

Cap. XII

UNA SCOPERTA E UNA RISCOPERTA PER MARULLO

Giorni fa un collezionista di Bergamo mi ha inviato una foto di una splendida Lucrezia (fig.1), che aveva fatto esaminare da vari esperti senza risultato.

Appena guardata ho percepito subito un aflore napoletano ed ho collocato il dipinto intorno alla metà del XVII secolo, in un periodo in cui nella capitale vicereale lavorano molti pittori, i quali tendono a copiarsi l'uno con l'altro, rendendo difficili le attribuzioni a chi non conosce in profondità tutte le sfumature che li contraddistinguono.

Le dita affusolate e ben definite mi hanno indotto a pensare ad uno stanzionesco, mentre l'esame della manica sinistra richiama a viva voce la lezione di eleganza di Artemisia Gentileschi, a lungo attiva in città e molto imitata dai colleghi.

Alla fine il volto della nobildonna ed il patognomico cono d'ombra sulla guancia sinistra, anche se appena accennato, mi hanno indirizzato verso il nome di Giuseppe Marullo (Orta di Atella, 1610 circa – Napoli, 1685), un pittore poco noto, al quale sono particolarmente legato, avendogli dedicato una monografia più volte ristampata e consultabile in rete: Giuseppe Marullo opera completa.

Negli stessi giorni il nome del pittore aveva un attimo di notorietà, misto ad imprecisioni della stampa, che lo ritengono formatosi alla scuola di Polidoro da Caravaggio, grazie al restauro di un suo quadro, conservato nella chiesa dei Gerolamini, raffigurante "L'Eterno Padre con S. Anna e S. Gioacchino" (fig.2) e conosciuto come il dipinto col buco, perché la parte centrale con la "Madonna col Bambino" (fig.3) si può spostare, guardando all'interno. E' ritornata visibile la firma e la data di esecuzione, 1655, ma soprattutto è stata restituita la cromia originale, che presentava condizioni di degrado molto diffuso a causa di numerosi tagli al supporto e di vistose deformazioni per effetto di

antichi quanto maldestri restauri. Nel dipinto vogliamo sottolineare la presenza in alto della coppia di angioletti, che arricchiscono la produzione sacra del Marullo, il quale merita di essere conosciuto meglio, non solo dagli appassionati, ma dagli stessi specialisti.



fig. XII 1 - Giuseppe Marullo: Lucrezia



fig. XII 2 - Giuseppe Marullo: L'Eterno Padre con S. Anna e S. Gioacchino



fig. XII 3 - Giuseppe Marullo: Madonna col Bambino

Cap. XIII

DIPINTI NAPOLETANI ALL'ASTA

Il 28 novembre 2013, in via Olona a Milano, presso la casa d'aste Porro, sono stati aggiudicati alcuni dipinti napoletani interessanti, sui quali vorremmo esprimere qualche commento.

Partiamo da uno splendido San Francesco di Paola del Ribera (fig. XIII 1), che fa parte di una serie eseguita dal pittore valenzano e che va messo in relazione con analoga tela in collezione privata a Ginevra, dalla quale si distingue per alcuni dettagli, tra cui il principale è un'ombra decisa sul bordo sinistro.

Passiamo ora ad esaminare una Maddalena penitente (fig. XIII 2) erroneamente attribuita a Francesco De Mura, la quale è opera certa di Andrea Vaccaro per una serie di particolari patognomici del suo stile: dallo sguardo svenevole con gli occhi verso l'alto (il celebre sottoinsù), alle mani dalle dita affusolate, al seno procace e generosamente esposto.

Il matrimonio della vergine (fig. XIII 3), di buona fattura, va inquadrato nell'ambito della scuola napoletana settecentesca, ma è arduo indicare un autore con certezza.

Vi è poi un Madonna del Carmine tra san Giuseppe e San Nicola di Bari (fig. XIII 4), modesta ed assegnata a Nicola Vaccaro, senza che, a nostro parere, sussistano motivi validi per l'attribuzione.

Stesso discorso per un'Allegoria dell'inverno (fig. XIII 5), data a Giuseppe Bonito, ma il cui autore va più probabilmente ricercato tra i seguaci del Solimena.

Un Martirio di Santo Stefano (fig. XIII 6), di qualità molto alta, assegnato ad Alessio D'Elia, un modesto solimenesco, che potrebbe viceversa essere opera del pennello del maestro.

Molto interessante la Decollazione di un Santo (fig. XIII 7) del De Caro uno dei più brillanti “petit maitres” del roccocò napoletano, la quale va comparata col martirio di San Gennaro della chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, eseguita nel 1758, per l’identica impaginazione ed alcuni particolari analoghi come il guerriero con l’elmo sulla sinistra, l’impeto dinamico del carnefice nell’esecuzione ed il gruppo di angioletti che guardano la scena dall’alto.

Vorremo concludere con delle splendide gouache (figg. XIII 8,9,10,11) esitate per poche migliaia di euro e che ci permettono di ammirare splendidi panorami.

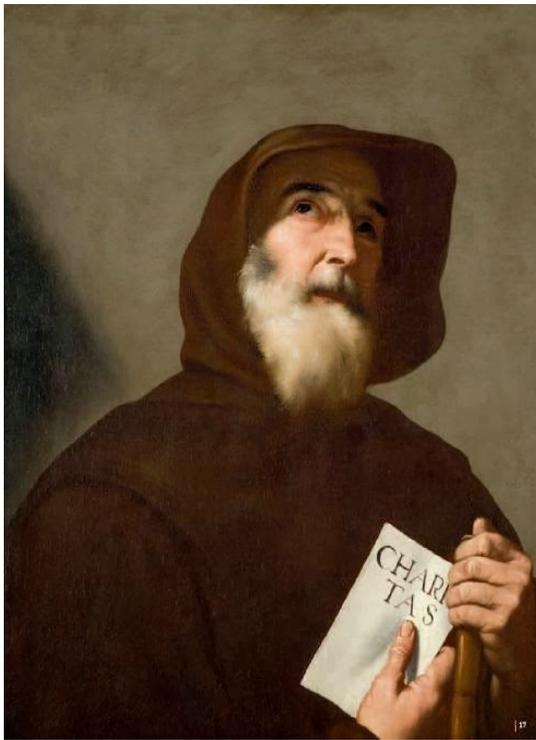


fig. XIII 1-Jusepe de Ribera:
SAN FRANCESCO DI PAOLA



fig. XIII 2-Francesco De Mura:
LA MADDALENA PENITENTE

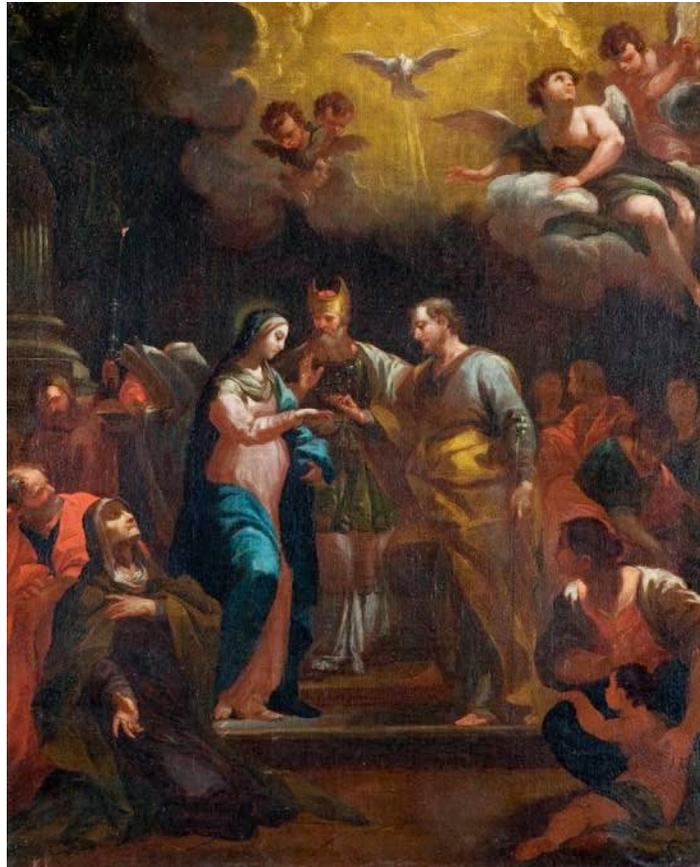


fig. XIII 3-Scuola Napoletana del XVIII secolo: MATRIMONIO DELLA VERGINE



fig. XIII 4-Nicola Vaccaro: MADONNA DEL CARMINE



fig. XIII 7-Lorenzo De Caro: DECOLLAZIONE DI UN SANTO



fig. XIII 5-Giuseppe Bonito: ALLEGORIA DELL'INVERNO



fig. XIII 6-Alessio D'Elia: MARTIRIO DI SANTO STEFANO



fig. XIII 8-Scuola Napoletana del XIX secolo:
VEDUTA DI NAPOLI DA POSILLIPO CON IL
VESUVIO



