attenzione, è un *San Francesco di Paola* (fig. 97) della collezione Jorio di Cosenza, il quale, con un corteo di angioletti che lo guarda con benevola ammirazione, appare in profonda meditazione con gli occhi rivolti al cielo, alla ricerca di ispirazione, mentre le mani incrociate in preghiera con le dita ossute sembrano indicare una tabella con la scritta Charitas.

Questo dettaglio, apparentemente secondario, ci permette viceversa di avanzare il nome di Francesco Di Mura come autore della tela, tanto sorprendente è la somiglianza nella articolazione delle dita con il *Beato Francesco De Girolamo* (fig. 98), conservato nella quadreria del Pio Monte della Misericordia, facente parte del lascito del pittore alla sacra istituzione e che Raffaello Causa datava al 1758.

A differenza di un'altra parte della produzione del De Mura, più delicata e dalla tavolozza densa di preziose tessiture cromatiche il *San Francesco di Paola*, come il *Beato De Gerolamo*, è espressione di una ritrattistica attenta alla definizione del dato naturalistico, in sintonia con la lezione caravaggesca, rivisitata e propagandata per decenni a Napoli dal Ribera.

Le dimensioni ridotte del dipinto fanno propendere per una destinazione di devozione domestica e proprio questa particolarità permette di istituire ulteriori raffronti con il *Sant'Agostino Cardioforo* (fig. 99) sempre conservato nella quadreria del Pio Monte e con un'altra versione del *San Francesco di Paola* (fig. 100) fatta conoscere da Gianni Bozzo, caratterizzata da una spiccata luminosità delle vesti, a dimostrazione della varietà espressiva dell'artista.

Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano

La più grande esposizione sul Cavaliere calabrese, alias Mattia Preti, si terrà presso la reggia di Venaria dal 16 maggio al 15 settembre 2013 a cura di Vittorio Sgarbi e Keith Sciberras.

La mostra copre anche il periodo maltese, ritenuto più modesto dalla critica e quasi completamente sconosciuto agli appassionati, una fase durata quasi 40 anni, dal 1661 al 1693, perché l'artista non riuscendo a reggere il confronto col Giordano, si ritirò nella "Piccola isola dalla grande storia" dove, coadiuvato da una fiorente bottega, continuò la sua attività, inviando opere in tutta Europa per committenti anche di alto rango.

Primo grande interprete della pittura barocca che viene a interrompere definitivamente alla metà del secolo, il corso del naturalismo napoletano, è Mattia Preti (fig. 101) (Taverna, 1613-Malta, 1699), detto il Cavalier calabrese perché Cavaliere di Malta dal 1642. Dopo un primo soggiorno a Napoli si stabilì a Roma (1630-1656), compì viaggi in Italia settentrionale (a Modena nel 1652-1653 dipinse cupola e coro di San Biagio). A Roma dove lasciò molte opere (affreschi in San Carlo ai Catinari, 1642, e in Sant'Andrea della Valle, 1651), Mattia Preti fu direttamente partecipe di quel felice momento di fervore innovativo, di incontro-scontro di tendenze e di idee e che accompagna il primo fiorire del barocco romano. Esperienza ben presente nella sua arte, che è stata definita "geniale trasposizione in campo barocco dei principi formali del caravaggismo". Il Preti si avvale infatti degli effetti di luce particolare e radente, ma li applica in funzione dinamica a composizioni affollate di personaggi in continuo movimento su fondali di cielo tempestoso o di scenografie architettoniche in un ricchissimo repertorio di variazioni luministiche, lampanti nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 102) conservata a Roma nella Galleria Nazionale di Arte Antica o nel *Convito di Baldassarre* (fig. 103) e nel *Convito di Assalonne* del Museo di Capodimonte, che dedica un'intera sala al sommo pittore.

La fase napoletana è la più pregnante del suo percorso artistico, ricca di capolavori, mentre la gamma cromatica della sua tavolozza, come in passato era capitato ad Artemisia, vira vigorosamente verso colori rossiccio bruni, cianotici, con volti sofferenti ai limiti dell'anossia.

In passato si credeva che il suo soggiorno all'ombra del Vesuvio fosse durato solo quattro anni, viceversa copre dal 22 marzo 1653, data indicata su una polizza di pagamento, al settembre del 1661, quando si trasferisce definitivamente a Malta, dopo esserci stato tre mesi nel 1659, per favorire l'accettazione della sua pratica come Cavaliere di Grazia.

Appena nell'Isola dei Cavalieri fu subito attivo nella decorazione della co-cattedrale di San Giovanni Battista a La Valletta, per la quale aveva già inviato da Napoli alcune tele: intorno al 1656 il *San Giorgio con il drago* (fig. 104), un *San Francesco Saverio* nel 1658, per la cappella d'Aragona e nel 1659 un *Martirio di Santa Caterina* (fig. 105) per la chiesa della nazione italiana.

Numerose sono le opere da ricordare eseguite durante gli anni napoletani, tra queste spiccano il grandioso soffitto cassettonato con *Storie di San Pietro Celestino e Santa Caterina* (fig. 106) nella chiesa di San Pietro a Maiella e soprattutto il ciclo di affreschi sulle porte di Napoli con il drammatico groviglio di corpi, provocato dalla peste del 1656, un documento impressionante,

di cui purtroppo è rimasta una labile traccia, sotto una coltre di sudiciume, nella decorazione di Porta San Gennaro (fig. 107), fortunatamente ci sono giunti due splendidi bozzetti preparatori (fig. 108), dai colori squillanti, conservati nella sala Preti della pinacoteca napoletana.

E ci sia permesso citare una nostra scoperta: una chicca preziosa custodita nella sacrestia della chiesa di San Francesco d'Assisi a Forio d'Ischia. Si tratta di una spettacolare *Pietà* (fig. 109), dai colori lividi e cianotici, da assegnare senza ombra di dubbio a quel gigante del secolo d'oro che fu Mattia Preti. In passato la critica si è distrattamente occupata del dipinto foriano adombrando l'ipotesi che potesse trattarsi di una copia; ma sia le figure femminili che il volto del Cristo mostrano una morbidezza di tocco ed una preziosità materica che, vanamente potremmo pretendere dalla mano di un copista, anche se molto abile. Se vogliamo invece vedere una copia di questa tela autografa, dobbiamo recarci al Prado, dove potremo ammirare lo stesso soggetto, ma di minore qualità, replicato da uno dei più noti allievi ed imitatori del Preti: lo spagnolo Pedro Nugnez de Villacencio. Quanto siamo ricchi e spreconi noi napoletani! Conserviamo chiusa e non visitabile una tela di uno dei grandi maestri del Seicento europeo, mentre all'estero, in uno dei più celebri musei del mondo, espongono la copia.

Passiamo ora ad esaminare la fase maltese del Preti, la quale richiede una visita extra mostra, costituita dal grandioso impianto decorativo della co-cattedrale di San Giovanni Battista a La Valletta, premettendo che ci farà da bussola l'esauritivo studio dell'architetto Costanzo, il quale ha dedicato all'argomento un corposo capitolo nel suo monumentale volume "Pittura tra Malta e Napoli nel segno del Barocco".

Questo ciclo di affreschi (figg. 110-111) rappresenta l'apice della sua maturazione figurativa, memore delle esperienze romane e napoletane. La tematica ricorrente è in linea con le indicazioni della rappresentazione sacra post-tridentina. L'agiografia giovannea illustra con cura l'apoteosi dell'ordine che sconfigge l'eresia, in una corale apoteosi della religione controriformista.

Gli scenari neoveneti rappresentano lo sfondo ideale nelle Storie di San Giovanni, rivisitate secondo un gusto decorativo ispirato alla luminosità veronesiana, con l'inserimento di echi caravaggeschi e stilemi caraccioleschi nella definizione volumetrica delle figure.

A questo sommo capolavoro si affianca una vasta produzione di tele a carattere religioso, in gran parte presenti in mostra, come *l'Eterno Padre*, il *Battesimo di Cristo* (fig. 112) e *l'Incredulità di San Tommaso*, normalmente conservate presso il Museo Nazionale di Belle Arti. Ricordiamo inoltre il *San Giorgio e il drago*, realizzato nel 1678 nella Basilica di San Giorgio, a Victoria, il pregiatissimo *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (fig. 113) nella cappella d'Italia della co-cattedrale ed infine tra le ultimissime opere *La guarigione del padre di San Publio* della cattedrale di San Paolo a Mdina ed il *San Pietro Penitente* del Museo del Collegio Wignancourt a Rabat.

E concludiamo sottolineando quanto l'influenza del Preti si estenderà ad un valido gruppo di pittori locali, tra cui Giacchino Loretta e Giovanni Paolo Chiesa, attivi nella sua bottega, mentre al suo decorativismo si accosteranno Giuseppe Arena, Carlo Gimach e Gian Nicola Buhagiar.

Un capolavoro inedito di Domenico Gargiulo

Quasi ogni giorno ricevo richieste di aiuto da parte di studenti che debbono preparare la tesi di laurea o di dottorato su pittori del Seicento napoletano, libri da parte di scrittori esordienti con la speranza di una benevola recensione sulle riviste di critica letteraria alle quali collaboro, ma soprattutto foto di dipinti di cui si vuole conoscere l'autore. In genere si tratta di opere di scuola di scarso valore venale, per cui, l'altro giorno sono rimasto piacevolmente meravigliato, quando ho avuto modo di apprezzare uno stupendo olio su rame di un collezionista milanese, il quale, grande appassionato d'arte, aveva anche correttamente collocato l'opera: "La *Predica del Battista* (fig. 114), se pur presenta evidenti affinità con la scuola olandese-italianizzante, ricorda sotto altri aspetti gli esiti di alcuni artisti Napoletani tra i quali Beltrano, Gargiulo e Spinelli".

Eliminando Spinelli dalla diatriba, resta arduo decidere sulla paternità del rame, non tanto per la inveterata abitudine degli artisti partenopei di copiarsi a vicenda (ed a tal proposito è illuminante l'albero col ramo secco sulla destra: un chiaro prelievo da Salvator Rosa), quanto per la vicinanza stilistica tra i due colleghi negli episodi storici o evangelici, nei quali il paesaggio boschivo, il cielo e l'ampio orizzonte costituiscono parte integrante e significativa della composizione.

Prima di passare ad esaminare "ai raggi X" il dipinto anticipo che la soluzione dell'enigma mi è stata offerta dal bambino paffuto dal volto bizzarro con la mano protesa in basso a sinistra, che compare identico in numerosi lavori del Gargiulo.

Premetto che ho sofferto nel decidermi, perché amo entrambe i pittori e di entrambi possiedo un'opera: di Beltrano (sul quale ho scritto una monografia) un *Martirio di San Sebastiano* (fig. 115), che troneggia nella mia camera da letto ed un splendida *Decollazione di San Gennaro* del Gargiulo (fig. 116), più volte esposta in mostre, la quale accoglie, in buona compagnia, gli ospiti nel mio salotto.

Partiamo dall'esame del cielo che compare nella *Predica del Battista*, nel quale si intravedono le patognomiche nuvole bianche orlate di rosa del Gargiulo, mentre l'orizzonte con una montagna in lontananza, è presente in entrambi i pittori.

La definizione del fogliame, che copre tutte le tonalità del verde è di ottima fattura, un altro dettaglio che rinvia a Micco Spadaro, a differenza della folla di personaggi, che assistono assorti alle parole del Santo, i quali raramente presentano effetti caricaturali dei volti, fattore che potrebbe far pensare al Beltrano, mentre infine lo splendore cromatico della composizione, accentuato dal supporto in rame, rinvia di nuovo alla sgargiante tavolozza del Gargiulo.

Domenico Gargiulo, più noto come Micco Spadaro, dal mestiere del padre, va considerato, nel variegato panorama artistico attivo intorno alla metà del XVII secolo, ricco di giganti del pennello, un minore, ma tra questi, mi sento di definirlo "il maggiore tra i minori".

Le sue quotazioni sono salite da quando, una monumentale monografia prima ed una esaustiva mostra poi, lo hanno fatto conoscere ed apprezzare ad un vasto pubblico di appassionati. Amato da Raffaello Causa, che per anni con lo pseudonimo di Micco Spadaro ha

firmato i suoi colti articoli divulgativi sui quotidiani locali, il Gargiulo è noto soprattutto per i suoi quadri illustranti episodi di cronaca napoletana (figg. 117-118), tra cui l'eccezionale *Piazza Mercatello durante la peste del 1656* conservata al Museo di San Martino.

Oltre a questo genere di tele, egli ha eseguito notevoli paesaggi, sull'onda dell'insegnamento di Salvato Rosa e per venire incontro alle richieste di una committenza laica e borghese, che non amava i soggetti devozionali.

Sopravvisse alla peste del 1656, che spazzò via un'intera generazione di pittori, perché si rifugiò nella Certosa di San Martino, dove eseguì alcuni celebri dipinti, come quello raffigurante i monaci che lo accolsero con i volti rubicondi e paonazzi (fig. 119).

Continuò a lavorare per alcuni decenni come documentato da una polizza di pagamento del 1670 reperita nell'archivio storico del Banco di Napoli.

Una monografia su Paolo De Matteis

Mentre da decenni studiosi ed appassionati attendono una grande mostra su Francesco Solimena e soprattutto una monografia aggiornata sulla sua opera, che aggiorni quella redatta nel 1958 da Ferdinando Bologna, divenuta ormai un libro da antiquariato del valore di alcune migliaia di euro, grazie al lavoro di uno studioso americano da tempo residente a Roma: Livio Pestilli, esce un esaustivo volume dedicato ad uno dei suoi più validi rivali.

Il testo "Paolo De Matteis, Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe", Ashgan, Farnham, Surrey (fig. 120) è uscito per il momento solo in Gran Bretagna, a dimostrare, se ve ne fosse bisogno della valenza internazionale della pittura napoletana. È un destino che accomuna tutti i testi sulla produzione figurativa all'ombra del Vesuvio, soprattutto quelli riguardanti il secolo d'oro, di vendere più all'estero che in Italia.

Ad un catalogo ragionato dei dipinti del De Matteis lavorava da tempo un mio allievo: Francesco Napolitano, ma purtroppo è sempre più difficile trovare un editore disposto a rischiare su un giovane, per quanto di talento.

Paolo De Matteis, allievo di Luca Giordano, nasce nel 1662 a Piano Vetrale, una frazione di Oria del Cilento ed è attivo fino al 1728, occupando una posizione di rilievo nel panorama artistico, non solo napoletano, soprattutto nei primi decenni del Settecento. A differenza del Solimena, il quale, nei suoi 90 anni di attività non si è mai spostato da Napoli, De Matteis ha viaggiato molto soggiornando a Roma, Genova e Parigi, ed inviando opere non solo a collezionisti italiani, ma anche in Francia, Spagna, Austria, Germania e Inghilterra.

Il lavoro di Pestilli è frutto di lunghe indagini e parte naturalmente dalla lunga biografia che gli dedica il De Dominicis, il quale, contemporaneo e ammiratore del Solimena lo indica come un artista di bassa statura "ofano" e rapidissimo nel completare le sue tele, addirittura più del suo maestro, soprannominato "Luca fa presto". Ma quando passa ad esaminare la sua produzione esprime spesso dei giudizi lusinghieri.

Egli praticava dei prezzi di gran lunga inferiori al Solimena, tra i più cari artisti europei, con committenti importanti che gli affidavano opere di altissimo livello.

Un momento focale nel percorso artistico del De Matteis è costituito dall'incontro, avvenuto a Napoli nel 1711, con il conte di Shaftesbury, raffinato filosofo, il quale influenzerà il senso estetico del pittore, come possiamo apprezzare nel celebre *Ercole al bivio*, conservato a Gile's House, Dorset, in Inghilterra.

Nel libro viene dedicata particolare attenzione al soggiorno parigino del pittore, adoperando un linguaggio colto, ma nello stesso tempo divulgativo. La parte iconografica è molto ricca e si avvale di foto a colori di Claudio Garofalo (figg. 121-122-123-124-125-126-127). Alla fine l'artista è delineato come abile quanto bizzarro e tra i protagonisti del Barocco italiano.

Gli affreschi di Felice Ruggiero nella chiesa di Trentola a Marcianise

Salvatore Costanzo incarna alla perfezione la figura di studioso locale, il quale, guidato dalla passione, restituisce all'attenzione della critica l'opera di artisti destinati altrimenti all'oblio. Ordinario di Storia dell'arte, affianca alla libera professione di Architetto l'attività di ricerca sulla problematica della valorizzazione e tutela del patrimonio storico-artistico in Campania. Studioso della pittura napoletana del Cinquecento e Seicento, ha pubblicato una serie di saggi inediti sulla "riscoperta" di alcuni brani di pittura seicentesca della città di Marcianise. Tra questi "Un Caracciolo ritrovato" (2000), redatto in occasione del restauro operato dalla Soprintendenza di Caserta su un'opera tarda di Battistello Caracciolo, completata dal figlio Pompeo; "La pala di San Carlo in Marcianise" (2008), dove in pagine di intensa ricerca ha indagato gli aspetti emergenti a Napoli della corrente "controriformata", attribuendo la mirabile tela della chiesa marcianisana a Giovan Bernardino Azzolino. Più tardi ha esteso i suoi interessi alle visioni paesaggistiche preromantiche di Salvator Rosa (2010) e alle monografie di alcuni pittori minori del Settecento napoletano tra cui Ludovico de Majo (2009), mettendo in luce particolarmente il recupero critico e storiografico della loro produzione.

Recentemente ha condotto una densa e complessa ricerca storica e figurativa incentrata sul riordino del registro linguistico dell'Isola dei Cavalieri pubblicata nel volume "Pittura tra Malta e Napoli nel segno del barocco" (2011). L'opera, attraverso una ricca indagine documentaria, esplora per la prima volta le dimensioni conoscitive e le modalità espressive di alcuni modelli iconografici di celebri maestri italiani e stranieri (Preti, Caloriti, Nuñez de Villavicencio, Erardi, Buhagiar, Zahra), mettendo in rapporto i filoni pittorici di La Valletta con quelli "importati" da diverse aree culturali del Meridione d'Italia.

