

CENTRO RICERCHE DI STORIA RELIGIOSA IN PUGLIA

MINISTERO PER I BENI E PER LE ATTIVITÀ CULTURALI

ISABELLA DI LIDDO



L'ARTE DELLA QUADRATURA
Grandi decorazioni barocche in Puglia

SCHENA EDITORE

BIBLIOTECA DELLA RICERCA
fondata e diretta da Giovanni Dotoli

PUGLIA STORICA
diretta da Giovanni Dotoli



CENTRO RICERCHE DI STORIA RELIGIOSA IN PUGLIA
MINISTERO PER I BENI E PER LE ATTIVITÀ CULTURALI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

ISABELLA DI LIDDO

L'ARTE DELLA QUADRATURA
Grandi decorazioni barocche in Puglia

Introduzione di
MIMMA PASCULLI FERRARA

SCHENA EDITORE

Il presente volume è pubblicato nell'ambito del Programma di ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale (Coordinatore scientifico: Marcello Fagiolo; Responsabile scientifico dell'Unità di ricerca locale: Mimma Pasculli Ferrara) dal titolo *Atlante tematico del barocco in Italia: il sistema delle residenze nobiliari*.

Referenze fotografiche

Foto storiche. Archivio cattedra di Storia dell'Arte moderna (prof. M. Pasculli, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Dipartimento di Lingue e Tradizioni Culturali Europee).

Foto: Ciliberti - Ruvo di Puglia

Foto: Germone - Bari

Foto: Tartaglione - Bari

Foto: Dalena - Bari

Foto: Arch. I. Tancorre - Bari

Con il contributo di

Colonna Saverio s.r.l. - Bari
Termoidraulica & Ceramiche
www.colonnasaverio.com

© 2010 Schena editore - Z. I. Via Dell'Agricoltura, 63-65 - 72015 Fasano (Br - Italia)
Tel. 080.4414681 - Fax 080.4426690
www.schenaeditore.it schenaeditore@libero.it

ISBN 978-88-8229-910-1

Finito di stampare nel mese di novembre 2010
da Ragusa Grafica Moderna per Schena Editore - Fasano di Brindisi

CAPITOLO I

**IL QUADRATURISMO
COME FENOMENO DECORATIVO IN ITALIA**

«Quando la prospettiva cessò di rappresentare un problema tecnico, cominciò ad essere in misura sempre maggiore un problema artistico. Perché la prospettiva è per sua natura un'arma a doppio taglio: essa offre ai corpi lo spazio in cui dispiegarsi plasticamente e muoversi plausibilmente ma anche permette alla luce di diffondersi nello spazio e di scomporre pittoricamente i corpi: essa crea una distanza tra gli uomini e le cose, ma poi elimina questa distanza assorbendo in un certo modo negli occhi degli uomini il mondo delle cose che esiste autonomamente di fronte a lui».

(E. PANOFSKY, *Die perspektive als symbolische form*, Berlino 1927)

Con il termine Quadraturismo si intende quel genere pittorico che ebbe grande sviluppo nel periodo barocco per rappresentare architetture illusorie e fantastiche all'interno degli edifici¹.

«Questa attività era già fiorita nel mondo tardo-antico, in particolare con gli studi di ottica greca, e venne poi successivamente ripresa e sviluppata a partire dal XV secolo, infatti i precursori del quadraturismo furono proprio i pittori prospettici del Quattrocento.

Lo sviluppo maggiore di questo genere, però, va dal XVI al XVIII secolo, periodo nel quale si fece pressante l'esigenza, propria del Manierismo e del Barocco, di decorare con affreschi le vaste superfici murarie all'interno degli edifici, realizzando scorci prospettici che illustravano architetture illusorie e fantastiche»².

L'architettura dipinta sulle pareti e nei soffitti di chiese e palazzi, avvalendosi delle regole prospettiche, ha avuto, in età Moderna fino a tutto il '700, grande diffusione non solo in Italia ma anche in Europa.

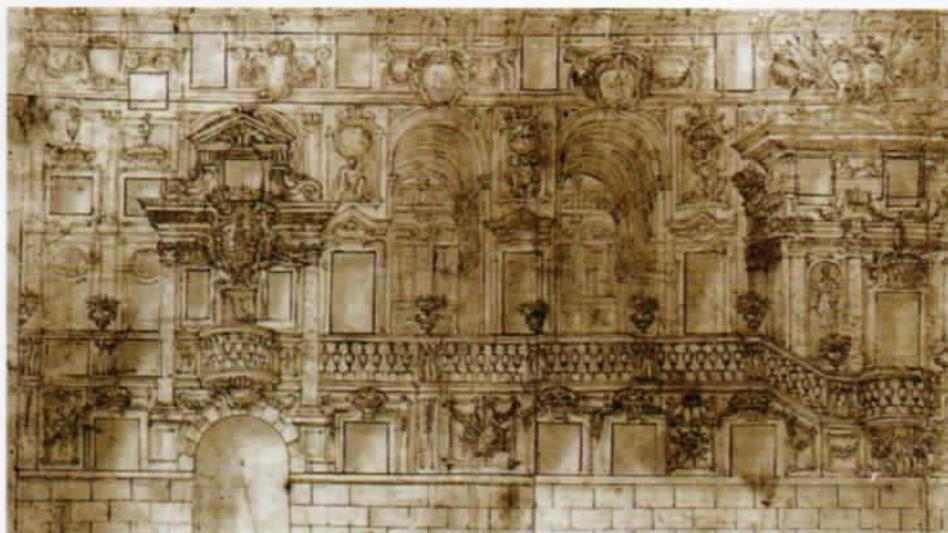
L'architettura dell'inganno spesso ha riguardato anche le facciate degli edifici, come per esempio il Collegio dei Nobili di Parma, dipinto da Ferdinando Bibiena che «trasforma un nobile e composito edificio in un coloratissimo palazzi incantato»³, dipingendo sia l'intera fac-

¹ Il presente capitolo, corredato da un ricco apparato iconografico, è frutto della mia Tesi al corso di Specializzazione per l'Insegnamento Superiore (Disciplina Storia dell'Arte) presso l'Università degli Studi di Bari (conseguita nell'anno accademico 2008-2009) e costituisce un ulteriore approfondimento sulle tematiche dei miei studi circa gli arredi e le decorazioni delle grandi residenze. La partecipazione al gruppo Redazione Locale Puglia (coordinatore prof. Mimma Pasculli) mi ha consentito, inoltre, di far parte del progetto nazionale Quadraturismo in Italia (a cura della prof. Fauzia Farneti - Facoltà di Architettura Università di Firenze).

² www.quadraturismo.it (Web Director Fauzia Farneti e Stefano Bertocci).

³ D. Lenzi, *Sui rapporti tra quadra turismo e scenografia: i Bibiena e la riforma del punto di vista*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione barocca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Firenze 2006, p. 277.

Fig. 1 - Ferdinando Galli Bibiena, *Facciata del Collegio dei Nobili di Parma* (disegno), Galleria Nazionale dei disegni e delle stampe, Roma (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).



ciata che l'interno (fig. 1) (oggi del Collegio rimane solo un disegno della facciata).

Prima di puntare l'attenzione sugli aspetti variegati del quadraturismo in Italia, è utile proporre un veloce *excursus* relativo ai due secoli, '400 e '500, che precedono la grande stagione della quadratura fra Sei e Settecento.

La prospettiva dal latino *perspicere*, cioè vedere chiaramente, è un artificio che consente di trasferire su una superficie piana un oggetto che nella realtà è tridimensionale. Già nel mondo ellenistico-romano le nozioni di prospettiva erano molto evolute poiché risulta applicato il punto di vista centrale al quadro e, in maniera approssimata, posto all'altezza dell'occhio dell'osservatore. L'esigenza di dare l'idea di profondità alle raffigurazioni è già attestata nel Medioevo infatti dal bidimensionalismo delle tavole duecentesche si passa, con Cimabue prima e con Giotto dopo, a rappresentare forme dotate di un volume e quindi in uno spazio reale. Tuttavia rimane una rappresentazione intuitiva ed empirica senza applicare a tali operazioni leggi di matematica e di geometria.

La prospettiva tra Quattro e Cinquecento

«La prospettiva lineare, intesa come rappresentazione geometrica delle forme e delle distanze, riferita ad un punto di vista, in modo tale da produrre su una superficie l'illusione della profondità fu ricercata dall'arte fiorentina e costituisce uno dei caratteri più chiari del Rinascimento»⁴.

È Filippo Brunelleschi il primo che in maniera scientifica affronta la questione di sperimentare un metodo per la rappresentazione di una immagine che sia il più vicino possibile alla realtà, un'immagine cioè «vista da un determinato punto, e metodi che fissassero in un rapporto biunivoco la relazione fra l'oggetto e l'immagine»⁵. Avvalendosi probabilmente del-

⁴ www.quadraturismo.it

⁵ Ibid.

la consulenza di Paolo Toscanelli, matematico e cartografo, l'artista compie esperimenti ottici raccontati dal suo biografo Anonio Manetti⁶.

Venne così elaborata la teoria della *Perspectiva Artificialis*, contrapposta alla *Perspectiva Naturalis* derivata direttamente dall'ottica greca. Nel 1413 Brunelleschi elabora la prima macchina prospettica attraverso le due celebri tavolette raffiguranti il Battistero di S. Giovanni ed il Palazzo della Signoria a Firenze (figg. 2-3), giungendo quindi ad elaborare la prospettiva lineare unificata quale metodo razionale da applicare alla rappresentazione figurata delle forme nello spazio.

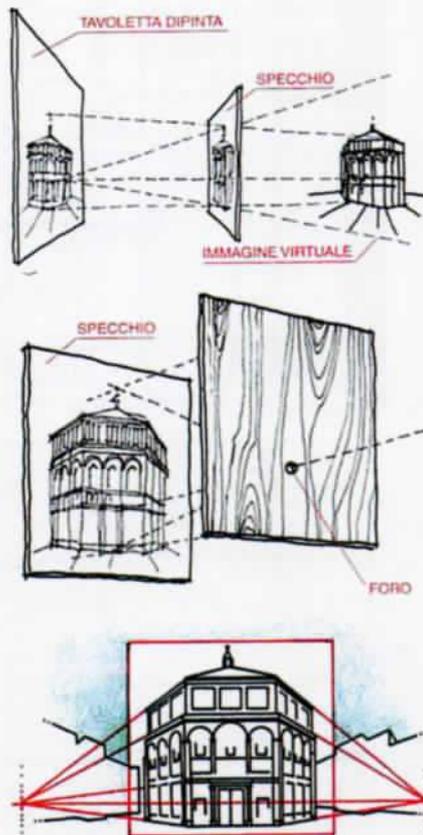


Fig. 2 - Schemi ricostruttivi del metodo della prospettiva attraverso le tavolette di Filippo Brunelleschi.

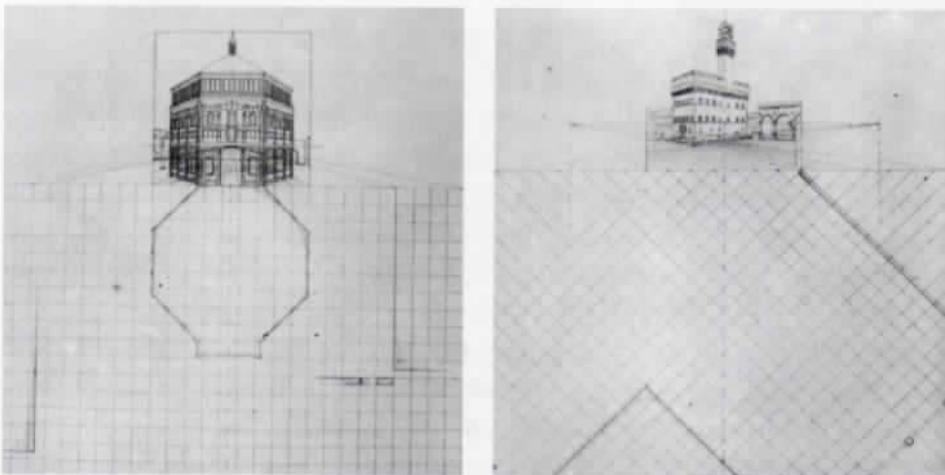


Fig. 3 - Schemi ricostruttivi del metodo della prospettiva brunelleschiana attraverso le tavolette raffiguranti il Battistero di S. Giovanni e Piazza della Signoria.

⁶ S. Borsi, *Brunelleschi*, Art Dossier, Firenze 2007, p. 11.

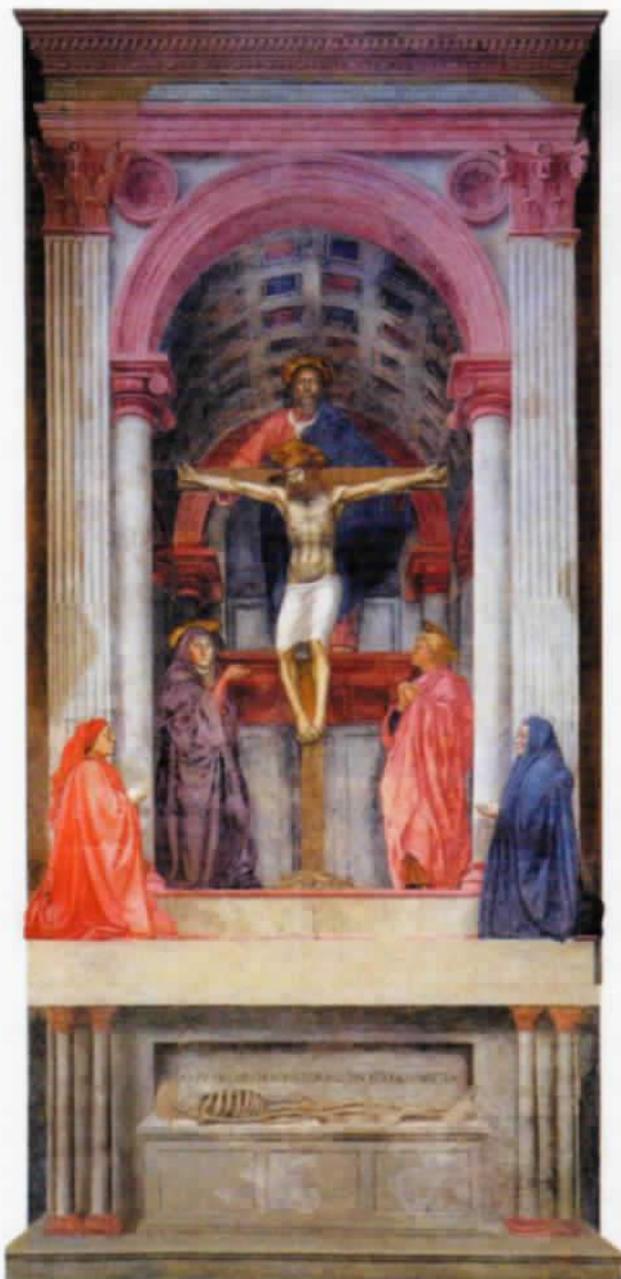


Fig. 4 - Masaccio, *Trinità*, 1426-28, Firenze, S. Maria Novella. Studi di costruzione prospettica.

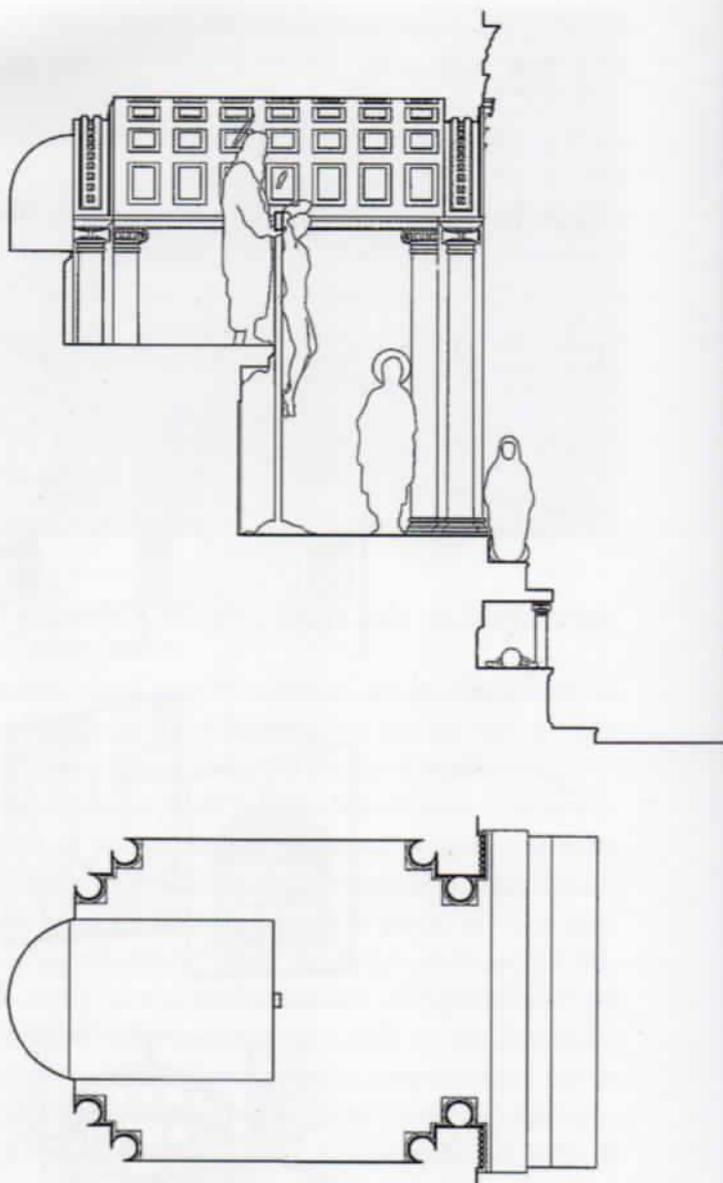
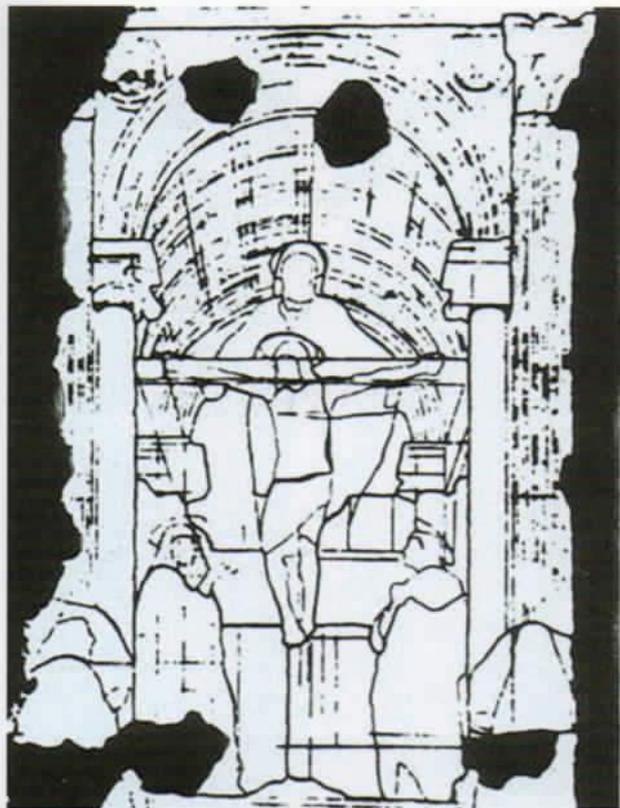


Fig. 5 - Masaccio, *Trinità*, 1426-28, Firenze, S. Maria Novella. Studi di costruzione prospettica.

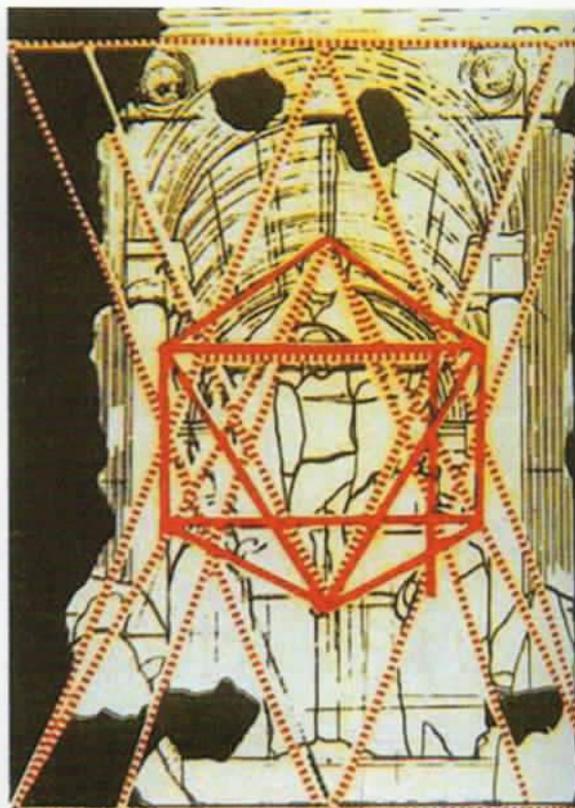
Quindi nel corso del Quattrocento la prospettiva diviene un tema attorno al quale molti artisti si esercitarono e il pittore che attraverso la sua opera mostra una cosciente adesione al nuovo strumento geometrico-rappresentativo è sicuramente Masaccio.