fig. XIII 9-Scuola Napoletana del XIX secolo:
VEDUTA DI NAPOLI CON IL VESUVIO



fig. XIII 10-Scuola Napoletana del XIX secolo:
VEDUTA DI NAPOLI DA CHIAIA

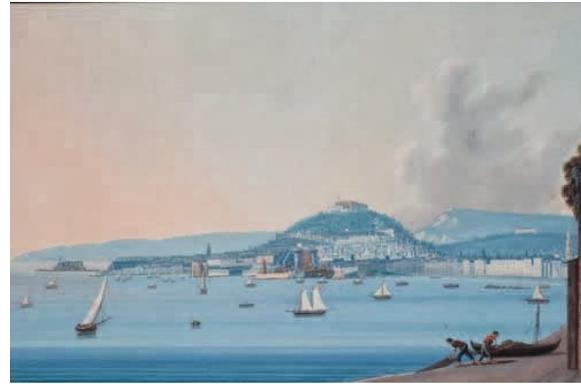


fig. XIII 11-Scuola Napoletana del XIX secolo:
VEDUTA DI NAPOLI DA PIZZOFALCONE

Cap. XIV

UNA VENDITA ALL'ASTA MEMORABILE

A Napoli nell'ultimo secolo si sono tenute tre grandi aste.

La prima, che disperse la collezione Tesorone, è avvolta nella leggenda perché nel catalogo senza immagini vi sono soltanto i nomi dei dipinti, quasi tutti di autori importanti, a volte senza neppure le misure, e nulla sappiamo della loro destinazione.

Gli acquirenti sono rimasti ignoti e da allora molte opere fondamentali per una ricostruzione della pittura napoletana sono letteralmente scomparse.

Una seconda asta memorabile avvenne nel 1940 con la vendita della prestigiosa collezione Doria D'Angri, ricca di capolavori degni di un museo, che ebbe tra gli acquirenti Achille Lauro, che si accaparrò i pezzi più prestigiosi, ad uno dei quali si affezionò in maniera particolare.

Prima di ritornare a Don Achille, vogliamo sottolineare che tra i dipinti della facoltosa famiglia vi era anche il celebre "Martirio di Sant'Orsola", l'ultimo lavoro di Caravaggio, all'epoca erroneamente attribuito a Mattia Preti: un errore clamoroso, che la dice lunga sull'occhio esperto di alcuni studiosi, che per decenni non si sono avveduti, a parte dello stile inconfondibile, della presenza nel dipinto dell'autoritratto del Sommo Maestro. Al compianto professor Giuliano Briganti, grande esperto d'arte, sporadicamente consultato dal Comandante in occasione dell'acquisto di qualche dipinto importante, siamo debitori del racconto di un morboso rapporto che don Achille ha vissuto per decenni con un quadro della sua celebre collezione: una splendida "Madonna con Bambino e San Francesco", assegnata a Bernardo Strozzi, proveniente dall'asta della collezione Doria D'Angri, ricca, oltre che del Caravaggio sopra citato, anche di un Van Dyck e di una favolosa serie di sette arazzi appartenuta al Re Sole, anch'essa acquistata da Lauro.

Non era certo il valore venale dell'opera, né tanto meno i suoi notevoli pregi artistici, ad attirare Lauro, bensì una circostanza fortuita che poteva costargli la vita.

La tela in questione era gelosamente conservata a capo del letto matrimoniale, un po' per devozione e un po' (non si sa mai) per protezione...

Erano gli anni della felicità coniugale e Lauro cercava ogni sera, anche se a tarda ora, dopo una giornata di lavoro intensissima, di ritornare al fianco dell'amata mogliettina.

Una sera, non potendo rincasare per improcrastinabili impegni nella capitale, volle farsi raggiungere da Angelina in albergo. Non capitava quasi mai, ma in quella occasione fu irremovibile e diede precise istruzioni al suo fidato autista.

La notte, alle 3 in punto, un tonfo pauroso nella camera da letto della villa di via Crispi fece sobbalzare la servitù, che di corsa si recò a vedere cosa fosse accaduto. Il chiodo che reggeva il celebre quadro aveva ceduto di schianto sotto il peso di un'imponente cornice di varie decine di chili e la Madonnina, tanto osannata, col suo Bambinello e San Francesco, era caduta sul cuscino di Achille, che sarebbe rimasto ucciso sul colpo.

La devozione di Lauro verso la sacra immagine da quel giorno crebbe a dismisura, quasi a generare una sindrome di Stendhal e con lo sguardo verso di essa, implorante, egli, un giorno lontano, avrebbe esalato l'ultimo respiro, sicuro che la protezione della preziosa Madonna sarebbe proseguita anche nell'altro mondo, nel quale, come tutti noi, aveva una gran paura ad entrare.

Per inciso, il dipinto, notificato dallo Stato ed identificato in seguito dagli studiosi come opera di Rutilio Manetti, prestigioso pittore del Seicento senese, ha seguito il triste destino di tutti i beni materiali di don Achille: disperso nella memorabile asta del 1984.

Oggi troneggia in un esclusivo salotto posillipino, molto ammirato ma privo di devozione, proprietà di un disincantato e miscredente professionista napoletano, dai gusti artistici raffinati. E passiamo a

trattare ora del capitolo più vergognoso del dopo Lauro, costituito dalla vendita all'asta dei suoi beni materiali, svoltasi nella famosa villa di Via Crispi. La grande vendita, la più importante realizzata a Napoli negli ultimi cinquant'anni, fu organizzata dalla Finarte e dalla Semenzato (FI.SE) che si consorziarono per amministrare il grande incanto.

Quattro sedute (25-26 ottobre 1984), due pomeriggi e due serate furono necessari per battere i quasi mille lotti (962) e la vendita fu preceduta da cinque giorni di libero accesso alla villa per potere esaminare la merce...

Non sembrò vero alla scalcinata borghesia napoletana ed all'aristocrazia decaduta, che lo avevano sempre osteggiato anatemizzandolo e che da Lauro erano state sempre tenute alla larga, potere invadere, novelli sciacalli, vociando il sacro tempio, salire gli scaloni della sua casa, entrare con protervia in ogni angolo, intrufolarsi nelle camere da letto, provare gli effetti intimi del Comandante, anch'essi vergognosamente messi in vendita e descritti sul catalogo (lotti 480-481), dal vecchio frac alla camicia da notte di donna Angelina. E tutti ridevano, schiamazzavano, ricordavano motteggiando episodi della vita del padrone di casa, deridendone i difetti ed oscurandone le virtù, un epicedio in piena regola perpetrato nel disprezzo più assoluto.

Accanto a chi credeva di fare un buon affare, collezionista o antiquario che fosse, sedeva un pubblico ansioso unicamente di assistere in diretta al massacro di un mito.

Gli astanti, quasi mille persone, erano assiepati nei tre piani della villa collegati tra loro da giganteschi schermi, dove il principe dei battitori, Marco Semenzato, con glaciale professionalità, assegnava velocemente i lotti, al suono implacabile e ritmico di un martelletto. Non vi era tempo per riflettere, le offerte si susseguivano con ritmo vertiginoso, era per molti un nuovo gioco, mai praticato prima, ben più emozionante di una rischiosa mano di poker.

Molti erano alla ricerca di un feticcio da poter portare a casa, un oggetto, anche di scarso valore venale, che fosse però appartenuto all'illustre personaggio. Fu perciò grande la delusione quando il

secondo lotto, un modestissimo bacile da pediluvio, pomposamente descritto: ovale in rame buccellato con piedi a zampa ferina del XIX sec., partente da una stima di appena diecimila lire, raggiunse in un battibaleno un milione e centomila lire e venne aggiudicato tra le proteste di alcuni che intendevano insistere facendo offerte ancora più sostanziose.

Oltre a centinaia di pezzi di scarso valore, oggetti di uso quotidiano o di arredo delle camere secondarie, vi erano straordinari pezzi di antiquariato come un Olindo e Sofronia di Mattia Preti, esitato per duecento milioni o un procace busto marmoreo, opera di Francesco Jerace, una Victa dal seno prorompente e dall'algida e provocante bellezza, e la Sacra Famiglia, notificata dallo Stato, proveniente dalla collezione Doria-D'Angri, alla quale abbiamo prima accennato.

Gioiello assoluto della vendita era la serie indivisibile dei sei splendidi arazzi prodotti a Beauvais nel 1692 rappresentanti episodi della vita di Luigi XIV, il Re Sole.