L'ultimo libro di Costanzo, dotato di un impeccabile corredo iconografico, di note esplicative e di una esaustiva bibliografia procede a una prima inquadratura critica delle decorazioni murali dell'antica chiesa domenicana di San Giacomo Apostolo (oggi Santa Maria Assunta) in Trentola di Marcianise, cercando di individuare le motivazioni storico-artistiche che le hanno generate e di precisare il profilo culturale e il linguaggio pittorico del suo autore, Felice Ruggiero, di cui non si conoscono nemmeno gli estremi della vita.

L'impianto scenico di Trentola, eseguito nel 1768, fu sottoposto due secoli più tardi a degli interventi di restauro da parte del pittore e decoratore Salvatore Costanzo (1914). Fino ad ieri gli affreschi versavano in un precario stato di conservazione, danneggiati dall'umidità dei muri, con colori resi opachi dal processo di salinazione e da vari rifacimenti.

Oggi, dopo un lungo e paziente lavoro di recupero portato avanti dai restauratori, l'intero ciclo pittorico è stato restituito al suo aspetto originale, rendendo nuovamente leggibili i vari testi figurativi. Dal quadro d'insieme delle rappresentazioni, tuttavia è possibile ricavare solo dei tratti limitati ma essenziali della cultura espressiva del suo autore, i cui modelli iconografici oscillano tra una personale interpretazione del gusto tardobarocco e una propensione per il classicismo, da cui l'artista trae numerosi spunti e suggerimenti. Sulla base di un primo riordino degli elementi di confronto stilistico e compositivo, l'opera di Felice Ruggiero sembra

seguire la produzione del celebre Solimena (morto nel 1747), caposcuola del fervido ambiente napoletano in cui erano giunti gli echi delle novità demuriane.

Ed è in questo contesto che poco più tardi, con grande ampiezza di confronti, troverà accoglienza il solimenismo del Ruggiero; esso convalida gli accostamenti ai modi del De Mura e alla lezione del De Matteis. Anzi, nel guardare più da vicino a quest'ultimo pittore e alla sua cerchia, Felice riesce ad operare meglio uno stimolo diretto e ad accentuare i caratteri di una decorazione classicistica. Talvolta i suoi schemi e le sue riproduzioni sembrano rilevare delle concordanze e dei punti di congiunzione (sia pure molto deboli) con derivazioni provenienti dall'ambiente del Giaquinto e persino con alcuni dettami vaccariani.

Il ciclo di affreschi di Felice Ruggiero datato 1768, rimane oggi una delle poche testimonianze artistiche superstiti della chiesa di Santa Maria Assunta in Trentola di Marcianise, ed è il documento figurativo che più di ogni altro la rappresenta nel suo momento settecentesco. Il silenzio documentario sul pittore non ha impedito di condurre uno studio sulle decorazioni murali che propongono se non una storia di mani di maestranze che collaborarono col Ruggiero, una storia di fatti della cultura pittorica locale ricca più di quanto le consuete sillogi dell'arte napoletana consentano di immaginare.

Si tratta di otto brani figurativi che sebbene non permettono di interpretare bene la personalità artistica del Ruggiero, del quale non conosciamo ancora precisamente i confini della sua produzione, rivestono un discreto interesse come quadro di costumi ricco di particolari e modi di vivezza, ma molto meno per la qualità pittorica espositiva (figg. 128-129-130-131-132-133-134-135). I dipinti raffigurano alcune scene fondamentali dell'esperienza mariana e della vita di Gesù, ed hanno una singolare varietà di modi, per quanto dotati di temperamento affini.

E' bene sottolineare che l'indagine critica sull'opera del Ruggiero richiede una riflessione preliminare. La sua pittura rimane vincolata ad un gusto solimenesco moderato nei suoi esiti e giunge invece ad accostamenti di più evidente chiarezza e pregnanza formale verso l'arte di Francesco De Mura, figura formatasi "in primis" sull'esempio del Solimena (protagonista indiscusso dello scenario artistico partenopeo) e di Paolo De Matteis, il cui orientamento pittorico fu caratterizzato da un classicismo di derivazione marattesca riformulato alla stregua del luminismo giordanesco.

Se rifiutiamo, per manifesti motivi stilistici, l'accostamento del Ruggiero alla scuola pittorica locale dei fratelli De Majo, Ludovico e Paolo, ragionevoli ipotesi possono essere formulate intorno alle più evidenti suggestioni delle sue affrescature, da quelle che suggeriscono più strette discendenze solimenesche, a quelle che lasciano intuire influenze con la cerchia del De Matteis e con derivazioni provenienti dall'ambiente di Corrado Giaquinto, e persino con modelli iconografici di Andrea Vaccaro.

Ma oltre alle suddette discendenze, negli schemi figurativi di Felice Ruggiero colpisce innanzitutto un qualcosa di semplice e tuttavia sottile e fremente, una freschezza ingenua e tuttavia appassionata che si coglie nelle decorazioni principali e che bene fissano il clima dei diversi episodi evangelici, caratterizzati da un certo equilibrio compositivo e da evidenti

influenze classicistiche, dalla tendenza a schiarire i colori e ad evitare forti contrasti chiaroscurali.

Con la necessaria cautela storico-critica, possiamo sottolineare ancora lo scarso vigore formale e la semplicistica dinamica spaziale delle sue opere, più evidente in quegli episodi dove la monumentalità classica non sempre si combina con la necessaria attenzione per l'inserimento ambientale delle figure con le valenze simboliche dei luoghi rappresentati (le elementari architetture di alcune scene conservano raramente una purezza delle linee geometriche).

L'impresa decorativa di Trentola, non essendo particolarmente ricca di carica innovatrice (non sappiamo fino a che punto il Ruggiero, nel corso della sua carriera, dovette limitarsi ad adottare questo stile in accordo con i gusti della committenza ecclesiastica), diventa un argomento piuttosto complesso da trattare per la totale scarsità di notizie su altre prove del pittore.

Egli resta al momento una figura ancora isolata, in un'esperienza limitata, del resto, a un unico ciclo di lavori decorativi, e di cui niente altro sappiamo realizzato.

La sua opera a Marcanise è una riesumazione culturale di facile presa, tradotta in un linguaggio piuttosto provinciale, ma informata e attenta, specie quando l'incontro con suggestioni più congeniali a quella che dovette essere la sua natura artistica, prevalentemente oscillante tra i modi demuriani e quelli legati alla produzione del De Matteis, riesce ad operare uno stimolo diretto e ad accentuare i caratteri di una decorazione classicistica.

Sei le scene evangeliche affrescate lungo le due pareti laterali della navata della chiesa e due nella piccola zona absidale, dove troviamo pure sistemate quattro pitture ovali a mò di sovrapposte.

Dopo un lungo e paziente lavoro di recupero portato avanti nelle varie fasi dell'intervento con competenza e particolare dedizione dai restauratori, l'intero ciclo di decorazioni murali di Santa Maria Assunta oggi è stato riportato al suo aspetto originale.

Volendo ampliare il raggio dei riferimenti culturali su questi affreschi, si può dire che da un lato si è inteso salvare un importante "brano di storia" cittadino, denso di valore civico e di significato storico; dall'altro si è recuperato un'importante testimonianza figurativa che, benché eseguita da un pittore minore, è stata restituita al pieno godimento estetico grazie ad una rinata vividezza dei colori.

E' certo, comunque, che ancora una volta l'intervento di restauro su di un manufatto artistico deve essere interpretato come un preciso riferimento per un'affascinante azione di recupero della memoria perduta, una rilettura di una storia infinita che accompagna la vita degli uomini.

Ancora una volta le pareti della chiesa di Trentola si ritrovano a parlare e a raccontare la saggezza che a loro è stata data di tramandare. Resta a noi il compito di ascoltarle e farle continuare a vivere, riannodando un filo che per molto tempo è sembrato interrotto e che induce a pensare alle attuali operazioni di restauro come un'azione complessa e pluridisciplinare, fonte di adeguata conoscenza per un documento pittorico che lega tutti noi, se pure ognuno in maniera diversa, con qualcosa difficilmente definibile.

Dal quadro complessivo che emerge sui moduli pittorici di Trentola è possibile ricavare solo dei tratti limitati, ma essenziali, della cultura figurativa del Ruggiero.

E' auspicabile, in un prossimo futuro, che studi più organici storico-artistici e tecnico-scientifici possano dar vita ad una più ampia rassegna critica sul pittore, nonostante il problematico nodo della mancanza di testimonianze documentarie per l'identificazione certa di altre sue opere.

Conferme stilistiche alle tesi che seguiranno potranno accrescere l'interesse e la volontà di conoscere un artista non certo dimenticato, forse ancora sottovalutato rispetto al suo reale valore.

Nuove ricerche potranno giungere da più vaste indagini archivistiche e da una più penetrante ed efficace rilettura dei testi pittorici; esse potranno mettere in luce una nuova prospettiva storiografica mirata alla risoluzione di ulteriori interrogativi che i nostri affreschi pongono.

Aggiunte al catalogo dei pittori napoletani

Da un antiquario di Parigi mi è giunta la foto di un dipinto con la richiesta di identificare l'autore e se la scena poteva essere collegata all'immagine da me pubblicata a pag. 39 del mio libro "Napoletanità. Arte, miti e riti a Napoli", volume 1, raffigurante *Ballo di tarantella degli effeminati* (fig. 136). La risposta è positiva e l'autore senza ombra di dubbio è Giuseppe Bonito (Castellammare di Stabia, 1707-Napoli, 1789), valido autore di scene di genere, spesso confuso con il più celebre Gaspare Traversi in opere di difficile attribuzione.

La tela in esame rappresenta il vezzoso omaggio di una collana tra due individui dai gusti particolari e rappresenta un'importante aggiunta al corpus del pittore (fig. 137). Fra un paio di mesi uscirà una mia monografia sull'artista.

Passo ora a presentare una serie di dipinti inediti esitati di recente in asta per i quali mi fu chiesto un parere per l'autografia e la stesura delle relative schede.

Partiamo da uno splendido Aniello Falcone con il classico polverone e la caratteristica montagna che compare all'orizzonte in molte sue opere. La scena raffigura uno *Scontro tra cavalieri romani ed orientali* (fig. 138), una tematica cara all'"Oracolo delle battaglie".

Vi è poi un *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (fig. 139), siglato AV, di Andrea Vaccaro. Anche questo un soggetto più volte ripetuto dall'artista. I volti sono come sempre dolcissimi, i gesti misurati, l'atmosfera familiare.

Il terzo raffigura una *Decollazione di San Giovanni Battista* (fig. 140), di cui già conoscevo altre versioni variamente attribuite e che a mio parere va genericamente assegnato ad un caravaggesco sconosciuto attivo a Napoli nei primi decenni del XVII secolo.

E per concludere una *Natura morta con figura* (fig. 141) di Abraham Brueghel in collaborazione con Guillaume Courtois, appartenente al periodo romano del pittore.

Tutte opere molto belle che rappresentano un sostanzioso incremento ai cataloghi di importanti esponenti del secolo d'oro della pittura napoletana.

Due tele napoletane in Spagna

Di recente ho esaminato due interessanti tele conservate in Spagna: un *Gesù tra i dottori* (fig. 142), assegnata a Ribera, che va assegnata ad un ignoto caravaggesco attivo a Napoli nei primi decenni del '600, a cui Bologna diede il nome di Maestro del Gesù tra i dottori e del quale ho pubblicato alcune opere nel mio repertorio fotografico a colori.

La seconda, un *San Sebastiano* (fig. 143) di altissima qualità, che richiama a viva voce il David della raccolta Ruggi d'Aragona di Salerno, assegnato a Van Somer, che presenta identica fattura ed impostazione.

Il San Sebastiano per dettagli e cromia spetta ad un autore tra i maggiori del primo '600 napoletano che possiede la forza del miglior Battistello e la pennellata morbida dello Stanzone, in una fase di particolare influenza dei modi del Reni e della pittura bolognese.

Un tesoro di inestimabile valore

Tutti conoscono San Gennaro, pochi sanno dell'esistenza del suo tesoro, che a parte il valore storico inestimabile, ha un valore venale superiore a quello dello Zar o dei celeberrimi gioielli della Corona d'Inghilterra. Parlare di "tesoro nascosto" e di "gioielli usciti dallo scrigno" non ha solo un senso figurato, se ci si riferisce alla grande mostra promossa dalla Fondazione Roma e organizzata dalla Fondazione Roma Arte Musei.

Dal 30 ottobre 2013 il Museo Fondazione Roma di Palazzo Sciarra ospita i capolavori del Museo di San Gennaro, che per la prima volta lasciano la loro "casa" di Napoli. A scoprirli è stato il presidente stesso della fondazione, Emmanuele Emanuele che, in un viaggio a Napoli, ha visitato il museo e ha allargato le braccia pensando che un simile patrimonio è seminascosto sconosciuto ai più.

Così l'idea: portare quei capolavori dell'arte orafa, doni di Papi e di Re nell'arco di sette secoli, nella capitale, e renderli il centro di una mostra evento. Tra i pezzi più pregiati, la mitra ornata di diamanti e smeraldi opera di Matteo Treglia e il collare, realizzato da Michele Dato. L'esposizione resterà aperta fino al 16 febbraio 2014 e sarà accompagnata da conferenze e da attività rivolte alle scuole.

"Stiamo perdendo la grande industria, l'agricoltura è schiacciata dalla concorrenza, non facciamo ricerca. Abbiamo solo un infinito patrimonio: la nostra cultura e la nostra arte. Ma ce ne dimentichiamo". Sembra un grido d'allarme rabbioso, invece è quasi un segnale di speranza quello che Emmanuele Emanuele, presidente della Fondazione Roma, lancia all'Italia: "Possiamo rinascere, dedicandoci al nostro vero tesoro.

E ricordando che il nostro sviluppo, che ci ha portato comunque a essere il quinto Paese più industrializzato al mondo, ha regole diverse da quelle di mantenersi nei parametri europei, con cui ogni giorno ci auto flagelliamo. La battaglia politica verte da mesi su due sigle: IMU ed IVA. Possibile che non si possa avere un respiro più ampio?"

Tra le chicche che verranno esposte: una *Mitra* in argento dorato, 3326 diamanti, 164 rubini, 198 smeraldi e due granati, creata da Matteo Treglia nel 1713, di cui quest'anno si celebrano i trecento anni dalla realizzazione (fig. 144).

Un gioiello che ha svelato di recente un inaspettato retroscena: alcune delle pietre decorative provengono da antiche cave dell'America Latina, tant'è che gli studiosi la considerano "una della più belle collezioni di smeraldi degli antichi popoli sudamericani esistenti al mondo".

Prova somma ne è il *Collare di San Gennaro*, in oro, argento, rubini, smeraldi e brillanti, realizzato da Michele Dato nel 1679 su commissione della Deputazione per il busto reliquario del Santo (fig. 145). Opera che intreccia virtuosismi orafi con la devozione di illustri regnanti che si sono succeduti sul trono di Napoli e d'Italia. Sì perché il collare ha raccolto nei secoli "gioie" donate da personaggi illustri.

Ad iniziare questa tradizione fu Carlo III di Borbone nel 1734; alle 14:30 del 10 maggio il nuovo re delle due Sicilie si presentò sulla porta del Duomo col suo cavallo bianco e consegnò al tesoriere della Real Cappella una croce con diamanti e rubini. Persino Napoleone che, come racconta il Louvre, aveva il gusto di depredare l'arte italiana, a Napoli non rimase estraneo

alla tradizione di San Gennaro. Consigliò al fratello Giuseppe Bonaparte appena nominato Re di Napoli nel 1806 di rendere omaggio al Patrono donando al collare una croce di diamanti e smeraldi.

E nel gioiello si vede anche un anello in oro, con un grosso brillante antico al centro. Apparteneva a Maria Josè di Savoia: nel 1933, in visita privata al tesoro si sfilò l'anello dal dito e lo infilò personalmente in una maglia del collare. L'aura del miracolo di San Gennaro è testimoniata dal reliquario del sangue, che custodisce le sacre ampolle.

E suggestiva è la parata dei "doni dei potenti", presentati da quadri-ritratto multimediali. Come l'*Ostensorio* in oro con due angeli di Gioacchino Murat (fig. 146), e quello in oro, ornato da brillanti e zaffiri di Maria Teresa d'Austria; tutto per entrare nelle simpatie dei Napoletani.

La mostra di Palazzo Sciarra in via del Corso a Roma, propone una parte rappresentativa del Tesoro di San Gennaro scelta per far comprendere innanzitutto perché e come si sia formato nel corso di sette secoli uno dei più importanti patrimoni artistici del mondo attraverso donazioni di Papi, Imperatori, e, ma anche di ex-voto popolari.

Un viaggio attraverso sette secoli di storia che prende il via quando venne attribuito a San Gennaro un ruolo preminente nella devozione napoletana nel XIV secolo, insieme alla prima liquefazione del sangue documentata durante la processione del 17 agosto 1389.

Il sovrano di Capodimonte

Per fortuna da oltre mezzo secolo il vertice della Sovrintendenza alle Belle Arti di Napoli ha costituito un'oasi dorata abitata da prodigiosi titani. Prima Bruno Molajoli, il quale gestì i difficili anni del dopoguerra, mettendo in salvo il patrimonio artistico dalla furia dei bombardamenti, seguito dal mitico Raffaello Causa, curatore di mostre che hanno sbalordito il mondo, da "Civiltà del Settecento" a "Da Caravaggio a Luca Giordano" e poi dal 1984, per 5 lustri, il testimone è passato a Nicola Spinosa.

Nato a Napoli nel 1943 e laureatosi in lettere nel 1965, da una lettura della sua biografia apprendiamo che è stato docente di Storia della miniatura e delle arti minori della Calabria dal 1973/74 al 1976/77, poi docente di Museologia e storia del collezionismo presso il corso di Conservazione dei Beni Culturali dell'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa.