«La sua opera segna un momento decisivo per lo sviluppo della prospettiva; a tale proposito particolarmente significativo è l'affresco della SS. Trinità, dipinto tra il 1425 e il 1427 nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, ove la figurazione si svolge all'interno di uno spazio architettonico virtuale studiato»⁷ attraverso numerosi calcoli, come mostrano gli studi di costruzione prospettica (figg. 4-5) e le ipotesi di ricostruzione della struttura geometrica della *Trinità* (fig. 6). Anche nella scena del *Tributo* (1427) della

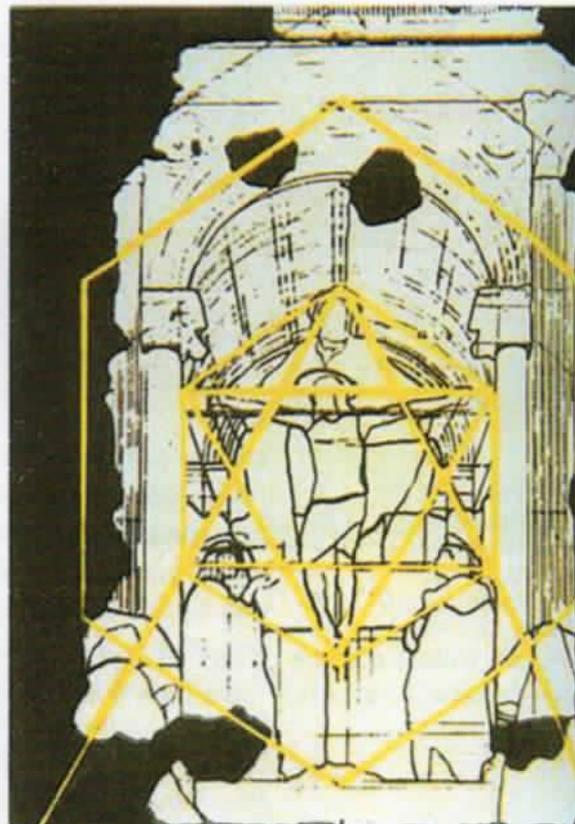
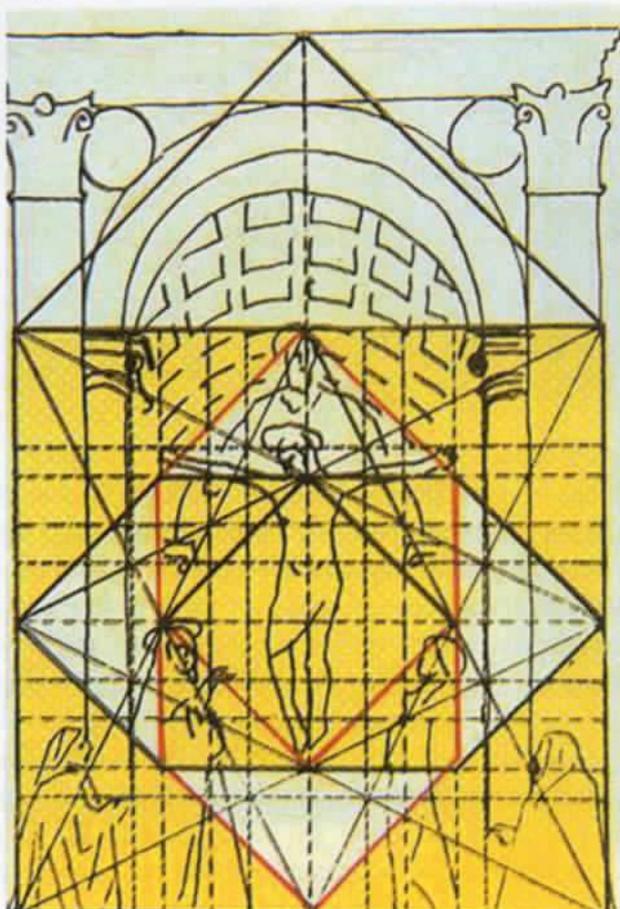
⁷ www.quadraturismo.it



73a



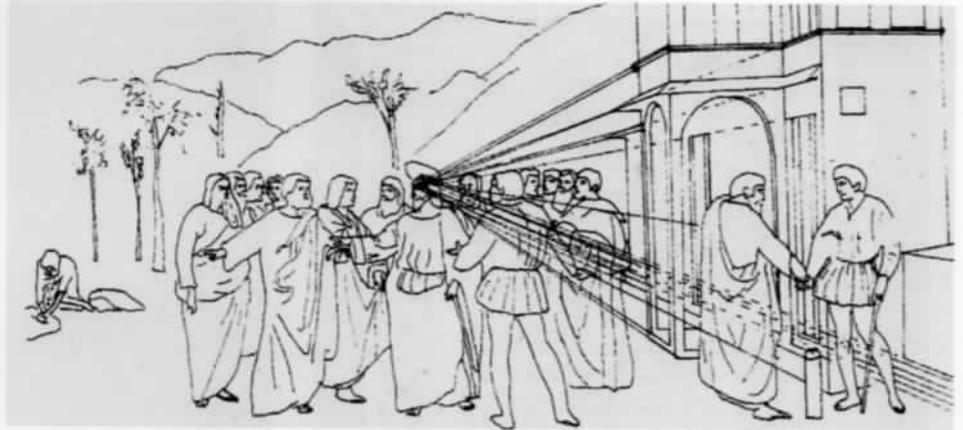
173b



173d

Fig. 6 - Masaccio, *Trinità*, 1426-28, Firenze. S. Maria Novella (da P. L. De Vecchi, E. Cerchiari, *Arte nel tempo*, 2000). Ipotesi ricostruttive della struttura geometrica.

Fig. 7 - Masaccio,
Il Tributo (part.),
Firenze. S. Maria
del Carmine,
cappella Brancacci.
Schema di ricostruzione
dei tracciati prospettici.



Cappella Brancacci in S. Maria del Carmine a Firenze (fig.7), appare evidente la rigorosa e unitaria costruzione dello spazio prospettico e le relazioni tra personaggi e la loro tridimensionalità è attenuata anche grazie all'uso della luce.

Se Brunelleschi aveva sperimentato la prospettiva Artificialis, la teorizzazione spetta, senza dubbio, a Leon Battista Alberti, che nel suo Trattato *De Pictura* fornisce «la prima descrizione della costruzione "per intersezione", un sistema semplificativo rispetto a quello adottato dal Brunelleschi e definisce il "quadro" come sezione della "piramide visiva" che culmina nel punto di vista»⁸ (fig. 8).

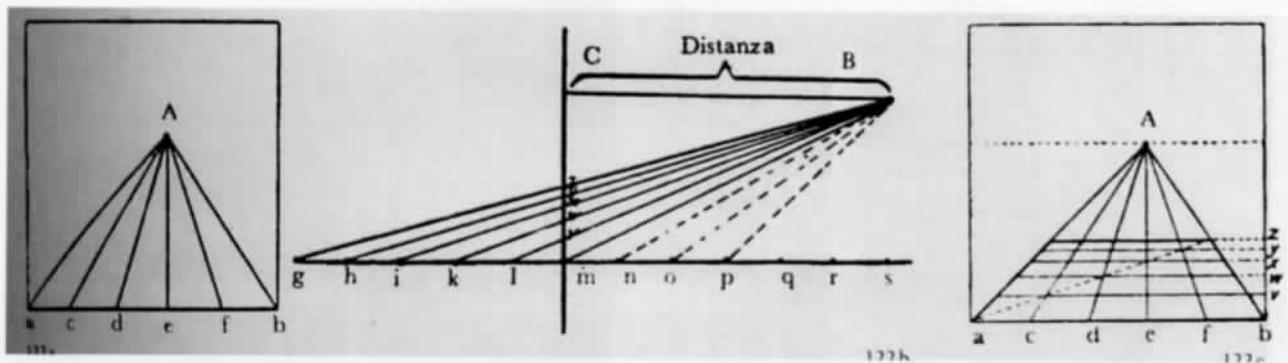
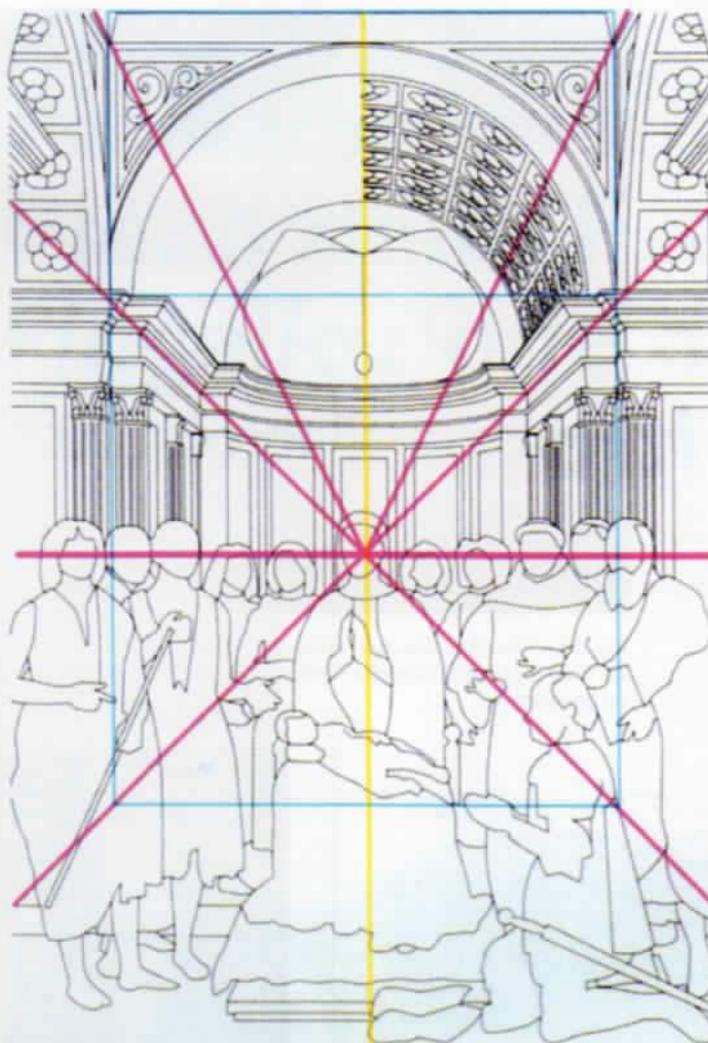


Fig. 8 - Schemi di ricostruzione prospettica secondo le indicazioni di Leon Battista Alberti nel trattato *De Pictura*.

Le indicazioni dell'Alberti saranno recepite da Piero della Francesca che nel suo trattato *De Prospectiva Pingendi*, specifica la costruzione compositiva del dipinto attraverso «la convergenza delle rette parallele disposte su di un piano in un unico punto, come ad esempio quelle del pavimento e quelle del soffitto di una scatola prospettica architettonica, utilizzandole anche per la giusta disposizione nello spazio di ogni personaggio». La *Sacra Conversazione* costituisce il manifesto più rigoroso del suo nuovo metodo, unendo rigore prospettico e salda plasticità delle figure (figg. 9-9a). La lezione di Piero della Francesca è un lascito fondamentale per gli artisti urbinati (vedi Bramante e Raffaello) che svilupperanno grandi soluzioni di rappresentazione illusionistica in senso monumentale. Ciò appare evidente nel ciclo di af-

⁸ Ibid.



freschi di Vincenzo Foppa nella Cappella Portinari nella chiesa di Sant'Eu-storgio a Milano. La restituzione degli schemi prospettici del *Miracolo di Narni* (fig.10) e dell'*Annunciazione* (fig. 11) mostra l'accordo tra architettura reale e spazio dipinto, la prospettiva appare impeccabile e tiene conto della posizione dello spettatore.

«Dunque possiamo affermare che la ricerca prospettica del Rinascimento raggiunge importanti risultati in quello che Vasari definisce "lavoro di quadro", cioè la composizione di finte architetture prospettiche realizzate in scalle reali per "sfondare" illusionisticamente pareti o soffitti. Un esempio eclatante è il soffitto della Camera Picta (1465-1474) nel palazzo Ducale di Mantova dove Andrea Mantegna affronta il problema della quadratura realizzando la finta balaustra che introduce la scena centrale del soffitto»⁹ (fig. 12).

Mantegna nella costruzione dello spazio prospettico ha come costante punto di riferimento la posizione dell'osservatore e anche l'oculo dipinto nella volta con l'ardito sottoinsù è impostato per una visione perpendicolare dal basso¹⁰ (fig.13).

Fig. 9-9a - Piero della Francesca, *Sacra Conversazione*, 1472, Milano. Pinacoteca Brera. Schema di ricostruzione prospettica.

⁹ Ibid.

¹⁰ L. Ventura, *Mantegna e la Corte di Mantova* Art Dossier, Firenze 2006, pp.19-29.

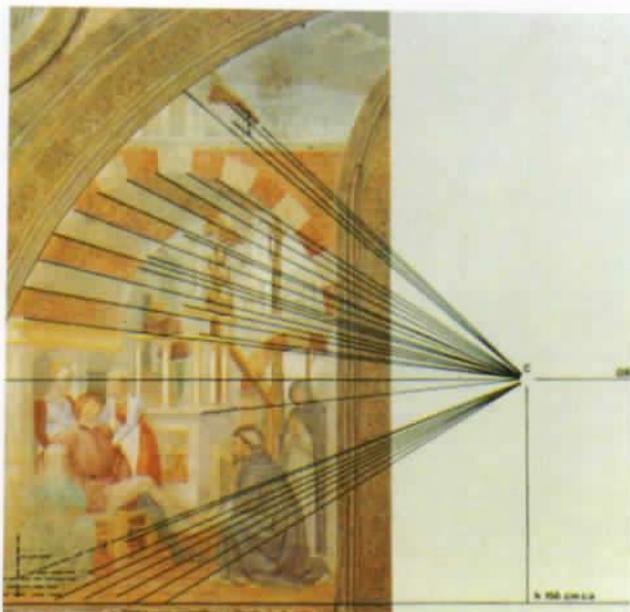


Fig. 10 - Vincenzo Foppa, *Il Miracolo di Narni*, 1464-68, Milano. Sant'Eustorgio, cappella Portinari. Restituzione degli schemi prospettici.



Fig. 11 - Vincenzo Foppa, *Annunciazione*, 1464-68, Milano. Sant'Eustorgio, cappella Portinari. Restituzione degli schemi prospettici.

Fig. 12 - Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, 1465-74, Mantova. Palazzo ducale, castello di San Giorgio.



L'opera di Mantegna apre la via ad un genere affine e parallelo, quello delle prospettive aeree degli sfondati a cielo aperto, il cui più grande protagonista è da considerarsi Antonio Allegri detto Correggio, come vedremo.

Alla fine del Quattrocento Leonardo da Vinci sperimenta un nuovo metodo di rappresentazione prospettica, secondo cui i volumi non devono variare solo nella proporzione ma anche nel colore (prospettiva aerea) e nella nitidezza della forma (prospettiva di spedizione, cioè di contorni sfuggenti) in relazione alla loro posizione nello spazio. Quindi la rappresentazione delle forme sfumate tiene conto delle variazioni cromatiche apportate dall'incidenza della luce. Inoltre Leonardo nel *Trattato della Pittura* teorizza un metodo per la costruzione prospettica: una griglia prospettica a elementi cubici atta a fornire punti di riferimento precisi per stabilire le altezze dei corpi inseriti nello spazio.

«Il quadraturismo trova dei precedenti anche nella storia della prospettiva aberrata. I pittori quadraturisti, infatti, si avvicinarono anche ai concetti



Fig. 13 - Andrea Mantegna,
Camera degli Sposi,
volta dipinta, 1465-74.
Mantova. Palazzo ducale,
castello di San Giorgio.

dell'anamorfose per realizzare le loro opere. Un illustre anticipatore degli studi anamorfici seicenteschi fu Leonardo Da Vinci¹¹, come mostra un foglio del Codice Atlantico che contiene un disegno anamorfico di Leonardo che rappresenta la testa di un bambino.

«L'anamorfose è una deformazione dell'immagine prospettica tradizionale ottenuta adottando un quadro comunque disposto nello spazio, una prospettiva in cui la direzione dell'asse visivo non è perpendicolare al quadro; l'osservatore è portato quindi a scoprire il segreto dell'inganno ottico cercando il giusto punto di osservazione. Nelle anamorfosi prospettiche

¹¹ www.quadraturismo.it



Fig. 14 - Michelangelo,
Cappella Sistina,
1508-12,
Città del Vaticano.
Palazzi Vaticani.

questo cambiamento del punto di vista modifica completamente la rappresentazione con effetti particolari perseguiti, per il loro valore fantastico, soprattutto nel periodo barocco. Il pensiero anamorfico era retto da una solida teoria geometrica e l'argomento destava interesse anche perché offriva la possibilità di creare, sulla base di certezze geometriche e regole assolute, una realtà mutevole ed effimera, modificabile dalla mente umana non solo con l'interpretazione dell'intelletto, ma anche attraverso una concreta lettura tramite la vista»¹².

All'inizio del Cinquecento i principi della prospettiva lineare vengono applicati agli sfondi architettonici, che si arricchiscono di complessi e vasti cicli di affreschi. Il caso più emblematico è costituito dalla volta della Cappella Sistina dove la tipica cornice architettonica che inquadra le scene bibliche è sostituita da una struttura decorativa composta da variegata figure e cartigli (fig. 14).

«Due lesene, poste tra le vele, con cariatidi e balaustini dorati, costituiscono gli avancorpi di un trono che ha il piano di base come sospeso sui sottostanti cartigli e putti; questi ultimi, a raccordo tra lo spazio allusivo e quello reale, sono posti su un piedistallo sopra le lesene della parete (fig. 15). A collegamento della struttura, una forte trabeazione con aggetti su cui, in corrispondenza dei

¹² Ibid; vedi anche E. Gavazza, *Anamorfosi e inganno ottico. Alcune forme di decorazione ad affresco in Liguria nel secolo XVII*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), 2006, pp. 131-140 e per lo studio delle quadrature in Liguria vedi E. Gavazza, *Lo spazio dipinto*, Genova 1989; E. Gavazza, L. Magnani (a cura di), *Pitture e decorazioni a Genova e in Liguria nel settecento*, Genova 2000, L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova a L. Escorial*, Genova 1995.

piedritti, si imposta una membratura trasversale a chiusura dello spazio virtuale. Le cornici delle vele sono raccordate dalla trabeazione tramite un cranio di ariete. La macchina architettonica svolge una funzione coesiva tra le parti figurate, differenziandole in tre registri sovrapposti: la parte centrale è suddivisa in nove riquadri narranti le storie della Genesi, il secondo registro è costituito dai troni dei Profeti e delle Sibille; nei pennacchi, l'ultimo è costituito da vele e lunette contenente gli antenati di Cristo. Michelangelo non utilizza un punto di vista unico, costringendo l'osservatore ad un'unica visione preferenziale ma dà un punto di fuga ad ogni coppia di lesene»¹³ (fig.16).



Fig. 15 - Michelangelo, *Cappella Sistina, Sibilla cumana*, 1508-12, Città del Vaticano. Palazzi Vaticani.



Fig. 16 - Michelangelo, *Cappella Sistina, Creazione di Adamo*, 1508-12, Città del Vaticano. Palazzi Vaticani.

¹³ www.quadraturismo.it; *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Catalogo della mostra, Roma 1990; F. Mancini, *Raffaello in Umbria, cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*, Perugia 1987.



Fig. 17 - Raffaello, *Stanza dell'incendio del Borgo*, 1508-20, Città del Vaticano. Palazzi Vaticani.

Le sperimentazioni di architettura dipinta operata da Raffaello e dal suo entourage costituisce una tappa importante per lo sviluppo della quadratura e sarà determinante per lo sviluppo successivo di generi pittorici specifici che da essi dipenderanno: vedutismo prospettico, pittura di rovine, scenografia teatrale, tutti affini al quadraturismo.

Gli affreschi della *Segnatura*, di *Eliodoro* e *l'Incendio di Borgo* e dell'*Incoronazione di Carlo Magno* nelle stanze di Giulio II (figg. 17-18), costituiscono un ciclo pittorico importante per Raffaello e i suoi collaboratori (Giulio Romano, Giovanni da Udine e Perin Del Vaga), in quanto tutte le scene vengono inquadrate da una finta architettura, ripartita da figure di telamoni, erme, figure monocrome, realizzata con punti di vista multipli. Lo spessore degli archi, con il sottarco decorato, è costruito in è prospettiva centrale, con un punto di vista proprio, diverso da quello utilizzato nella rappresentazione delle scene figurate.

La città nella quale fiorisce una vera e propria scuola di pittori prospettici e quadraturisti fu Mantova, dove Giulio Romano, allievo di Raffaello e



Fig. 18 - Raffaello,
*Stanza dell'incendio
del Borgo, Incoronazione
di Carlo Magno*,
1508-20,
Città del Vaticano,
Palazzi Vaticani.

pittore e architetto di Federico Gonzaga, realizza la decorazione di Palazzo Te. Qui lo sperimentalismo illusivo coinvolge varie stanze, particolarmente ardite sono la Sala dei Giganti e la Stanza dei Cavalli.

«Nel soffitto della Sala dei Giganti (fig. 19) viene simulato un finto loggiato circolare che crea un illusionismo prospettico che sarà tipico del barocco, con una accentuazione della ascensione senza precedenti, e dove il gusto della meraviglia e dell'artificio ingegnoso raggiungono toni elevatissimi. Giulio Romano spinge al massimo la propria inclinazione al capriccio e alla licenza, già sottolineati in altre parti, sia architettoniche che decorative del palazzo. Nella stanza dei Cavalli (fig. 20) il pittore qualifica le pareti con una struttura architettonica dipinta a pilastri corinzi, ricordando esempi di palazzi romani tra cui la Sala delle Colonne alla Farnesina. Tra i pilastri si aprono finte nicchie in cui sono atteggiate come statue, divinità dipinte in monocromo, entro finestre illusorie, sullo sfondo di paesaggi dall'orizzonte ribassato, l'artista inserisce i cavalli che vengono esaltati da una straordinaria monumentalità»¹⁴.

A partire dalla seconda metà del Cinquecento si registra il genere della quadratura diviene molto in voga nel Veneto e in Emilia, e tuttavia non può considerarsi lo sviluppo di una tradizione decorativa solo locale, ma risulta il felice incontro di una soluzione decorativa congeniale allo stile architettonico di quelle regioni, con l'applicazione dei principi della prospettiva elaborati dai trattatisti.



Fig. 19 - Giulio Romano,
Sala dei Giganti,
1531-34, Mantova.
Palazzo Te.

¹⁴ www.quadraturismo.it; M. Fagiolo, M. L. Madonna (a cura di), *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987.



Fig. 20 Giulio Romano,
Stanza dei Cavalli,
1531-34, Mantova.
Palazzo Te.

«Nel XVI secolo si assiste ad una fioritura di trattati di architettura i quali riservano un ampio spazio allo studio della prospettiva applicata; quasi tutti i trattatisti, oltre al già citato Sebastiano Serlio, Vincenzo Danti, Daniele Barbaro, Andrea Palladio, Jacopo Barozzi detto il Vignola e Vincenzo Scamozzi rivestono il ruolo di ispiratori del genere della quadratura e del prospettivismo pittorico»¹⁵.