Una fortunosa circostanza volle che ad acquistare questo lotto fosse un famoso nefrologo napoletano, desideroso che la sua, la nostra Città, non venisse orbata di una così cospicua gemma da essere invidiata da tanti musei (purtroppo, nel 1998, questo prestigioso lotto è stato posto di nuovo all'incanto a Venezia dalla casa d'aste Semenzato ed aggiudicato ad un ignoto acquirente, dall'accento settentrionale, per la cifra di tre miliardi e mezzo).

Viceversa, traslocò al nord, in casa di un industriale brianzolo, il biliardo sul quale aveva giocato l'ammiraglio Nelson e nella villa romana di un noto attore lo spettacolare secrétaire impiallacciato in piuma di mogano, aggiudicato per sessantasei milioni.

Pur di potere offrire il the alle amiche nei saloni della sua villa posillipina, nel noto servizio di porcellana dipinta a mano, arricchito dalla descrizione di una complessa storia mitologica sulle tazze e sui piattini, non badò a spese la leggiadra moglie di un famoso ginecologo.

In poche ore un secolo di vita e di rimembranze si dispersero vorticosamente, lasciando la villa, un giorno piena di vita e pulsante di febbrili attività, in un vuoto ed un silenzio spettrale.

Si ricavarono circa due miliardi, ma il sacrificio ed il massacro di tanti ricordi servì a ben poco, una goccia nel mare magnum del fallimento di un colossale impero, la cui distruzione pesa come un macigno sulla coscienza di molti e costituì senza ombra di dubbio il vero motivo della seconda morte di Achille Lauro.



fig. XIV 1 - Martirio di Sant'Orsola



fig. XIV 2 - Quadro a cui Achille Lauro era affezionato

LA GRAFICA NAPOLETANA SEICENTESCA

A differenza della pittura, che ha raggiunto grande successo e notorietà in tutta Europa, la grafica napoletana è stata a lungo negletta dalla critica, per cui era parere consolidato tra gli studiosi che il disegno in tutta l'area meridionale non si fosse mai espresso ad alti livelli, tanto da superare appena un modesto discorso di cronaca locale.

In parte questa minore propensione verso il disegno dipendeva anche dalla circostanza che i nostri pittori, più che un modello cartaceo, erano usi predisporre, per le opere più impegnative, un bozzetto che nel gergo era denominato macchia, ed era questo che veniva proposto al committente per l'approvazione.

Di questa abitudine ci è data conferma dal racconto del De Dominicis: "il dipinger i bozzetti, che da noi macchie vengon nominate è la sicura scorta a ber condurre l'opera".

Della predisposizione psicologica a bruciare le tappe da parte dei nostri artisti ci soccorre la testimonianza di un biografo forestiero, il Passeri: "li pittor napoletani non sono molto dediti, per proprio costui me, ad una lunga applicazione al disegnare, ma prim del tempo, a dar di mano alli pennelli, et alli colori come essi dicono a pintar".

Ad un disinteresse degli artisti corrispondeva, forse ne era la causa, una scarsa attenzione da parte dei collezionisti, a parte poche eccezioni, tra cui degne di nota per ricchezza e rappresentatività le raccolte Crozat e del Mariette, due raffinati intenditori stranieri innamorati del nostro disegno.

Il Crozat possedeva trentuno disegni del Ribera, diciassette di Luca Giordano, sedici del Solimena, cento di Salvator Rosa e addirittura duecento di Filippo Napoletano. Nella raccolta vi erano inoltre opere Preti, del Corenzio e del De Matteis.

Altra prestigiosa collezione fu quella del Meriette, che possedeva una miscellanea completa della nostra grafica antica, dal Corenzio e dal Santafede fino agli ultimi allievi del Solimena, per un totale oltre cento esemplari rappresentativi di ventiquattro artisti.

Presso il cardinale Leopoldo De' Medici, come ci riferisce il Baldinucci, si trovavano accanto a disegni del Corenzio, del Santafede e di Filippo Napoletano, ben diciassette fogli dello Spinelli, quasi tutti firmati o siglati, a conferma di un'autonomia che l'artista riconosceva alla sua opera grafica.

Nella stessa famosa collezione di Filippo Baldinucci erano rappresentati soltanto tre artisti napoletani: Ribera, Falcone e Salvator Rosa, ma non bisogna meravigliarsi di questa scelta che può sembrare riduttiva, perché questi tre pittori sono ancora oggi i riconosciuti epigoni, che ben illustrano il livello della nostra grafica.

Su questa situazione, sulla quale aveva inciso senza dubbio il carisma del Caravaggio, forgiatore della nostra pittura seicentesca, del quale è notoria l'avversione per il disegno, si era steso un velo d'oblio, a stento squarciato da qualche intervento marginale del Voss e del De Rinaldis, autori di qualche volenteroso contributo al disegno napoletano in età barocca.

E bisogna giungere alla grande mostra del 1938, tenutasi a Castel Nuovo, per vedere una intera sala dedicata alla grafica, con 72 fogli riferentisi ai tre fatidici secoli ai quali la rassegna era consacrata.

Le opere provenivano, salvo qualcuna privata, da importanti collezioni pubbliche: la Società di Storia Patria, il museo di San Martino e l'Accademia di Belle Arti.

La rassegna, pionieristica, fu possibile grazie all'impegno di Roberto Pane, ma non diede i fecondi risultati che tutti auspicavano, perché fu seguita dai tristi avvenimenti della guerra, che produsse il criminale bombardamento sul Maschio Angioino, col crollo della torre ove si trovavano le cartelle con i disegni della Società di Storia Patria, che rimasero per mesi seppelliti sotto l'infuriare della pioggia e si salvarono, anche se in parte distrutti ed in parte danneggiati, grazie alla perseveranza ed

all'abnegazione di Alfredo Parente. Il materiale salvatosi fu in ogni caso precluso all'attenzione degli studiosi per oltre un decennio.

La conoscenza dei disegni dei maestri barocchi a Napoli e nell'Italia meridionale deve moltissimo all'opera meritoria di un italiano naturalizzato, Walter Vitzthum, che ha fatto della nostra grafica il campo preferenziale dei suoi studi, conducendo per decenni quotidiane ricerche presso le principali raccolte pubbliche e private in ogni angolo della terra, coniugando mirabilmente la sua tenacia teutonica con l'amore sviscerato verso il nostro disegno.

Negli anni Cinquanta una ripresa di interesse fu rappresentata dall'inizio di un lavoro di classificazione e di restauro del patrimonio grafico del museo di San Martino, che, con periodicità mensile, fu oggetto di dodici piccole mostre, volute dal Causa a cui fecero seguito negli anni Sessanta due importanti esposizioni tenutesi negli Stati Uniti, ad ulteriore dimostrazione della crescente importanza riconosciuta dalla critica internazionale alle nostre tradizioni grafiche.

Queste rassegne si svolsero a Sarasota in Florida nel 1961, presso il Ringling Museum, a cura di Creighton Gilbert e l'anno successivo a Bernard Castel, nel Bowes Museum a cura di Tony Ellis.

Le opere presentate furono poi oggetto di un'accurata analisi filologica e di profonde riflessioni da parte del Vitzthum sulle prestigiose pagine della rivista Napoli Nobilissima, puntuale testimone degli sviluppi delle nostre arti figurative, fondata dal Croce nel 1892.

L'impegno a far riemergere dall'oblio dei secoli il cospicuo materiale grafico conservato nel museo di San Martino è stato proseguito, scomparso il Causa, dalla moglie, la professoressa Marina Causa Picone, alla quale da pochi anni è stata assegnata anche la prima cattedra universitaria di storia del disegno, al corso di Conservazione dei beni culturali istituito presso il Suor Orsola Benincasa. Un lavoro immane di schedatura e catalogazione che ha impegnato ed impegna la studiosa, solo da poco affiancata in questa impresa titanica da una giovane storica dell'arte, Rossana Muzii.

Volendo percorrere ora, anche se brevemente, una cronistoria degli sviluppi del disegno prima dell'arrivo a Napoli del Caravaggio, dobbiamo come al solito partire dal 1600, un termine cronologico che ci siamo imposti di rispettare in questa nostra rassegna, un inizio di secolo che vede soltanto quattro artisti con una produzione grafica tale da giustificare la nostra attenzione. Essi sono Francesco Curia, Belisario Corenzio, Giovanni Balducci e Giovan Battista Caracciolo.

Del Curia di recente è stato identificato un vasto gruppo di disegni a Stoccolma, che ci ha permesso di apprezzare le caratteristiche dello stile grafico dell'artista, il più colto ed il più raffinato dei manieristi napoletani, "l'unico pittore di interesse e di stimolo prima che l'arrivo del Caravaggio facesse di colpo sparire tutta una generazione di paccottiglia partenopea" (Vitzthum).