Niente rispetto al diluvio di pubblicazioni ed al numero di mostre prestigiose che hanno portato il nome di Napoli, come capitale delle arti figurative, in giro per il mondo; le ricordiamo:

Civiltà del '700 a Napoli (fig. 147);

La pittura napoletana da Caravaggio a Giordano;

Civiltà del '600 a Napoli (fig. 148);

Bernardo Cavallino e il suo tempo;

Caravaggio e il suo tempo;

Il Barocco mediterraneo;

All'ombra del Vesuvio. La veduta a Napoli dal '400 all'800;

Nàpoles i el Barroc Mediterrani, Barcellona-Valencia 1990 (Salò del Tinell, Museo de Bellas Artes), in collaborazione con le autorità spagnole;

El arte a la Corte de los Borbones de Napoles, Madrid 1990 (Museo Archeologico) in collaborazione con le autorità spagnole;

Jusepe de Ribera, Madrid 1992 (Museo del Prado), in collaborazione con le autorità spagnole;

I Farnese. Arte e Collezionismo;

Capodimonte in Contemporanea;

Sulle ali dell'aquila imperiale. Le arti a Napoli al tempo del Vicereame austriaco;

Civiltà dell'Ottocento a Napoli (fig. 149);

Caravaggio: l'ultimo tempo 1606 - 1610, Napoli 2004-2005;

Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci, Napoli 2006;

Oltre a curare la redazione dei cataloghi delle suddette mostre e ad infiniti articoli su riviste specializzate, ha pubblicato:

Spazio infinito e decorazione barocca, in Storia dell'arte italiana, Torino 1981;

La pittura con scene di genere, ivi, Torino 1982;

Pittura napoletana e rapporti tra Napoli e Madrid nel Settecento, in Arti e civiltà del '700 a Napoli, Bari 1982;

Pittura napoletana del Seicento, Milano 1984;

La pittura del Seicento nell'Italia meridionale, in La pittura in Italia, Milano 1988;

Giovan Battista Spinelli, in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo*, Bergamo 1986;
Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò. Dal Rococò al Classicismo, Napoli 1987-1988;
La pittura del Settecento nell'Italia meridionale, in *La pittura in Italia*, Milano 1989;
Vedute napoletane nel Settecento, Napoli 1989 (in collaborazione con L. Di Mauro), Napoli 1989;
Luce sul Settecento. Gaspare Traversi e l'arte del suo tempo in Emilia, 1990;
Vedute napoletane della collezione Alisio, 1990;
Capolavori dalle collezioni d'arte del Banco di Napoli. Ediz. italiana, inglese e tedesca. DVD (Valori di Napoli), 1990;
Vangi a Castel Sant'Elmo. Disegni e sculture 1986-1991 (Il caleidoscopio), 1990;
Giuliano Vangi a Castel Sant'Elmo, 1991;
I Profeti di Ribera a San Martino, Napoli 1992;
Pittura napoletana del Settecento (Electa Napoli. Arte in Italia. I classici), 1993;
Porcellane di Capodimonte. La real fabbrica di Carlo di Borbone 1743-1759, 1993;
Ribera (Dossier d'art), 1993;
Un affresco di Francesco Solimena al Gesù Nuovo, 1994;
Museo nazionale di Capodimonte. La collezione Farnese, 1997;
Vedute napoletane del Settecento, 1999;
Pittura napoletana del Settecento. Dal barocco al classicismo. Il vedutismo, 1999;
Il Museo Duca di Martina (in inglese), 2000;
San Martino. Immagini e memorie, 2001;
Capodimonte (in inglese), 2001;
Guida alla mostra di Luca Giordano, 2001;
La Certosa e il Museo di San Martino, 2002;
Museo di Capodimonte. Arte contemporanea, 2002;
Capodimonte, 2005;
Vedute napoletane della Fondazione Maurizio e Isabella Alisio, 2006;
Louise Bourgeois, 2008;
Salvator Rosa tra mito e magia, 2008;
Pittura sacra a Montecitorio, 2009;
Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione, 2010;
Museo nazionale di Capodimonte. La scuola napoletana. Le collezioni borboniche e postunitarie, 2010;
Pittura del Seicento a Napoli. Da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa (Arte), 2011;
Ribera tra Roma, Parma e Napoli 1608-1624, 2011-12;
ed inoltre
Luce sul Settecento. Gaspare Traversi e l'arte del suo tempo in Emilia;
Vedute napoletane del Settecento (Electa Napoli. Arte in Italia. I classici);
Pittura napoletana del Settecento (Arte italiana. I classici);
Porcellane di Capodimonte;

Ribera (Classici arte);

Ribera. Opera completa (fig. 150);

Capolavori dell'800 napoletano. Dal romanticismo al verismo. Dalla Reggia di Capodimonte alla Villa Reale di Monza;

Napoli incisa. Da Ricciardelli a Cardon.

Ha curato, in collaborazione con funzionari della Soprintendenza, tra gli altri, i restauri dell'Arco di Alfonso d'Aragona a Castel Nuovo, degli affreschi di Domenichino e Giovanni Lanfranco nella Cappella del Tesoro di San Gennaro, dei marmi della Cappella Caracciolo di Vico e di Sergianni Caracciolo a San Giovanni a Carbonara.

Ha inoltre avviato la nuova collocazione museografica delle raccolte "storiche" del Museo di Capodimonte: in particolare alla fine del 1995 ha inaugurato, alla presenza del Capo dello Stato, le nuove sale al "piano nobile" destinate ad ospitare permanentemente e con un nuovo allestimento la collezione dai Farnese, le raccolte orientali e medievali di Stefano Borgia, le raccolte borboniche per l'arredo e la decorazione dell'Appartamento Reale. Alla fine del 1996 ha curato l'apertura delle nuove sale al terzo piano destinate all'arte contemporanea.

Ha, infine, riaperto al pubblico le sale del secondo piano, dove sono esposti dipinti e sculture relativi alla storia dell'arte a Napoli dalla fine del Duecento agli inizi dell'Ottocento. Per il Museo della Certosa di San Martino, dove nella primavera del 1997 è stato inaugurato con un nuovo allestimento l'insieme delle sale espositive costituenti il cosiddetto "Quarto del Priore", nell'autunno del 1999 ha programmato l'apertura al pubblico delle nuove sale espositive destinate alle collezioni dell'Ottocento e dell'antico Refettorio restaurato.

Spinosa è stato premiato nel 2008 col "FIAC Excellency Award 2008" come uomo che ha più contribuito alla diffusione della cultura italiana negli Stati Uniti. Il premio, conferito per la diffusione della cultura italiana con le mostre oltreoceano sulle età artistiche Napoletane, rende l'idea della rilevanza del patrimonio partenopeo nel contesto nazionale.

A Nicola Spinosa i Napoletani devono molto per la sua opera di promozione della cultura napoletana, per le tante e importanti mostre che hanno spinto l'immagine culturale di Napoli nel mondo richiamando visitatori e turisti. Un uomo di grande cultura, e soprattutto di grande amore e rispetto per la storia identitaria di Napoli. Oltre ad avere il merito di aver riorganizzato e ampliato il Museo di Capodimonte, ha curato, tra gli altri, l'ultimo restauro dell'Arco di Alfonso d'Aragona a Castel Nuovo e ha inoltre offerto una preziosissima consulenza per il recente restauro e il rimodernamento del Real Teatro di San Carlo.

Frequenti le sue conferenze divulgative che rappresentano sempre una lezione di storia dell'arte mista a sociologia che arricchisce e che rende l'idea dell'importanza ineguagliabile del patrimonio artistico e culturale di Napoli, città unica al mondo, che neanche gran parte degli stessi Napoletani comprende. Da tempo la Soprintendenza alle belle arti ha assunto l'astruso nome di Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etno antropologico e da alcuni anni Spinosa non regna più a Capodimonte, ma la sua autorità resta indiscutibile.

Consulente delle più prestigiose case d'asta i suoi expertise sono ambiti e pagati a peso di euro (2000). Massimo esperto di Ribera, conosce perfettamente tutta la pittura napoletana del

Seicento e del Settecento ed è aggiornato su tutte le novità, perché tutti i collezionisti e gli antiquari glielo segnalano in anteprima.

Carattere energico ed accentratore è riuscito a far andare d'accordo tutto il suo staff di collaboratori, costituito da donne esperte e di bella presenza, che lo hanno aiutato tangibilmente nell'organizzazione delle mostre.

Il padre, celebre pittore, la sorella Aurora, docente presso l'Accademia di Belle Arti (per la sua biografia cfr. "Il salotto di donna Elvira").

Infinite volte ho avuto l'onore di confrontarmi col personaggio.

La prima nel 1996, quando, ricevuto l'incarico di redigere il catalogo di una inedita quanto ricca raccolta calabrese (Collezione Pellegrini), mi recai con le foto dei dipinti nel suo studio, presente la dottoressa Utili e grazie al suo occhio "clinico" ebbi opportuni consigli per definire alcune attribuzioni problematiche.

La seconda volta quando mi chiese in prestito il mio *Martirio di San Gennaro* di Micco Spadaro per una importante mostra sul patrono di Napoli, alla cui inaugurazione intervenne il Pontefice. E poi alle prime di tutte le mostre alle quali gentilmente venivo invitato con due colleghi medici, collezionisti competentissimi: Mauro Calbi e Mario D'Antonio e si creava l'opportunità di scambiarsi impressioni ed emozioni.

Concludo con la memorabile visita del Presidente Ciampi e Signora in occasione di una mostra, che mi permise di assistere in diretta ad una gaffe colossale. L'episodio avvenne davanti alla Venere dormiente e satiro (cfr. il mio libro "Il nudo femminile dalla antichità ai nostri giorni" pag.46 - fig. 64) che ci permette di fare la conoscenza delle splendide fattezze della signora Giordano che fa "nature" da modella al marito.

Il quadro era da poco ritornato a Capodimonte dopo essere stato a lungo esposto presso la Camera dei deputati. Dalla tela promana prepotente una vigorosa voluptas, che scatenò la pruderia della neo presidente Irene Pivetti, la quale, per non turbare le caste menti dei suoi colleghi, ne favorì il ritorno a Napoli, arrivata davanti all'opera l'ex first lady esclamò: "Lo butterei!" facendoci intuire che il Seicento è stata un'epoca meno bacchettona della nostra.

I napoletani perdonano Vittorio Sgarbi

Qualche anno fa Sgarbi in un suo libro "L'Italia delle meraviglie" fece una stupenda cavalcata attraverso le bellezze artistiche italiane, avendo come bussola la sua non indifferente cultura, ma anche una sfrenata fantasia. Infatti scrisse su Villa Fersen imprecisioni macroscopiche, descrivendo la celebre dimora caprese del barone teutonico dai gusti particolari, come un cumulo di macerie con al centro del salone una voragine senza fondo. Fortunatamente ero tra il pubblico alla presentazione del libro in un lussuoso albergo di via Veneto a Roma e lo colsi in fallo, chiedendogli se la famosa scala che porta al piano superiore era rimasta intatta. Egli non seppe rispondere, arrossì, dimostrando che nella villa non entrava da decenni o forse, più probabile, non vi era mai entrato.

Premetto, per chi non lo sapesse, che il corrimano delle suddette scale, ogni 20 centimetri, presenta un fallo di varie fogge e dimensioni, sul quale il barone si appoggiava nella salita e che la villa era stata completamente restaurata dal Comune, come ebbi modo di constatare di persona anni fa in occasione di una "mostra di foto di Van Gloden" altro gay dell'epoca.

Informai in Sindaco dello "svarione di Sgarbi" (entrambi gli articoli tra virgolette sono consultabili sul mio sito www.achilledellaragione.it), il quale andò su tutte le furie, asserendo che voleva chiedere un risarcimento, ma nello stesso tempo temeva di inimicarsi un personaggio importante ed iracondo.

Decisi allora, a titolo personale, da strenuo difensore dei beni artistici meridionali, di informare la stampa con una lettera ai giornali, che venne pubblicata dai principali quotidiani del Paese.

Dopo questo preambolo dobbiamo dire che l'ecclettico Vittorio nel suo libro "Il tesoro di Italia" si è fatto perdonare, perché ha descritto magistralmente i dipinti di Cavallini nella chiesa di Santa Maria Donnaregina Vecchia ed una scultura raffigurante Sigilgaida, conservata a Ravello. Diamogli la parola.

Del grande pittore romano Pietro Cavallini, come di Giotto, abbiamo testimonianza anche a Napoli. E anzi, uno dei rari documenti essenziali per la sua biografia è conservato all'Archivio nazionale di Napoli ed è pertinente alla sua attività. Infatti, Carlo II d'Angiò il 10 Giugno 1308 accredita un pagamento annuo di quaranta onces d'oro a Cavallini, "de Roma pictor". La sua statura artistica, come abbiamo visto, è stata diminuita dal pregiudizio vasariano che vuole l'arte moderna nata a Firenze. Così Vasari considera Cavallini discepolo di Giotto. Queste fonti o pseudo fonti contrastano con l'evidenza. Imponente, infatti, è l'opera di Cavallini, manifesto il suo superamento della tradizione bizantina attraverso l'esaltazione di elementi classici. Non con spirito archeologico, ma come viva ispirazione di una nuova *humanitas* in coerenza con Arnolfo di Cambio e i Cosmati.

L'impegnativa opera di modernizzazione delle chiese romane - a San Paolo, a Santa Maria in Trastevere e a Santa Cecilia e anche a San Pietro e a San Francesco a Ripa - si interrompe nel 1305 con l'esilio avignonese dei papi. Ed ecco allora cominciare la stagione napoletana di Cavallini, chiamato per chiara fama da Carlo d'Angiò.

In uno dei principali monumenti angioini, Santa Maria Donnaregina, ricostruita per volontà di Maria d'Ungheria a partire dal 1307, Cavallini con la sua scuola dipinge sulla controfacciata il *Giudizio universale* e gli *Apostoli e i Profeti* nella parte alta del presbiterio (figg. 151-152-153). In questa imponente impresa, egli fu certamente regista, appassionato e appassionante insegnante di giovani allievi che ne trasferirono il magistero anche nel Duomo di Napoli (Cappella degli Illustrissimi), in Sant'Antoniello e ancora a Ravello e ad Amalfi.

Quella che Pietro Cavallini impagina nel coro delle monache è, infatti, una parete insieme didattica e didascalica: racconta storie, ma insegna anche come esse debbano vivere nello spazio e contribuire alla definizione dell'architettura secondo uno schema strutturale che pochi anni prima Giotto aveva esemplificato nella Cappella degli Scrovegni, a partire dal basamento in finto marmo con le *Virtù* e i *Vizi*.

Architettura dipinta. In diverso modo, anche la scansione delle storie di Donnaregina è architettura, è uno spaccato narrativo come se ci fosse consentito di vedere dall'esterno gli ambienti interni di un'architettura razionalista. Cavallini imposta la griglia, lo schema compositivo entro il quale si esercitano gli allievi. Da Roma Cavallini porta a Napoli quello che Giotto da Padova porta a Firenze.

Sigilgaida Rufolo. Emblema d'Italia

Qui non è questione d'arte medievale in Meridione. Sigilgaida, come Uta, è una delle donne più fascinate di tutti i tempi, in uno dei luoghi più belli del mondo: Ravello. Se dovessimo riconoscere l'emblema dell'Italia rappresentato in un'opera d'arte, forse dovremmo scegliere lei, la regale Sigilgaida. Ma sarà proprio lei?

Di una Sigilgaida abbiamo notizia nel 1179 per aver donato con il marito Sergio Muscettola il portale centrale, a formelle bronzee, di Barisano da Trani per il Duomo di Ravello.

Ma la Sigilgaida che abbiamo davanti è più giovane, oltre a essere sempre giovane, e meglio si accorda con l'ambone del Vangelo nello stesso Duomo opera di Niccolò di Bartolomeo da Foggia, circa cento anni dopo.

E' difficile dirla di un secolo piuttosto che di un altro. Verrebbe da immaginarla un'opera federiciana esempio di protorinascimento.

Ma la sua compiutezza la fa pienamente rinascimentale con la ieraticità di un idolo bizantino e la perfezione di un busto neoclassico.

Insomma, Sigilgaida è di tutti i tempi, ne sentiamo il corpo caldo sotto la leggera veste di lino con la decorazione di un ricamo sbalzato intorno al collo e sull'abbottonatura.

I lunghi orecchini a strascico, d'oro e di pietre preziose (la scultura era policroma), scendono sulle spalle. Sulla testa una corona d'oro, e mirabile, l'acconciatura dei capelli arricciati e ordinatamente pettinati. Chiunque sia, Sigilgaida è regina. Soltanto Federico II potrebbe starle al fianco.

Intanto domina il Museo di Ravello, conservando intatto tutto il suo mistero. E' Sigilgaida Rufolo (fig. 154), moglie di Nicola, gentiluomo di corte di Carlo d'Angiò? E' un'allegoria della Chiesa? O è una personificazione della città di Ravello, in forma di Fortuna? Nessuno scultore di quel tempo, neanche tra i più grandi, non Nicola né Giovanni Pisano e neanche Marco

Romano né Tino di Camaino, ci ha lasciato un'immagine così viva e vera di una donna di potere che esprime un'analogia e autentica vitalità. Un carattere forte. Come, se da un momento all'altro, dovesse parlare, lusingarci o rimproverarci. Niccolò di Bartolomeo, se ne è l'autore, ha con lei concepito un archetipo che, sul versante dell'espressione del potere, compete con Ilaria del Carretto; con la Dama del Mazzolino di Andrea Verrocchio, con la Paolina Borghese di Antonio Canova.

Espressioni tutte di un eterno femminile che la pietra rende resistente al tempo. Se si aggiunge che, nella scultura federiciana, l'artista non vuole perdere la fedeltà fisiognomica, possiamo dire di essere di fronte a una persona anche, nel controllato, severo distacco. In realtà Sigilgaida è perduta, regina nella nostra mente di un regno senza confini.

Possiamo immaginarla a casa sua, nello spazio infinito di Castel del Monte. Ma va bene anche qui, a Ravello, poco lontano da villa Rufolo, rapita dalla musica di Wagner.