Nel Secondo Libro di *Architettura* (1545) di Sebastiano Serlio oltre ai concetti e alle celebrazioni della prospettiva rinascimentale si annoverano preziose indicazioni sulla scenotecnica e sono presenti tre incisioni delle tre scene, la tragica (fig. 21), la comica e la satiresca, che Vitruvio indicava nel suo Trattato. Anche Baldassarre Peruzzi contribuirà ad incrementare gli studi sulle prospettive legate alla scenografia, come mostra del resto l'incisione della scena della commedia (fig. 22): lo spazio piano e interamente agibile del proscenio si prolunga in profondità, verso il fondale, con un piano in declivio, inclinato secondo un certo angolo, con quinte prospettiche disposte simmetricamente in profondità. L'illusione spaziale è il collegamento tra lo spazio agibile e quello prospettico del fondale dipinto attraverso elementi ugualmente rappresentati. Lo stesso Peruzzi fu l'autore della grande Sala delle colonne della villa Farnesina a Roma (fig. 23), dove il grande effetto illusionistico è reso attraverso un finto loggiato costituito da imponenti colonne doriche.

Questo genere di decorazioni diventano parte integrante nella progettazione di una residenza come mostra il celebre connubio delle pitture illusionistiche di Paolo Veronese che decorano l'interno delle famose ville palladia-

¹⁵ www.quadraturismo.it



Fig. 21 - Sebastiano Serlio, *Sette Libri sull'Architettura, Scena Tragica*, incisione, 1600, Milano, Museo Teatro alla Scala.



Fig. 22 - Baldassarre Peruzzi, *Bozzetto di scena per Commedia*, Firenze Uffizi.

ne. Villa Barbaro a Maser (fig. 24) costituisce l'esempio più evidente del forte legame tra la progettazione della villa e dell'impianto pittorico.

L'opera di Mantegna, come abbiamo visto, apre la via ad un genere affine e parallelo, quello delle prospettive aeree, degli sfondati a cielo aperto, il



Fig. 23 - Baldassarre Peruzzi, *Sala delle colonne*, 1509-12, Roma. Villa Farnesina.



Fig. 24 - Paolo Veronese, *Sala dell'Olimpo*, (part.), 1560-62, Maser. Villa Barbaro.

cui più popolare realizzatore è da considerarsi Antonio Allegri detto Correggio. Nella cupola del duomo di Parma si realizza una fusione tra spazio della chiesa e l'immagine pittorica tanto da suscitare nello spettatore un forte coinvolgimento emotivo dato il profondo vortice nel quale sono risucchiate figure e nubi (figg. 25-26)

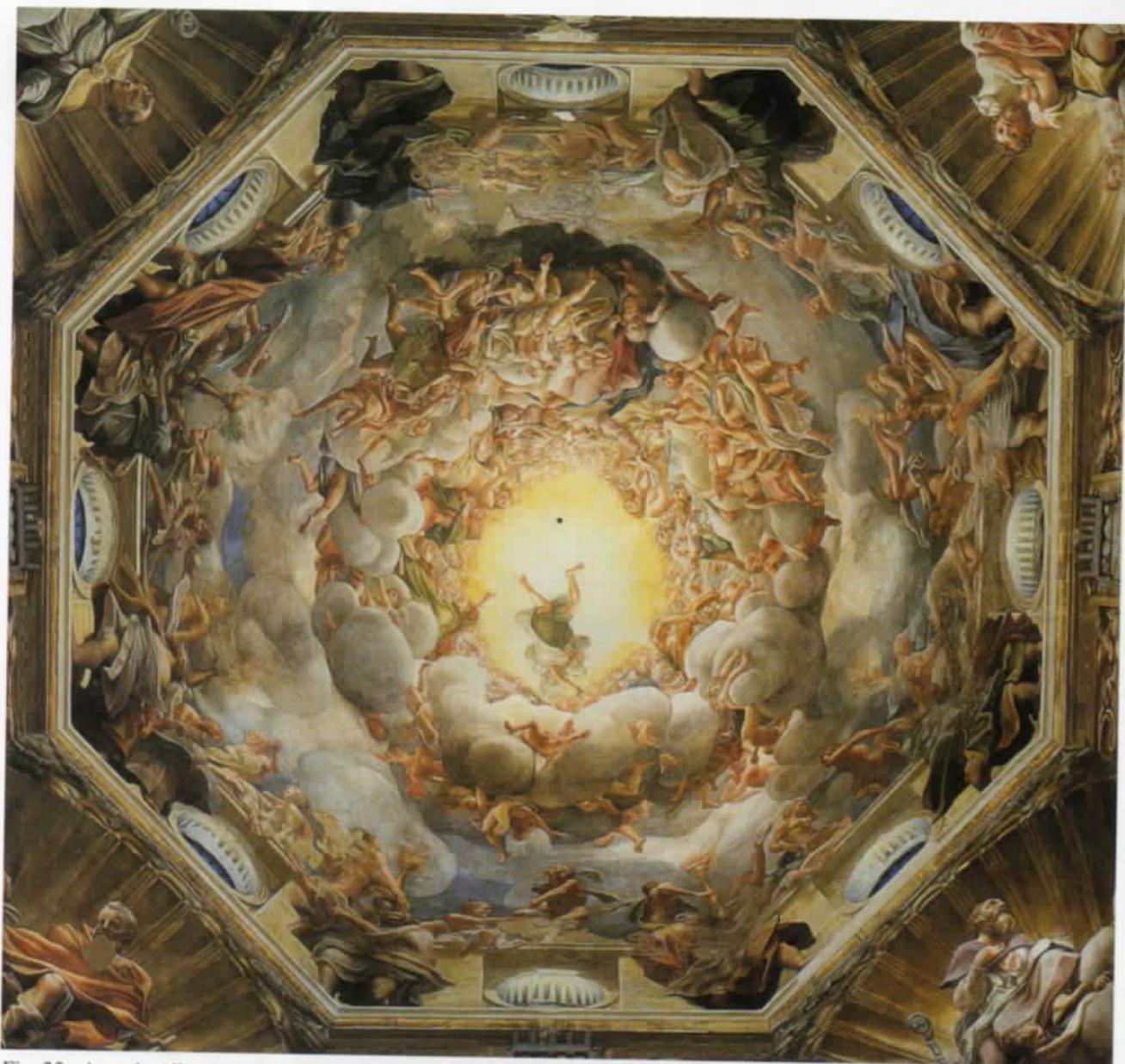


Fig. 25 - Antonio Allegri detto Correggio, *Assunzione della Vergine, Trionfo d'angeli e Patroni di Parma*, 1526. Parma. Duomo, cupola.



Fig. 26 - Antonio Allegri detto Correggio, *Affreschi della volta*, 1519, Parma. Monastero di S. Paolo. Camera della Badessa.

La grande stagione della Quadratura fra Sei e Settecento

Lo sviluppo della quadratura trova nel periodo barocco il momento di maggiore espressione, infatti sposando a pieno la poetica della meraviglia gli scenografici "sfondati" producono architetture illusorie al limite del virtuale, grazie alla conquista scientifica della tecnica prospettica. Il ruolo da protagonista nella realizzazione del genere della quadratura spetta senza dubbio ai due pittori emiliani Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna che lasceranno un patrimonio inestimabile di architetture dipinte. In Italia collaborarono entrambi a diversi cantieri decorativi di residenze tra l'Emilia e la Toscana, in particolare si ricorda la celebre decorazione dei Saloni di Palazzo Pitti tra il 1639 e il 1641 (figg. 27-28-29-30-31). A testimonianza della popolarità del genere pittorico in cui i due pittori emiliani si erano specializzati, nel 1658, furono chiamati a Madrid per collaborare alla decorazione dell'*Alcazar Real* e del *Palacio del Buen Retiro*. A Mitelli inoltre spetta anche la pubblicazione di un manoscritto intitolato *Freggi dell'architettura* (1645) (fig. 32), che sicuramente contribuì a rendere più immediata la diffusione di tale genere pittorico.



Fig. 27 - A. Mitelli,
M. Colonna, Salone.
1639-41, Firenze.
Palazzo Pitti.



Fig. 28 - A. Mitelli, M. Colonna, Salone. 1639-41, Firenze. Palazzo Pitti.



Fig. 29 - A. Mitelli, M. Colonna, *Trionfo di Alessandro Magno*, volta, 1639-41. Firenze. Palazzo Pitti.



Fig. 30 - A. Mitelli, M. Colonna, *Trionfo di Alessandro Magno*, (part.), 1639-4. Firenze. Palazzo Pitti.



Fig. 31 - A. Mitelli, M. Colonna, *Trionfo di Alessandro Magno*, (part.), 1639-41. Firenze. Palazzo Pitti.

Fig. 32 - A. Mitelli,
Freggi dell'Architettura,
incisione, 1645.



Fig. 33 - Ferdinando Galli
Bibiena, *Facciata
del Collegio dei Nobili
di Parma* (disegno).
Galleria Nazionale
dei disegni e delle stampe,
Roma.

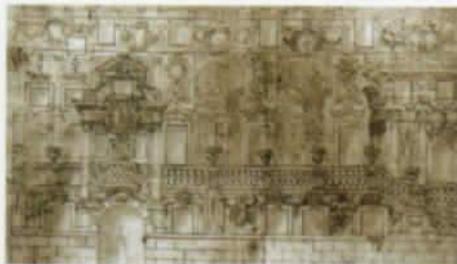


Fig. 34 - Francesco Galli
Bibbiena, affreschi
del salone, 1684. Bologna.
Palazzo Fantuzzi.



Ancora in Emilia si debbono annoverare Francesco e Ferdinando Bibbiena che formatosi a Bologna andarono via via «specializzandosi come pittori di architetture illusionistiche, vale a dire di quadrature e di scene, nei quali gli artisti bolognesi detenevano un indiscusso primato»¹⁶. In particolare Ferdinando si specializzerà nel campo della scenografia e dopo un breve soggiorno a Roma rientrerà a Bologna e inizierà a collaborare con i grandi allestitori di spettacoli effimeri, come Mauro Aldovrandini per la decorazione del Teatro della Fortuna di Stefano Torelli. Al rientro da Fano riceve i primi incarichi per quadrature in ville e palazzi signorili¹⁷, in particolare la decorazione del Collegio dei Nobili a Parma (fig. 33), oggi purtroppo perduta. A Francesco Galli Bibbiena spetta la decorazione del Salone del Palazzo Fantuzzi di Bologna (fig. 34), datata 1684.

¹⁶ D. Lenzi 2006, p. 276; id. (a cura di), *I Galli Bibbiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, Bibbiena 1997; V. Fortunati (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986.

¹⁷ D. Lenzi 2006, pp. 276-277; A. M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002; Id., A. Stanziani (a cura di), *Architetture dell'inganno. Cortili bibbieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Bologna 1991.

Un altro caposaldo importante di questa stagione artistica è rappresentato dalla figura di Andrea Pozzo, pittore e teorico, che realizzò opere importantissime in Italia, la navata della chiesa di S. Ignazio a Roma, e in Europa e che opera una trattazione esauriente sul genere pittorico del quadraturismo nel suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum*, in cui fornisce alcune tavole semplificative sulla costruzione prospettica (figg. 35-36-37). In questo trattato sono numerose le questioni affrontate come la pratica del sottoinsiù che secondo Pozzo è pensata per essere trasportata su un reticolo piano i cui fili sono tenuti come fili di riferimento. «Per le cose che si fanno in piano, bastano due graticole come è noto; una delle quali si mette nel disegno, l'altra nell'Opera grande» (P. A. Pozzo *Perspectiva pictorum et architecto-*

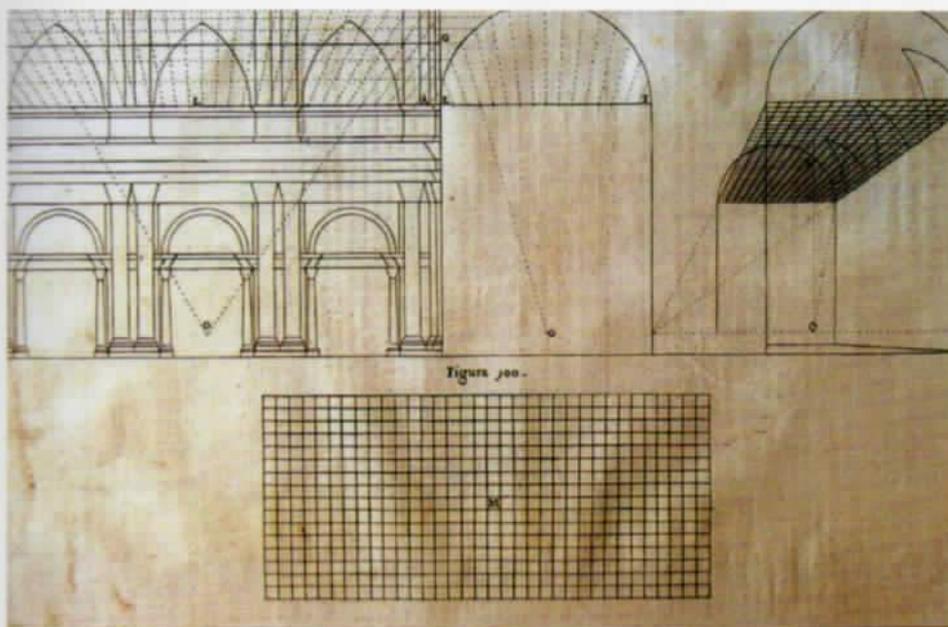


Fig. 35 - Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693, tavola 100 (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).

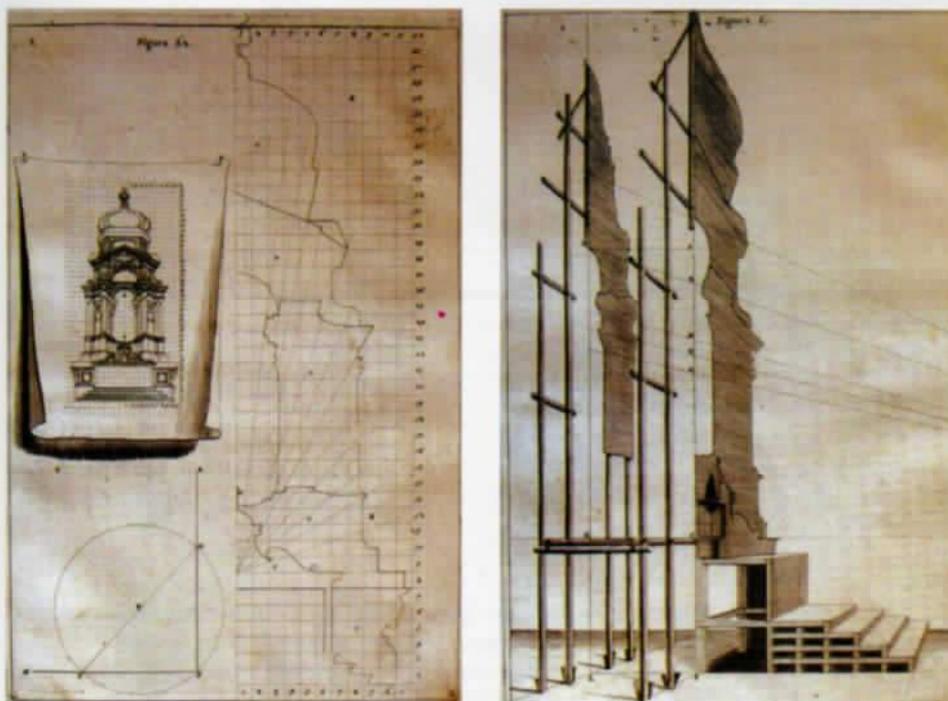


Fig. 36 - Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693, tavola 62 (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).

Fig. 37 - Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693, tavola 63 (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).

rum)¹⁸. Mi sembra molto interessante mostrare lo studio di Elena Fossi che mostra la presenza nella quadratura fiorentina di S. Maddalena dei Pazzi a Firenze del metodo della graticola di Pozzo con l'individuazione dei centri geometrici (fig. 38). Lo stesso Pozzo intraprende anche decorazioni anamorfiche, per esempio nella chiesa della Missione a Mondovì¹⁹, qui la pittura apparirà distorta sino a quando l'osservatore non individui il giusto punto di vista (fig. 39).

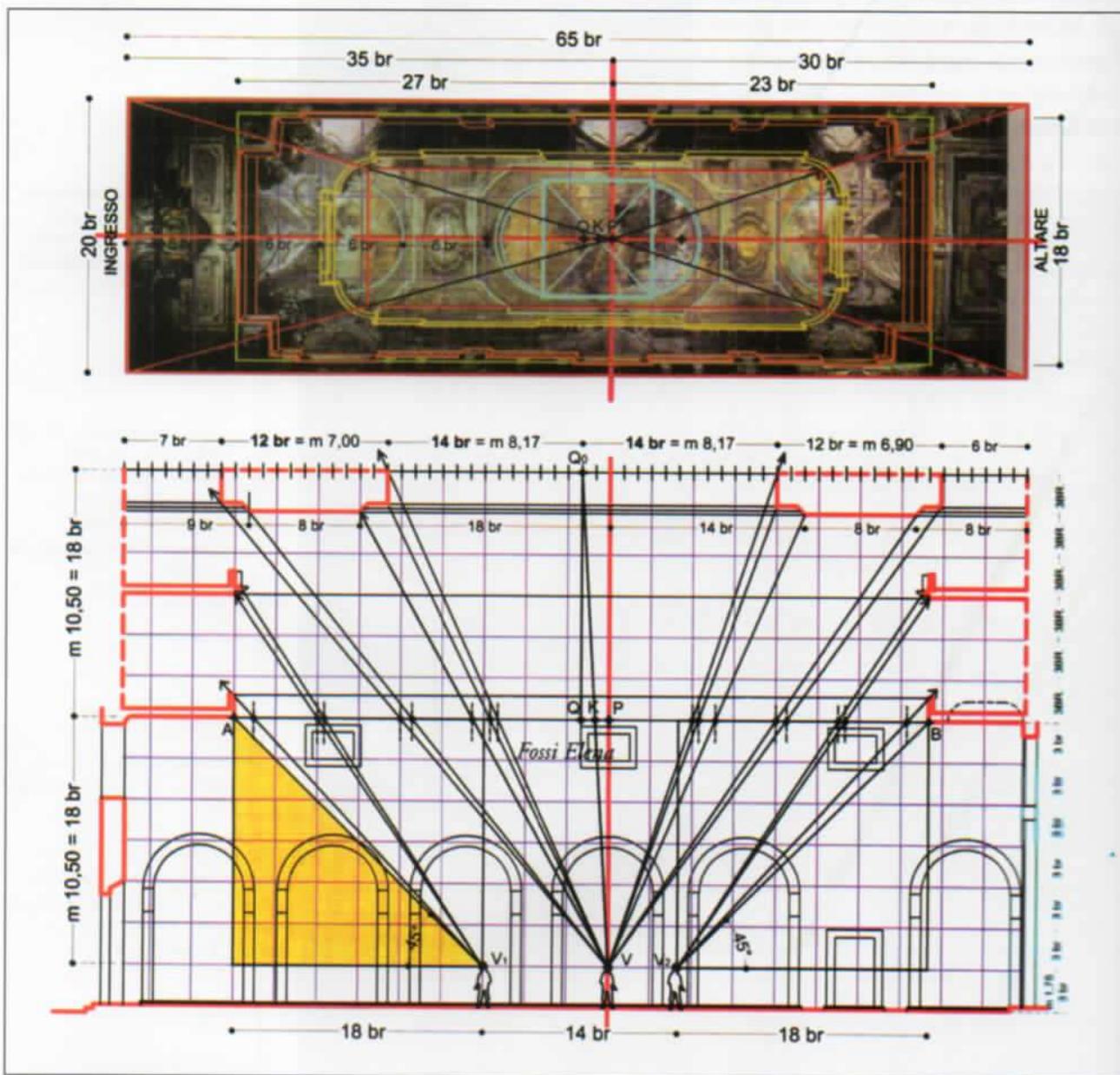


Fig. 38 - Schema grafico della quadratura e sezione longitudinale e individuazione dei tre punti di vista dell'osservatore della volta di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, Firenze. Ricostruzione a cura dell'arch. Elena Fossi (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).

¹⁸ M. T. Bartoli, E. Fossi, *Quadraturismo: le tre graticole di Padre Pozzo e il soffitto di Santa Maria Maddalena a Firenze*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di 2006), p. 68.

¹⁹ B. Aterini, *Andrea Pozzo e l'illusione ottica dello spazio: la chiesa della Missione a Mondovì*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di 2006), pp.335-346.



Fig. 39 - Ricostruzione della cupola della chiesa della Missione di Mondovì secondo l'unico punto di vista corretto. Ricostruzione a cura di Barbara Aterini (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).

La grande stagione dell'illusionismo prospettico in Italia meridionale

Quale è la situazione artistica tra Napoli capitale e le province riguardo alla grande decorazione tra '600 e '700?

Interessanti note introduttive al problema sono state offerte da Riccardo Lattuada con particolare attenzione al pittore Giacomo del Po e Viviano Codazzi a Napoli²⁰.

L'intuizione di Mimma Pasculli circa il rapporto tra Puglia e Campania, espresso nei suoi studi con puntuali confronti e dati documentari²¹, ha suscitato l'interesse alla verifica in Campania da parte di Giuseppe Rago, che ne ha evidenziato la consistenza nel suo recente saggio sul Quadraturismo nelle residenze nobiliari campane²².

Infatti il Rago pone giustamente a confronto la controsoffittatura in tela (simulante un affresco) (figg. 39-40) della galleria di Palazzo Correale (Casa grande datata sul portale 1776) a Sorrento con le già note volte pugliesi a architetture illusionistiche del Palazzo Manes a Bisceglie (fig. 41, 41a e 41b) e del Palazzo Broquier a Trani (fig. 42), attribuito dalla Pasculli a Filippo Pascale per analogie con la volta (1767) del Palazzo Troiano Spinelli a Napoli²³.