Egli si differenzia nel disegno nei riguardi del prolifico Belisario, dalla più alta quotazione, infatti «là dove Corenzio decora a larghe pennellate, inchiostrature, senso della composizione. Curia quasi si chiude in fini cesellature di segno, riuscendo a raggiungere un suo stile ben differenziato e personale. elegante ed aristocratico ... figure arrotondate, grazia nella composizione, occhi a punta di spillo» (Causa Picone).

Il Balducci è più rappresentato, ma la sua opera grafica, incompletamente collocata cronologicamente, è meno significativa per gli sviluppi delle arti figurative napoletane, perché egli è presente in città da poco prima del 1600.

Il Corenzio possiede viceversa una cospicua produzione, già a partire dal 1580, che richiede ancora un'opera di definitiva classificazione, perché alcuni lavori sono confusi sotto la paternità di altri artisti.

Nella sua straripante produzione si distingue una fase manieristica, più antica, quando è difficile distinguerlo dai disegni del fiorentino Balducci, seguita da un periodo riformato, caratterizzato da larghe pennellate acquerellate in azzurro.

Il Caracciolo fu l'unico pittore che, nonostante l'incontro con il Caravaggio, conservò immutato il suo interesse per la grafica.

Per molto tempo l'unico foglio che la critica gli assegnava con certezza era uno studio di tre figure maschili, conservato nel cabinet des dessins del Louvre. In seguito, proveniente dalla collezione Tessin, fu individuato un cospicuo gruppo di disegni che potevano essergli attribuiti, di proprietà del National Museum di Stoccolma.

Secondo il De Dominici una fonte ispirativa fondamentale per il Caracciolo fu Annibale Carracci, dal quale egli derivò in maniera cristallina nei disegni a carboncino una semplicità grafica ed una nettezza nel tratto, che è privo di complessità calligrafica. Negli anni giovanili il Caracciolo si esprime con una tecnica che faceva uso del tratteggio, mentre negli anni della piena maturità il suo ductus divenne dolce ed appena accennato, pur senza perdere il vigore che egli esprimeva nel delineare le figure, pregne di forma ed emananti una forza scultorea.

Del Caravaggio, indiscusso maieuta della nostra pittura, e della sua ostinata avversione al disegno, parlano senza ombra di dubbio i suoi dipinti, pieni di pentimenti e carichi di violenza realistica e di esasperati giochi di luce una caratteristica che lo accomuna ad un altro grande nel panorama figurativo napoletano, punto fermo di riferimento per gli altri artisti non solo per la pittura, ma anche per le arti grafiche: il Ribera. che nella sua bottega pontificò per decenni il culto della verità tenendo alta la fiaccola del caravaggismo, fino alle soglie del barocco.

Per il Ribera l'interesse per il disegno fu una costante che accompagnò tutta la sua attività e la sua produzione grafica costituendo un modello per un'intera generazione di artisti napoletani, fino al suo ultimo e più geniale allievo: Luca Giordano.

Egli adoperò un poco tutte le tecniche a disposizione, dalla penna al lapis, dalla matita alla sanguigna, eseguendo studi di figure e di particolari, come pure intere composizioni.

Il valenzano eseguì nei quaranta anni di permanenza nella nostra città un grande numero di disegni. molti dei quali ci sono pervenuti, tra cui nel 1622 una serie di tavole con illustrazioni anatomiche.

Egli fu molto attento nelle sue figure a delineare attentamente espressioni e gestualità. La sua attività grafica fu del tutto autonoma, infatti ben pochi disegni possono associarsi ai suoi dipinti.

I suoi fogli sono tutti di elevata qualità ed evidenziano l'assoluta maestria e la collaudata sicurezza di chi si serve assiduamente della penna o della matita. Studi rifiniti con effetti di morbido chiaroscuro, di grande libertà espressiva e tematica.

Il De Dominici era proprietario di numerosi disegni del grande spagnolo, del quale ci descrive la maniera con cui usava la penna, a larghi tratti senza sollevare la mano dalla carta, eseguendo teste allungate dalla chioma sottile e leggera il cui principale valore è nella espressione. Il biografo settecentesco non fu l'unico a lodare l'artista per questa sua attitudine, perché anche altre fonti storiche sottolineano la sua attività di disegnatore indefesso ed avvalorano, a sostegno delle loro tesi il grande successo che il Ribera incontrò tra i collezionisti della sua grafica.

Il ductus caratteristico del Ribera, che ci permette di distinguere i suoi lavori, è evidenziabile nei rapidi tratti di contorno continuamente interrotti e contorti, il cui esempio più esplicativo si può osservare nel foglio di «Apollo e Marsia», eseguito a penna ed inchiostro nero, conservato a Roma all'Accademia nazionale dei Lincei. Questa grande abilità del Ribera nell'uso velocissimo della penna fece esclamare ad un suo celebre studioso ed estimatore, il Brown: "Produce linee irregolari che pulsano come se fossero caricate elettricamente".

Dalla costola del Ribera si dipartono le esperienze di due artisti, Domenico Gargiulo e Salvator Rosa che, pur compagni a lungo nella stessa bottega falconiana, nella grafica esprimono di Napoli, dei suoi abitanti e del suo panorama due posizioni diverse, quasi antitetiche: l'uno spinto alla rappresentazione di una cronaca quotidiana spesso spietata che vede nei suoi disegni e nei suoi schizzi nervosi il preciso illustratore, ma anche l'acuto testimone di tante ingiustizie, mentre l'altro,

pur lontano dalla sua patria, mai dimenticata e sempre amata, conservò nella mente e nel cuore i suoi ammaliati panorami, i suoi tramonti scintillanti, le coste. le isole, i paesaggi animati da piccole figurine che richiamano un virgiliano clima bucolico.

Esteriorità ma anche accesa e scoppiettante fantasia, che il Rosa trasferì nei suoi fogli, spesso disegnati con creatività autonoma, accurati, sovente firmati o siglati. Non solo panorami e paesaggi, ma anche eroi ed animali fantastici che popolano prodigiose foreste abitate da streghe e folletti, infestate da serpenti, zeppe di fossili e di ricordi del passato. La sua grafica, più che la sua stessa pittura, trabocca dei risultati di una sfrenata fantasia, che non si stanca giammai e sempre ricerca nuove e meravigliose creazioni.

La grafica del Gargiulo fu presa in considerazione dagli studiosi la prima volta in occasione della mostra di Sarasota nel 1961 e si imperniava su un gruppo di fogli conservato presso la Cooper Union di New York. di cui uno era datato 1638, mentre altri provenivano dal Metropolitan Museum e dai fondi della Smithsonian Institution di Washington, che in passato aveva acquistato la collezione napoletana del Duque de Durcal.

Nella monografia sull'autore, pubblicata nel 1994. vi è un ampio capitolo sulla grafica, in cui vengono presentati numerosi inediti ed un cospicuo gruppo di fogli conservato a Berlino nel Kupferstichkabinett, proveniente dalla collezione Pacetti.

Studiando gli esiti del Gargiulo ci si avvede, oltre che contatti con il Rosa, delle forti influenze iberiane anche in assenza di quelle caratteristiche sottigliezze calligrafiche. Egli ama una esecuzione scabra, senza fronzoli, con linee fortemente marcate, che definiscono rapidamente le figure con tratti sovrapposti. Micco "Scarnifica l'immagine, si tormenta nel segno nudo, interiorizzato, quasi ridotto all'osso, decalcificato nel suo esasperato accento intimistico. L'immagine desolata di una situazione popolare tristissima, il presagio di un dolore, di una miseria, di una condizione umana e sociale che egli persegue con la crudezza di una cronaca vera" (Causa Picone).

Salvator Rosa è senza dubbio il più prolifico disegnatore dell'età barocca, con oltre 800 fogli, con tecniche e formati diversi, che ci sono pervenuti. La sua produzione grafica è stata studiata in maniera esaustiva da critici stranieri quali il Wallace ed il Mahoney, autore nel 1965 di un ampio repertorio, che approfondisce in particolare i disegni eseguiti in funzione dell'utilizzo per l'incisione, attività alla quale l'artista si dedicò assiduamente nel settimo decennio del secolo.

Il Rosa, oltre a studi preliminari all'esecuzione di incisioni, soprattutto acqueforti, realizzò anche numerosi disegni destinati ad essere venduti come opere d'arte indipendenti, nei quali amò rievocare quei misteriosi paesaggi, aspri di rocce e densi di vegetazione con alberi morenti ed i classici rami spezzati, animati da figure di eremiti e da candide creature di un irraggiungibile epos virgiliano.