Una nuova vecchia immagine della città di Napoli

La città di Anguillara Sabazia sul lago di Bracciano

Napoli è città antica dalla storia gloriosa, le cui origini risalgono a molti secoli prima della nascita di Cristo, ma noi possediamo soltanto immagini di qualche centinaio di anni fa e tra queste celeberrima è la *Tavola Strozzi*, conservata nel Museo di Capodimonte e raffigurante il rientro a Napoli della flotta aragonese nel luglio del 1465. Ad Anguillara, un ridente e tranquillo paesino sui bordi del lago di Bracciano, da tempo immemorabile dormiva, ricoperta colpevolmente sotto uno strato di intonaco bianco apposto da mani sacrileghe, una serie di affreschi celebranti il trionfo di un antico feudatario locale Gentil Virginio Orsini, vincitore dei terribili saraceni in numerosi scontri marini, tra cui, memorabile la Battaglia della goletta, combattuta nel 1535 nella baia di Tunisi, che sanzionò la definitiva sconfitta del famigerato Kair Ed Din Barbarossa, leggendario pirata che terrorizzò per anni le nostre popolazioni rivierasche.

Tra gli affreschi spiccano una nuova vecchia immagine della città di Napoli ed una raffigurazione del golfo di Castellammare. Essi sono stati soltanto di recente riscoperti fortuitamente e restaurati ad opera del comune di Anguillara e della Soprintendenza.

I mass media ne hanno avuto notizia grazie al salotto culturale di Elvira Brunetti che, lodevolmente, ha organizzato nella sua villa di Posillipo un incontro tra studiosi napoletani e romani al quale hanno partecipato tra i tanti: il prof. Aldo Loris Rossi, che ha in animo di uscire quanto prima con un libro sull'argomento ed il prof. Giulio Pane, che sta preparando un circostanziato articolo per la prestigiosa rivista "Napoli Nobilissima".

Gli aspetti storici e documentari degli affreschi sono da mesi l'interesse quotidiano di una giovanissima quanto preparata studiosa romana la dott. Viviana Normando, che con passione ha spulciato dal buio degli archivi le notizie che hanno reso questa scoperta di fondamentale importanza per la storia urbana di Napoli. L'iconografia della nostra città ad inizio secolo richiamò l'interesse degli studiosi che si raccoglievano nel cenacolo di Benedetto Croce e fu Michelangelo Schipa a dare il primo contributo significativo in un saggio esemplare, in cui disquisì sulle più antiche immagini della città, dalle incisioni del *Supplementum cronicharum*, risalenti alla fine del secolo XV, alle vedute contenute nella celebre *Cosmographia* di Sebastiano Münster, le cui prime edizioni rarissime risalgono a circa la metà del secolo XVI.

La scoperta della veduta di Napoli nel palazzo Baronale di Anguillara Sabazia (fig. 155) riveste una grande importanza perché si affianca alla Tavola Strozzi nel fornirci l'immagine della città prima che, nel 1537, il vicerè don Pedro de Toledo ne sconvolgesse la fisionomia alterando la cinta muraria.

L'affresco molto grande, 2x3 m. (fig. 156), è posto al fianco di uno più piccolo raffigurante il golfo di Castellammare, nel quale è possibile identificare la foce del Sarno, le montagne che circondano Pozzano, la retrostante piana nocerino sarnese e, con un po' di fantasia, anche le pendici del Vesuvio.

Gli affreschi furono ordinati dal Gentil Virginio Orsini, capitano generale della flotta pontificia nella guerra contro i pirati, tra il 1535 ed il 1539 e celebrano le imprese marittime del

committente. Gli artisti che lavorarono alle grandi vedute urbane ed ai fregi decorativi sovrastanti appartenevano probabilmente alla scuola di Perin del Vaga e di Giulio Romano.

La verità la conosceremo quando sapremo cercare correttamente, come sta già tentando anche il sottoscritto con l'aiuto del professor Labrot, tra gli archivi della famiglia Orsini, che da decenni si trovano oltre oceano presso la biblioteca dell'Università di Chicago, microfilmati e consultabili anche attraverso Internet.

I primi studiosi ritenevano che le fonti ispirative delle vedute fossero state le tavole della *Cosmographia* del Münster, la cui prima edizione risale però al 1544. Di conseguenza, come felicemente intuito dal prof. Pane, gli affreschi precedono cronologicamente la stesura della *Cosmographia* di cui costituiscono il modello ispirativo.

L'ignoto artefice della veduta lavorò velocemente e concluse la sua opera in solo due giorni come messo in evidenza dal restauratore Walter Schiavoni; fece uso di tutti gli strumenti cartografici di cui disponeva la scienza del tempo: dalla stringa allo gnomone, dal quadrante allo specchio, dal dardo al cerchio graduato.

Oggi viceversa per la lettura dell'immagine urbana è auspicabile l'utilizzazione del computer, che permetterà l'identificazione tra le fabbriche e gli edifici sacri rappresentati di ciò di cui la memoria storica della città non ha più il ricordo.

Anguillara (fig. 157) non è soltanto affreschi e palazzi storici, bensì ridente località con forte vocazione turistica non ancora espressa pienamente, nonostante affacci sul lago di Bracciano, paradiso segreto degli ecologisti, essendo vietata la circolazione di qualsiasi imbarcazione a motore e sia vicina al castello degli Odelscalchi, uno dei manieri meglio conservati d'Italia.

Nella visita della cittadina ci fa da guida la dott. Normando, che ci fornisce oltre ad alcune splendide foto da lei scattate, le notizie storiche più significative.

Anguillara Sabazia non trae il nome dall'anguilla come comunemente fa supporre il lago ricco di pesca, bensì, secondo l'opinione storica più accreditata, da una villa romana, la villa Angularia di Rutilia Polla che sorgeva sulla riva proprio dove lo specchio d'acqua, modellato dallo sperone del promontorio, disegna un angolo.

Sui resti di questa villa fu innalzato nel Medio Evo un castello di vigilanza e successivamente nei pressi sorse il paese a cui fu aggiunto nel 1872 l'appellativo di Sabazia, in ricordo dell'antica città di Sabate.

Le prime notizie della storia di Anguillara risalgono all'XI secolo, fu venduta agli Orsini nel 1492 e visse l'episodio più drammatico della sua storia sotto il pontificato di Alessandro VI Borgia allorché gli Orsini, per aver favorito l'ingresso dei francesi di Carlo VIII nel territorio pontificio, dovettero combattere contro il duca Valentino che era agli ordini del Papa. Gli anguillarini, sperando di migliorare le proprie condizioni, aprirono le porte alle forze della chiesa che poco dopo furono sconfitte, per punizione tutti gli abitanti furono mandati in esilio e solo dopo lunghe trattative gli Orsini consentirono il loro ritorno.

Quel giorno il popolo si affidò solamente alla Madonna davanti all'immagine che tutt'ora si conserva nella Collegiata. La decadenza economica degli Orsini, colpì nel secolo XVII anche Anguillara che fu ceduta in proprietà a Francesco Grillo duca di Mondragone e da questa famiglia passò infine per vie ereditarie alla famiglia napoletana dei duchi di Eboli.

Cominciamo l'itinerario visitando la chiesa di San Francesco, fattasi bella dopo i restauri in vista del Giubileo, gioiello del Quattrocento, la cui importanza è dovuta soprattutto agli affreschi attribuiti al Velandi.

Ci rechiamo poscia in località La Marmotta, ove, custodito ancora nelle acque del lago di Bracciano si trova il villaggio neolitico più antico di Europa sul quale sta compiendo i suoi studi il nostro caro amico Vittorio Sgarbi.

Per la conservazione dei numerosi reperti si sta già preparando un museo che sarà l'elemento trainante di un progetto comunale di musealizzazione dei siti archeologici.

Nelle acque del lago è stata rinvenuta una piroga, eccezionale reperto antico di oltre 8000 anni, recentemente in mostra nel museo Pigorini di Roma.

Facciamo poi la conoscenza di un simpatico artista spagnolo, Pedro Cano, cittadino onorario di Anguillara, che risiede per molti mesi all'anno nella quiete del lago di Bracciano, come tanti personaggi famosi che cercano qui la pace ed il dialogo con se stessi.

La sua arte molto apprezzata in tutto il mondo è ai limiti tra figurativo ed astratto e la sua maggiore abilità è la capacità di interloquire con il "Genius Loci" delle località ove risiede.

Fautore del gemellaggio tra Blanca, sua cittadina natale ed Anguillara è affabile conversatore.

Ammirando le sue opere è facile convincersi che Anguillara è sempre nel suo cuore e la sua pittura vive di luci, di ombre, di sottili trasparenze in uno sfumato che fissa l'attimo e l'animo del paese per l'eternità.

INDICE DELLE FIGURE

- Fig. 1. Chiesa di S. Maria della Pietà di Lauro di Nola
- Fig. 2. *Battesimo di Cristo* (Lauro di Nola, S. Maria della Pietà)
- Fig. 3. *Battesimo di Cristo* (particolare)
- Fig. 4. R. De Dominicis – *Visione di S. Giovanni della Croce* (Napoli, S. Teresa degli Studi)
- Fig. 5. R. De Dominicis – *S. Michele Arcangelo che scaccia Lucifero dal Paradiso* (Marcianise, Duomo)
- Fig. 6. R. De Dominicis – *S. Carlo mentre comunica gli appestati* (Marcianise, S. Carlo)
- Fig. 7. R. De Dominicis – *S. Carlo mentre comunica gli appestati* (particolare)
- Fig. 8. R. De Dominicis – *S. Carlo mentre comunica gli appestati* (Salerno, Pinacoteca Provinciale)
- Fig. 9. F. Ceppaluni – *Natività* (Forio d'Ischia, S. Francesco d'Assisi)
- Fig. 10. F. Ceppaluni – *S. Antonio di Padova predica ai pesci* (Forio d'Ischia, S. Francesco d'Assisi)
- Fig. 11. E. Dalbono – *La Favorita a Portici* (Collezione privata)
- Fig. 12. E. Dalbono – *Veduta di Napoli da Portici* (Collezione privata)
- Fig. 13. E. Dalbono – *Fruttivendola* (Collezione privata)
- Fig. 14. E. Dalbono – *S. Luigi re di Francia amministra giustizia* (Ubicazione sconosciuta)
- Fig. 15. E. Dalbono – *Una tarantella a Posillipo* (Collezione privata)
- Fig. 16. E. Dalbono – *Da Frisio a S. Lucia* (Napoli, Museo di S. Martino)
- Fig. 17. E. Dalbono – *La leggenda delle sirene* (Napoli, Accademia di Belle Arti)
- Fig. 18. E. Dalbono – *Le sirene* (Collezione privata)
- Fig. 19. E. Dalbono – *Le sirene moderne* (Collezione privata)
- Fig. 20. E. Dalbono – *L'antica spiaggia di Mergellina* (Collezione privata)
- Fig. 21. E. Dalbono – *La spiaggia di Mergellina* (Collezione privata)
- Fig. 22. G. Bonito – *Visitazione con allegoria della Carità e scene di vita contadina* (Portici, Cappella di Palazzo Reale)
- Fig. 23. G. Bonito – *Visitazione con allegoria della Carità e scene di vita contadina* (Portici, Cappella di Palazzo Reale)
- Fig. 24. G. Bonito – *Visitazione con allegoria della Carità e scene di vita contadina* (Portici, Cappella di Palazzo Reale)
- Fig. 25. G. Bonito – *Allegoria dell'Autunno* (Collezione privata)
- Fig. 26. G. Bonito – *Allegoria della Verità* (Collezione privata)
- Fig. 27. G. Bonito – *Allegoria dell'Innocenza* (Collezione privata)
- Fig. 28. G. Bonito – *Allegoria di Virtù* (Collezione privata)
- Fig. 29. G. Bonito – *Don Chisciotte combatte contro i mulini a vento* (Napoli, Palazzo Reale)
- Fig. 30. G. Bonito – *La regina Micomiconia chiede soccorso a Don Chisciotte* (Napoli, Palazzo Reale)
- Fig. 31. G. Bonito – *Don Chisciotte beve con una canna* (Napoli, Palazzo Reale)
- Fig. 32. G. Bonito – *Don Chisciotte si lancia contro i burattini* (Napoli, Palazzo Reale)
- Fig. 33. G. Bonito – *Ritratto di gentildonna* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica)
- Fig. 34. M. Ragolia – *Trionfo di David* (Vienna, Collezione Harrach)
- Fig. 35. M. Ragolia – *Interno della casa di un collezionista* (Napoli, Collezione Pisani)
- Fig. 36. M. Ragolia – *Storie di S. Francesco d'Assisi* (Napoli, S. Diego all'Ospedaletto)
- Fig. 37. M. Ragolia – *Scene dell'Antico e del Nuovo Testamento con Santi* (Polla, Convento di S. Antonio)
- Fig. 38. M. Ragolia – *Scene dell'Antico e del Nuovo Testamento con Santi* (Polla, Convento di S. Antonio)

- Fig. 39. M. Ragolia – *Cristo e S. Francesco* (Napoli, S. Maria della Stella)
- Fig. 40. M. Ragolia – *Calvario* (Napoli, Ex Convento di S. Domenico Maggiore)
- Fig. 41. M. Ragolia – *Scene della Passione di Cristo* (Napoli, Ex Convento di S. Domenico Maggiore)
- Fig. 42. M. Ragolia – *Incoronazione della Vergine* (Napoli, S. Domenico Maggiore)
- Fig. 43. M. Ragolia – *Madonna con le Anime Purganti* (Napoli, S. Maria della Sapienza)
- Fig. 44. M. Ragolia – *S. Francesco* (Napoli, Gesù delle Monache)
- Fig. 45. M. Ragolia – *Episodi e Personaggi del Vecchio Testamento* (Padula, Certosa di S. Lorenzo)
- Fig. 46. Leonardo da Besozzo – *Storie della Vergine* (Napoli, S. Giovanni a Carbonara)
- Fig. 47. Leonardo da Besozzo – *Nascita di Maria* (Napoli, S. Giovanni a Carbonara)
- Fig. 48. Leonardo da Besozzo – *Presentazione al Tempio* (Napoli, S. Giovanni a Carbonara)
- Fig. 49. Leonardo da Besozzo – *Incoronazione della Vergine* (Napoli, S. Giovanni a Carbonara)
- Fig. 50. Perinetto da Benevento – *Storie eremitiche* (Napoli, S. Giovanni a Carbonara)
- Fig. 51. Perinetto da Benevento – *Storie eremitiche* (Napoli, S. Giovanni a Carbonara)
- Fig. 52. Perinetto da Benevento – *Storie eremitiche* (Napoli, S. Giovanni a Carbonara)
- Fig. 53. *Sepolcro di Sergianni Caracciolo* (Napoli, S. Giovanni a Carbonara)
- Fig. 54. *Pavimento della Cappella Caracciolo del Sole* (Napoli, S. Giovanni a Carbonara)
- Fig. 55. J. de Ribera – *Il gusto* (Hartford, Wadsworth Atheneum)
- Fig. 56. J. de Ribera – *Il tatto* (Los Angeles, Norton Simon Foundation)
- Fig. 57. J. de Ribera – *La vista* (Città del Messico, Museo Franz Mayer)
- Fig. 58. J. de Ribera – *L'olfatto* (Madrid, Collezione Abellò)
- Fig. 59. J. de Ribera – *Democrito* (New York, Collezione privata)
- Fig. 60. J. de Ribera – *L'udito* (Collezione privata)
- Fig. 61. J. de Ribera – *Negazione di Pietro* (Roma, Galleria Corsini)
- Fig. 62. J. de Ribera – *Matrimonio mistico di S. Caterina* (New York, Metropolitan Museum of Art)
- Fig. 63. J. de Ribera – *Sileno ebbro* (Napoli, Museo di Capodimonte)
- Fig. 64. J. de Ribera – *Apollo e Marsia* (Napoli, Museo di Capodimonte)
- Fig. 65. J. de Ribera – *Venere e Adone* (Roma, Galleria Corsini)
- Fig. 66. J. de Ribera – *La comunione degli apostoli* (Napoli, Certosa di S. Martino)
- Fig. 67. Casa Marini a Roma. Il principe con l'autore
- Fig. 68. J. de Ribera – *S. Sebastiano curato dalle pie donne* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 69. L. Giordano – *Maddalena penitente* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 70. M. Preti – *Lucrezia* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 71. A. Gentileschi – *Aurora* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 72. L. De Caro – *Addolorata* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 73. Ignoto generista settentrionale – *Natura morta di funghi* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 74. B. Caracciolo (attribuito) – *S. Gennaro* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 75. M. Stanzione – *Fanciulla discinta* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 76. M. Stanzione (attribuito) – *S. Antonio di Padova e il Bambino* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 77. N. Poussin (attribuito) – *Donna dormiente* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 78. Ignoto napoletano – *S. Dorotea* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 79. Caravaggio – *Fanciullo che sbuccia un frutto* (Roma, Collezione Marini)
- Fig. 80. A. Gentileschi – *Autoritratto* (Windsor, Royal Collection)
- Fig. 81. A. Gentileschi – *La musa Clio* (Pisa, Fondazione Cassa di risparmio di Pisa)
- Fig. 82. A. Gentileschi – *Minerva* (Firenze, Depositi della Soprintendenza)
- Fig. 83. A. Gentileschi – *Susanna e i vecchioni* (Pommersfelden, Schloss Weissenstein)