Si potrebbe ipotizzare la mano di Filippo Pascale per tutte e tre le volte, a cui posso aggiungere come confronto un altro recente ritrovamento nel Salento a Botrugno, nel Palazzo baronale (fig. 43). Quest'ultimo, di simile costruito prospettico ma di qualità inferiore – a mio parere – rispetto ai già citati altri esempi, è documentato come opera del "pittore ornamentista" Ludovico Giordano finora sconosciuto (1773)²⁴.

²⁰ R. Lattuada (a cura di), *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Catalogo della Mostra, Napoli 1997.

²¹ A cominciare dal volume *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo* (dai Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli a cura di E. Nappi), Fasano di Puglia 1983, per arrivare al saggio *Paolo de Matteis e la grande decorazione barocca in Puglia* (in M. Fagiolo, V. Cazzato, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma 1996, II edizione 2002, III edizione 2008, pp. 97-116). In questo saggio è stata evidenziata per la prima volta in maniera analitica per il '700 la differenza di tecnica e di materiali per realizzare, in chiese e in palazzi, la decorazione totale delle volte:

- a) dipingendo direttamente ad affresco sulle volte in muratura;
- b) realizzando una "controsoffittatura", formata da un soffitto a lunghi listelli di legno accostati, con centina, da dipingere direttamente o da utilizzare come supporto per enormi tele applicate con chiodi o incollate;
- c) realizzando un "soffitto ligneo a tavolato", piatto, formato da lunghi listelli di legno accostati, da dipingere direttamente o da utilizzare come supporto per tele applicate con chiodi o incollate che coprono l'intera superficie, oppure per tele che parzialmente ricoprono la superficie (e in genere vengono incorniciate), mentre il resto del tavolato ligneo è dipinto direttamente, quindi con effetto di tecnica mista. Vedi anche P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991; Id., *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996; Id., *Italia meridionale*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura murale in Italia. Il Cinquecento*, Bergamo 1997, pp. 216-245.

²² G. Rago, *Quadraturismo nelle residenze nobiliari campane*, in M. Fagiolo (a cura di) *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle Residenze nobiliari. Italia meridionale*, Roma 2009, pp. 97-101.

²³ Ibidem, p. 101.

²⁴ A. Cassiano, *Decorazioni scenografiche nei palazzi aristocratici del Salento*, in M. Fagiolo (a cura di) *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle Residenze nobiliari. Italia meridionale*, Roma 2009, p. 284.



Figg. 39-40 - Sorrento. Palazzo Correale (Casa Grande). Volta della Galleria (attribuibile al quadraturista napoletano Filippo Pascale, secolo XVIII, controsoffittatura lignea di Gaetano e Francesco Petagna).



Fig. 41 - Bisceglie (Bari). Palazzo Manes. Volta del salone (attribuita al quadraturista napoletano Filippo Pascale, secolo XVIII).



Fig. 41a - Bisceglie (Bari).
Palazzo Manes.
Volta del salone (attribuita al quadraturista napoletano Filippo Pascale, secolo XVIII), particolare della decorazione.



Fig. 41b - Bisceglie (Bari).
Palazzo Manes.
Volta del salone (attribuita al quadraturista napoletano Filippo Pascale, secolo XVIII), particolare.



Fig. 42 - Trani (Bari). Palazzo Brouquier. Volta del salone a finte architetture (attribuita a Filippo Pascale, secolo XVIII).



Fig. 43 - Botrugno (Lecce). Palazzo baronale. Volta del salone (documentata al pittore ornamentista Ludovico Giordano, 1773).

Culmina in Puglia tale tipo di decorazione nel Palazzo ducale di Martina Franca nelle varie sale affrescate e decorate a prospettiva illusionistica, dove grazie all'intervento del pittore martinese Domenico Carella si introducono stilemi pienamente rococò nei riccioli dei cartigli e delle cornici (1771-1776).

Si ignora il nome del pittore ornamentista (fig. 44), tuttavia sottolineo l'impressionante somiglianza con la decorazione di palazzo Butera a Palermo e precisamente – per fare un esempio – col particolare dell'affresco della volta del Salone siciliano, dove troneggia la figura di una dama (fig. 45) (opera di G. Martorana, le quadrature di autore ignoto, dopo il 1759) al di sotto della solita architettura illusionistica dell'arco mistilineo, che si apre sul rituale fondale panoramico. Dunque da Napoli alla Puglia alla Sicilia il linguaggio dell'illusionismo prospettico nel '700 sembra simile, mentre meno chiaro è l'orizzonte per quanto riguarda il secolo XVII.

I casi delle quadrature prospettiche alla Andrea Pozzo presenti fra fine '600 e inizio '700 nel Palazzo baronale di Sternatia (in provincia di Lecce) (fig. 46) e della cattedrale di Sansevero (in provincia di Foggia) (fig. 47) sembrano essere allo stato attuale degli studi gli unici esempi dell'influenza della cultura ufficiale della Quadratura in Puglia.

La realtà meridionale e napoletana sembra come distaccata o per lo meno non fortemente influenzata nel '600 dalla temperie artistica centro-settentrionale, anche se non possiamo dimenticare a Napoli la figura dell'ar-

Fig. 44 - Palermo.
Palazzo Butera.
Particolare della volta
del salone (figure
di G. Martorana,
architetture attribuite
a Giuseppe Cavarretta,
post 1759).





Fig. 45 - Martina Franca. Palazzo ducale. Particolare della volta (Domenico Carella, allegoria; affresco, 1776-1777).

chitetto scenografo Guglielmelli e il suo operato "quadraturistico" dopo il terremoto del 1688. Abbiamo visto come il quadraturismo abbia raggiunto altissimi livelli a Roma nell'opera di padre Pozzo che «fondendo i principi della prospettiva architettonica con quella aerea di derivazione correggesca in una egregia organizzazione di spazi fittizi e di cieli aperti, creò un modello decorativo cui guardò tutta la pittura barocca, e in particolare i quadraturisti del Settecento tedesco»²⁵. A Roma anche Mitelli e Colonna sono presenti, lasciando un pregevole esempio del loro operato in una Sala di Palazzo Spada, grazie alla committenza del raffinato cardinale Spada²⁶.

Ma Mitelli e Colonna non saranno mai a Napoli, mentre partiranno per la Spagna, chiamati a decorare le grandi residenze tra cui il Buen Retiro. Certo, giravano i trattati, a cominciare dai due volumi del *Perspectiva pictorum et architectonorum*, illustrati da 220 tavole, che sappiamo una certa influenza hanno esercitato nella prima metà del '700 sull'architetto napoletano Ferdinando Sanfelice²⁷.

²⁵ M. Marafon Pecoraro, *La decorazione degli spazi interni dei palazzi palermitani nel XVIII secolo*, in M. Fagiolo (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle Residenze nobiliari. Italia meridionale*, Roma 2009, p. 325; M. Guttilla (a cura di), *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicerè*, Palermo 2008; F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), *L'architettura dell'inganno: quadraturismo e grandi decorazioni nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno (Rimini, 28-30 novembre 2002), Firenze 2004.

²⁶ M. L. Vicini, *Guida alla Galleria Spada*, Roma 1998; Id., *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada*, Roma 2008.

²⁷ R. Lattuada, *Napoli e Bernini: spie di un rapporto ancora inedito*, in *Centri e periferie del Barocco. Barocco napoletano*, Roma, 1992, pp. 647-671; M. Pasculli Ferrara, *Evoluzione della tipologia dell'altare dal Fanzago a Sanmartino*, in V. Casale, *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campani nell'età barocca*. Atti del Convegno (Pescocostanzo, settembre 1992), L'Aquila 1995, pp. 35-62; G. Cantone, *Campania barocca*, Milano 2003.



Fig. 46 - Sternatia (Lecce). Palazzo Granafei. Volta della sala della Gloria dell'Olimpo, affrescata a finte architetture (secolo XVIII).

Sarà proprio un napoletano, il famoso Luca Giordano (1634-1705), ad essere invitato nel 1692 in Spagna da Carlo II per “svecchiare l’ambiente” di un Mitelli e Colonna ed offrire nuove realtà decorative con i suoi cieli sfondati, a cominciare dalla volta del grande Scalone dell’Escorial, residenza del Re.

L’artista napoletano, dopo aver reso internazionale il linguaggio napoletano, torna in patria nel 1692 e muore a Napoli nel 1705, lasciando la grande eredità della sua pittura nella volta della Certosa di San Martino e aprendo la strada al rococò²⁸.

Perciò – pensiamo – determinante potrebbe essere stata la presenza di Luca Giordano (Luca “fa presto”) a Napoli, nella seconda metà del ‘600 (pur con le sue grandi tappe a Firenze a Palazzo Medici-Riccardi), a moderare lo sviluppo della quadratura alla maniera del Pozzo, Mitelli, Colonna, Bibbiena. E ciò grazie alla sua prorompente personalità e la sua grande e numerosa scuola operosa fra la seconda metà del ‘600 e la prima metà del ‘700 a Napoli e nelle province²⁹.

²⁸ O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano*, vol. I-II, Napoli 1966; II edizione *Luca Giordano 1634-1705*, Napoli 2001; N. Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell’Arte*, vol. VI, Torino, pp. 324-330.

²⁹ V. Pugliese, M. Pasculli Ferrara, *Pittura napoletana in Puglia I, II*, in R. Pane (a cura di), *Seicento napoletano. Arte Costume Ambiente*, Napoli, 1984, pp. 196-243, 244-272; M. Pasculli Ferrara, *Luca Giordano, Miglionico ed altri episodi giordaneschi*, in *Ricerche sul Seicento napoletano*, Milano 1991, pp. 209-248.

Perciò si può constatare a Napoli una tendenza di minore presenza di quadrature sulle pareti perché preferibilmente ricoperte interamente di dipinti (come ci testimonia più volte Gerard Labrot nei suoi studi)³⁰, e un maggior accentramento di decorazione nelle volte.

Le volte, siano esse affrescate o con controsoffittatura ricoperta di grande tela, sono generalmente dotate alla base di un cornicione a decorazione prospettica mentre nella volta possono avere o un cielo "sfondato" cioè aperto con figure, o un cielo sfondato da architetture multiple.

Questa ultima tipologia si diffonde a cominciare dalla prima metà del Settecento, per trovare più sviluppo come gusto ricorrente nelle residenze reali o nobiliari fra metà '700 e seconda metà del Settecento, fino all'insorgere della diffusione tardiva del gusto neoclassico con volte a motivi a grottesche.

«La controsoffittatura come supporto per la decorazione diventa nel Settecento il veicolo fondamentale della diffusione dei temi della grande stagione decorativa del Barocco napoletano nella provincia campana. La consuetudine del soffitto cassettonato, dorato e intagliato (includente al suo in-

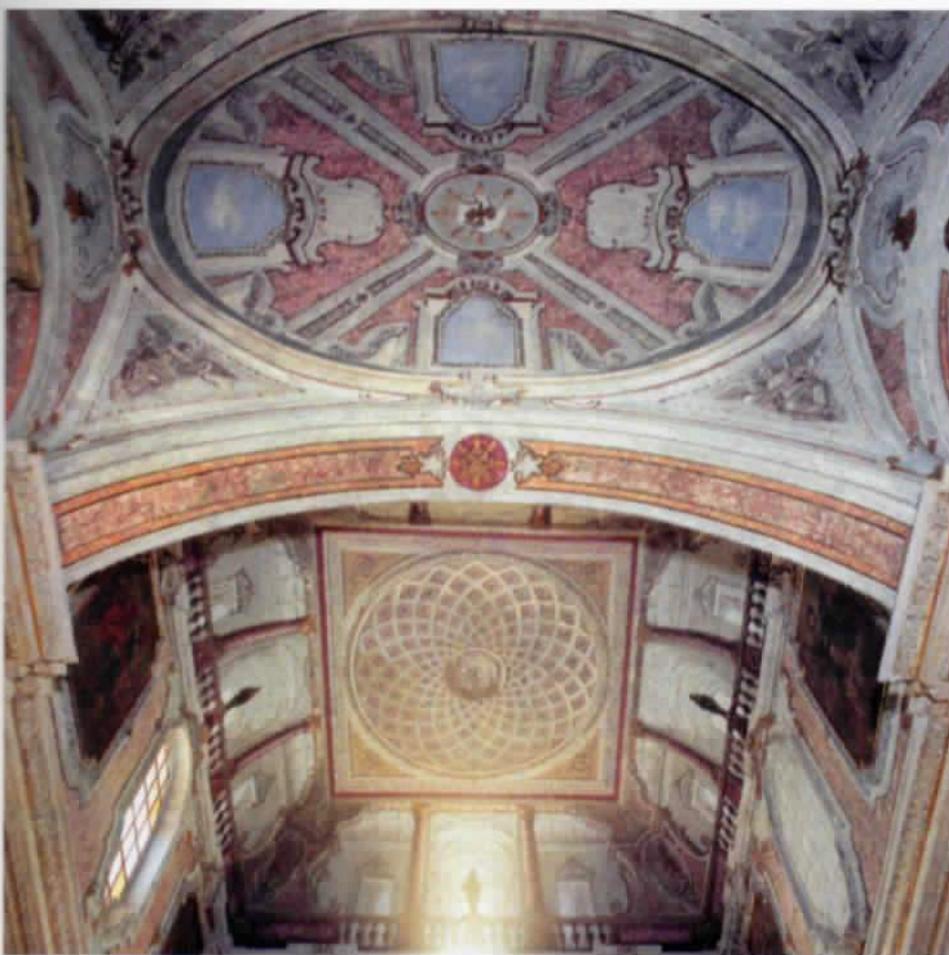


Fig. 47 - San Severo (Foggia). Cattedrale. Quadrature illusionistiche nella zona del presbiterio e del coro (ignoto pittore "prospettico", secolo XVIII).

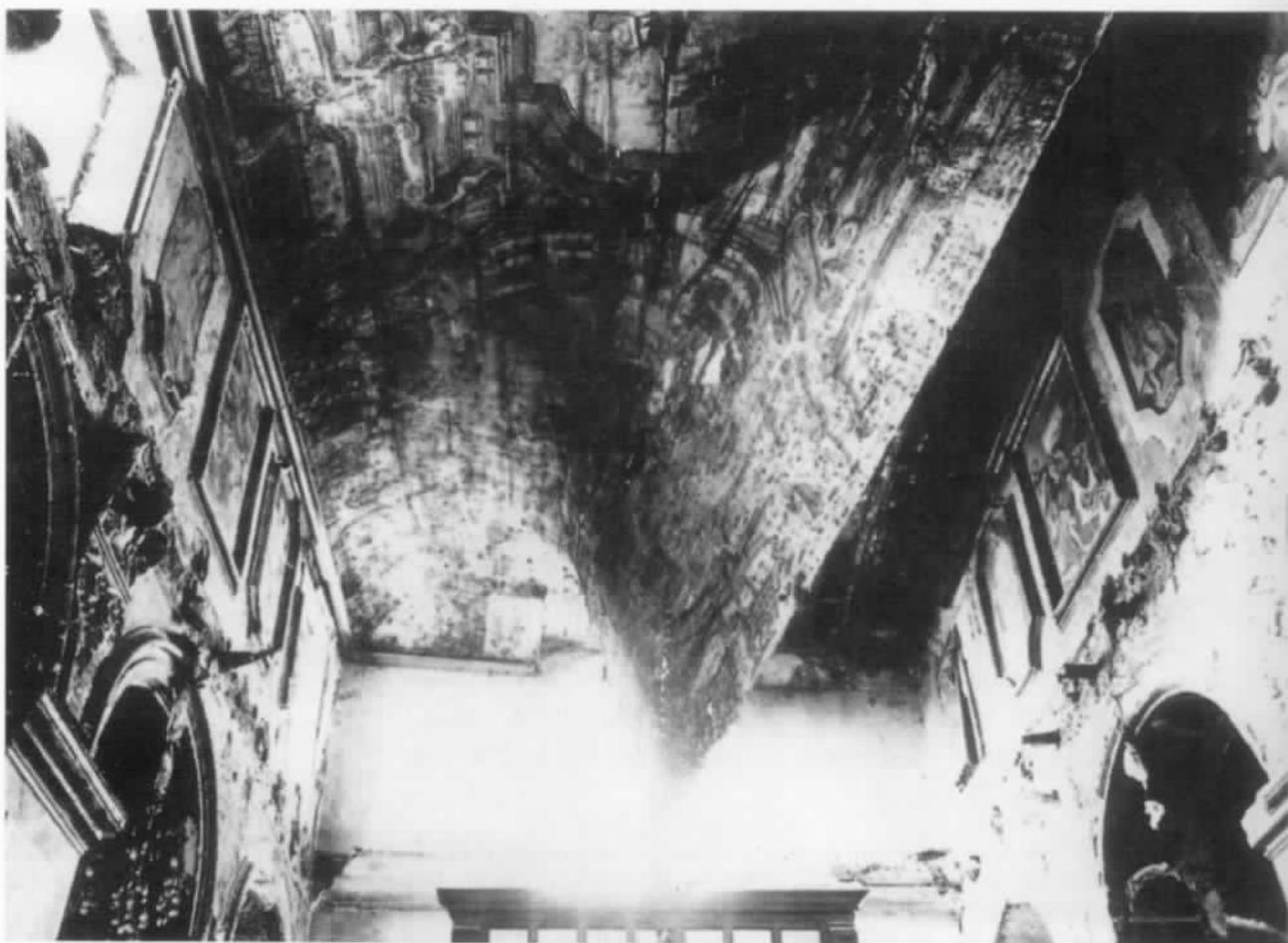
³⁰ G. Labrot, *La peinture dans les Inventaires des docteurs napolitains. Quelle peinture?*, in M. Pasculli Ferrara (a cura di) 2004, pp. 310-328; Id., *Peinture et société à Naples. XVI^e - Commandes, Collections, Marchés*, Seyssel 2010.

Fig. 48 - Frigento (Caserta). Cattedrale. Soffitto della navata (Antonio Vecchione, dipinto su tela realizzato dopo il sisma del 1731). La foto storica mostra il crollo del suddetto soffitto dipinto, a seguito del terremoto del 23 novembre 1980, e nello stesso tempo rivela come appunto la leggerezza del manufatto dipinto non abbia provocato danni alla chiesa durante la caduta per le scosse.

terno dipinti su tavola e, successivamente, su tela) e la pratica del quadraturismo architettonico ad affresco trovano infatti una più tarda elaborazione in opere costituite dapprima da semplici tavolati di assi di legno su cui la pittura è stesa spesso senza preparazione e soltanto in seguito da strisce di tela di canapa disposte insieme in senso longitudinale, cucite insieme e ancorate al soffitto, il più delle volte di tavole di castagno in maniera tale da simulare una volta a incannucciata, 'ribassata spesso fino al punto di raccordo con le pareti della navata a formare una curva o raccordata da eleganti gelosie in legno intagliato e dorato al registro superiore della navata'»³¹ (fig. 48).

La controsoffittatura ricoperta da tela dipinta si diffonde notevolmente a partire dal terremoto del 1731, per via della necessità di avere volte leggere che non creano problemi di eventuali pesanti crolli. Per cui si preferisce questa struttura sia a Napoli che in tutte le province campane e pugliesi³².

Su queste controsoffittature si sviluppa la decorazione a prospettiva illusionistica. Grandi esempi nelle ville vesuviane, e nella Reggia di Portici tra gli anni quaranta e cinquanta del Settecento ad opera del pittore e ornamentista Vincenzo Re, che è anche scenografo presso il Teatro S. Carlo a Napoli.



³¹ G. Rago 2009, p. 97.

³² M. R. Nappi, *I soffitti*, in *Dopo la polvere*, 1994, pp. 158-159.

È dunque spiegato lo stretto nesso tra la scenografia, grazie agli apparati effimeri, e questo tipo di decorazione a prospettiva illusionistica che si diffonde a Napoli e nelle province³³.

E per la pratica esecutiva ci sono molte botteghe con “pittori di figure” e “pittori di ornamenti” tra cui da ricordare sono quelle della famiglia Vecchiame, di Angelo Michele Ricciardi, di Angelo Mozzillo.

«Spesso la simulazione illusionistica non pertiene soltanto alla raffigurazione architettonica, ma anche a quella dello stucco, della scultura e della pittura (sia attraverso il monocromo che col quadro riportato). Qui la rappresentazione dell'architettura, derivante dal trattato di Andrea Pozzo, si arricchisce dell'idea dell'attraversamento degli spazi attraverso le continuità tra i linguaggi e, in particolare, il travalicamento della rappresentazione in stucco nel campo di quella pittorica, scultorea e architettonica, che rimanda alle sperimentazioni romane del Baciccio, brillantemente riprese in ambito napoletano da Francesco Solimena. L'amplificazione dipinta dell'architettura appare amplificazione retorica dello spazio su cui si innesta, mentre il gioco della citazione rimanda all'esempio aulico della galleria di palazzo Pamphili a Roma, dove Pietro da Cortona ripete in affresco il motivo della serliana, presente nel vano architettonico sottostante»³⁴.

Tra i grandi “pittori di ornamenti” e di “figure” è da ricordare il famoso pittore Domenico Mondo (già operoso alla Reggia di Caserta) che nel suo palazzo a Capodrise (Caserta) orna il salone angolare del piano nobile attraverso una controsoffittatura in tela con finte prospettive architettoniche e agli angoli le *Virtù cardinali* e *Virtù teologali*³⁵.

Se nelle province campane sembra – allo stato attuale degli studi – che si usino più le controsoffittature, a Napoli invece già dalla prima metà del '700 si dipingono direttamente su muro ad affresco. Artisti (pittori di ornamenti o figuristi) da ricordare tra Napoli e le province campane sono Giovanni Greco, già operoso nel 1717 a Nola, Michele Foschini, Filippo Pascale, Lorenzo Zicchitella con Crescenzo Gamba, Nicola Alfano, Giovanni d' Ajello in tante residenze nobiliari.

Eclatante il caso del pittore Giuseppe Funaro quadraturista che insieme al fratello Giovanni decora (con grande sapienza prospettica) la strepitosa volta del convento di S. Francesco a Maddaloni tra il 1756 e il 1757.

E Giovanni Funaro lavorerà come quadraturista alla Villa Campolieto di Ercolano, prima che i fratelli Magrì piacentini giunti con Luigi Vanvitelli lo sostituiscono³⁶.