Egli si espresse con la più ampia libertà di esecuzione e pur riprendendo dal Ribera alcuni elementi, quali la rapidità del tratto e la semplicità del modellato, raggiunse apici sconosciuti al pur grande valenzano. Nell'acquerello, tecnica prediletta dal Rosa, riuscì ad ottenere effetti di luce di inusitata ampiezza; elevati livelli qualitativi gli erano altresì congeniali attraverso l'uso della penna e del gessetto. Fecondo ed apprezzato come incisore e come grafico, affidò alla diffusione dei suoi fogli gran parte della sua fortuna, che fu pari alla sua fama di pittore.

Il Falcone riveste una posizione centrale nel panorama della grafica partenopea, non solo per la sua ampia produzione, della quale ci sono pervenute molteplici testimonianze, ma principalmente per aver istituito nel 1636 per tre mesi presso la sua abitazione una vera e propria accademia di studio del disegno del nudo dal vero sulla falsariga di quelle esistenti in altre città italiane come Bologna, Firenze o Roma. Dell'argomento è prodigo di informazioni il De Dominici che parla del suo "studio dell'accademia e dei buoni modelli per impossessarsi perfettamente del nudo" e "volentieri copiava alcune belle teste di Guido, di fresco venuto a Napoli, come si osserva da molte teste verginelle disegnate su quello stile, la qual cosa troppo piaceva al Ribera". Una precisa testimonianza di un

interesse profondo per il disegno, come espressione autonoma da parte di un artista napoletano. documentata inoltre dal riferimento di un contratto stipulato con un modello.

Per il Falcone la pratica del disegno costituisce una essenziale esecuzione che lo impegna quotidianamente, sia per studi preliminari ai suoi dipinti ed ai suoi affreschi, sia per realizzare fogli, spesso a sanguigna, destinati ad essere commerciati. I soggetti rappresentati erano i più vari, dalle accademie alle battaglie ed anche disegni di paesaggio, molti dei quali vennero acquistati da don Gasparo De Haroy Guzman che possedeva ben trenta volumi di grafica antica e contemporanea.

Il De Dominici mostra di conoscere e di apprezzare i disegni del Falcone quando afferma che "aggiunge alla forza di Ribera la dolcezza di Guido". Alcuni esiti della sua applicazione possiedono uno straordinario vigore ed uno stupefacente impatto visivo come il famoso "Ritratto di Masaniello", conservato alla Pierpont Morgan Library, un adattamento di un disegno di Leonardo da Vinci, eseguito in vista della realizzazione della "Battaglia di Anghiari".

Alla figura dell'"Oracolo" va strettamente riferita quella di Andrea De Lione, anch'egli valente battaglista, interessato alla grafica nella stessa ottica falconiana ed a sua volta possessore, come si evince dal suo testamento, di numerosi disegni dei suoi colleghi.

"La linea di demarcazione tra gli elaborati grafici del Falcone e del De Lione si presenta più evidente e sensibile negli studi per i dipinti, impercettibile invece nelle accademie di nudo" (Causa Picone).

Tale sottile distinguo non è stato ancora affrontato dalla critica anche se si può affermare che i disegni del Falcone sono più dinamici ed impregnati di vigore naturalistico, mentre il De Lione appare più compendiario e con un'eco più flebile.

A distinguere i due artisti ci aiutano le immancabili dichiarazioni del De Dominici che del De Lione riferisce "fu molto studioso del disegno, e massimamente del nudo. E infatti vanno a turno molte sue accademie assai ben disegnate, come altresì molte teste, e parti del corpo, a somiglianza del maestro (Falcone) che simil faceva". A conferma di queste parole, nel museo di Capodimonte sono conservate

due splendide sanguigne rappresentanti ben dotati nudi virili, firmate, ed illustrate dal Blunt già prima dell'ultima guerra.

Il ductus grafico del De Leone si basa su "un contorno netto con angoli ben delineati e sulle linee che spiccano delle figure e le ombre rese col tratteggio di segni paralleli" (Sestieri). La resa dell'immagine è immediata, mentre il movimento è esplicito con contorni appena accennati ed ombreggiature che definiscono le forme.

Bernardo Cavallino come disegnatore rimane a tutt'oggi un continente inesplorato ed i pochissimi fogli che gli possono essere attribuiti con certezza, anche se di raffinata fattura, realizzati con un tocco rapidissimo ed animati da una vibrante agitazione superficiale, costituiscono la punta di un iceberg che stenta ad emergere.

L'altissima qualità dei fogli pervenutici e la rarità dei pentimenti nei dipinti del Cavallino, ci fa supporre che la sua produzione sia stata ben più cospicua ed anche se alcune realizzazioni probabilmente giacciono non identificate nelle collezioni private o nelle anonime cartelle di qualche sezione di disegni di un lontano museo, la maggior parte probabilmente è andata persa.

Una possibile distruzione può essere avvenuta durante la peste del 1656, che colpì la nostra città e lo stesso pittore, ed un destino simile può aver interessato anche i disegni di altri artisti, ingenerando per secoli la convinzione che i pittori napoletani non si applicavano molto alla grafica, ma si dedicavano al più presto ai loro pennelli ed ai colori. Infatti bisogna tener presente che durante l'infuriare del morbo una commissione fu incaricata di segnare con una croce le case degli appestati, le cui cose indiscriminatamente venivano date al fuoco e per attizzare le fiamme cosa può esservi di meglio della carta!

Destino crudele, che in tempi recenti ha di nuovo danneggiato il patrimonio culturale della città, quando, dopo il sisma del 1980, i terremotati alloggiati nei locali attigui alla storica biblioteca dei Gerolamini, inconsapevoli nuovi barbari, adoperarono per mesi, senza che nessuno intervenisse né si

indignasse, le pagine di antichi libri e di rari manoscritti per riscaldarsi nelle tiepide notti partenopee!!!



fig. XV 1 grafica

DA CARAVAGGIO IN CAMICIA NERA A CIVILTÀ DELL'OTTOCENTO

A differenza di tante altre cariche apicali dai prefetti ai questori, dai ministri agli imprenditori, la Sovrintendenza alle belle arti di Napoli negli ultimi 70 anni ha costituito un'isola felice abitata da insoliti titani. Prima Bruno Molajoli gestì i difficili anni del dopo guerra salvando il patrimonio artistico dalla furia dei bombardamenti, trasferendolo al sicuro e, cessate le ostilità, riaprendo a tempo di record tutte le gallerie, dalla Nazionale ai Gerolamini, dalla Floridiana a San Martino; quando le truppe di occupazione alleate ... strappavano senza ritegno le sete dei saloni di Palazzo Reale e regalavano antiche poltrone alle sciagurate signorine dei vicoli off limit dei quartieri spagnoli, in cambio del soddisfacimento delle loro più turpi pulsioni sessuali. Poi venne il ciclone Raffaello Causa, l'ideatore di mostre che hanno sbalordito il mondo, da Civiltà del Settecento a La pittura da Caravaggio a Luca Giordano, tappe incalzanti di un trionfo clamoroso dell'arte napoletana. E scomparso prematuramente Causa, il testimone è stato degnamente ereditato da Nicola Spinosa, che ha continuato, incrementandola, l'opera meritoria del predecessore.

Senza dimenticare la luminosa figura di Ferdinando Bologna, che dopo sessanta anni di indefessa attività, durante la quale ha investigato ogni angolo della pittura napoletana dalle origini, ha recentemente organizzato una esaustiva mostra su Antonello da Messina.

Con Raffaello Causa in accesa quanto rispettosa competizione, percorse le tappe del cursus honorum. Furono per trenta e più anni i numi tutelari degli studi, sulle arti figurative meridionali, felice connubio tra amministrazione dello Stato ed università, a tal punto da essere definiti, giustamente, i due Dioscuri. Vi furono poi per entrambi l'incontro con il gran maestro. Il Longhi, che da Firenze pontificava sull'arte europea ed aveva aperto quella leggendaria palestra intellettuale

costituita dalla rivista Paragone, della cui redazione faranno parte assieme alla crema della intelligenza italiana: Arcangeli, Bologna, Briganti, Gregori, Toesca, Volpe e Zeri.

Nel cenacolo, dominato dalla figura incontrastata del sovrano, si parlava un linguaggio forbito, una vera e propria lingua con desinenze particolari. A parte il lessico del Longhi, inimitabile, si oscillava dal periodare del Briganti, che in età matura sarà la stella di un grande quotidiano italiano, alla costruzione della frase sontuosa e neo proustiana di Arcangeli.

La pittura napoletana ha potuto godere di intonati cantori, che ne hanno permesso una conoscenza da parte di un pubblico internazionale, attraverso una serie ininterrotta di mostre di inusitato spessore culturale, partite da Napoli per approdare nei più celebri musei del mondo.