- Fig. 84. A. Gentileschi – *Susanna e i vecchioni* (Bologna, Pinacoteca Nazionale)
- Fig. 85. A. Gentileschi – *Giuditta e Oloferne* (Napoli, Museo di Capodimonte)
- Fig. 86. A. Gentileschi – *Annunciazione* (Napoli, Museo di Capodimonte)
- Fig. 87. A. Gentileschi – *I Ss. Procolo e Nicea* (Napoli, Palazzo Reale)
- Fig. 88. A. Gentileschi – *S. Gennaro nell'anfiteatro di Pozzuoli* (Napoli, Palazzo Reale)
- Fig. 89. N. De Simone – *La decollatura e il saggio* (Cosenza, Collezione Jorio)
- Fig. 90. N. De Simone – *La decollatura e il saggio* (particolare del vecchio col turbante)
- Fig. 91. Pacecco De Rosa – *S. Rocco e il cane* (Cosenza, Collezione Jorio)
- Fig. 92. Pacecco De Rosa – *S. Rocco e il cane* (particolare del cane)
- Fig. 93. A. Gentileschi – *David con la testa di Golia* (Collezione privata)
- Fig. 94. E. Recco – *Trionfo marino* (Collezione privata)
- Fig. 95. F. Fracanzano – *S. Pietro in preghiera* (Collezione privata)
- Fig. 96. A. Falcone – *Battaglia di Poitiers* (Collezione privata)
- Fig. 97. F. De Mura – *S. Francesco di Paola* (Cosenza, Collezione Jorio)
- Fig. 98. F. De Mura – *Il Beato Francesco De Gerolamo* (Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia)
- Fig. 99. F. De Mura – *S. Agostino Cardioforo* (Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia)
- Fig. 100. F. De Mura – *S. Francesco di Paola* (Collezione privata)
- Fig. 101. M. Preti – *Autoritratto dalla Predica di S. Giovanni Battista* (Taverna, S. Domenico)
- Fig. 102. M. Preti – *Resurrezione di Lazzaro* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica)
- Fig. 103. M. Preti – *Convito di Baldassarre* (Napoli, Museo di Capodimonte)
- Fig. 104. M. Preti – *S. Giorgio e il drago* (La Valletta, Concattedrale di S. Giovanni Battista)
- Fig. 105. M. Preti – *Martirio di S. Caterina* (La Valletta, Concattedrale di S. Giovanni Battista)
- Fig. 106. M. Preti – *Storie di S. Pietro Celestino* (Napoli, S. Pietro a Majella)
- Fig. 107. M. Preti – *La Vergine e i Santi patroni* (Napoli, Porta S. Gennaro)
- Fig. 108. M. Preti – *Bozzetto per la Peste* (Napoli, Museo di Capodimonte)
- Fig. 109. M. Preti – *Pietà* (Folio d'Ischia, S. Francesco d'Assisi)
- Fig. 110. M. Preti – *Battesimo di Cristo* (La Valletta, Concattedrale di S. Giovanni Battista)
- Fig. 111. M. Preti – *Flagellazione di Cristo* (La Valletta, Concattedrale di S. Giovanni Battista)
- Fig. 112. M. Preti – *Battesimo di Cristo* (La Valletta, Museo Nazionale di Belle Arti)
- Fig. 113. M. Preti – *Matrimonio mistico di S. Caterina* (La Valletta, Concattedrale di S. Giovanni Battista)
- Fig. 114. D. Gargiulo – *Predica del Battista* (Milano, Collezione Busatti)
- Fig. 115. A. Beltrano – *Martirio di S. Sebastiano* (Napoli, Collezione della Ragione)
- Fig. 116. D. Gargiulo – *Decapitazione di S. Gennaro nella Solfatara di Pozzuoli* (Napoli, Collezione della Ragione)
- Fig. 117. D. Gargiulo – *Piazza Mercatello durante la peste del 1656* (Napoli, Museo di S. Martino)
- Fig. 118. D. Gargiulo – *La rivolta di Masaniello* (Napoli, Museo di S. Martino)
- Fig. 119. D. Gargiulo – *I certosini rendono grazie per la scampata peste* (Napoli, Museo di S. Martino)
- Fig. 120. Frontespizio del libro di Livio Pestilli "Paolo De Matteis, Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe"
- Fig. 121. P. De Matteis – *La scelta di Ercole* (Oxford, Ashmolean Museum)
- Fig. 122. P. De Matteis – *Allegoria della prosperità e delle arti nella città di Napoli* (Napoli, Museo di S. Martino)
- Fig. 123. P. De Matteis – *Autoritratto* (Napoli, Museo di Capodimonte)

- Fig. 124. P. De Matteis – *La pittura dipinge il ritratto del De Matteis* (Collezione privata)
- Fig. 125. P. De Matteis – *S. Bruno intercede presso la Vergine* (Napoli, Certosa di S. Martino)
- Fig. 126. P. De Matteis – *Madonna col Bambino e Santi* (Napoli, Gesù Nuovo)
- Fig. 127. P. De Matteis – *Circoncisione* (Scalea, S. Maria d'Episcopio)
- Fig. 128. F. Ruggiero – *Battesimo di Cristo* (Trentola di Marcianise, S. Maria Assunta)
- Fig. 129. F. Ruggiero – *Preghiera nell'orto di Getsemani* (Trentola di Marcianise, S. Maria Assunta)
- Fig. 130. F. Ruggiero – *Cristo alla colonna* (Trentola di Marcianise, S. Maria Assunta)
- Fig. 131. F. Ruggiero – *Crocifissione* (Trentola di Marcianise, S. Maria Assunta)
- Fig. 132. F. Ruggiero – *Cristo portacroce* (Trentola di Marcianise, S. Maria Assunta)
- Fig. 133. F. Ruggiero – *Incoronazione di spine* (Trentola di Marcianise, S. Maria Assunta)
- Fig. 134. F. Ruggiero – *Adorazione dei pastori* (Trentola di Marcianise, S. Maria Assunta)
- Fig. 135. F. Ruggiero – *Annunciazione* (Trentola di Marcianise, S. Maria Assunta)
- Fig. 136. Ignoto autore settecentesco – *Ballo di tarantella degli effeminati* (Collezione privata)
- Fig. 137. G. Bonito – *Omaggio di collana tra due personaggi* (Collezione privata)
- Fig. 138. A. Falcone – *Scontro tra cavalieri romani ed orientali* (Collezione privata)
- Fig. 139. A. Vaccaro – *Matrimonio mistico di S. Caterina* (Collezione privata)
- Fig. 140. Ignoto autore caravaggesco – *Decollazione di S. Giovanni Battista* (Collezione privata)
- Fig. 141. A. Brueghel e G. Courtois – *Natura morta con figura* (Collezione privata)
- Fig. 142. Ignoto autore caravaggesco – *Gesù tra i dottori* (Spagna, Collezione privata)
- Fig. 143. Ignoto autore napoletano seicentesco – *S. Sebastiano* (Spagna, Collezione privata)
- Fig. 144. *Mitra vescovile* (Napoli, Museo del Tesoro di S. Gennaro)
- Fig. 145. *Collare di S. Gennaro* (Napoli, Museo del Tesoro di S. Gennaro)
- Fig. 146. *Ostensorio* (Napoli, Museo del Tesoro di S. Gennaro)
- Fig. 147. Frontespizio del catalogo “Civiltà del Settecento”
- Fig. 148. Frontespizio del catalogo “Civiltà del Seicento”
- Fig. 149. Frontespizio del catalogo “Civiltà dell'Ottocento”
- Fig. 150. Frontespizio del libro di N. Spinosa “Ribera. L'opera completa”
- Fig. 151. Coro delle monache della chiesa di S. Maria Donnaregina Vecchia a Napoli
- Fig. 152. P. Cavallini – *Angeli del Giudizio Finale* (Napoli, S. Maria Donnaregina Vecchia)
- Fig. 153. P. Cavallini – *Apostoli e Profeti del Giudizio Finale* (Napoli, S. Maria Donnaregina Vecchia)
- Fig. 154. *Busto di Sigilgaida Rufolo* (Ravello, Museo del Duomo)
- Fig. 155. Palazzo Baronale di Anguillara Sabazia
- Fig. 156. *Veduta di Napoli* (Anguillara Sabazia, Palazzo Baronale)
- Fig. 157. Panorama di Anguillara Sabazia