In linea al formulario stilistico del quadraturismo campano settecentesco si muove la decorazione a prospettiva illusionistica in Puglia, in Calabria e nella Sicilia, dove è da ricordare il caso eclatante e unico della volta (1757-58) del Salone (figg. 49-50) di Palazzo Valguarnera Gangi a Palermo, for-

³³ Ricordiamo l'interessante saggio (sul rapporto instauratosi tra i quadraturisti e gli scenografi nel '600) di D. Lenzi, *Quadratura e scenografia: i Bibiena*, in F. Farneti, D. Lenzi, *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca in Puglia*, Atti del Convegno (Lucca, 2005). Lucca, 2006, pp. 275-284; L. Magnani, A. Leonardi, *Al di là della parete: paesaggio ed elementi di natura nell'illusione dell'affresco*, in L. Farneti, D. Lenzi (a cura di) 2006, pp. 147-156.

³⁴ G. Rago, 2009, p. 98.

³⁵ Ibid., p. 99.

³⁶ Ibid., p. 100.



Fig. 49 - Palermo. Palazzo Valguarnera Gangi. Particolare della volta della galleria (1757-58).



Fig. 50 - Palermo.
Palazzo Valguarnera
Gangi. Volta della galleria
(ricostruzione
assonometrica
dell'impianto
con le voltine)
(da M. Fagiolo, a cura di,
*Atlante tematico
del Barocco in Italia.
Residenze nobiliari.
Italia meridionale.*
Roma 2009.

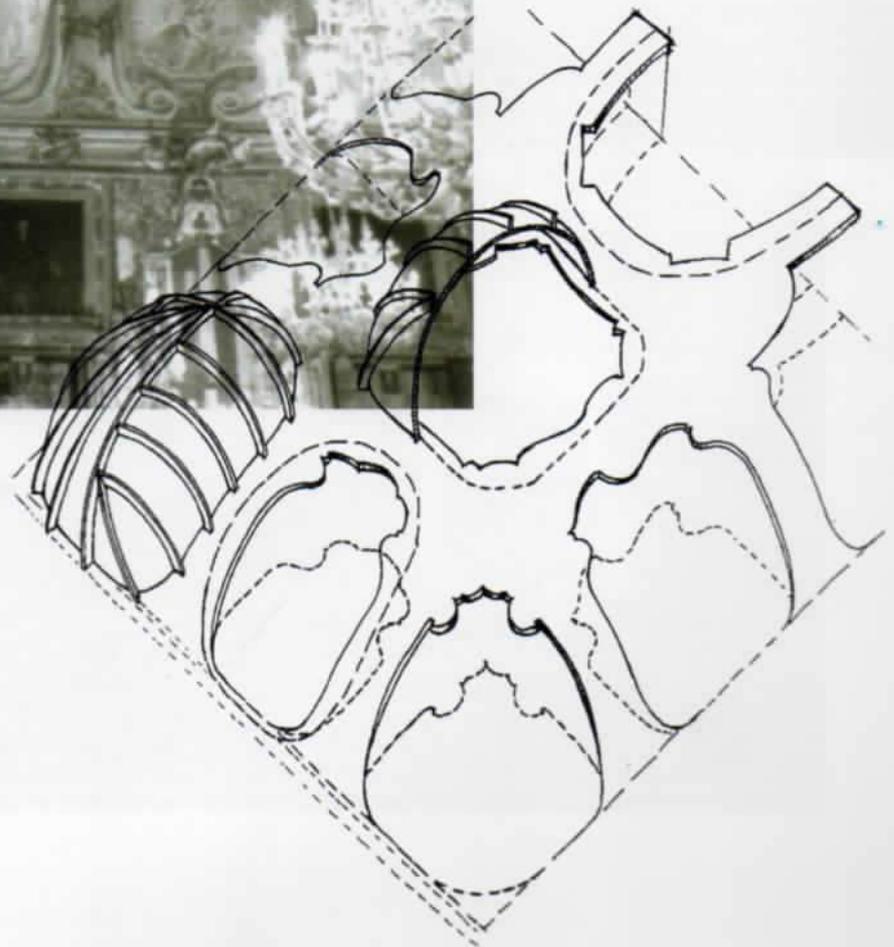
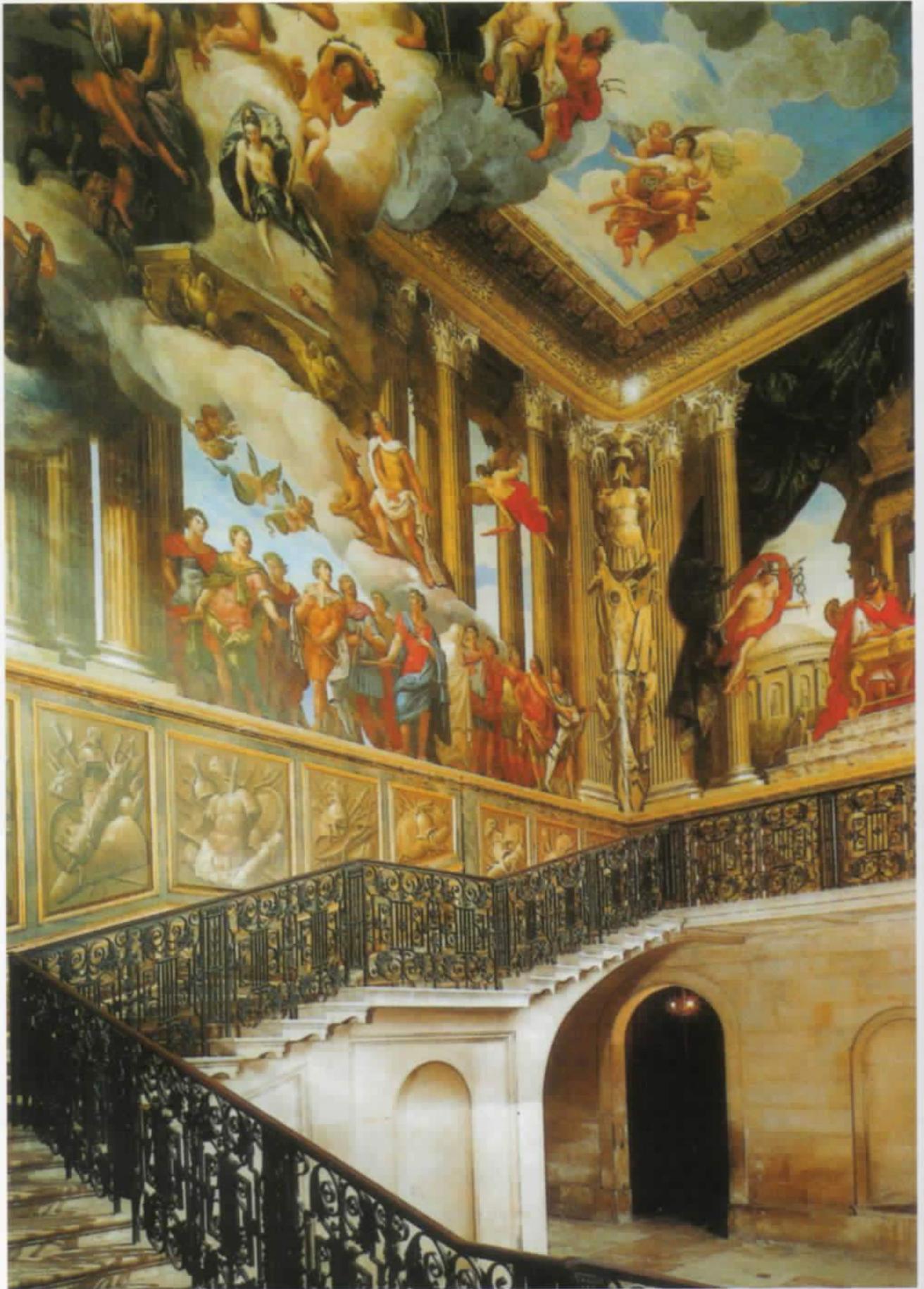




Fig. 51 - Mola di Bari (Bari). Palazzo Roberti-Alberotanza. Decorazione della volta a finta prospettiva illusionistica del primo salone, con particolare della firma "Aniello d'Arminio F. 1783" e dei satiri agli angoli. La volta è realizzata col sistema della controsoffittatura lignea con centine ricoperte da grandi tele dipinte, incollate e inchiodate.

Fig. 52 (a fianco) - Dintorni di Londra. Windsor Castle. Volta della Camera di adunanza della regina (A. Verrio, Allegoria della regina Caterina di Braganza, affresco).





mata da una controsoffittatura a calotta traforata, con una volticina corrispondente ad ogni traforo della calotta stessa, e collegabile a influssi bibieneschi³⁷.

Per la Puglia rimando al capitolo specifico successivo in cui vengono segnalati i vari casi di decorazione sparsi sul territorio regionale, testimonianza oggi cospicua di un gusto diffuso, a cui non ancora corrispondono i nomi degli artefici, se non per alcuni casi (come il napoletano Aniello d'Arminio, 1783, per Palazzo Roberti Alberotanza a Mola (fig. 51). Mentre un nome certo e molto affermato è quello del pittore leccese Antonio Verrio, di cui nulla in questo campo si conosce a Lecce (se non testimonianza documentaria di sue tele realizzate per un apparato effimero delle Quarantore per i Gesuiti di Lecce³⁸, ma che invece conosciamo come uno dei più grandi decoratori della Londra della metà del '600, operoso per 37 anni sia nelle residenze private che nelle Residenze reali di Windsor Castle e di Hampton Court (figg. 52-53) dove abita fino alla sua morte avvenuta nel 1707³⁹.

³⁷ S. Piazza, *Stagioni costruttive dell'architettura residenziale a Palermo tra XVII e XVIII secolo*, in M. Fagiolo (a cura di) 2009, pp. 304-316. In particolare per l'eventuale influenza dei Bibiena: «A influssi bibieneschi è stata ricondotta anche la volta traforata della galleria, per le affinità riscontrate con i sistemi a doppia calotta ideati da Ferdinando e Antonio Galli Bibiena. Ma la struttura della volta di palazzo Valguarnera in realtà è del tutto originale: non si tratta infatti di una double ceiling ma di un'unica calotta traforata sormontata da cupole cieche di varia forma. Lo scenario messo in atto da questo convegno trova poi diretti riscontri con la pittura a quadratura diffusa in quegli anni a Palermo, di cui la volta della galleria sembra materializzarne gli effetti illusionistici. Questo passaggio da illusione a realtà è stato del resto già individuato nel rapporto tra le quadrature di Colonna e Mitelli e le volte traforate dei Bibiena. I possibili rimandi alle esperienze bibienesche potrebbero quindi dipendere da affinità di intenti più che da un influsso diretto. Il repertorio decorativo e l'atettonicità visiva nei movimenti asimmetrici dei trafori riconducono comunque l'opera nell'orbita del rococò italiano» (ibid., p. 312).

³⁸ M. Pasculli Ferrara, *Il baldacchino argenteo di Geronimo de Benedetto per la chiesa di S. Croce a Lecce*, in M. Pasculli Ferrara, *Per la Storia dell'Arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Atti del Convegno (Bari, settembre 2003), Roma 2004, pp. 479-483. Degne di nota le notizie che ci tramanda il De Dominicis nelle sue *Vite* (1742-1745), sulla attività giovanile del Verrio per i Gesuiti, dalla macchina delle *Quarantore* per i Gesuiti di Lecce (ibid., p. 479, figg. 9-10), alla volta della "Farmacopea" del Gesù Vecchio a Napoli, datata e firmata 1661.

³⁹ M. Pasculli Ferrara, *Londra e il suo hinterland: i cicli decorativi di Antonio Verrio nelle Residenze Reali di Windsor Castle e di Hampton Court*, in M. Basile Bonsante (a cura di), *Londra tra realtà e invenzione*, Venezia 2005, pp. 95-126.

Fig. 53 (a sinistra) - Londra. Hampton Court. Scalone affrescato (A. Verrio, *Allegoria di Guglielmo III d'Orange sostenitore del protestantesimo e della libertà*, quale Giuliano l'Apostata; affresco commissionato nel 1700-1701).

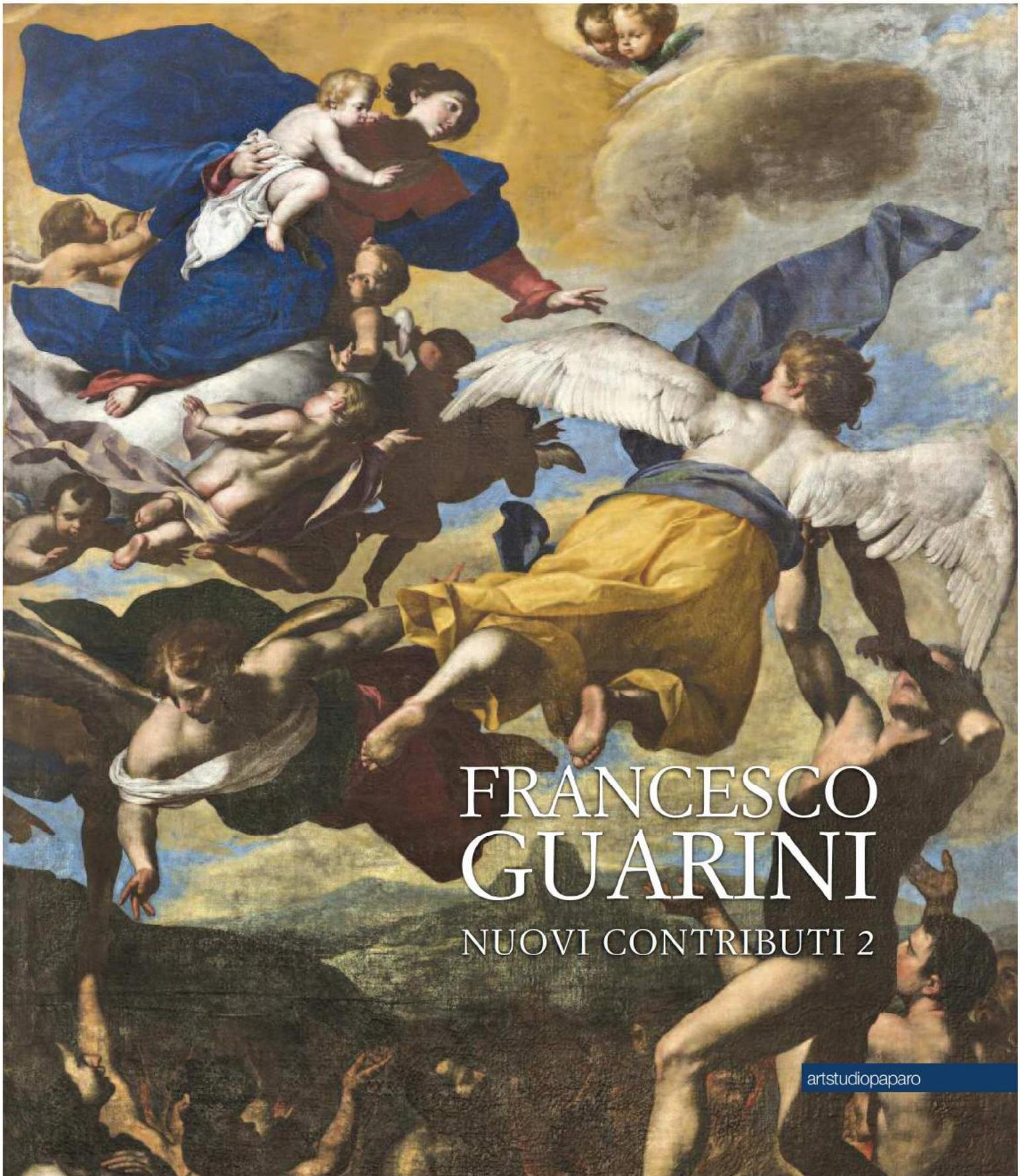


ISSN: 2036-0371

ISBN 88-8229-910-1



9 788882 299101 >



FRANCESCO
GUARINI
NUOVI CONTRIBUTI 2

artstudiopaparo

FRANCESCO GUARINI

NUOVI CONTRIBUTI 2

A cura di

Mario Alberto Pavone

Mimma Pasculli Ferrara



Fondazione "Ettore Pomarici Santomasi"
Gravina



Capitolo della Basilica Cattedrale
di Gravina



Museo della Civiltà Contadina
Gravina in Puglia



Comune di Solofra



Università degli Studi di Salerno
Dispac Dipartimento di Scienze
del Patrimonio Culturale



Università degli Studi
di Bari Aldo Moro
Dipartimento di
Lettere Lingue Arti

FRANCESCO GUARINI

NUOVI CONTRIBUTI 2

A cura di

Mario Alberto Pavone
Mimma Pasculli Ferrara

Progetto editoriale

Artstudio

Referenze fotografiche

Archivio fotografico Armando Andreoli - Salerno
Archivio fotografico Luciano Pedicini - Napoli
Archivio fotografico Soprintendenza BSAE della Basilicata - Potenza
Archivio fotografico Fabio Speranza - Napoli
Archivio fotografico Antonio e Roberto Tartaglione - Bari
Archivio fotografico Mimma Pasculli - Bari

Il testo ha superato la procedura di accettazione per la pubblicazione basata su meccanismi di revisione soggetti a *referees* terzi.

Con il Patrocinio di



Centro Studi sulla Civiltà Artistica
dell'Italia Meridionale - Giovanni Previtali

I curatori, Mario Alberto Pavone e Mimma Pasculli Ferrara, gli autori dei saggi e, in particolare, l'editore Pompeo Paparo intendono dedicare il presente volume a Vincenzo Pacelli, illustre studioso, che oltre ad aver preso parte attiva a tale iniziativa, partecipando nel 2011 al convegno organizzato dall'Università di Salerno e dal Comune di Solofra, ha dedicato parte dei suoi studi ai seguaci del naturalismo caravaggesco e soprattutto alle fasi decorative della Collegiata di San Michele a Solofra, dove venne emergendo il protagonismo del Guarini.

Copyright ottobre 2014 - artstudiopaparo srl
info@artstudiopaparo.com - artstudiopaparo@virgilio.it

Euro 10,00
ISBN 978 88 991300 60

Sommario

<i>Agostino Giglio</i> La Fondazione “Ettore Pomarici Santomasi” in Gravina in Puglia	7
<i>Saverio Paternoster</i> Introduzione	11
<i>Mario Alberto Pavone</i> Introduzione	13
<i>Sebastian Schütze</i> Assonanze e Contrapposti: Stanzone e Guarino due protagonisti del Seicento napoletano	17
<i>Minna Pasculli Ferrara</i> Dai “napoletani” Francesco Guarino e Angelo Solimena ai pittori di Gravina in Puglia Carlo Tucci, Francesco Santulli. Un percorso tra immagini e documenti nei feudi degli Orsini	31
<i>Carmen Morra</i> Il plafond della Cattedrale di Gravina in Puglia nei documenti dell’Archivio Diocesano di Gravina tra Sei e Settecento	73
<i>Viviana Farina</i> Nuove considerazioni sulla formazione di Francesco Guarini e aggiunte al catalogo delle opere	77
<i>Nicola Cleopazzo</i> L’ombra del padre. La bottega di Giovan Tommaso Guarini e la pittura di Francesco: un’ influenza reciproca	91
<i>Massimiliano Cesari</i> Filippo Vitale nella pittura di Francesco Guarini: un rapporto da riconsiderare	99
<i>Francesco Lofano</i> “Ogni suo pregio oscura, qual si sia, che dipinga in tele o carte” Per Francesco Guarini disegnatore e altre proposte	111
<i>Carlo Coppola</i> Onofrio Giliberto e Francesco Guarini	121
<i>Milena Loiacono</i> Consonanze e divergenze: Francesco Guarini e Carlo Rosa	126
<i>Enrico De Nicola</i> Radici Guariniane: l’opera riscoperta di Angelo Solimena a Cava e un bozzetto del giovane Francesco per San Giorgio a Salerno	136
<i>Simona Carotenuto</i> L’esempio di Francesco Guarini in Angelo e Francesco Solimena	149
<i>Isabella Di Liddo</i> Una statua lignea dell’ <i>Immacolata</i> per la chiesa di San Francesco a Gravina in Puglia: tracce di un barocco perduto	156
<i>Vincenzo Pugliese</i> Inediti di Francesco Guarino e Santillo Sannino fra Napoli e la Puglia	163

Dai “napoletani” Francesco Guarino e Angelo Solimena ai pittori di Gravina in Puglia Carlo Tucci, Francesco Santulli.

Un percorso tra immagini e documenti nei feudi degli Orsini

Mimma Pasculli Ferrara

Gravina è un grande centro della Murgia pugliese con una redditizia economia di tipo pastorizia e ricco di confraternite, chiese, conventi, un'imponente Cattedrale, considerata uno degli esempi più interessanti in Puglia sia dal punto di vista architettonico (si erge sulla gravina), sia dal punto di vista decorativo. Ricordiamo i capitelli rinascimentali di probabile scuola toscana¹ realizzati tra il 1488 e il 1493. Poi l'erezione della chiesa del Purgatorio nel 1649 per volere di Ferdinando III Orsini e Giovanna Frangipane della Tolfa e l'invenzione del Monte frumentario o dei Morti, segno di una decisiva svolta nella vita della città, a cui una nuova impronta culturale è data proprio dalla presenza del pittore Francesco Guarino e dalla sua splendida *Madonna del Purgatorio* (fig. 1) che allora come ora rappresenta uno degli apici della cultura del Seicento in Puglia e nel Viceregno di Napoli.

Ma nonostante la lettura di tutti i *Voti capitolari* del Monte dei Morti e le relative *Significatorie*, non ho reperito alcuna notizia relativa al dipinto di Guarino (fig. 1) e agli altri di Angelo Solimena. Evidentemente c'era un rapporto personale che non passava attraverso le carte del Sacro Monte dei Morti. Nonostante questa carenza documentaria il dipinto di *S. Maria del Suffragio* è stato sempre ascritto al Guarino.