Sotto il regno di Causa si partì con Civiltà del settecento, seguita dalla memorabile mostra sul Secolo d'oro, mettendo così in moto un circuito virtuoso che non accenna a fermarsi e che fa di Napoli una indiscussa capitale delle arti figurative.

Tutto cominciò nel 1938 con la mostra della Pittura Napoletana del 600-700-800, tenutasi nelle austere sale del Maschio Angioino e fortemente voluta da Mussolini.

La mostra di Napoli nacque dall'idea del geniale e ambiguo Ugo Ojetti, Accademico dell'Italia fascista e animatore culturale, che capì come dalla mostra di Firenze sul Seicento e Settecento in Italia (1922) potesse nascere una rassegna sui secoli dell'arte migliore di Napoli. Tale visione è all'origine di tutte le ricostruzioni successive, che hanno posto i «Tre secoli» al centro della storia delle arti a Napoli con esiti controversi: da un lato il lungo oblio di quasi tutto ciò che in città risale a prima del Seicento, e anche di quanto continuò a prodursi dopo l'Ottocento fino al 1938. Dall'altro lato l'aporia - tipica del fascismo - tra la retorica vuota e l'organizzazione, ben più efficiente di quella di oggi; lo iato tra il mix ideologico che alimentava la politica culturale del regime e il peso dei contributi in catalogo, con cui generazioni di studiosi si sarebbero misurate nei decenni successivi.

Il catalogo della mostra, mai ristampato, costituisce un libro cult, una chicca antiquariale che non può mancare dalla biblioteca dei napoletanisti e che ricordo, dopo lunghe ricerche, riuscii ad acquistare per un milione.

I tre curatori: Sergio Ortolani, Costanza Lorenzetti e Michele Biancalana stilarono dei saggi sui quali si sono confrontate generazioni di studiosi ed intellettuali, generando l'immagine attuale della pittura del Seicento. Immagine perpetuata in mostre, libri, saggi infittiti dal dopoguerra ad oggi in un sedimento di filologia, acquisizioni, ma anche ritorni indietro dei lavori di studiosi giovani e di lungo corso.

La mostra di Napoli fu un unicum per la Città ma non per la vita italiana del tempo. La sola mostra su Augusto Imperatore (Roma, 1937) fa capire come il Fascismo producesse eventi fondati sulla retorica e la demagogia ma affidati a studiosi, curatori, tecnici di primo piano, in grado di produrre ricerche di grande portata scientifica. Piaccia o no, in molti ambiti - compresa la storia dell'arte - dopo l'ultima guerra si ricominciò da dove il Fascismo era stato interrotto. Ed è triste prendere atto come gli eventi culturali abbiano fatto passi indietro nella considerazione sociale dell'Italia dei nostri giorni, che vergognosamente annovera ministri i quali perentoriamente affermano che “con la cultura non si mangia”



fig. XVI 1 - Parata militare per la mostra sui tre secoli della pittura a Napoli



fig. XVI - 2 Caravaggio: Sette opere di misericordia (Napoli)



fig. XVI 3 - il re Vittorio Emanuele in visita alla mostra



fig. XVI 4 - Bruno Molajoli



fig. XVI 5 - Causa con Pertini



fig. XVI 6 - Ferdinando Bologna

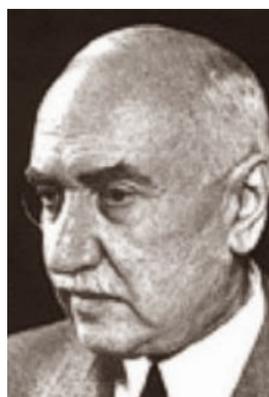


fig. XVI 7 - Ugo Ojetti

Cap. XVII

UN INEDITO SIGLATO DI GIORGIO GARRI

Nella schiera degli specialisti minori impegnati a Napoli nel settore della natura morta va collocato Giorgio Garri (Napoli? – 1731), del quale la più antica testimonianza ci è fornita dal De Dominici, che lo segnala nella bottega di Nicola Casissa, per quanto fosse suo coetaneo. Il biografo tiene a sottolineare l'abilità dell'artista nel dipingere fiori e frutta, imitando lo stile non solo del suo maestro, ma anche del sommo Belvedere e ci racconta che egli lavorava con studio e con amore, morendo nel 1731 dopo aver perso la vista.

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

Causa nella sua esegesi sulla natura morta napoletana del 1972 mostra di non conoscerlo, anche se una mezza figura di donna era comparsa sul giornale Les Arts del febbraio 1907 ed un suo quadro era registrato nel 1747 nell'inventario del principe di Scilla Guglielmo Ruffo. La ricostruzione della sua personalità è merito del Salerno, che nel 1984 ha pubblicato un suo dipinto di grosse dimensioni transitato sul mercato e firmato per esteso, raffigurante una Donna ed altre figure in un giardino (fig. XVII 1) da collocare nell'ambito del decorativismo di ascendenza giordanesca.

Nel 1990 presso la Finarte di Milano è stata aggiudicata una coppia di dipinti raffiguranti: Giardino di delizie con fontane, fiori, frutta e Giardino di delizie con fontane, fiori, frutta, uccelli e figure (figg. XVII 2-3), che, per quanto non firmata, richiama a viva voce il quadro reso noto dal Salerno.

Infine un'altra opera del Garri si trovava nella pinacoteca D'Errico ed oggi nel museo di Matera, si tratta di una Natura morta con cocomero, mele cotogne, uva e lazzeruoli con sfondo di paesaggio (fig. XVII 4), firmata Giorgio Garri, che ci rivela come il pittore, si fosse orientato a seguire i modi pittorici di Giovan Battista Ruoppolo.

Probabilmente la tela proviene dalla collezione del principe Ruffo, nel cui inventario redatto nel 1748 dopo la morte del nobile da Rogadeo di Torre di Torrequadra sono menzionate due tele del Garri, una delle quali risponde come soggetto a quella già D'Errico, anche se con misure diverse, a dimostrazione forse di una replica seriale dei dipinti più riusciti: "due quadri compagni originali di Garri, uno rappresenta mezzo melone d'acqua e tre cotogni, azaroli rossi e bianchi et una pigna d'uva, l'altro quattro granati, mela et uva, colla cornice indorata di palmi 3 e 2 e mezzo".

"Il sottile realismo con cui l'artista dipinge i frutti accuratamente ricercati, il modo di lumeggiare i viticci attorcigliati, toccati da una lieve brezza, le preziosità materiche ravvisabile nella cromia vibrante e soprattutto l'ambientazione all'aperto della scena, immersa in una luce densa e fonda", ci permettono di apprezzare un pittore le cui opere andranno ricercate con più attenzione nel mare magnum delle tante nature morte di autore ignoto o sotto le più diverse attribuzioni.

Infine molto interessanti le due Composizioni monumentali di frutta e fiori con figure (figg. XVII 5 - 6) dell'antiquario Tornabuoni di Firenze. Esse presentano alcuni putti e prosperose fanciulle immersi nell'atmosfera arcadica di un giardino patrizio con statue di gusto classico, fontane zampillanti e preziosi vasi baccellati coronati da vaporose ghirlande di fiori e frutti multicolori, mentre all'orizzonte si intravedono alti obelischi in una selva di cipressi. Avvicinate alla produzione di Aniello Ascione e ad uno specialista giordanesco per le figure, noi riteniamo, per palmari somiglianze con alcuni dipinti del Garri (figg. XVII 2 - 3) di poter attribuire a quest'ultimo i due pendant, mentre per la discinta fanciulla e per i putti pensiamo al pennello di Paolo De Matteis o di un suo stretto collaboratore.