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 4

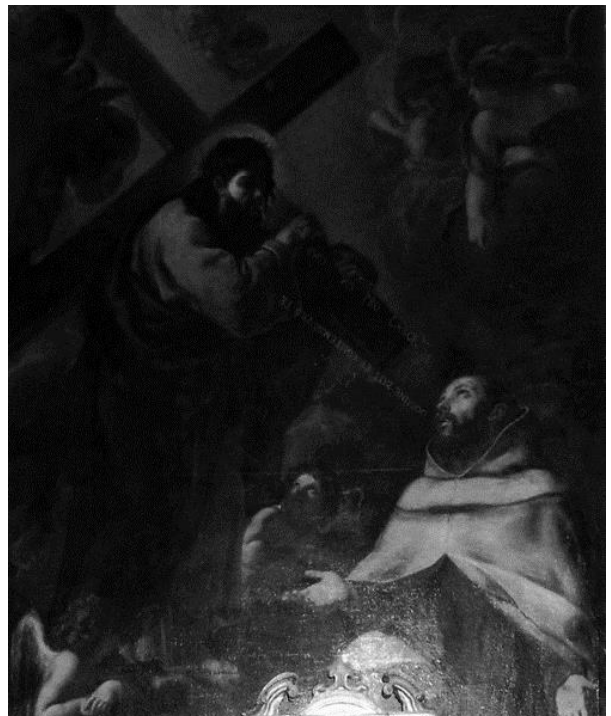




Fig. 5



Fig. 6

Fig. 8

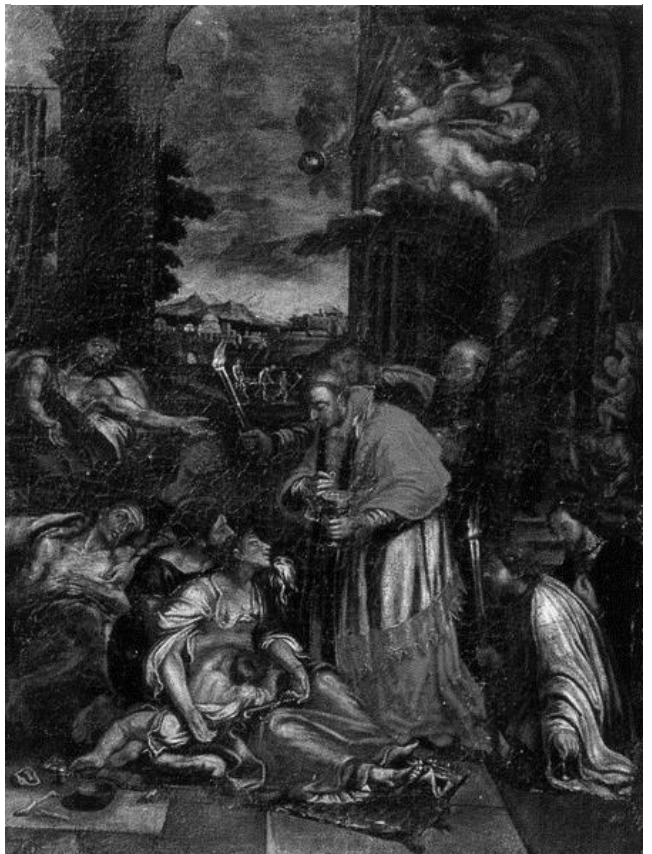


Fig. 7





Fig. 9



Fig. 10

Fig. 11





Fig. 12

Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Fig. 16



Fig. 17

Fig. 18

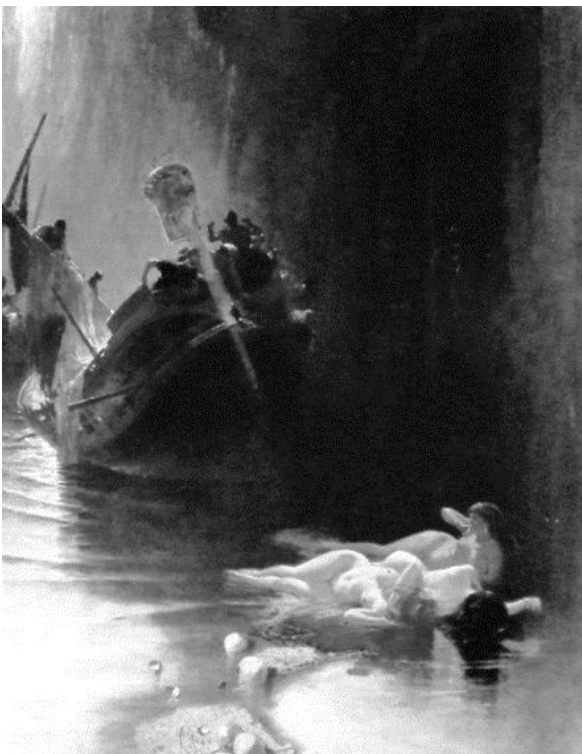




Fig. 19

Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

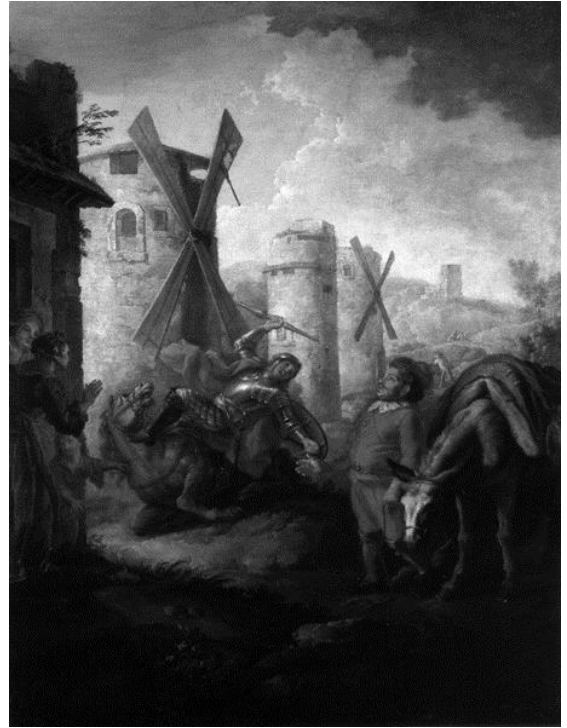


Fig. 29

Fig. 30



Fig. 31





Fig. 32



Fig. 33

Fig. 34





Fig. 35

Fig. 36



Fig. 37

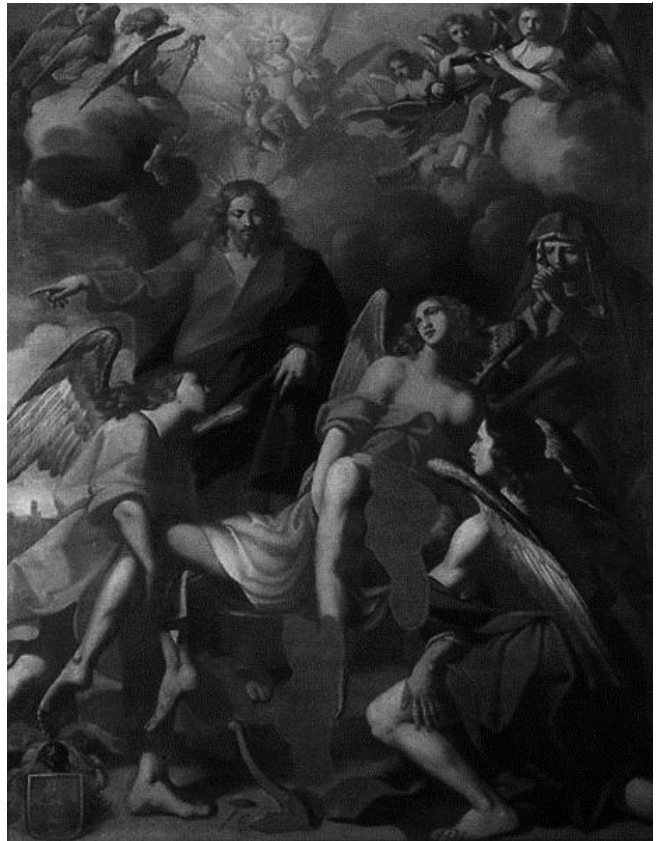




Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42

Fig. 43



Fig. 44





Fig. 45

Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48

Fig. 50



Fig. 49



Fig. 51





Fig. 52



Fig. 53

Fig. 54





Fig. 55

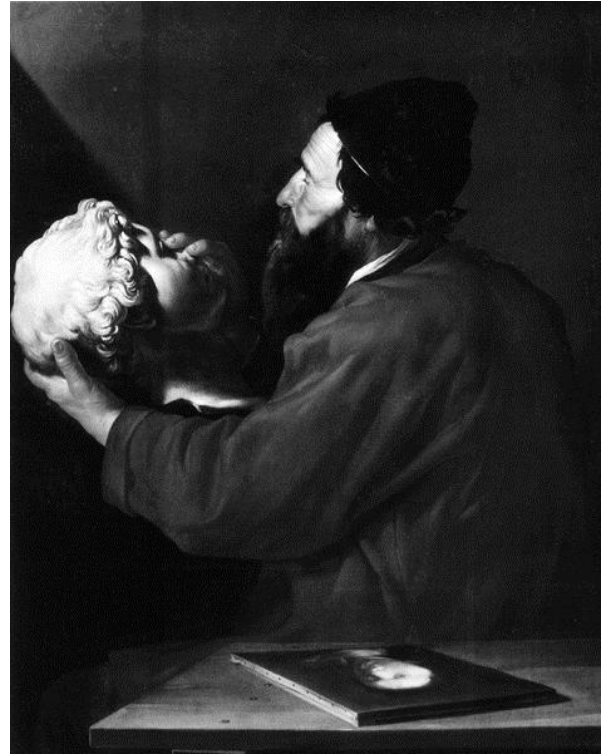


Fig. 56

Fig. 57



Fig. 58

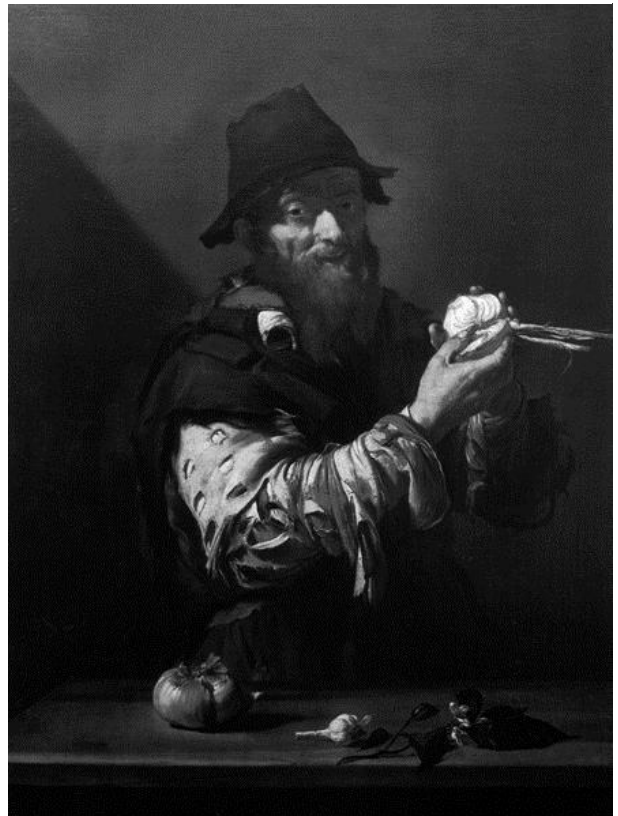




Fig. 59

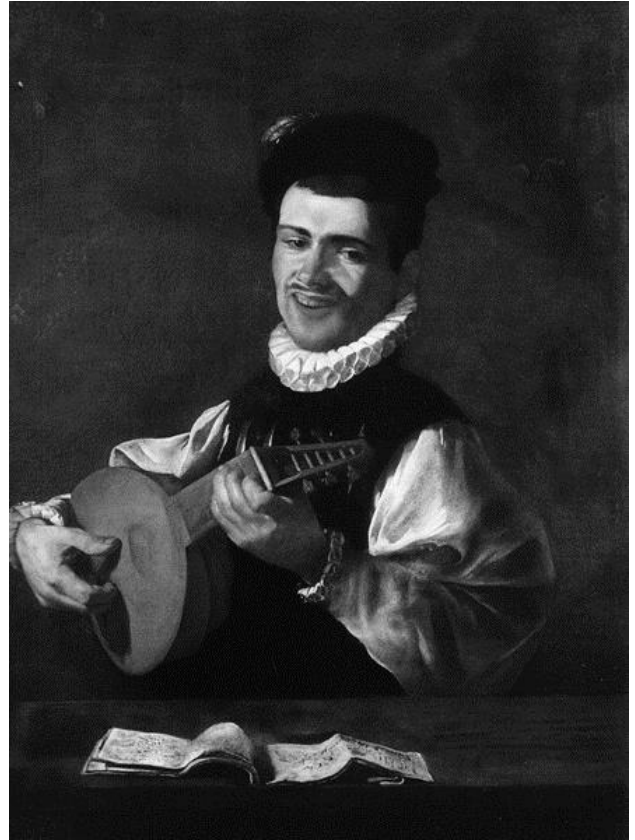


Fig. 60

Fig. 61





Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64

Fig. 65



Fig. 66



Fig. 68

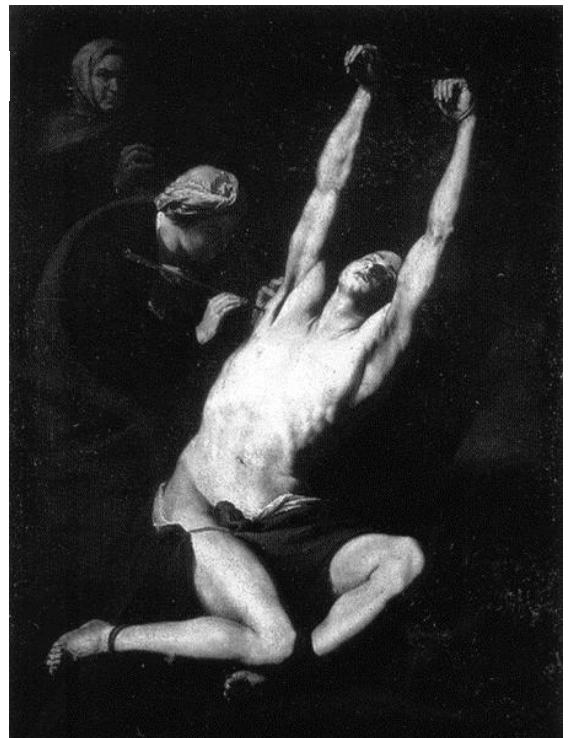
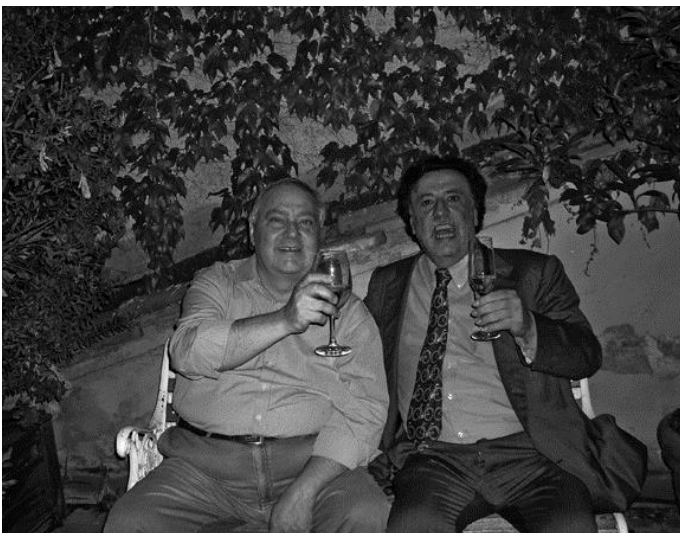