Che il Guarino abbia dipinto molti quadri nella sua permanenza pugliese, ce lo testimonia l'inventario del 1707 di Casa Orsini a Gravina², ma che quest'opera sia stata la commissione più importante è un dato indiscutibile. Destinata per l'altare maggiore della prima chiesa fondata dai coniugi Orsini, insediati in Gravina dal 1645, essa costituisce il punto focale dell'intero edificio sacro dedicato ai defunti.

Accostata genericamente alla *Madonna del Suffragio* della chiesa del Purgatorio ad Arco di Massimo Stanzone per lo schema del dipinto, esso se ne discosta soprattutto per la diversa impaginazione dello spazio. Se analogie immediate si ritrovano fra il gruppo della Vergine e il Bimbo e l'anima che si erge, a destra, in piedi mostrandosi nella sua intera nudità, una più attenta lettura rivela una barocca vorticosità in Stanzone (esaltata dall'avviluppante intrecciarsi dei corpi in primo piano e sullo sfondo), una distribuzione per i piani paralleli in Guarino. Ma già il gruppo della Vergine ed il Bimbo, così simile allo Stanzone nel suo imperativo protendersi, acquista in Guarino una sua pregnante forza, sorretto com'è da corposi putti, quasi di memoria battistelliana (si veda il gruppo della

Madonna in gloria del museo provinciale di Catanzaro) e prepara, allo stesso tempo, lo spettatore al mirabile slancio dei due angeli che tagliano diagonalmente il quadro, trait d'union fra il cielo e la terra. Figure che hanno sempre richiamato alla mia mente i due più famosi angeli abbracciati nelle *Sette opere di misericordia* di Caravaggio, immediatamente qui scolti da Guarino nelle due opposte direzioni, mirabile sintesi tra scultoreità dei corpi e loro trasfigurante bellezza ideale.

Non a caso poi, ai piedi di questi angeli, si apre un bellissimo brano di paesaggio, il cui orizzonte è esaltato da sprazzi di cielo che si intravedono tra i bagliori delle auree nuvole.

Questo paesaggio però non è, secondo me, un semplice chiasmo compositivo ma è un omaggio alla Gravina dei suoi committenti. Infatti mi sembra di riconoscere in quel paesaggio roccioso un brano paesistico tipico di Gravina, *il pascolo dello Iazzo La madama* (fig. 2), uno dei tanti pascoli di cui era ricco il paese, dedito alla pastorizia. Non è infatti da sottovalutare tutta la ricca economia in tal senso (che è emersa dalla lettura che ho fatto dei *Voti capitolari* del Monte dei Morti e delle relative *Significatorie*) gestita, insieme a quella dei lasciti dei benefattori in beni mobili e immobili e dei prestiti da ben sei governatori (eletti ogni anno, tre dal duca, tre dal vescovo). Il dipinto del Guarino colpisce, oltre che per la sua alta qualità, anche per l'imponente e splendida cornice lignea dorata che lo circonda con ivi incastonati cinque piccoli quadri, due per ogni lato ed uno in basso. L'attuale cornice dunque non è quella lignea, ugualmente dorata, descritta nella Santa Visita del 1686, con gli stemmi degli Orsini. Un accenno a questa nuova cornice ho reperito nel molto interessante *Voto capitolare* del 10 febbraio 1734, da cui si apprende che «il quadro maggiore con la cornice indorata l'anno adietro, patisce gran danno si da lordizie di qualche Animaloccio, come ancora dalla polvere che cotidianamente si attacca a detto quadro e cornice, che però ha di bisogno essere coperto», e quindi i Governatori «anno concluso e determinato che si facesse il Panno avanti il detto Quadro e Cornice in conformità degli altri Altari come meglio può venire *ad consilium experti magistris*»³.

Da sottolineare sicuramente queste notizie: sia per datare orientativamente la cornice, sia per la consuetudine di porre dei *panni* di protezione dei dipinti, soprattutto in questa chiesa che è – dice il documento – «la più frequentata in

detta Città di Gravina»⁴. Ma ancora i governatori in una seduta del 4 maggio 1735 decidono «che essendosi fatta spesa considerevole anni à dentro per indorare la Cornice del Capo Altare, lo fù necessario per decoro di detta chiesa; ed essendovi nella medesima cornice cinque nicchi adattati per riporvi altrettanti quadretti, ne' quali vi stavano solo cancellate, cosa veramente non decente; hanno conchiuso, e determinato far fare detti cinque quadri da un buon Pittore commorante in Montepeloso, col quale sono venuti a convenzione per la somma di ducati venti»⁵.

«Considerando che Montepeloso è la vicina odierna Irsina, dove vi sono molti quadri di Miglionico, e che i cinque quadretti che noi oggi ammiriamo sono, a mio parere, attribuibili al Miglionico, il passo è breve per darne la paternità all'artista tanto più che è stata già procrastinata la tradizionale data di morte del 1718, per il ritrovamento di altre opere posteriori. Vedi le tele del duomo di Melfi, successive al '23 (data dei restauri dell'edificio) o il dipinto perduto del *S. Michele*, plafone della cattedrale barese, risalente al 1729 come si legge da un'antica foto»⁶.

I cinque quadretti, realizzati allora dal Miglionico («il buon pittore commorante» in Irsina e ivi molto operoso con tele nella cattedrale e nella chiesa del Purgatorio) rappresentano *S. Pietro* (fig. 1), *S. Paolo* (fig. 1), *S. Giovanni Evangelista* (fig. 1), *S. Michele che scaccia i demoni* (fig. 1) e *La Nascita di Gesù* (fig. 1), tutte per argomento legate alla redenzione delle anime, e tutte accostabili ai tanti analoghi personaggi dipinti dall'artista.

Si guardi in particolare il *S. Michele* con l'analogia immagine nella chiesa del Purgatorio a Irsina⁷, o la florida donna che allatta in primo piano nella *Nascita di Gesù* con analoga prosperosa immagine nel *Mosè fa scaturire l'acqua* nella cappella del Sacramento della cattedrale di Putignano⁸.

Ma prima di affrontare questo argomento addentrandoci nei meandri delle committenze confraternali e vescovili⁹ desiderose di ornare con nuovi dipinti o restaurare i preesistenti della Cattedrale, è bene soffermarci sulla Cattedrale stessa non solo come manufatto in sé per sé (che nasce come revival romanico ma anche influenzata da istanze rinascimentali), quanto per la nobile committenza ad essa legata (soprattutto la famiglia ducale Orsini che eccelle con Benedetto XIII) e per la sua collocazione urbanistica in fondo all'«asse orsiniano». Così è stata definita da Marcello Fagiolo nel nostro *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata* (Roma, 1996)¹⁰ la lunga strada che parte dalla Porta della città per arrivare al campanile fatto restaurare da Benedetto XIII (fig. 3).

La Cattedrale prospetta infatti su due piazze. La prima è quella panoramica su cui si apre la facciata principale di fine Quattrocento, articolata doppiamente con ingresso sia al succorpo che con i tre portali di accesso alla chiesa superiore su di uno scenografico avancorpo-ballatoio. La seconda piazza,

più moderna, è quella su cui si apre il portale laterale alla facciata sud (caratterizzata dalle tre statue sul portale e soprattutto dal campanile imbarocchito col «cipollone» di Benedetto XIII) e su cui si affaccia il prospetto della nuova chiesa seicentesca di S. Maria delle Domenicane eretta da Giovanna Orsini Frangipane della Tolfa. Il prospetto laterale di questa chiesa e il corpo del relativo convento, eretto di fronte alla facciata della Cattedrale, chiudono per due lati la primitiva piazza trasformandola quasi in una corte riservata. La scelta urbanistica dello spostamento della piazza più importante del paese da questa panoramica sulla gravina a quella in fondo all'«asse orsiniano» è confermato dall'erezione di un portale settecentesco «aereo» allineato alla fiancata sud della Cattedrale. Tale portale introduce, quasi isolato «apparato effimero», a una breve scalinata sulla parte corta dell'avancorpo-ballatoio della Cattedrale, onde permettere l'accesso alla facciata della stessa direttamente dalla nuova piazza (oggi Benedetto XIII), senza più inoltrarsi nella piazza-corte.

Solo cogliendo questa «mano» sulla città da parte degli Orsini sia dal punto di vista urbanistico che ecclesiastico, si comprendono meglio le potenzialità della famiglia ducale che determina importanti scelte anche in campo pittorico, come sappiamo accade col pittore di corte Francesco Guarino, nativo di Solofra, napoletano di formazione.

E sarà proprio la chiamata di Francesco Guarino nel 1649 (in contemporanea all'inizio della costruzione del loro Pantheon, la chiesa del Purgatorio)¹¹ a determinare l'inizio di una proficua scuola pittorica a Gravina: dal nocerino Angelo Solimena ai locali Carlo Tucci, Francesco Santulli, fino al più tardo Mosca, nonché all'arrivo di opere del bitontino Carlo Rosa.

Se di Angelo Solimena (un tempo più noto come padre di Francesco Solimena, ma oggi riscattato dalla monografia di Mario Alberto Pavone e dalla mostra a Nocera¹²) si conoscono il bel bozzetto del *Paradiso* (fig. 4) nel citato convento delle Domenicane – attribuito dal Pugliese – e le due opere fondamentali nella chiesa del Purgatorio (*l'Annunciazione* (fig. 5) e *Madonna con Bambino, S. Gregorio Taumaturgo, S. Giovanni Evangelista e S. Vernacula*, 1667 (fig. 6)), se di Carlo Tucci si conoscono la teletta siglata in S. Nicola, copia del suddetto *S. Gregorio*¹³ e la teletta con *Madonna in gloria e Santi Vescovi* in Cattedrale e le tele del soffitto del duomo di Sarno, in collaborazione con Angelo Solimena (1694), di Francesco Santulli oggi conosciamo molte opere in più grazie allo studio di Carmen Morra.

La studiosa ha enucleato la figura di questo pittore, dando corpo attraverso la ricerca documentaria sia ad un Regesto delle opere ben documentato ad annum quanto ad allungare l'elenco stesso delle opere, col sottrarle all'inesistente pittore Francesco Andreulli. Importante dunque questo contributo critico, che parte – come sottolinea la Morra – da un dipinto

noto l'*Immacolata* (fig. 7) nel Museo Pomarici-Santomasi, ritenuto del pittore Francesco Andreulli per un'errata lettura della firma. In base dunque a questa lettura si è dato corpo a questo pittore (esistente è il cognome Andreulli a Gravina), attribuendogli per analogia altri dipinti (come è capitato a me per esempio con la *Madonna del Carmine e le anime purganti* nel museo capitolare già nel succorpo della Cattedrale, ora restituita al Santulli).

Dunque l'*Immacolata* (fig. 7) del museo Pomarici-Santomasi è firmata da Francesco Santulli e c'è anche la data. È purtroppo poco leggibile, per cui rimane aperta la questione della datazione, ampiamente discussa dalla Morra in base al rapporto con gli altri dipinti noti e gli altri da lei documentati. Le molte opere che Santulli realizza per la Cattedrale di Gravina, specie sotto l'Orsini (futuro Benedetto XIII) dal 1705 al 1727 (come dimostrano le densissime e preziose pagine della Morra con particolare riferimento al fonte battesimale voluto dall'Orsini e disegnato dal Santulli), rivelano una predilezione precisa per un pittore che possa continuare («con il suo esprimere in modi semplici verità di fede, col ricorso ad una poetica carica di istanze classiciste, funzionale all'ammaestramento religioso e alla crescita spirituale»¹⁴) l'operato di Francesco Guarino.

Operato caratterizzato da dipinti non a soggetto profano o di tema mitologico, ma circoscritto: ritratti, Santi, temi del Vecchio e Nuovo Testamento. Il pittore, come ha notato Riccardo Lattuada nella monografia a lui dedicata nel 2000 e nella recente preziosa del 2012 (*Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento 1611-1651*, Napoli), ben si adegua al clima moralistico-controriformato dettato dalla cupa Dorotea Orsini (fondatrice di S. Domenico a Solofra) e tipico di una famiglia che produrrà un papa, Benedetto XIII, nipote appunto di Dorotea, nonché figlio di Ferdinando III Orsini e di Giovanna Frangipane della Tolfa. Entrambi fondatori a Gravina della chiesa del Purgatorio, e quest'ultima come abbiamo detto della chiesa delle Domenicane (in fondo all'"asse orsiniano").

Interessante è anche la coincidenza di una data sottolineata da Lattuada, il 1641. In questo anno Ferdinando III Orsini ha la titolarità dei feudi (alla morte del padre e sino al 1659 anno della sua morte) e Francesco Guarino prende l'abito talare.

Una coincidenza importante in quanto è da presupporre su questa scelta un'eventuale influenza della famiglia Orsini, a cui Francesco Guarino è già legato come si può dedurre dalle opere eseguite per la famiglia a Solofra. Ma dal 1649 in poi Guarino è a Gravina, per soli due anni, perché una morte improvvisa lo coglie nel 1651 (come abbiamo documentato io e Antonio Braca nel *Catalogo della Mostra*¹⁵, Nocera 1990) interrompendo la decisiva svolta verso il barocco che si preannuncia nella splendida *Madonna del Suffragio e anime purganti* (fig. 1) dell'altare maggiore della chiesa del Purgatorio¹⁶.

Una serie di dipinti vengono realizzati dall'Abate Francesco Guarino per il Palazzo Orsini a Gravina. Nell'*Inventario* del 1707 redatto dal pittore Nicola De Simone ne risultano 30, sottolinea il Lattuada e, a mio parere, ce ne potevano essere sicuramente di più, andati perduti nel crollo dell'ala della Galleria per colpa del terribile "aeromoto" che colpì Gravina nel 1687, così come colpì il soffitto della Cattedrale, restaurato nei dipinti con soggetti orsiniani poi proprio dal nostro Francesco Santulli nel 1722 c. (che eseguì anche il fregio sottostante con i medaglioni)¹⁷.

Dei 30 dipinti del Guarino, rintracciati sono solo i seguenti e di notevole qualità: le due tele famose di Pommersfelden (figg. 8-9) (1642c) *Esau vende la sua primogenitura a Giacobbe*, e *Isacco benedice Giacobbe*, *La disputa di S. Caterina d'Alessandria con i filosofi pagani* (fig. 10) (già nella «camera di tre finestre al quarto nuovo di sopra, che riguarda la Cavallerizza»), *Giuseppe interpreta i sogni del faraone* (in collezione privata) (fig. 11) e il suo pendant già citato nell'inventario 1707, cioè *S. Cecilia che suona il cimbalo e vari angeli* (ritratto di Giovanna Frangipane, ora a Capodimonte) (fig. 12) (schema che sarà ripreso dal Santulli nel dipinto di *S. Francesco di Paola* in Cattedrale); e infine *S. Cecilia al cimbalo* (in collezione privata) (fig. 13). A queste opere vorrei aggiungere il *S. Giorgio* (fig. 14) (già in collezione Gualtieri De Biase, oggi Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano, Intesa San Paolo), in quanto mi sembra proprio un ritratto Orsini, forse di Ferdinando III, tanto somiglia ai futuri Ritratti del papa e alla mamma Giovanna ritratta in S. Cecilia. Mi fa piacere qui introdurre la notizia di un ritrovamento di un inedito settecentesco *Ritratto di papa Benedetto XIII*, proveniente dalla città di Gravina (fig. 14a).

Un altro dipinto rintracciato da Riccardo Lattuada potrebbe ascrivere al gruppo dei dipinti dell'*Inventario* della Collezione Orsini nel Palazzo napoletano di Monteoliveto, redatto nel 1744. Si tratta di una raffinata *Fuga in Egitto* di collezione privata pubblicata nel volume *Francesco Guarini. Nuovi Contributi 1* (2012). Nell'*Inventario* è menzionato «un quadro bislungo colla effigie di Nostra Sig.ra col bambino, e S. Giuseppe, che fuggono in Egitto, di palmi due e mezzo, e sette, del Guarino, con sua cornice intagliata, e dorata alla moda». Lattuada osserva che: «Due palmi e mezzo per sette corrispondono a circa cm 67 x 190, cioè quasi la stessa altezza del quadro qui in discussione ma una lunghezza pressoché doppia, come per un sopraporta. Dal momento che il nostro dipinto presenta le cimase intatte e visibili, e dunque abbiamo la certezza che non sia stato tagliato, si dovrà concludere che le misure del dipinto inventariato nella Collezione Orsini siano state rilevate in modo errato – e in tal caso avremmo oggi ritrovato un'altra opera prodotta da Guarino per gli Orsini – o semplicemente che il quadro citato nell'inventario sia un altro, non ancora ritrovato».

Da sempre a Gravina vi sono di Francesco Guarino *Gesù fra i dottori* (fig. 15) replica del famoso dipinto nel soffitto

della Colleggiata di Solofra (fig. 16)¹⁸, ed una *Madonna con Bambino* (fig. 17) nel Museo Pomarici Santomasi. L'opera, con alterne attribuzioni, è stata confermata al Guarino da Francesco Abbate (2011) e ridata a Pacecco De Rosa da Latuada (2012).

L'improvvisa morte di Francesco Guarino nel 1651 lascia il campo aperto al suo collaboratore Angelo Solimena, ma le sue opere finora conosciute a Gravina sono le due notissime del Purgatorio (figg. 5-6) e il meno noto bozzetto del *Paradiso* recentemente attribuito da Vincenzo Pugliese (fig. 4). Sicuramente dovevano essercene di più, se consideriamo che abbiamo nella chiesa del Purgatorio due dipinti distanti nel tempo, l'*Annunciazione* (fig. 5) probabilmente realizzata nel 1660 e il *S. Gregorio Taumaturgo e Santi*, firmato e datato 1667 (fig. 6).

Dunque ben 16 anni, dal 1651 (data della morte di Guarino), in cui sicuramente a Gravina venivano commissionati i dipinti; se da un lato dobbiamo pensare ad Angelo Solimena, dall'altro la figura locale più vicina e più probabilmente operosa in loco è Carlo Tucci, nato a Gravina nel 1669¹⁹ e collaboratore nel 1694 con Angelo Solimena nel soffitto del duomo di Sarno. E dunque Carlo Tucci, mediocre pittore, potrebbe essere il primo tramite della diffusione dei moduli stilistici di Angelo Solimena (che muore nel 1716), dal momento che Francesco Santulli nasce a Gravina, ancora dopo, nel 1676²⁰ e la sua prima opera nota è la *Pentecoste* del 1705.

Ma ci chiediamo chi lavora a Gravina dalla data 1667 del *S. Gregorio Armeno e Santi* di Angelo Solimena al 1705 (anno della prima opera nota di Francesco Santulli nato nel 1676).

Potrebbe essere lo stesso Angelo Solimena, protetto dagli Orsini perché in contatto con loro (sia per l'Accademia dei Famelici fondata a Gravina nel 1666-67 da Pier Francesco Orsini con sede nel palazzo Orsini) che perché allievo di Francesco Guarino, l'amato pittore di Corte. Angelo Solimena potrebbe aver aperto in questi anni una bottega a Gravina o la sua, a Nocera, potrebbe aver attratto i giovani pugliesi.

A Gravina sono pervenute solo poche tele di Angelo Solimena e proprio nella chiesa ducale del Purgatorio: due sicure (l'*Annunciazione* databile al 1660 e la *Madonna delle Grazie*, *S. Giovanni Evangelista*, *S. Gregorio taumaturgo*, *S. Vernacula* firmata e datata 1667), una terza presumibile, però perduta (*Madonna dei Sette Dolori*, *S. Giovanni Evangelista*, *S. Genaro*), una quarta, l'*Immacolata*, di Bottega guariniana o di Angelo Solimena, mentre tutte le altre furono eseguite successivamente da Francesco Santulli gravinese (nato nel 1676) e suo grande estimatore e imitatore e noi riteniamo allievo.

In tutta Gravina, nonostante l'attenta schedatura (mia a suo tempo e recente della S. De Simone) non abbiamo riscontrato in questo lasso di tempo nessun dipinto importante 'napoletano', se non l'*Assunta* di Carlo Rosa (1677) (fig. 18) nella Chiesa delle Domenicane (chiesa della Duchessa), l'*Im-*

macolata nella chiesa di S. Francesco (di ignoto), *S. Bibiana* e *S. Ignazio* di Cesare Fracanzano o Francesco (dopo il 1645) (fig. 19) già nella Chiesa del Gesù e il *Battesimo di Cristo* del De Angelis (1720).

Ci sono però tanti dipinti di ambito napoletano sparsi fra il Museo della Fondazione Pomarici-Santomasi e le chiese, alcuni di non particolare valore, altri ancora anonimi come per esempio il bel dipinto *Madonna con Bambino*, *S. Michele e S. Longino* (fig. 40) nel soffitto della chiesa di S. Sofia (rimando al prossimo paragrafo), e altri ancora di un ipotetico Vito Antonio De Filippis (allievo di Carlo Rosa) alle prese con la fattura delle 5 tele nella decorazione del soffitto della Cattedrale di Gravina.

Un'attribuzione questa proposta da Michele D'Elia nel 1982, quando era più conosciuta la scuola bitontina di Carlo Rosa e il grande soffitto da lui dipinto nella Basilica di S. Nicola, che non quella di Gravina.

Però due figure realmente operose in loco ci sono, e proprio native di Gravina, Carlo Tucci e Francesco Santulli.

Carlo Tucci di recente identificazione, grazie all'aver io rintracciato la sigla sotto la teletta di cimasa con *S. Madonna e S. Orsola*, la sua data di nascita 1669 e l'averlo infine collegato a quel Carlo Tucci collaboratore nel 1694 di Angelo Solimena nel soffitto del Duomo di Sarno²¹.

Francesco Santulli, rivalutato nel 1986 da Nuccia Barbone con la scoperta della data di nascita 1676, ed ora isolato nella sua personalità (sdoppiata con Francesco Andreulli, per via di una firma poco leggibile sotto il quadro dell'*Immacolata* nel Museo Pomarici di Gravina) da Carmen Morra con una monografia documentaria²², in cui sua prima opera è la *Pentecoste* del 1705 nella cattedrale di Gravina.

Certo nuove opere eseguite prima del 1705 potranno ancora emergere (anche fuori Gravina) a seguito della ricca documentazione della Morra che ce lo segnala operoso fino al 1728, e poi, dopo un lungo silenzio, presente in una nota di pagamenti del 1744 per dipingere il nuovo coretto in legno della Cattedrale (distrutto nel 1969): «Per compra di colori per Fatiche al Pittore Santulli duc, 7 gr. 86».