Di recente in una nobile famiglia napoletana ho avuto modo di identificare una splendida natura morta del Garri, siglata "G.G.", raffigurante al centro della composizione delle melograne eseguite

con grande abilità ed un vivo cromatismo al punto di stimolare l'appetito dell'osservatore e sovrapponibile ad altre presenti in dipinti certi dell'autore (figg. XVII 7 – 10)

Un importante aggiunta al catalogo dell'artista, che merita di essere conosciuto ed apprezzato non solo da pochi specialisti, ma da tutti gli appassionati dell'arte.



fig. XVII 1 - opera di Giorgio Garri



fig. XVII 2 - opera di Giorgio Garri



fig. XVII 3 - opera di Giorgio Garri



fig. XVII 4 - opera di Giorgio Garri



fig. XVII 5 - opera di Giorgio Garri



fig. XVII 6 - opera di Giorgio Garri



fig. XVII 7 - opera di Giorgio Garri



fig. XVII 8 - opera di Giorgio Garri

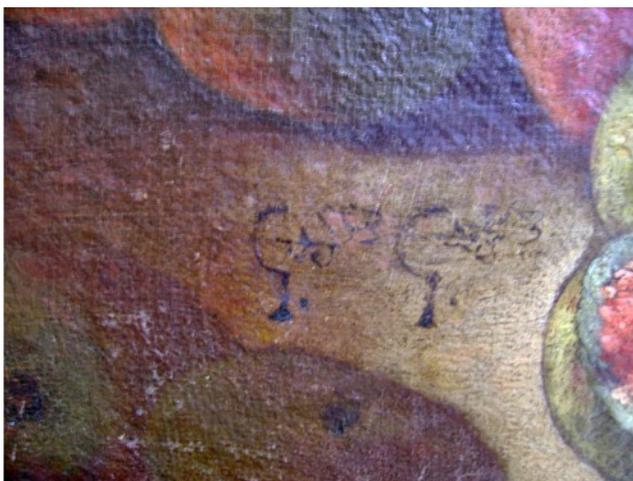


fig. XVII 9 - sigla di Giorgio Garri



fig. XVII 10 - opera di Giorgio Garri

Cap. XVIII

LA SEZIONE DI ARTE MODERNA DEI MUSEI VATICANI

Un mirabile connubio tra impressionismo, cubismo e cristianità

Dopo essere rimasti in estasi davanti alle stanze di Raffaello ed il capolavoro della Cappella Sistina, entrare nella sezione di arte religiosa moderna dei musei vaticani provoca sconcerto e stupore per la improvvisa discontinuità nell'espressione artistica. Soltanto dopo il visitatore percepirà che questi dipinti fanno parte di un vasto progetto culturale che ha per oggetto il dialogo della Chiesa con la modernità scaturito dal concilio Vaticano II. Nella sua storia due volte millenaria il rapporto della chiesa con le arti è stato fecondo e fruttuoso. Tutto quello che è possibile vedere attraversando i musei vaticani; Raffaello nelle stanze e Michelangelo alla Sistina, i sarcofagi paleocristiani e il Beato Angelico, Botticelli e Caravaggio; è gloriosa dimostrazione di quella felice alleanza plurisecolare. Per gran parte del suo percorso la storia dell'arte in Occidente è la storia di un equilibrio mirabile fra autonomia e libertà espressiva degli autori e valori spirituali, dottrinali e politici di una religione che si affidata alle figure per dare efficacia al suo messaggio. Mi pare che il bisogno di realtà, di fisicità nella cultura cristiana sia sempre vivissimo. Se io penso che per ricomporre l'universo nella sua totalità e giustizia, Dio ha detto che l'anima riprenderà il suo corpo solo quando, dopo la pausa che intercorre dalle innumerevoli morti particolari al giudizio universale, l'uomo riacquisterà la sua completa realtà, alla sua esatta conferma.

Ma il demonio con il nostro consenso e aiuto, ha capovolto questo bisogno di realtà fisica da lucente in oscuro e perverso: in peccato. Così facendo ci siamo poi messi di fronte alla incompletezza del nostro considerare l'uomo solo materia. La morte ci ha lasciato il suo terribile interrogativo tra le mani. E per esempio, non conosco scrittore marxista che abbia risolto per sé e per gli altri uomini questo interrogativo, a meno che non l'abbia scavalcato o dimenticato. Ma la sua allora è una pace

provvisoria, una tregua. Tutta la Bibbia, tutto il Nuovo e Vecchio testamento, e, quel che più conta, tutta l'Apocalisse parla per realtà: il loro discorso si muove per via di immagini fisiche. Quando Giovanni ha la visione della fine del mondo è esplicito: "... e scese fuoco dal Cielo e li divorò. E il diavolo loro seduttore fu gettato nello stagno di fuoco ... e vidi un gran trono bianco e quelli che c'erano seduti sopra ... ". Ma anche venendo avanti nella storia, è un continuo esempio di realizzazione fisica dello spirito che la cultura cristiana ci offre, ben sapendo come sapeva che la condizione fisica dell'uomo è invalicabile. Quando la Chiesa cercava di darsi uno stile si attestava su quelli più tradizionali e consolatori, ora affidandosi a forme di generico spiritualismo, ora tentando nostalgici revival neoprimitivi, ora (è il fenomeno di cui tutti ai nostri giorni siamo testimoni) aprendosi alle forme di un caotico eclettismo che cerca di tenere insieme astrazione e figura, novità e tradizione, liturgia e funzione, segno e messaggio.

Per decenni i tesori di spiritualità del cristianesimo sembravano dissertare il mondo dell'arte.

Nei tardi anni Cinquanta, sotto Pio XII cominciarono ad entrare nei Musei Vaticani Rouault, Morandi, Carrà, De Pisis, Rodin, De Chirico.

Partendo da quelle premesse più di trent'anni dopo, nel discorso agli artisti tenuto nella Cappella Sistina il 7 maggio 1964, Paolo VI elabora e propone una dottrina estetica che rimarrà una delle pagine più alte nella storia del cattolicesimo novecentesco.

Partendo dalla consapevolezza della frattura fra la Chiesa e il mondo delle arti e offrendo le condizioni per un nuovo statuto di amicizia, il papa afferma la libertà dell'artista e il rispetto per la forza innovativa dei linguaggi espressivi; e lo fa con parole di dura, radicale critica nei confronti dell'istituzione da lui rappresentata: «Vi abbiamo imposto come canone primo l'imitazione, a voi che siete e creatori, sempre vivaci [...], di mille idee e di mille novità [...]. Vi abbiamo peggio trattati, siamo ricorsi ai surrogati, all'oleografia, all'opera d'arte di pochi pregi e di poca spesa [...] e siamo andati anche noi) per vicoli traversi, dove l'arte e la bellezza e - ciò che è peggio per noi - il culto di a Dio sono stati mal serviti». E ancora ritorna, papa Paolo VI, sulla "missione" dell'artista chiamato a

rendere visibile, nella pienezza della sua libertà espressiva e quindi nell'esercizio della sua responsabilità di creatore, ciò che è trascendente, inesprimibile, "ineffabile".

Più tardi, nel 1973, nel discorso di inaugurazione del Museo di Arte religiosa moderna, Paolo VI afferma ulteriormente la sua riflessione distinguendo fra arte sacra e arte religiosa. Se la prima ha una precisa connotazione di ruolo e di funzione perché è destinata a qualificare il culto divino, la seconda offre all'artista uno spettro di possibilità creative virtualmente infinito. Tutto ciò che esprime l'umana spiritualità (stupore di fronte al miracolo della natura, culto degli affetti, ascolto e riflessione di fronte ai supremi interrogativi della vita, della morte, dell'assoluto e dell'altrove) può essere argomento di arte religiosa.

La collezione che quel giorno di giugno del 1973 papa Paolo VI consegnava alla gestione dei Musei Vaticani, dopo averla personalmente e amorosamente costruita insieme al suo segretario monsignor Pasquale Macchi, era destinata a testimoniare la religiosità presente nell'arte moderna e contemporanea, ora affidata a iconografie tradizionali (crocifissioni, natiività ecc.) ora sottesa a soggetti secolari quali paesaggi, nature morte, ritratti, composizioni informali.

Partendo dal riconoscimento della religiosità immanente alle forme figurative della modernità sarebbe stato possibile - era questo il pensiero ultimo di Paolo VI - avviare la ricomposizione del divorzio fra Chiesa e artisti.

E grazie a questa illuminata apertura alla modernità il visitatore dei Musei Vaticani ha la sensazione di vivere nel suo tempo.



fig. XVIII 1 - Bernard Buffet: Il battesimo di Cristo (1961)

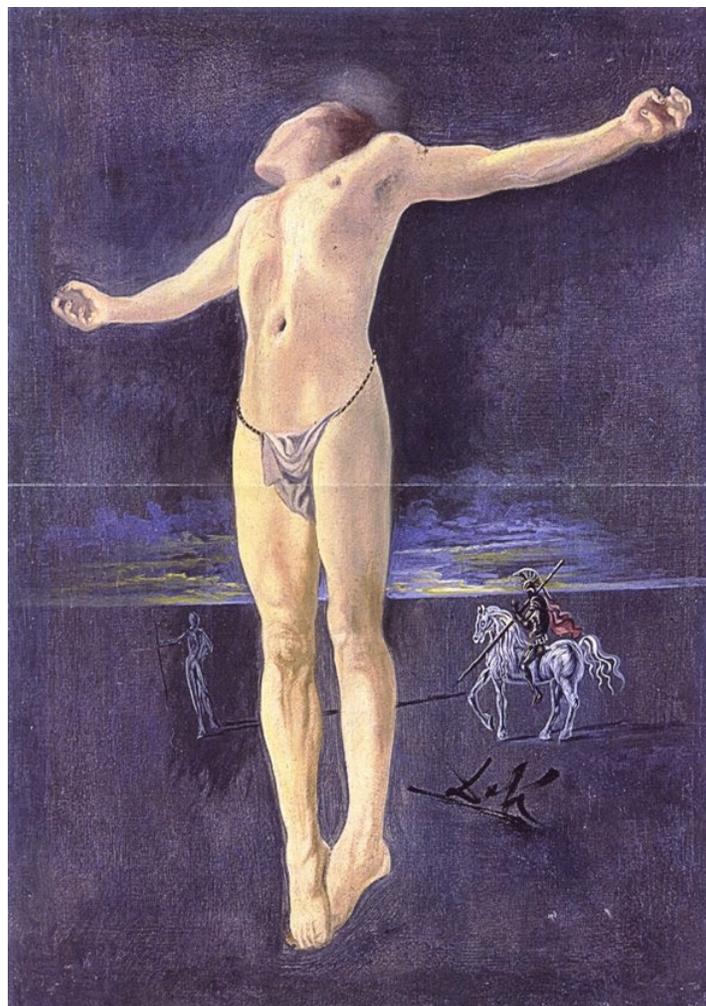


fig. XVIII 2 - Salvador Dalí: Crocefissione (1954)