Fig. 67



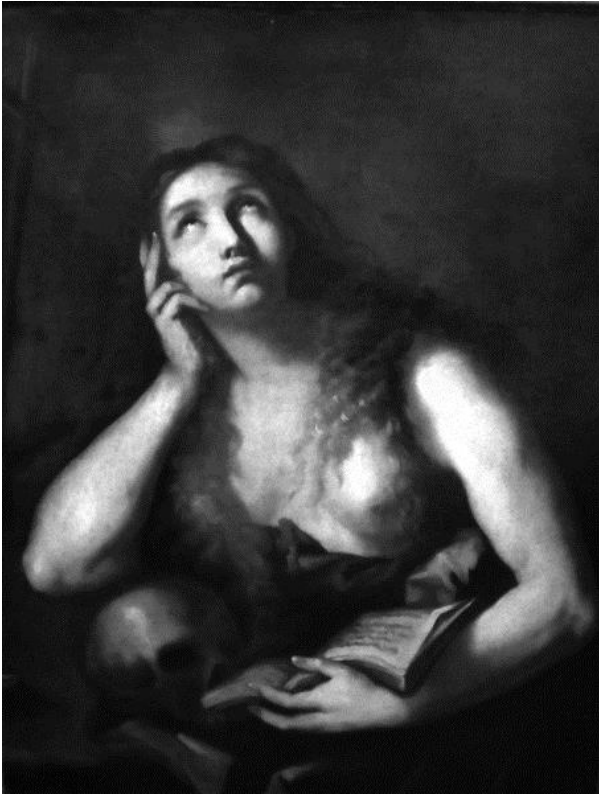


Fig. 69

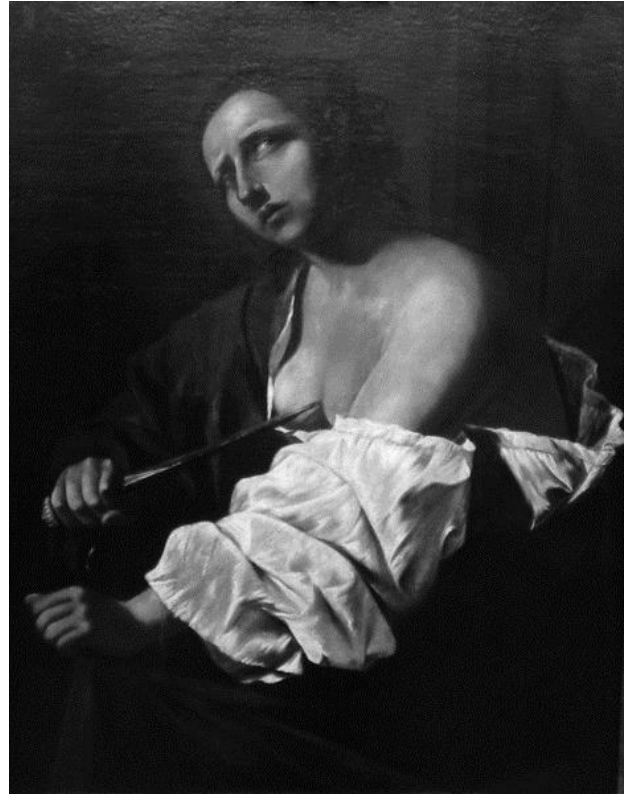


Fig. 70

Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75

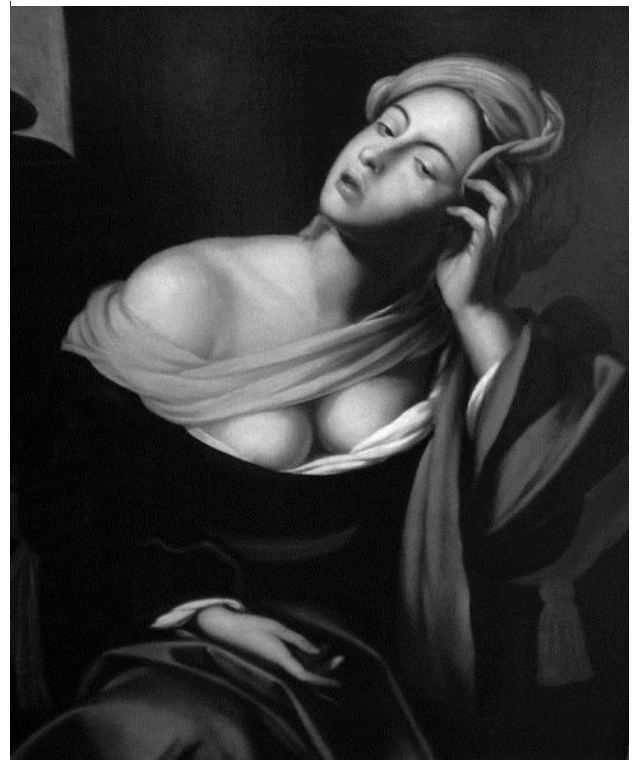




Fig. 76



Fig. 77

Fig. 78



Fig. 79





Fig. 80



Fig. 81

Fig. 82



Fig. 83

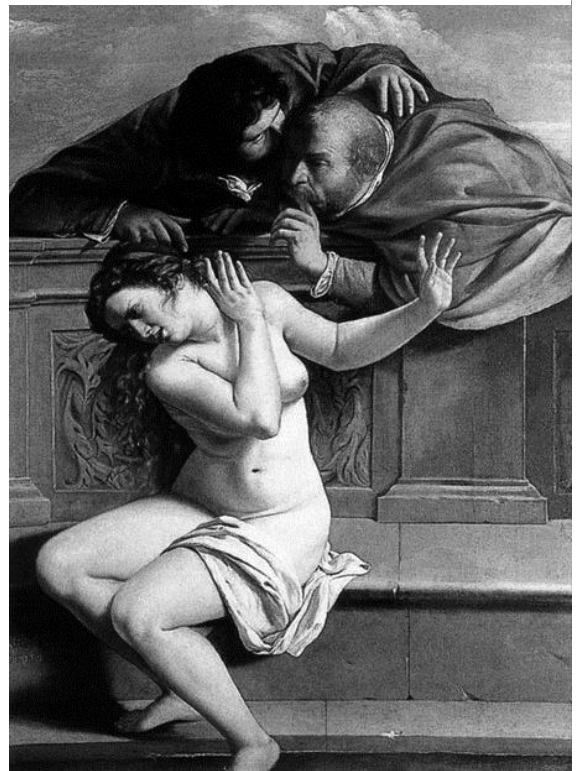


Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86

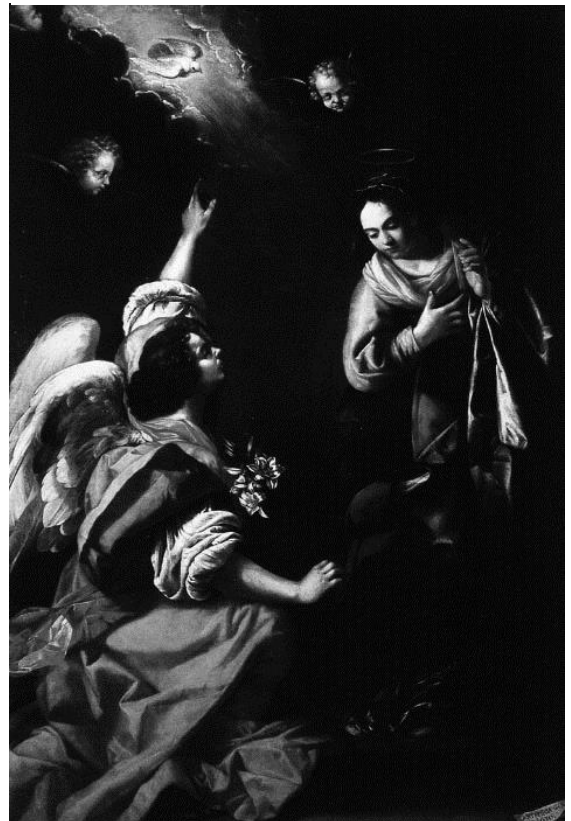




Fig. 87

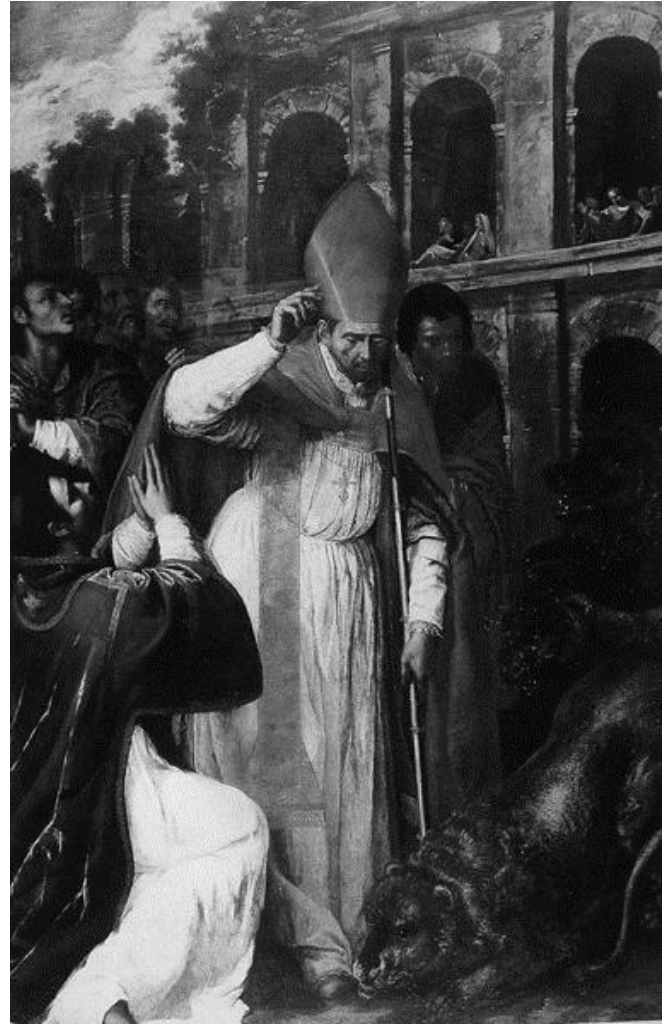


Fig. 88

Fig. 89





Fig. 90

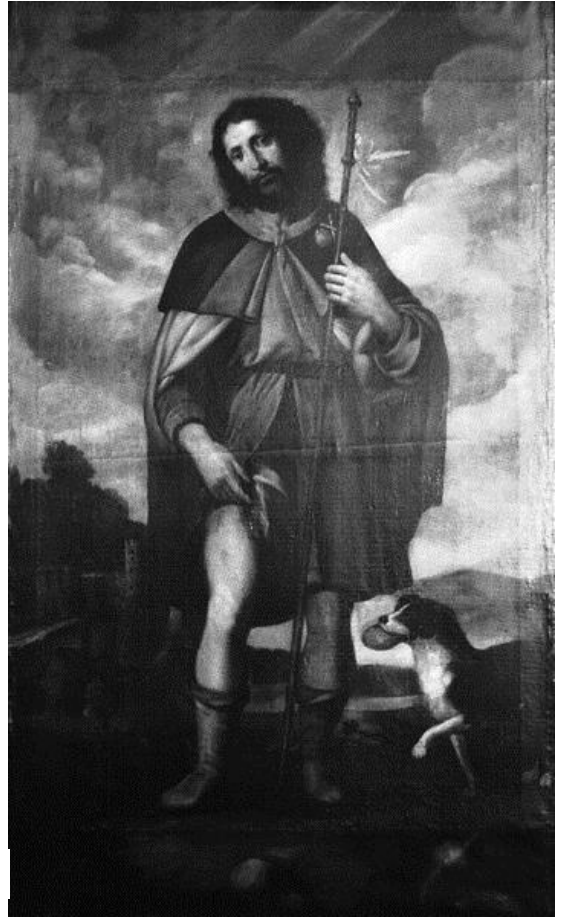


Fig. 91

Fig. 92

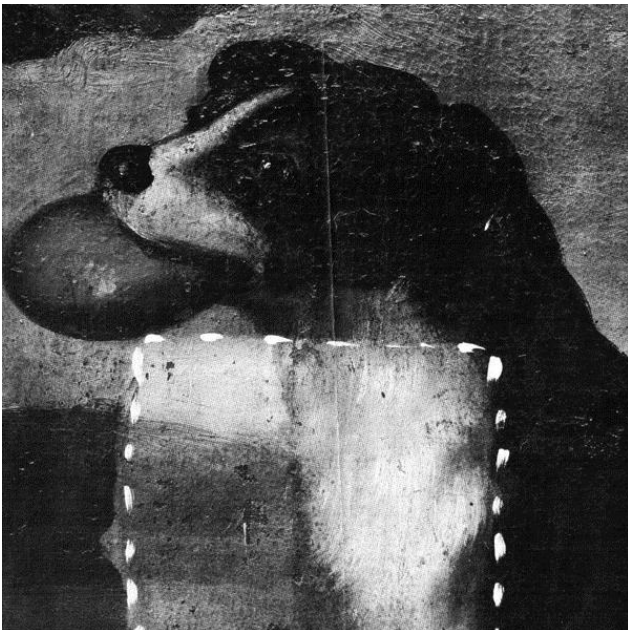


Fig. 93





Fig. 94

Fig. 95

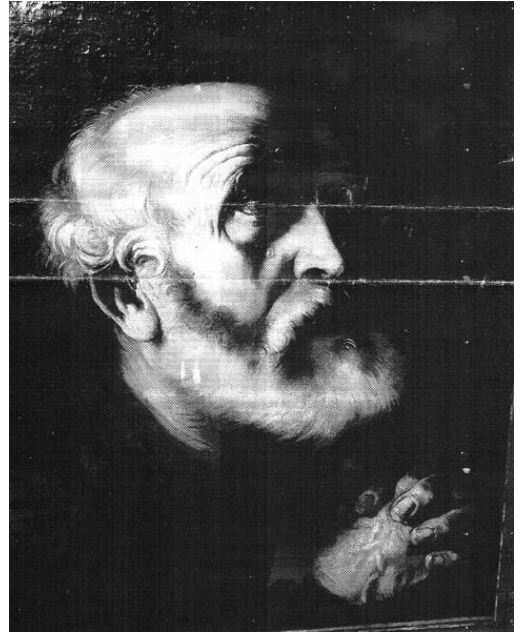


Fig. 96



Fig. 97

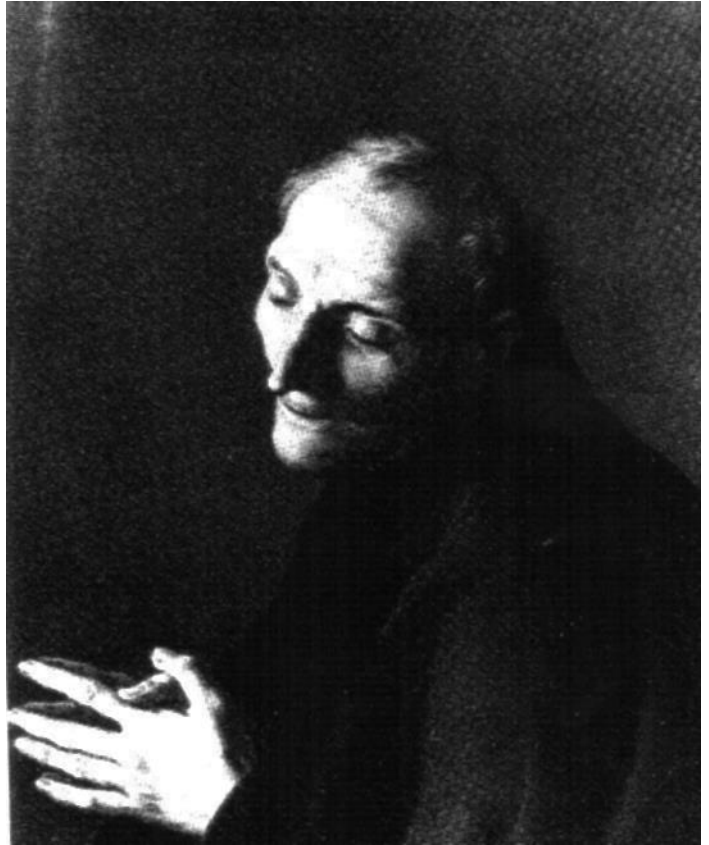


Fig. 98



Fig. 99

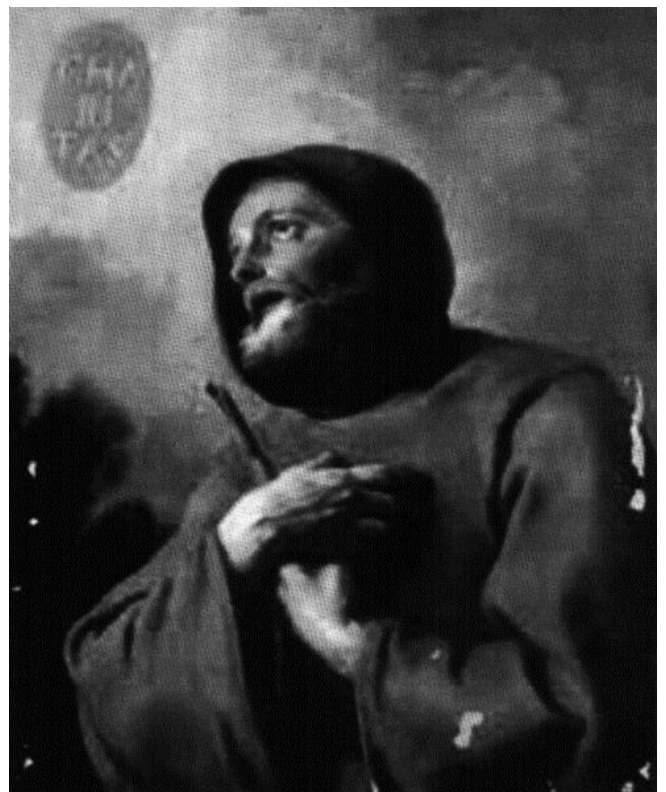


Fig. 100



Fig. 101

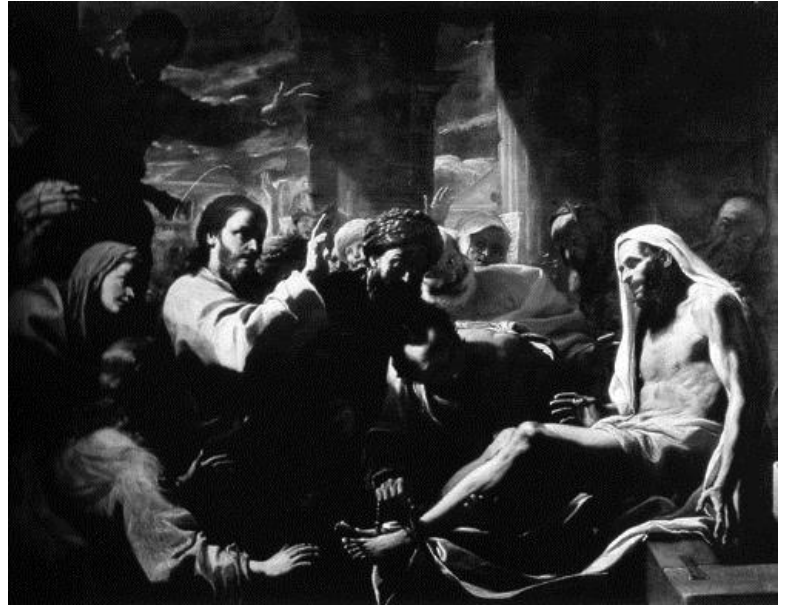


Fig. 102

Fig. 103





Fig. 104

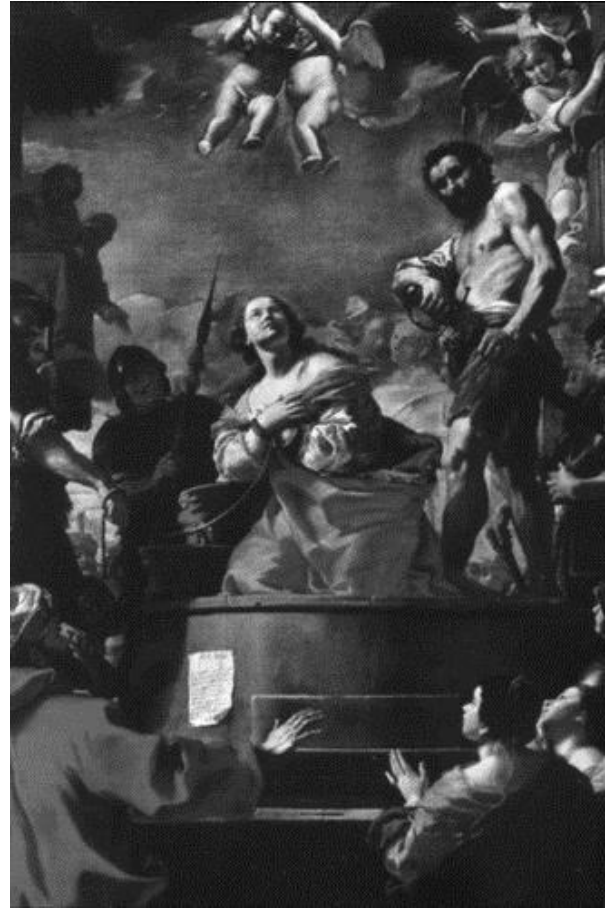


Fig. 105

Fig. 107

Fig. 106





Fig. 108

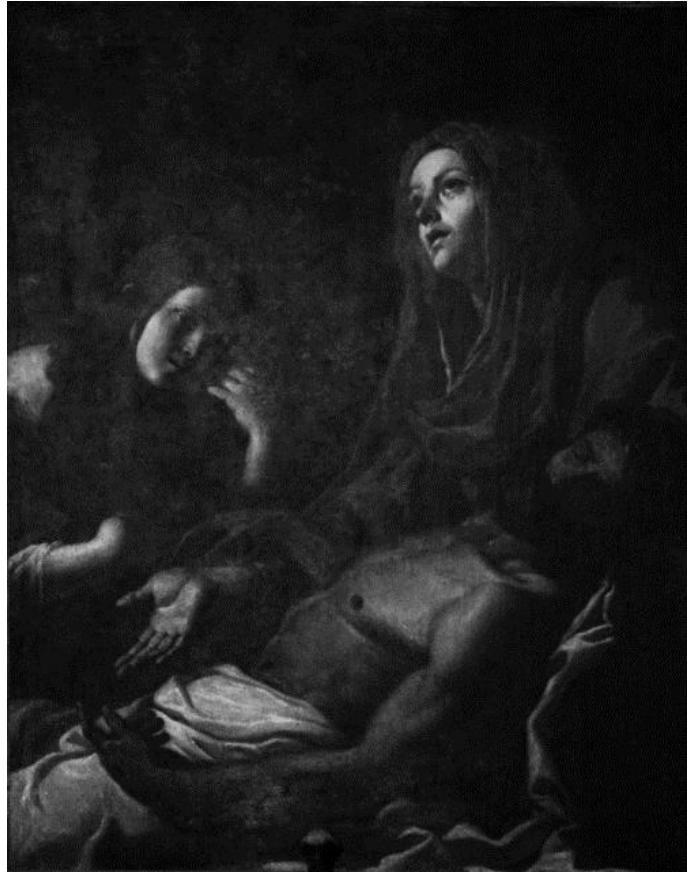


Fig. 109

Fig. 110



Fig. 111





Fig. 112



Fig. 113

Fig. 114