La Morra si chiede giustamente se questo Santulli citato senza nome possa identificarsi anche con un altro Santulli, don Carlo, segnalato in un documento del 1730 perché avrebbe "incissato" e dipinto un armadio per gli arredi sacri nella sacrestia della Cattedrale. Il recente ritrovamento dell'anno della data di morte 1729 schiarisce il dubbio (vedi saggio di C. Morra).

Forse un campanello d'allarme per determinare l'inizio di infermità di Francesco Santulli sono quei "venti giorni di degenza" che ottiene nel 1727 dal vescovo Ferrero, come testimoniato dalla Visita pastorale. Per lui realizza ancora tra il 1726-1727 gli affreschi importanti, ai lati del fonte battesimale, di *S. Vincenzo e S. Domenico* (quest'ultimo «secondo il

disegno della statua di detto Santo, ch'è in S. Pietro a Roma» (fig. 20). Muore nel 1729. Ecco perché a completare con 5 tele la ricca e imponente cornice dorata intorno alla *Madonna del Suffragio* di Guarino viene nel 1735 chiamato il napoletano Andrea Miglionico «il pittore di Montepeloso»²³ (fig. 1) e non il famoso e affermato localmente Francesco Santulli (che è già morto e quindi non più operoso). A maggior conferma c'è la notizia documentaria della Morra del 1738-39, quando tale Bartolomeo Deveteris dipinge tre figure e uno stendardo per la confraternita della Santa Croce nel succorpo della Cattedrale, di cui Santulli faceva parte, non solo, ma ne era stato Procuratore.

Un dato interessante questo del pittore-confratello a Gravina, ma non insolito a quei tempi se anche ritroviamo lo stesso Andrea Miglionico confratello della Gran Madre di Dio nella chiesa di S. Teresa dei Maschi a Bari nel 1711, per la quale lavorava in quegli anni *all'Apoteosi di S. Teresa*, come ha sottolineato la Basile nel Catalogo della Mostra delle Confraternite in Puglia²⁴. Dunque il libro della Morra esalta e analizza la figura di Francesco Santulli operatore locale certamente, ma di ampia personalità. Non è solo pittore, ma anche decoratore (il fregio nel 1722 con *Medaglioni di santi a chiaroscuro* lungo il soffitto della Cattedrale, le epigrafi in sacrestia, gli emblemi in vescovado) secondo la migliore tradizione barocca vivacemente presente anche in provincia. Una provincia che rivela aperture al mondo culturale napoletano, come dimostrano i dipinti di Gravina recentemente attribuiti sia al Cavalier d'Arpino (il *S. Martino* della pinacoteca vescovile²⁵) che a Cesare Fracanzano o Francesco Fracanzano (la *S. Bibiana e S. Ignazio di Antiochia* (fig. 19) già della chiesa del Gesù ed ora nella Sala dei paramenti²⁶), sia il grande soffitto ligneo della Cattedrale che si allinea ai grandi episodi della decorazione innovativa barocca a Napoli. Esempio barese il soffitto di S. Nicola (1661-1674), esempio campano il già citato soffitto del duomo di Sarno.

Il soffitto di Gravina è interessante sia dal punto di vista strutturale che contenutistico, per la novità che presenta, come per esempio il grande dipinto con l'episodio di cronaca del *Miracolo di S. Filippo Neri che salva Vincenzo Maria Orsini nel terremoto di Benevento nel 1688*. Considerando che il terribile aeromoto del 7 febbraio 1687 (fig. 37) aveva sconvolto tutti i tetti della Cattedrale di Gravina, e che già l'anno dopo nel 1688 venivano spesi 686 ducati per il soffitto della Cattedrale²⁷, è da ritenere che immediatamente dopo venisse eseguita l'importante soffittatura lignea e i relativi dipinti. Certo il dipinto del *Miracolo di S. Filippo Neri* a Gravina è davvero precoce, in quanto quasi contemporaneo all'evento del terremoto del 1688 e al dipinto del Castellano per Benevento; mentre quello più famoso del Ghezzi nella chiesa di S. Filippo Neri a Matelica (Macerata) è databile tra il 1725-1730 (il bozzetto si conserva in S. Maria Vallicella a Roma

dove tra l'altro c'è il dipinto di Pietro da Cortona a cui si è ispirato il pittore di Gravina²⁸). Dunque importante è appurare il nome del progettista e del pittore scelto per realizzare i dipinti del soffitto della Cattedrale di Gravina. A mio parere è Carlo Tucci indubbiamente il possibile tramite locale tra il maturo Angelo Solimena e il più giovane Santulli, che già nel 1722 circa vi lavorerà al restauro.

A Carmen Morra ho dato il compito e l'augurio di scoprire questo altro anello della catena nell'Archivio Diocesano di Gravina, preziosa fonte di notizie, in cui ho lavorato anch'io per elaborare lo studio sulle fasi costruttive della Chiesa del Purgatorio a Gravina per la Mostra di Nocera del 1990 (su invito di Vincenzo Pacelli e Mario Alberto Pavone).

Dai molti documenti ritrovati la Morra ne ha estrapolato una serie relativa al soffitto ligneo. Documenti che rielaborati e illustrati costituiscono la fitta trama per la individuazione delle personalità operose nel grande cantiere del soffitto barocco. Purtroppo non è emerso il nome del pittore (così come non è emerso a suo tempo il nome del Guarino), ma gli anni di lavorazione, per cui mi sono orientata sulla figura di Carlo Tucci, che nel 1694 lavora a Sarno e nel 1691 (anno documentato delle tele) per trecento ducati potrebbe aver lavorato a Gravina. Ma prima di addentrarmi nei confronti stilistici tra il ciclo del soffitto di Gravina e quello di Sarno propongo la lettura del successivo saggio documentario di Carmen Morra.

Il pittore Carlo Tucci tra il soffitto della Cattedrale di Gravina (1691) e quello del Duomo di Sarno (1694)

I documenti rilevati nell'Archivio Diocesano di Gravina da Carmen Morra ci rivelano importanti date per l'esecuzione della grande macchina del soffitto ligneo della Cattedrale di Gravina, partendo dal 1686 fino al 1723, confermandoci una data sicura di esecuzione per i dipinti: il 1691 come vedremo. Dunque solo tre anni prima del 1694, anno del pagamento dei 21 dipinti del soffitto di Sarno ad Angelo Solimena e a Carlo Tucci.

Uno stesso clima culturale pervade le decorazioni delle due importanti chiese, in quanto entrambe realizzate all'indomani della famosa lettera indirizzata dal vescovo letterato Pompeo Sarnelli ad Angelo Solimena nel 1683. Cioè nella piena maturità di Angelo che ha accettato i consigli di Pompeo Sarnelli, frenando così l'avanzare della sua maturazione in chiave barocca, Sarnelli è uno dei più stretti collaboratori del cardinale Orsini e sicuramente, come annota Mariella Basile, nella lettera esprimeva un punto di vista dell'Orsini e della cerchia che ruotava intorno a lui²⁹ verso una pittura che rifiuta le istanze barocche: «non vi voglio tanta bizzarria pittoresca... né vi approvo stravaganze di panneggiamento e di positura». E ancora «Lode a Dio che son dato in un di-

pintore che sa trattar penna e pennello ugualmente bene, perché così posso render V. S. capace della maniera che debbano essere le quattro tavole che io desidero dipinte», cioè la Vergine, Cristo, San Pietro e San Paolo.

Siamo quindi in contemporanea con la suddetta lettera, anzi un anno prima, 1682, con il *San Michele* del Duomo di Sarno e qualche anno più tardi per la decorazione dell'intero Duomo.

E questa lettera può ben spiegarci le scelte stilistiche di Angelo Solimena a Sarno, così come quelle degli altri artisti a Gravina attraverso la costante presenza del cardinale Orsini, sia direttamente che indirettamente grazie alla vigile osservanza della madre, Giovanna Frangipane della Tolfa.

Un episodio importante per la città di Sarno è la decorazione del Duomo, realizzata ad opera di Angelo Solimena a cominciare dal 1682, data del dipinto del *San Michele Arcangelo* eseguito per il grande altare maggiore a sua volta datato 1689. Il grande postergale è comprensivo in maniera geometrica di ben cinque altre tele: un *Padre Eterno* e due *Angeli adoranti* nella parte superiore, un *San Pietro* e un *San Paolo* ai lati del suddetto *San Michele*, che come sottolinea Braca «restituiscono l'effetto ottico di due statue marmoree»³⁰.

Come raccordo col soffitto ligneo, documentato come vedremo nel 1694 (a opera di Angelo Solimena e di Carlo Tucci), vi è una grande lunetta al di sopra dell'altare maggiore dipinta ad affresco (con una *Scena della peste*) da Angelo Solimena, autore inoltre sempre dell'affresco nella volta del coro con *Episodi biblici* nel 1698, poco prima di morire.

Prima di addentrarci nella descrizione del soffitto del Duomo di Sarno e porlo poi a confronto con quello di Gravina in Puglia, per via della presenza a Sarno del pittore gravinese Carlo Tucci in ben 18 tele, mi piace sottolineare la presenza dei due suddetti santi *Pietro* e *Paolo* dipinti al modo di statue marmoree, ai lati del *San Michele* di Angelo Solimena nell'altare maggiore.

Una consuetudine questa secondo noi partita dai grandi esempi illusionistici di Andrea Pozzo al Collegio del Gesù a Roma (come abbiamo potuto vedere nei recenti Atti del Convegno sull'artista tenutosi a Roma nel 2009)³¹, ma esemplificata qui a Sarno da Angelo Solimena, e dal pittore solimenesco Francesco Santulli a Gravina nella Cattedrale (ai lati del fonte battesimale) su commissione nel 1726-1727 dello stesso cardinale Orsini (S. Domenico doveva essere come la statua in S. Pietro a Roma) (fig. 20). Quindi una comunione di intenti decorativi tra il vescovo De Tura e il cardinale Orsini, di cui era stato precettore proprio a Gravina.

Se a Sarno sono rappresentati *San Pietro* e *San Paolo*, come i grandi apostoli della Chiesa, a Gravina sono dipinti *San Domenico di Guzman* e *San Vincenzo Ferreri*, entrambi domenicani come il cardinale Orsini, così a Roma nel corridoio delle camere di S. Ignazio (casa professa del Gesù) i Santi gesuiti Luigi Gon-

zaga e Stanislao. E ancora a Bari, per fare un altro interessante esempio, due santi francescani ad opera del pittore inglese (ma napoletano di adozione) Peter Fabris nella chiesa di S. Chiara (prima metà del secolo XVIII) ai lati dell'altare maggiore.

Un percorso decorativo di grande interesse, ad opera del vescovo De Tura e del pittore Angelo Solimena, si ammira nel Duomo di Sarno, stemperandosi tra le pareti, le volte e il soffitto ligneo.

«Quest'ultimo è composto da due parti che coprono longitudinalmente l'intera chiesa. Dall'ingresso fino al presbiterio esso è composto da un cassettonato ligneo contenente ben 21 tele organizzate intorno a tre teloni principali al centro. La sua struttura non può non ricordare quella della Collegiata di Solofra, la cui navata centrale è coperta da un cassettonato disposto in maniera analoga con teloni centrali realizzati da Giovan Tommaso Guarino alla fine del terzo decennio del secolo. La chiesa irpina (la Collegiata di Solofra) e la cattedrale sarnese erano entrambe dedicate a S. Michele, capo delle milizie celesti. Il vescovo di Sarno, Mons. De Tura come Angelo Solimena erano entrambi di origini solofrane, e non può, quindi, meravigliare che il cassettonato della Collegiata di Solofra abbia funzionato come modello per quello sarnese. Anche il tema è lo stesso: l'angelo nel Vecchio e nel Nuovo Testamento». Nel cassettonato di Solofra ci sono *Angeli del Vecchio Testamento* nella navata centrale, mentre nel transetto tele con *Angeli del Nuovo Testamento* (già studiati dal Pacelli nel 1988, come opere di Francesco Guarino e del padre Giovan Tommaso).

«Ma a Sarno lo sviluppo teologico è molto più compatto e coerente. Al centro i tre teloni raffigurano *San Michele sconfigge le milizie di Sennacherib*, *San Michele introduce un'anima alla Trinità*, *San Michele fa cessare la peste a Roma*. E intorno sono disposte le restanti tele raffiguranti episodi degli angeli nei Vangeli e nella Bibbia».

Il De Tura ci ha lasciato una memoria scritta con l'indicazione della ripartizione dei lavori e le spese affrontate, pubblicata da Mario Alberto Pavone nel 1977 prima, e successivamente nella monografia su Angelo Solimena del 1980. La lettura del testo è molto importante per comprendere gli sviluppi e la cronologia dell'insieme delle opere e quindi la proponiamo:

«Hoggi diciannove di Agosto 1694, si son finiti li quadri dell'intempiatura di questa Chiesa Cattedrale di Sarno, fatta tutta a spese dell'Illustrissimo e Reverendissimo mons. Tura Vescovo di questa Città. Li tre quadri grandi sono stati pittati dal Magnifico Angelo Solimena della città di Nocera padre del signor Francesco Solimeno, il quale Francesco in questo secolo pinta in Napoli et ha grido di virtuoso pittore, e questi ha fatto il disegno di tutti i tre quadri grandi pittati da suo pa-

dre, eccetto però la testa del Padre Eterno del quadro di mezzo che è stata ritoccata di propria mano del signor Francesco: e si sono pagati ducati 200. L'altri quadri diciotto piccioli sono stati pintati dal signor Carlo Tucci della città di Gravina e si sono spesi ducati 200. L'intempiatura di legno è stata fatta dal maestro Andrea Guerriglia parimenti di Nocera per ducati 450. L'oro e gesso et altri colori sono stati posti dal signor D. Nicola De Blasio, pure di Nocera. La cona del coro, Baldacchino, seu trono del vescovo, quadro dell'altare maggiore, del sacramento, l'organo e cibori sono stati parimenti pintati dal detto signor Angelo Solimena. (...)».

Molto interessante a mio parere questo documento sia per la terminologia che per la descrizione della tecnica di esecuzione, nonché per i nomi degli artefici, ognuno con un incarico: la soffittatura in legno è eseguita dal mastro Andrea Guerriglia di Nocera per 450 ducati, la stuccatura e l'oro applicato sono eseguiti dal signor Nicola De Blasio di Nocera, il dipingere (oltre ai quadri) la cona del coro, la cattedra vescovile, l'organo e i cibori dal pittore Angelo Solimena. Una consuetudine operativa del pittore Angelo Solimena che ci sorprende ma che è analoga a quella degli altri suoi colleghi, a cominciare come vedremo dallo stesso Tucci per l'organo della cattedrale di Gravina.

Dal testo del documento si evince che dell'intero cassettonato solo le tre tele maggiori sono state realizzate da Angelo Solimena, però, come osserva Braca, è annotato, che non senza una punta di orgoglio, i disegni preparatori sono di Francesco Solimena con un suo diretto intervento nel ritocco della testa del Padreterno. Pavone ha già reso noto nel Catalogo della Mostra di Nocera (1990) uno dei tre disegni preparatori, il *San Michele fa cessare la peste a Roma* di Francesco Solimena, conservato a Chatsworth nella Collezione del Duca di Devonshire, nel quale ha colto il rimando all'incisione di Carlo Maratta raffigurante un soggetto omonimo. Ritengo utile riportare le osservazioni di Braca circa i tre teloni di Angelo Solimena per meglio comprendere il clima culturale in cui si inserisce il giovane pittore Carlo Tucci di Gravina, autore delle 18 tele incastonate nel soffitto ligneo, tutte intorno alle centrali (e in asse tra loro) di Angelo Solimena.

Il *San Michele fa cessare la peste a Roma* (fig.21) presenta varie novità. «La prima riguarda la scomposizione dello spazio, che indica, per quanto riguarda Angelo, il superamento dell'ultimo residuo naturalista offrendo un'apertura che non ha precedenti.

Non può sfuggire, infatti, che la comunione dell'appestato, la processione, i morti in primo piano sono brani autonomi anche se convergenti alla definizione ambientale del soggetto. La seconda riguarda i molteplici intrecci con altre opere a cominciare dai celebri ex voto di Mattia Preti sulle porte di Na-

poli, conosciute attraverso i bozzetti di Capodimonte, per passare subito al dipinto di Luca Giordano della chiesa di Santa Maria del Pianto a Napoli raffigurante *San Gennaro intercede per la fine della peste*, dal quale recupera il brano del cadavere del bambino accanto alla madre morta e la figura dell'angelo che sfodera la spada. L'idea della donna morta con il bambino accanto e del cane in primo piano hanno un riscontro nella paletta dell'Ospedale della Pace raffigurante un *Miracolo di san Giovanni di Dio*, datata da Solimena junior 1691. Ancora si può notare che lo sfondo architettonico è costituito da un edificio ben noto nell'Agro, la cosiddetta Rotonda, il Battistero paleocristiano del VI secolo.

La seconda tela rappresenta *San Michele conduce le anime al cospetto della SS. Trinità*, in gran parte esemplato sul dipinto omonimo del 1683 e ancor di più su quello murale di San Giorgio a Salerno, che sembra costituire l'effettivo precedente, arricchito da un maggior numero di figure e nel quale compare il ritocco del volto del Padreterno da parte di Francesco Solimena.

Il terzo dipinto rappresenta *San Michele sconfigge le milizie di Sennacherib* (fig. 22). In questo caso, l'iconografia del disegno preparatorio ha certamente risentito della elaborazione della *Conversione di san Paolo*, che Francesco aveva realizzato per la sacrestia di San Paolo Maggiore a Napoli, datato 1689».

Braca aggiunge che le altre 18 tele, stando a quanto riporta la fonte documentaria del De Tura, sono state realizzate da Carlo Tucci, originario di Gravina, il feudo degli Orsini. «E non è improbabile un interessamento del Cardinale per il suo inserimento fra gli artefici della commissione. Il pittore pugliese, infatti, risulta nato nel 1669 e all'epoca del cassettonato a Sarno aveva solo venticinque anni. Certamente non si tratta di un artista di gran livello in quanto i dipinti evidenziano una netta mediocrità con evidenti secchezze ed approssimazioni grossolane».

Braca si ferma qui rimandando al mio saggio del 1994 sulla 'ducal' chiesa degli Orsini, in cui si fa un primo profilo della figura di Carlo Tucci gravinese, già peraltro citato nella scheda del Catalogo della Mostra di Nocera (1990) relativa al dipinto di Angelo Solimena nella Chiesa del Purgatorio, la *Vergine con San Gregorio, S. Giovanni Evangelista e S. Vernacula* del 1667 (fig. 6).

Esiste di questo dipinto una piccola copia (con qualche variante), come cimasa dell'altare di S. Eligio in S. Nicola a Gravina (fig. 23). Nella teletta il D'Elia vi riscontrava la sigla T.G. e la considerava opera di un pittore della famiglia Guarino. In realtà la sigla è la risultante dell'intreccio tra la C e la T, seguite da una F. Con piacere ho già identificato in tali lettere le iniziali del pittore di Gravina Carlo Tucci ed interpretato la F, come *fecit*. Dunque siamo di fronte ad una prima opera di quel finora sconosciuto "Signor Carlo Tucci di Gra-

vina” che viene pagato ducati 200 nel 1694 per i 18 quadri nel soffitto del duomo di Sarno, collocati intorno alle tre grandi tele di Angelo Solimena.

Ma nella cattedrale di Gravina ho riscontrato la stessa sigla intrecciata (della tela della chiesa di S. Nicola a Gravina), in un'altra cimasa d'altare (il primo, della navata sinistra verso l'altare maggiore) con la *Madonna in gloria e Santi Vescovi* (evidenti sono gli attributi di San Gennaro) (fig. 32). Da alcuni pagamenti relativi alla cattedrale, avvenuti nel 1690, si apprende che egli è clerico ed è pagato per ordine del Monsignore di Gravina.

La notizia di questi pagamenti a Carlo Tucci, insieme ad altri artefici, è citata in una nota del saggio di F. Raguso sul Bancone della Cattedrale (vedi saggio di C. Morra), senza però alcun cenno di identificazione col nostro pittore. Ho ritenuto di poter sicuramente riconoscere nel clerico Carlo Tucci il pittore di Sarno sia per la corrispondenza degli anni, sia perché per la Cattedrale esercita la sua professione, cioè dipinge un organo: «Per pittura dell'organo finto al Clerico Carlo Tucci per ordine di Monsignore ducati 6» (come abbiamo visto fare ad Angelo Solimena nel Duomo di Sarno). La notizia è riportata al f. 9r. (e non 8r. come è citato in Raguso) del *Libro de Conti del Deputato delle franchitie de chierici spettanti alla Sacristia... Depositario 1688-1725* (A. D. G. nel Fondo Capitolare). A f. 8v. è già citato Carlo Tucci: «Al Clerico Carlo Pittore ducati 1». È da precisare che da f. 1 a f. 9 sono riportati una serie di pagamenti a vari mastri, con annotazione di ducati 686 spesi per il soffitto della cattedrale (negli Esiti dal 1 maggio 1688 ad agosto 1689), di ducati 78 per «reparazioni alla Chiesa e altre spese» (negli Esiti dal settembre 1689 ad aprile 1690), di ducati 240 «a Francesco Anzelone stuccatore per l'opera del soffitto della chiesa» (vedi saggio di C. Morra).