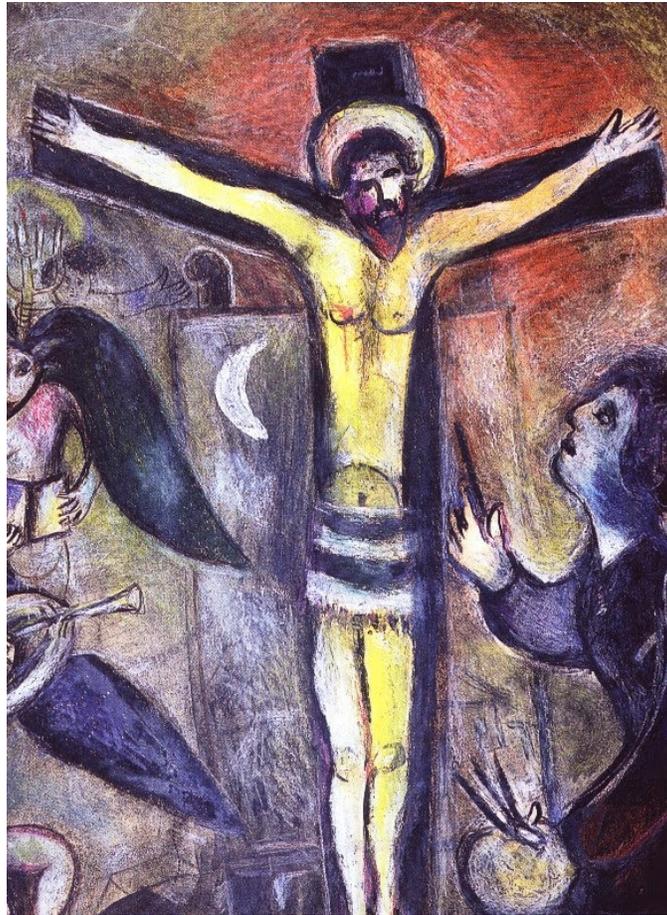


fig. XVIII 3 - Marc Chaghal: Cristo e il suo pittore (1951)



fig. XVIII 4 - Vincent Van Gogh: Pietà (1890)

Cap. XIX

UNO SPLENDIDO SANSONE E DALILA DI NICCOLÒ DE SIMONE

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

Nulla sappiamo sulla sua data di nascita e di morte, anche se l'improvvisa mancanza di documenti di pagamento a partire dal 1656, prima numerosi, fa ipotizzare che possa essere morto, alla pari di tanti altri artisti e di un terzo della popolazione napoletana, durante l'epidemia di peste. Nella Nota sugli artisti napoletani che, nel 1675, Pietro Andrea Andreini spedì da Napoli al cardinale Leopoldo de Medici l'architetto Niccolò di Simone viene citato fra gli artisti ancora viventi, ma si tratta di persona affatto diversa. Il primo mistero da affrontare è basato sulla molteplicità di firme e di citazioni nei documenti con i quali l'artista viene indicato e l'assidua presenza del nome del padre, Simone o Simon Pietro, dopo il suo nome di battesimo, al punto da aver fatto perdere le tracce del suo vero cognome e di averlo fatto diventare nel tempo de Simone. Il riferimento costante al genitore fa supporre che egli vivesse in città con lui e fosse noto, forse un pittore del quale abbiamo perso ogni traccia. Probabilmente era lui il “fiammegno” trasferitosi a Napoli sul finire del Cinquecento, come tanti suoi celebri colleghi e Nicolò potrebbe anche essere nato all'ombra del Vesuvio, mentre la città di Liegi, indicata accanto alla sua firma nel Bacchanale di collezione genovese, essere la città di origine della sua famiglia. Se veniva dall'estero, come è probabile, non si conosce la data del suo arrivo, né quanti anni avesse, se andò a bottega da qualche maestro locale o fosse già indipendente. Nelle polizze di pagamento il suo nome viene spesso accompagnato da un soprannome: Loket, Lokel, Lopet, Lozet o Lo Zet, appellativi di origine fiamminga e tra questi il più frequente è proprio l'ultimo, il quale in olandese significa il matto, che compare in almeno tre documenti, come pure sulle tele egli, alternava alla firma la sigla NDS con le lettere intrecciate. Il biografo settecentesco lo definiva “ragionevole pittore dei suoi tempi” che lavorava “con studio ed amore” e nel fornirci un piccolo elenco di sue opere, ci racconta che il pittore aveva molto viaggiato all'estero, soprattutto in Spagna e Portogallo, ipotesi che non ha trovato conferme documentali. Il De Dominici elargisce al pittore una breve citazione, a differenza di altri suoi colleghi che la critica odierna ritiene di pari importanza, ai

quali dedica una Vita. Originario di Liegi, come si evince nella sua firma, in passato sfuggita alla critica, sotto il Baccanale di collezione privata genovese, de Simone è documentato a Napoli dal 1636 al 1655 e non al 1677 come erroneamente indicato in tanti testi autorevoli, incluso il catalogo sulla Civiltà del '600 e sorprendentemente anche il recente regesto dei dipinti del secolo XVII del museo di Capodimonte.

I suoi esordi sembrano affondare nella cultura tardo manierista dominata dal Corenzio, in seguito egli nei suoi dipinti, oltre al marchio della cerchia falconiana risente dell'influsso del Poussin e del Grechetto, dai quali trae spunto anche per particolari tipi di paesaggio, tematiche preferenziali, fisionomie caratteristiche. Citato saltuariamente nelle antiche fonti e trascurato da studiosi come l'Ortolani che lo definì un "mediocrissimo, manierista ritardatario".

Oggi la critica, grazie ai contributi prima della Novelli Radice e poi, più volte, della Creazzo, conosce più che bene i caratteri distintivi del suo stile pittorico: anatomie sommarie, tipica concitazione delle scene, caratteristico volto delle donne, tutte mediterranee dai pungenti occhi scuri, assenza di profondità spaziale con bruschi passaggi di scala, evidentissimi nel dipinto dell'Educazione della Vergine, folle in preda ad un'intensa agitazione, cieli tempestosi e baluginanti, squisita sensibilità da espressionista nordico, ripetitività nella costruzione dell'impianto generale della scena, personalissima resa cromatica nell'uso di colori stridenti ed incarnati rossicci. Il soggetto testamentario, assieme a quello mitologico, costituisce una parte cospicua nella produzione da cavalletto del de Simone e le opere, oramai numerose, che gli si possono attribuire con certezza restituiscono l'immagine di un artista assai versatile, in stretto rapporto con quel florido mercato che nella prima metà del Seicento favorì la crescita in area napoletana di diversi generi. Le sue composizioni affollate di personaggi in scala ridotta non sfigurano paragonate agli esiti dei migliori specialisti in circolazione. I suoi dipinti trascinano dai contrasti rudi del verace naturalismo meridionale alle ovattate atmosfere neovenete della pittura romana, esaltando il confronto con gli esempi più illustri del Falcone, del Castiglione e del Poussin.

Accenniamo ora ad uno splendido dipinto di grande impatto cromatico: un Sansone e Dalila, presso l'antiquario Orlando Magli a Lecce, il quale presenta caratteri in comune con la pittura del Beinaschi nei toni dorati e nei colori sensuali, nella composizione dal respiro monumentale, nella luce che promana dal fondo a scandire le figure centrali, tra le quali giganteggia quella di Dalila, dal seno poderoso, che si accingere a castrare la forza dell'eroe tagliandogli i capelli. Una importante aggiunta che arricchisce il catalogo dell'artista.



fig. XIX 1 Niccolò de Simone: Sansone e Dalila - Collezione Orlando Magli Lecce