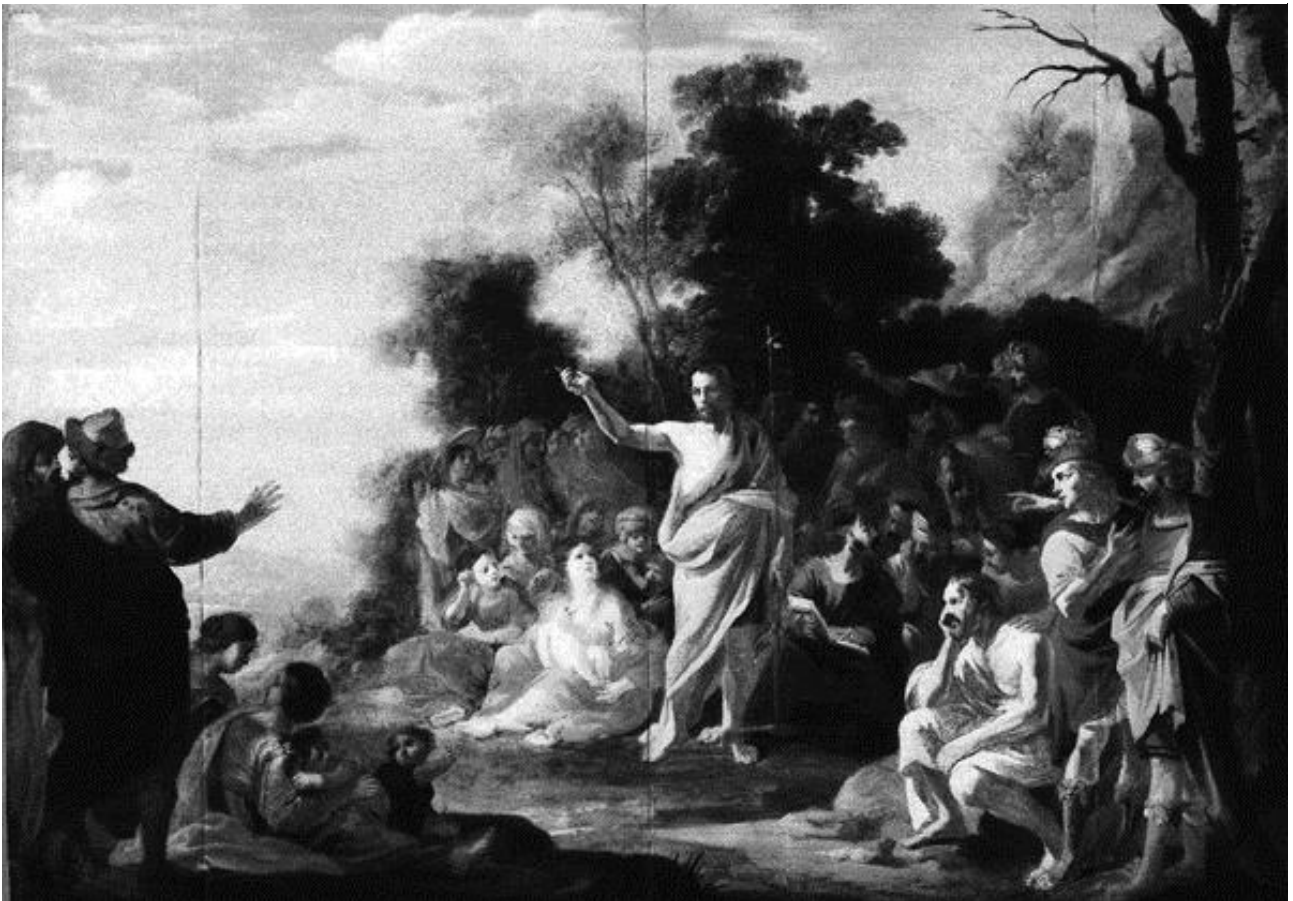




Fig. 115

Fig. 116



Fig. 117



Fig. 118



Fig. 119

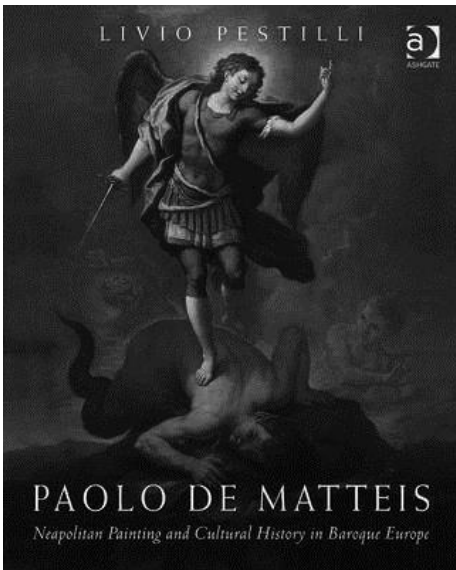


Fig. 120

Fig. 121





Fig. 122

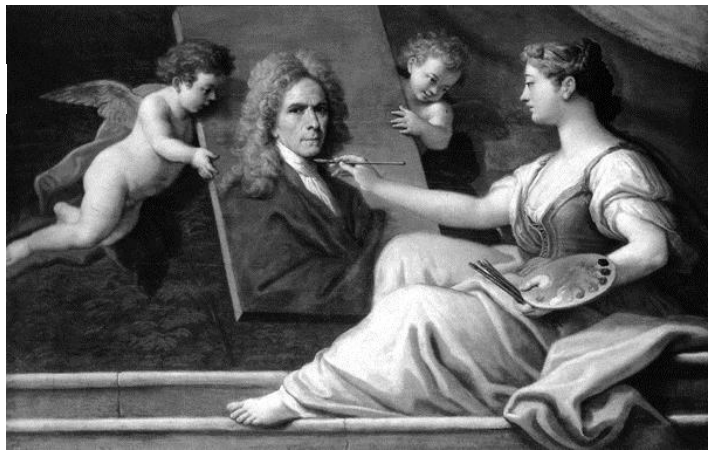


Fig. 124

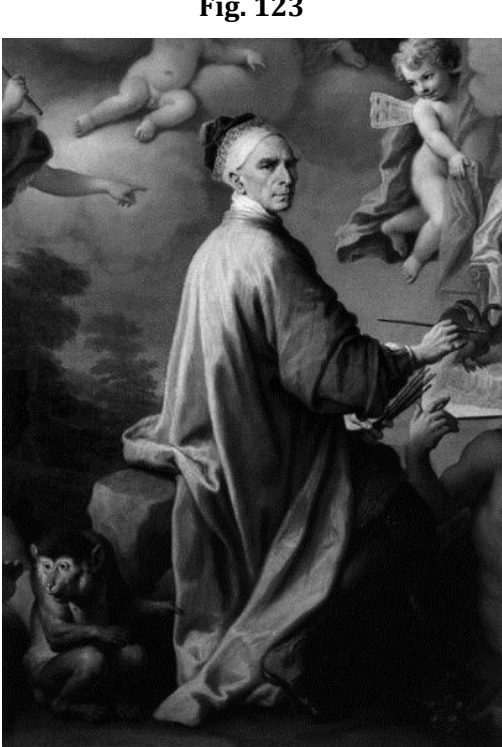


Fig. 123



Fig. 125



Fig. 126



Fig. 127

Fig. 128



Fig. 129



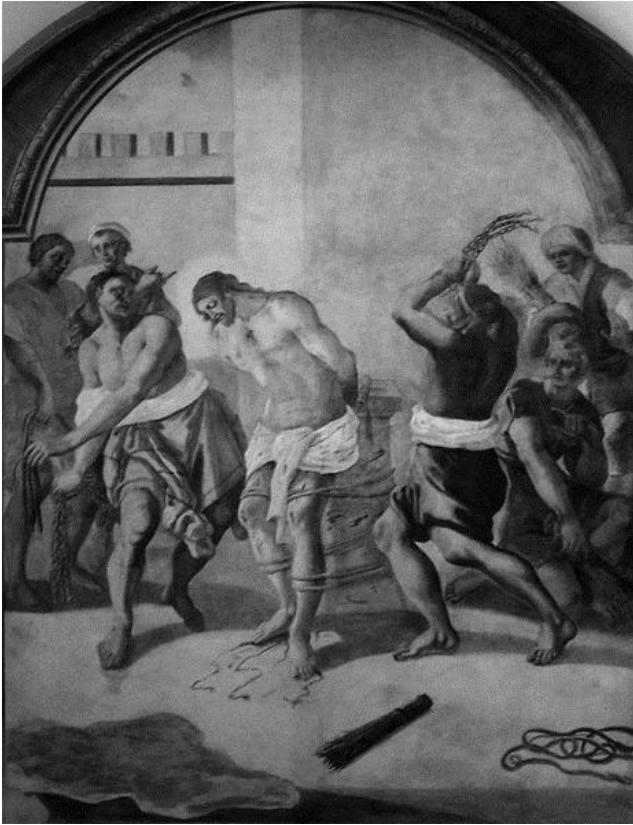


Fig. 130

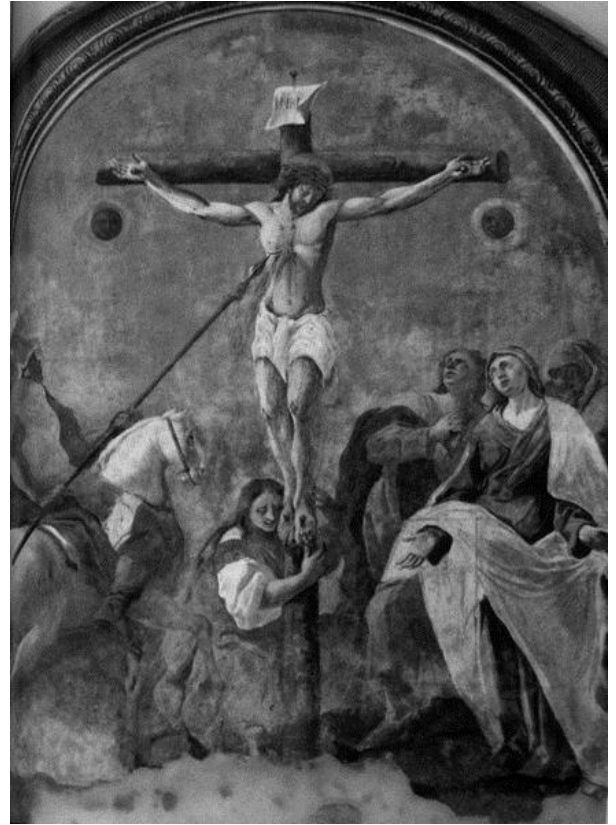


Fig. 131

Fig. 132



Fig. 133

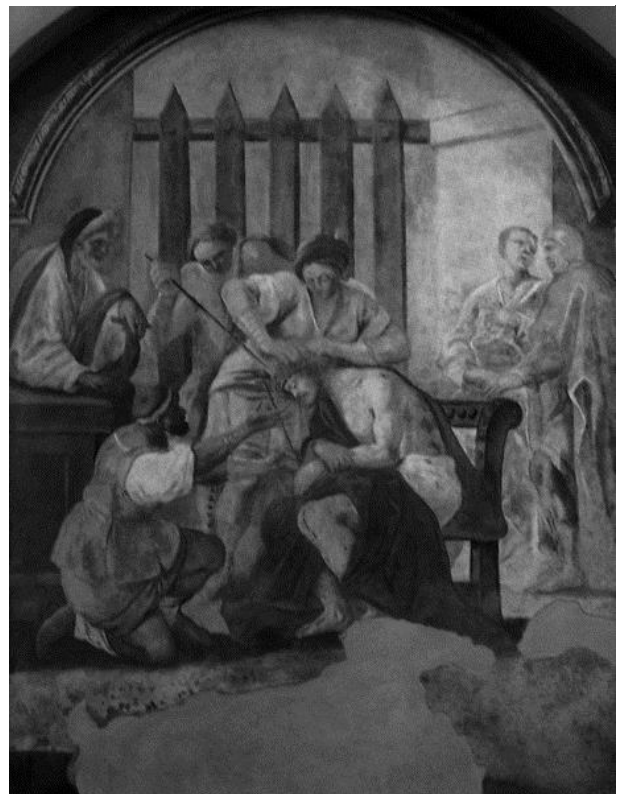


Fig. 134



Fig. 135



Fig. 136



Fig. 137

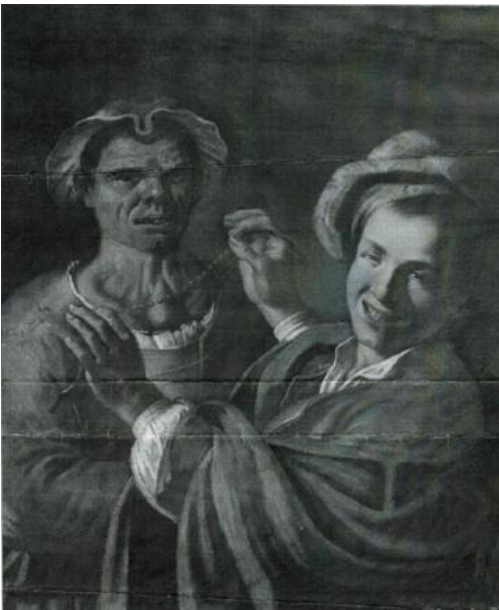




Fig. 138

Fig. 139



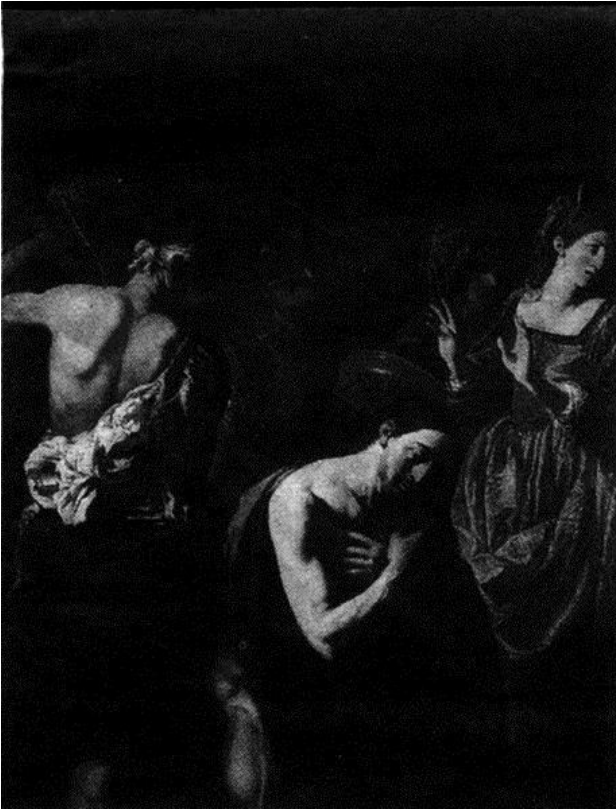


Fig. 140



Fig. 141

Fig. 142



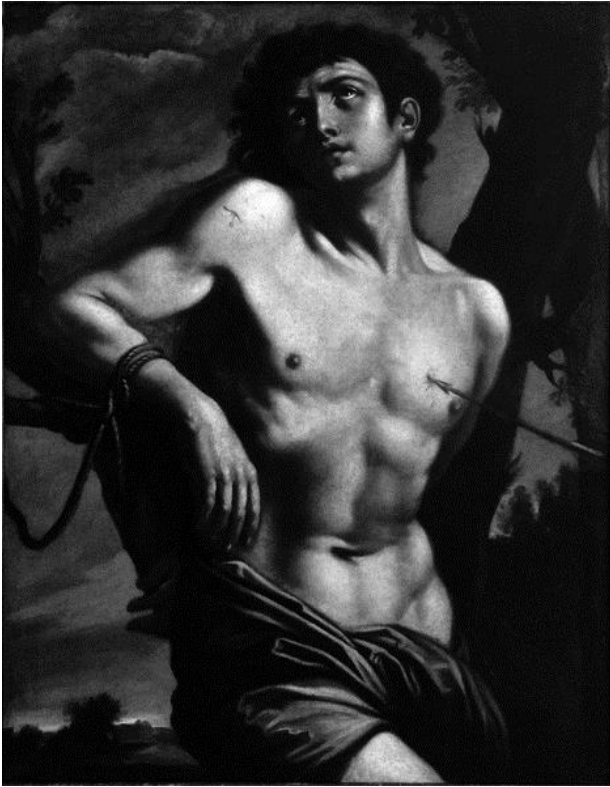


Fig. 143



Fig. 144

Fig. 145



Fig. 146



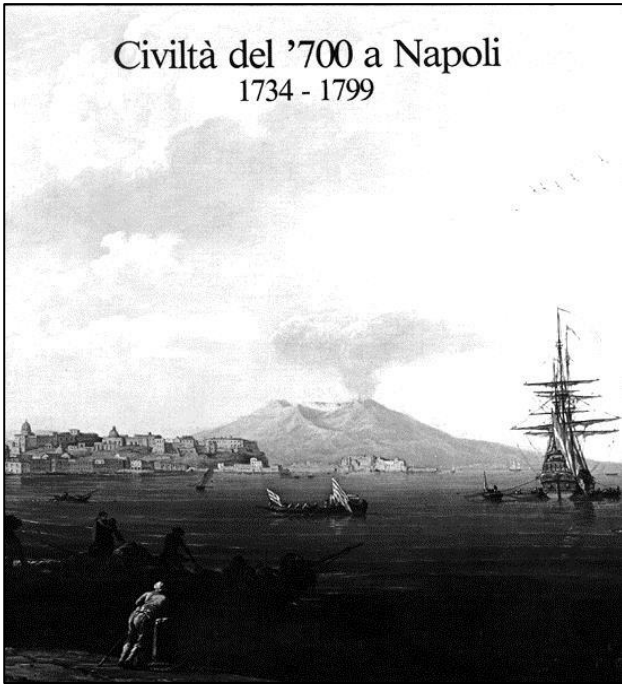


Fig. 147

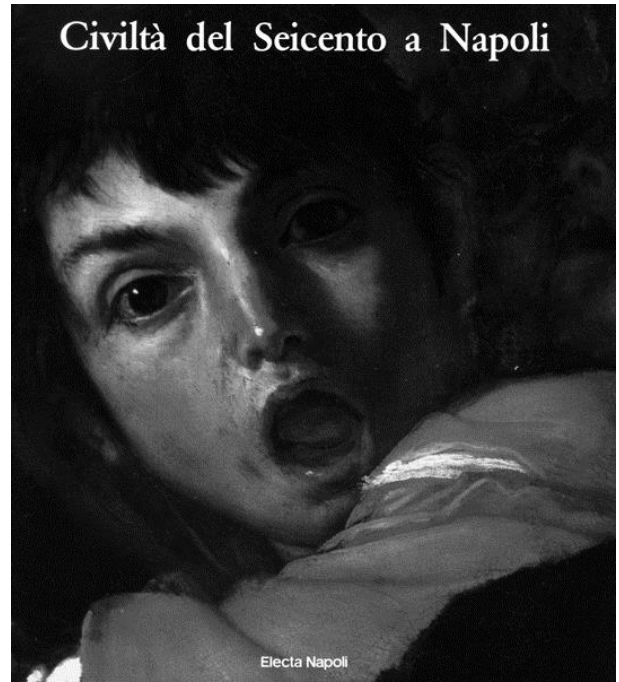


Fig. 148

Fig. 149

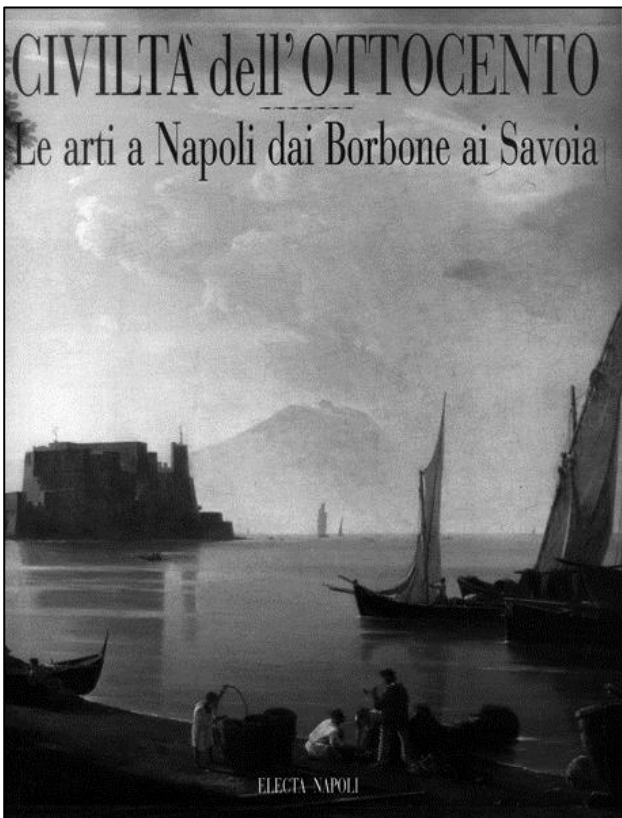


Fig. 150

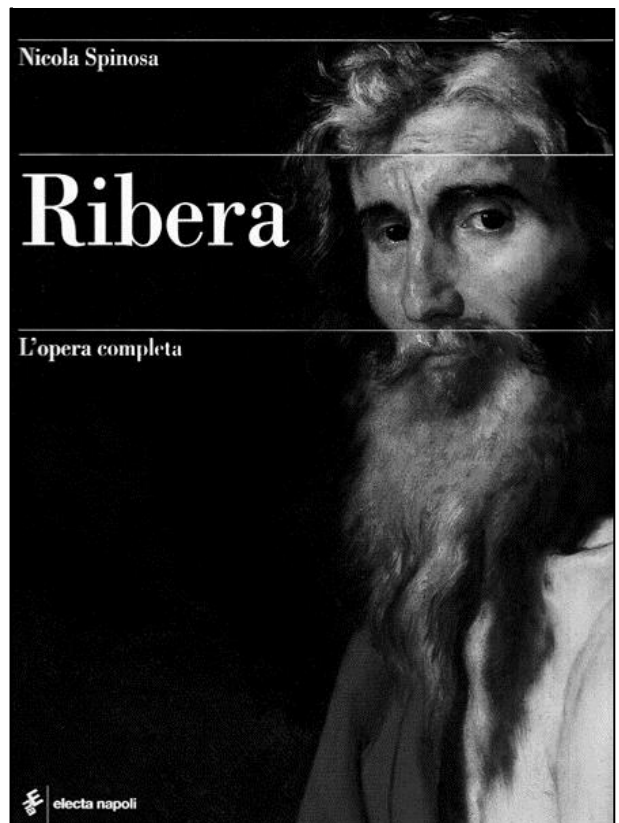




Fig. 151

Fig. 152





Fig. 153

Fig. 154



Fig. 155



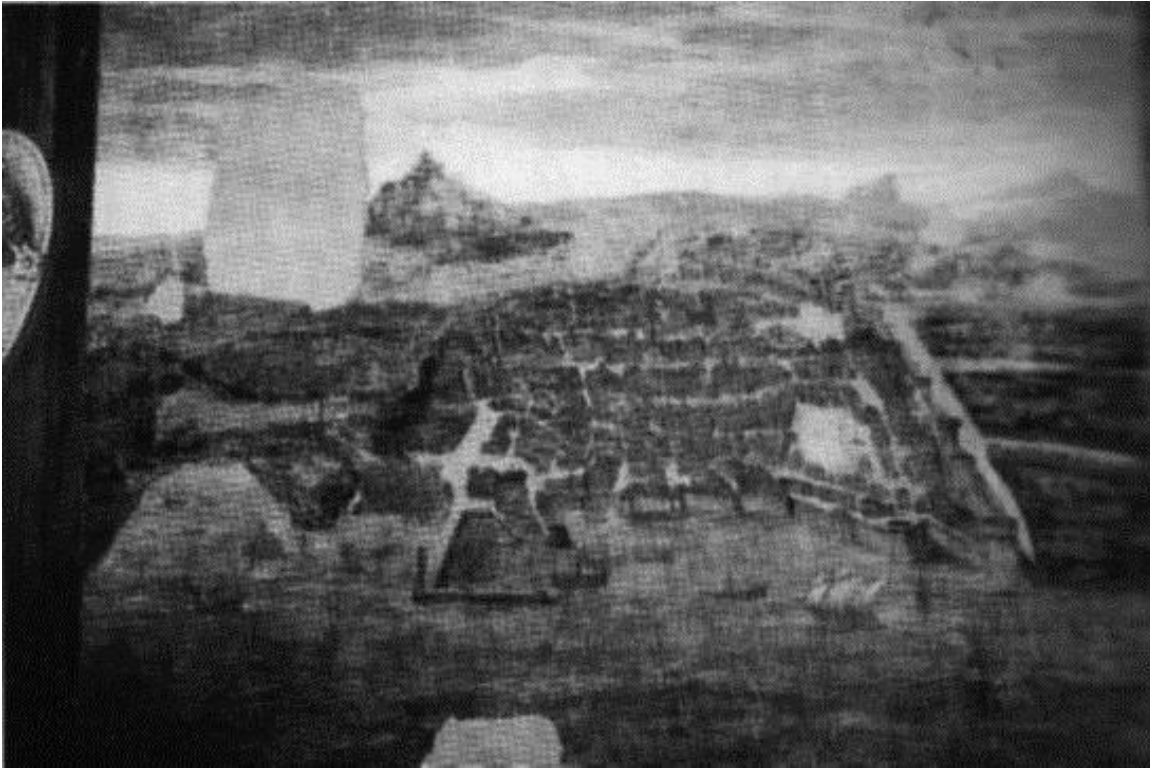


Fig. 156

Fig. 157