Dunque siamo di fronte ad alcuni pagamenti versati al Tucci (durante i rifacimenti della Cattedrale voluti dal Valvassorio), ben quattro anni prima di quelli di Sarno, per ordine presumibilmente del vescovo dell'epoca, identificabile in Marcello Cavalieri entrato solennemente in Gravina il 15 aprile 1690, accompagnato dal Cardinale Orsini³². Viene spontaneo chiedersi come sia giunto il nostro Carlo Tucci a Sarno. L'eventuale tramite potrebbe essere stato il cardinale Orsini, o lo stesso vescovo di Sarno, il solofrano Nicola de Tura, divenuto vescovo proprio per interessamento dell'Orsini, del quale egli era stato insegnante di dialettica e presumibilmente maestro di giurisprudenza, nonché segretario di casa Orsini a Gravina. Sicuramente un protetto del cardinale Orsini, se al suo stemma di famiglia (un albero con cometa) unisce quello dell'Orsini, come ho potuto vedere direttamente nel dossale della bella acquasantiera marmorea nel duomo di Sarno. Risaputo è che dedicasse i suoi *Degli aborti poetici* (1700) all'Orsini nonché un intero sonetto ad Angelo Solimena che doveva dipingere

S. Michele Arcangelo, il quadro centrale dell'intero soffitto. Interessante si è rivelata, all'epoca della Mostra di Nocera (1990), la visione diretta dei 18 quadri dipinti da Carlo Tucci, purtroppo molto ridipinti e la cui lettura, dal basso verso l'alto, non ne facilitava lo studio. All'epoca avevo già pensato che opportuni accostamenti con altri dipinti di Gravina ci avrebbero portato all'individuazione forse di un'interessante figura di pittore, sicuramente tutto inserito nella politica “figurativa” dell'Orsini. Oggi la campagna fotografica ci permette di poter analizzare ad uno ad uno i dipinti e di poterli mettere a confronto con quelli suoi siglati, nonché con i dipinti del soffitto della cattedrale di Gravina, come vedremo. Incuriosita da tale personalità e volendone individuare i suoi dati cronologici, ho esaminato i *Libri battesimali* dell'Archivio Diocesano di Gravina. Dall'atto del battesimo, registrato qualche giorno dopo la nascita del pittore nel Libro della parrocchia di S. Giovanni Evangelista, si apprende che Carlo Tucci nasceva nel febbraio 1699 e gli veniva imposto il nome di Orontio Carlo Domenico: «Die 26 febbraio 1699. Orantio Carlo Domenico figlio di M° Lenardo Ant.o Tucci, et Alesia pischullo, fù battezzato da me Paroco D. Gio: Batta Blasio, et furono li Comp. Sig.re Giovanni La fronza, et Sig. ra Lella di Vito d'Altamura, nacque alli 19 d°».

Senza soffermarci ora sul padre mastro Leonardo Tucci – che ho seguito nei documenti da cui emerge la presenza di molti Guarino originari di Solofra, nonché di altre famiglie solofrane come i Ronca- e ritornando al dipinto di Carlo Tucci presente nella chiesa di S. Nicola a Gravina *Madonna e S. Orsola* (fig. 23), esso è chiaramente un esercizio su un'opera di Angelo Solimena, anche se non si può escludere la volontà del committente che avrebbe richiesto, per la cimasa del proprio altare (il primo a sinistra entrando in chiesa) una copia dell'opera del più affermato pittore. Infatti dell'originale quadro (*Madonna col Bambino e Santi Gregorio, Giovanni Evangelista e Vernacula*) (fig.6) permangono la figura della Vergine assisa su di un plinto, il puttino alle sue spalle, la Santa martire che qui si trasforma in S. Orsola per l'evidente attributo della bandiera ai suoi piedi. Sono scomparsi S. Giovanni Evangelista e S. Gregorio, mentre il putto che svolazza col mantello della Vergine in Angelo Solimena, si è qui seduto in grembo di Maria trasformandosi in Gesù Bambino benedicente. Di questo dipinto di Carlo Tucci, che riprende anche i colori dall'originale, non ho trovato nelle Sante Visite alcuna citazione, se non una notizia indiretta che serve come terminus post quem, per datare l'opera intorno al 1686. La piccola tela di Carlo Tucci è nella cimasa dell'altare di *S. Eligio* nella chiesa di S. Nicola. Questo altare è descritto dal Valvassorio nella sua Visita del 1686 (f. 59) come avente solo l'Icona del Santo “satis vetusta” e come bisognevole di essere “ad meliorem formam reduci infra tres menses, alias suspendi”. I padri della Collegiata risposero che l'altare si sarebbe rifatto quanto prima nel mese di novembre, avendo già prenotato il

Mastro e la pietra di Bitonto “che pare marmo”. Dunque è nella nuova edizione dell'altare di S. Eligio che si deve essere creata la cimasa con il dipinto di Carlo Tucci.

Due dunque sono finora le tele note e sicure di Carlo Tucci, perché siglate, entrambe a Gravina, una in S. Nicola (la *Madonna con Bambino e S. Orsola*) e una in cattedrale (*Madonna in gloria e tre Santi Vescovi*).

Dalla ormai lontana mia identificazione della figura di Carlo Tucci in queste tele (Pasculli 1990 e 1994), nessuno apporto critico è stato dato alla figura di questo artista che pur – abbiamo visto – ha nel 1694 lavorato insieme al famoso Angelo Solimena in ben 18 piccole tele nel duomo di Sarno, percependo come compenso la somma di 200 ducati, cioè 200 ducati come il maestro per le tre grandi tele. È evidente dai pagamenti la diversa posizione di Carlo Tucci, ancora giovane allievo di Angelo Solimena, e perciò pagato in maniera inferiore rispetto al Maestro, pur avendo eseguito più tele. Tuttavia la somma di ducati 200 in assoluto non è poca cosa, se noi la confrontiamo con i pagamenti fatti all'epoca per altri lavori (per il soffitto della cattedrale di Gravina) (vedi saggio di C. Morra).

La campagna fotografica fatta dalla Soprintendenza per i Beni Storico-artistici di Salerno alle tele del soffitto di Sarno ci ha permesso di poter analizzare da vicino le tele eseguite da Carlo Tucci, mai pubblicate finora, a fronte invece delle più note di Angelo Solimena. Ne è emersa una lettura interessante, perché ci ha rivelato un artista di un certo spessore che pur si scorge nonostante le tele siano per lo più in pessimo stato di conservazione.

Molte le ridipinture, a volte brutali tanto da far notare forti incongruenze di mano nello stesso dipinto (è il caso, per fare un esempio lampante, del *S. Pietro liberato dall'Angelo*) (fig. 24) in cui la parte sinistra (ovvero questo episodio) è totalmente ridipinto in maniera grossolana, mentre si conserva bene la parte destra che ci offre un brano di qualità (con echeggiamenti da Luca Giordano) nel gruppo di soldati addormentati, colti uno di spalle, sdraiato, e uno di fianco, seduto, mentre l'unico sveglio gesticola sapientemente nel contesto.

È evidente l'influsso da Francesco Solimena nell'altra tela con l'*Adorazione dei pastori* (fig. 25), in cui l'angelo annunciatore in alto è ripreso pure da Angelo Solimena nella volta affrescata del Coro dello stesso duomo di Sarno.

Dove le tele si sono conservate relativamente bene, possibili sono i confronti con opere dello stesso Francesco Guarino nel soffitto del Duomo di Solofra. È palese per esempio nell'*Annuncio ai pastori* (fig. 26), che mostra una buona capacità compositiva dei personaggi, a cui sono stati sovrapposti in alcuni casi pesanti rifacimenti (è evidente il viso quasi un mascherone del pastore, a sinistra nella composizione, e le incongrue teste delle pecore).

Sempre a Francesco Guarino si rifà il *Sacrificio di Isacco* (fig. 27) che, bello compositivamente, mostra molte ridipinture nella figura di Isacco, di Abramo, mentre l'Angelo che sopraggiunge per frenare la mano di Abramo è imponente nel suo disporsi parallelamente all'episodio per tutta la lunghezza della tela rettangolare, con un bel brano di svolazzante mantello rosso ancora integro nel suo articolato spiegarsi.

Un altro brano interessante e compositivamente sapiente, un'*Annunciazione*, si apre nella relativa tela (fig. 28), dove è evidente il richiamo ai dipinti di Massimo Stanzione (*Annunciazione* in S. Maria Coeli a Napoli) ma nella Vergine Annunziata forte è il legame all'*Annunciazione* di Angelo Solimena a Gravina, in quel chinare gli occhi, ma soprattutto nel mantello blu che si snoda ad S, come nel grande esempio gravinese. Certo si notano alcune incertezze nell'articolazione delle gambe dell'Angelo Annunciatore, troppo però discordante con il bel gruppo della Vergine sul raffinato inginocchiatoio.

A fronte di questi dipinti citati, molti – come ho detto – sono fortemente ridipinti tanto da dare l'idea giusta – a chi guarda dal basso – di un artista mediocre.

Ma poteva mai un famoso Angelo Solimena e soprattutto il Vescovo De Tura accontentarsi di un mediocre pittore nella chiesa che lo vede mecenate (paga lui tutti i dipinti del soffitto) (fig. 29) e dove addirittura colloca sull'acquasantiera il suo stemma articolato con quello del Cardinale? Non penso proprio, per cui ritengo che un restauro potrebbe rivelare una buona mano di un artista che si presenta a noi come un buon copista, secondo proprio una tradizione di scuola. È evidente il suo essere allievo della bottega 'napoletana' a Gravina e il suo costante copiare le opere di Angelo Solimena, come nella cimasa siglata in S. Nicola a Gravina della *Vergine con S. Orsola*.

Ritengo che a Sarno sia stato dato al pittore gravinese non solo l'elenco delle opere da eseguire con i soggetti, ma anche 'modelli' da imitare. Non diversamente da quanto accade per Angelo Solimena i cui tre bei dipinti sono realizzati in base ai disegni datigli dal figlio Francesco. Tanto annota il vescovo De Tura nel suo Resoconto contabile, non solo, ma sembra anche vantarsi che nel viso del Padre Eterno nel “quadro di mezzo” (*S. Michele conduce le anime al cospetto della SS. Trinità*) sia intervenuto proprio Francesco Solimena.

Perché allora non è stato chiamato il più prestigioso Francesco Solimena, ma il padre Angelo? Perché impegnato in altre opere, perché più costoso? La risposta mi pare evidente perché chiaramente deducibile dalla già citata lettera di Pompeo Sarnelli ad Angelo Solimena (di cui abbiamo precedentemente parlato). Conta sì la scelta del committente, condizionata certamente dalle linee guida del cardinale Orsini, per cui si deve rivolgere al più 'temperato' Angelo Solimena.

Il soffitto (fig. 30), articolato in maniera dinamica, con tre tele centrali e uguali fra di loro di Angelo, e tutte le altre intorno ad esse, suddivise per temi e di formato diverso, per ben incastrarsi nel rettangolo totale del soffitto. Così, a seconda del formato della cornice, si articola la composizione.

È il caso per es. della *Assunta* (fig. 31) collocata in una cornice segmentata, per cui la Vergine è inserita nel riquadro alto della cornice, mentre ai suoi piedi è il sepolcro e ai lati, rispettivamente a destra e sinistra, si dispiegano i gruppi degli apostoli.

Se il rimando immediato va all'*Assunta* di Carlo Rosa (fig. 18) dipinta nel 1677 per la chiesa delle domenicane di Gravina, la composizione è più sciolta, più libera, non avendo un disegno imposto, e rivela una mano attenta a dipingere analiticamente i vari apostoli, figurine che si muovono avvolte da manti abbondantemente panneggiati.

Tale gruppo nel dipinto dell'*Assunta* di Sarno lo ritrovo, identico, ma più semplificato nel gruppo dei 3 santi ai piedi della Vergine nel dipinto della *Madonna in gloria e Santi vescovi* siglata da Carlo Tucci, nella cattedrale di Gravina (fig. 32). È questa dunque la vera mano di Carlo Tucci. Per cui ponendo come base il confronto fra i due dipinti di Carlo Tucci, uno a Sarno, uno a Gravina, ritengo di poter rintracciare la stessa mano anche nel soffitto della Cattedrale di Gravina, e in particolare nell'*Assunta* (fig. 33) che campeggia al centro del lungo e dorato soffitto della navata centrale, decorato con altri quattro dipinti, rispettivamente due per parte in asse da un lato e dall'altro dell'*Assunta*.

Il soggetto degli altri dipinti sono, partendo dall'*Assunta* di formato rettangolare, da un lato *S. Michele scaccia i demoni* e dall'altro *S. Filippo Neri e la Vallicella* (di formato esagonale), e, al di là di questi, rispettivamente i mistilinei dipinti con i *Santi della famiglia Orsini e con Santi protettori del Regno, della Provincia e della Città* (fig. 34).

I 5 dipinti del soffitto godono dal 1982 di una attribuzione consolidata nel tempo, grazie al confronto proposto da Michele D'Elia³³ con il pittore di Triggiano (Bari) allievo di Carlo Rosa, Vito Antonio De Filippis, zio del più famoso Nicola De Filippis operoso nel Settecento.

Se l'attribuzione ha una sua validità perché all'epoca si conosceva solo la scuola bitontina di Carlo Rosa, oggi conosciamo di più la scuola gravinese, grazie ai molti studi su Francesco Guarino, su Angelo Solimena, su Francesco Santulli; inoltre una attenta ricerca documentaria ci ha evidenziato la sconosciuta figura del 'clerico pittore' Carlo Tucci. A tutto ciò aggiungiamo ora l'attenta analisi dei documenti che si conservano nell'Archivio diocesano, operata da Carmen Morra che ci dà così una precisa successione degli anni in cui è stato realizzato il soffitto della Cattedrale di Gravina.

Questa documentazione relativa agli anni del cantiere ci permette di dare una più esatta cronologia delle fasi costrut-

tive del soffitto (fig. 34) e dell'esecuzione dei 5 dipinti che sottolineiamo subito cade nel 1691. Avevo già proposto nel mio saggio del 1994 la data 1688 come post quem, sia perché avevo ritrovato nell'Archivio diocesano di Gravina un documento di tale anno, sia perché c'era stato un violento aeromoto nel 1687 che aveva distrutto la copertura della cattedrale, dell'ala della Galleria del Palazzo Orsini e di varie chiese e palazzi.

Oggi tale data viene confermata come post quem, ma siamo arricchiti dalla conoscenza di altre date per le quali rimandiamo, per una conoscenza dettagliata, al saggio di Carmen Morra.

Qui ripropongo in sintesi le cose più salienti relative ai dipinti e soprattutto al soffitto in cui essi vengono incastonati, sicuramente dopo che sia stata realizzata la soffittatura (la cosiddetta "intempiatura" come abbiamo letto nel Documento di Sarno 1694) con la bellissima decorazione a racemi ad intaglio, e non necessariamente dopo che venga eseguita l'indoratura.

Il tessuto decorativo è ad intaglio con le numerose figure che nuotano attraverso i lunghi racemi dorati: putti, angeli, sirene che sostengono vasi ricolmi o sorreggono festoni di ricchi pomi, conchiglie da cui emergono teste di puttini, maschere indiane, grandi stemmi distribuiti sulla cornice perimetrale. Primo fra tutti, lo stemma domenicano del vescovo Orsini in asse con l'arco di trionfo, quindi della famiglia Orsini-Della Tolfa, poi del Capitolo, di Gravina, dei Vescovi Capuano, Valvassario, Cennini. Il programma iconografico di glorificazione della famiglia Orsini parte dall'*Assunta* e spazia da un lato con il *S. Filippo Neri e I santi e le sante Orsini* (fig. 39), dall'altro con *S. Michele e Santi protettori del Regno di Napoli, della Provincia e della Città* (fig. 38).

Adesso seguiamo i documenti

I lavori del soffitto iniziarono per volontà del vescovo Valvassorio (in carica dal 1686 al 1689) che avendo trovato nel 1686 la navata centrale e le laterali coperte da un tavolato ormai sconnesso ordinò che la navata maggiore fosse coperta da soffitto nobilmente intagliato, come fu eseguito dal Maestro (rimasto anonimo) con la spesa di ducati 706. Ma rimasero vuoti i vani appositamente lasciati per i quadri.

Nel 1691 il vescovo successivo Marcello Cavalieri (1690-1705) provvide a riempire i vuoti con i dipinti e con 300 ducati fece costruire per le navate laterali le volte con stucchi e "canne", ovvero "ad incannucciata" (tali volte si rovinarono presto, tanto che il Cardinale Orsini nel 1714 le fece abbattere e costruire in pietra). Lo stesso Cavalieri nel 1692 provvide a far intagliare il sipario sull'arco maggiore per la spesa di ducati 237.

Il vescovo Luigi Capuano (1705-1708) fece iniziare nel 1706 l'indoratura al soffitto ligneo ancora al naturale della navata centrale, terminata poi nel 1708 ad opera del vescovo

Lucini (1708-1725), e completare l'indoratura e la coloritura di azzurro stellato del sipario e color carne dei puttini volanti e sorreggenti il sipario.

È interessante che l'indoratura del soffitto ligneo proceda in quattro fasi, quanto sono le parti in cui venne operativamente suddiviso il soffitto. Evidentemente per non riempire di impalcature tutta la chiesa durante il lungo procedimento di indoratura.

Dunque i cosiddetti "vacui" citati si riferiscono ai vuoti dove inserire le tele, 'vacui' che il vescovo Valvassorio morendo non può riempire, ma che nel 1691 vengono colmati con tutte le tele grazie all'interessamento del vescovo successivo.

La data 1691, relativa a tutti e 5 i dipinti eseguiti, presuppone una contemporaneità di fattura da parte di un solo artista, che con il suo operato rende gradevole la visione del soffitto dal basso, anche se questo non è stato impreziosito con la doratura.

D'altro canto al 1692, l'anno dopo, risale l'esecuzione dello splendido sipario con puttini (il cosiddetto "padi-glione") sull'arco di Trionfo della navata maggiore (fig. 35), per completare il programma iconografico e scenografico del soffitto della cattedrale di Gravina³⁴.

Ma sarà colorato molto dopo nel 1720 e in contemporanea alla fine della doratura dell'intero soffitto, 1718 (ma cominciata nel 1706).

Dunque un dato oggi è certo, i 5 dipinti sono del 1691, ma la fattura mi è sempre sembrata discontinua come mano, tanto da non voler accettare l'idea di un unico artista come autore. Mi sono sembrati sempre della stessa mano l'*Assunta* e il *S. Michele sconfigge i diavoli*, di altra mano *S. Filippo Neri e la Vallicella* per una maggiore impostazione classicheggiante; di altro ambito coloristico i *Santi patroni* a pendant dell'altro dei *Santi della famiglia Orsini*.

Oggi sappiamo che la data è 1691 e soprattutto conosciamo più da vicino l'operato del pittore gravinese Carlo Tucci a Sarno, dove si è rivelato un buon esecutore di 'modelli' o un buon copista, autonomo a mio parere solo nell'*Assunta* (per quanto naturalmente ci possa consentire oggi la lettura delle tele per lo più stravolte dalle ridipinture).

Oggi ritengo di poter attribuire, nonostante la apparente discontinuità di stile (che invece è discontinuità di modelli), tutte e 5 le tele a Carlo Tucci, partendo naturalmente dall'*Assunta* (fig.33) che ho già posto a puntuale confronto con l'*Assunta* del soffitto di Sarno (fig. 31).

Il restauro recente al soffitto ligneo, terminato nel 2012 e a cura del Soprintendente ad interim per i Beni Storici Artistici Fabrizio Vona, ci ha dato una risposta offrendoci le tele nella loro autentica versione, anche probabilmente prima dell'intervento di restauro da parte di Francesco Santulli nel 1720. Le tele interessate sono: il *S. Michele sconfigge i diavoli*, i *Santi Orsini*, *S. Filippo Neri e la Vallicella*.

Il *S. Michele sconfigge i diavoli* (fig. 36) rientra nello stile del Tucci, con le sue figurine anche se sono evidenti i rimandi ad una casistica infinita di tele con tale soggetto, a partire da quelle di Angelo Solimena. Dunque potrebbe essere una "copia da".

Sicuramente una "copia da" è *S. Filippo Neri e la Vallicella* (fig. 37), ripreso da un'immagine già diffusa dagli oratoriani al tempo, quasi un 'santino'.

L'impostazione è classicheggiante, molto più rigida rispetto alle tele precedenti in cui le figure, pur se nobilmente disposte, vibrano per l'intenso panneggiamento degli abiti, come abbiamo già detto.

Un dipinto di bella qualità pervenuto anche in buono stato è la tela mistilinea con i *Santi patroni* (fig. 38), mentre con ridipinture nei volti si presenta il suo pendant con i *Santi degli Orsini* (fig. 39).

Il dipinto con i *Santi Patroni* non ha subito il restauro di Francesco Santulli, forse necessario all'epoca per gli altri 3 dipinti e solo dopo appena trent'anni dalla esecuzione, per via di qualche danno al soffitto. Dunque si presenta più autentico nei colori non solo, ma con chiare ascendenze dal bozzetto del *Paradiso* di Angelo Solimena (fig. 38a)³⁵. Ritornano in questo dipinto dei *Santi patroni* sia il naturalismo dei primi piani di matrice guariniana (si veda il piviale damascato di S. Nicola di Bari) che le figure dei secondi piani avvolte in un pittoricismo atmosferico. Trait d'union è il bellissimo stendardo rosso di S. Orsola che con il suo viso delicato anticipa i colloqui a due a due delle silhouette delle sorelle martiri. Questi brani sembrano proprio ispirarsi alle Sante del *Paradiso* di Angelo Solimena, nonché le mitre a quelle dei Santi vescovi che pullulano il bellissimo emiciclo del *Paradiso*.

A sigillo di questo quadro vi è ad alto rilievo il grande stemma dei domenicani e cardinalizio dell'Orsini.

Dunque Carlo Tucci in questo dipinto conferma la sua posizione di buon copista, come abbiamo visto a Sarno, tanto da poterci far pensare in alcune figure addirittura ad un esercizio di Angelo Solimena.

Certo è che dopo questa importante commissione del soffitto a Gravina (alla cui esecuzione si sono avvicendati ben 4 vescovi), il clerico pittore Carlo Tucci viene chiamato a Sarno a lavorare con Angelo Solimena.

Ma possibile che di Angelo Solimena non è rimasto niente di più a Gravina di quanto già si conosce nella chiesa del Purgatorio?

A questo punto balza alla mia attenzione in tutta la sua qualità un bel dipinto di *Madonna con Bambino, S. Michele e Longino* (fig.40) incastonato nel soffitto ligneo della chiesa di S. Sofia a Gravina, tempio antico degli Orsini. Tale opera è stata da me pubblicata come *Sacra famiglia* nella voce *Soffitti a cassettoni* dell'*Atlante del Barocco. Terra di Bari e Capitanata* (1996), ma solo come tipologia di unica tela centrale in un soffitto a cassettonato a rosette distribuito in una ritmica suc-

cessione di piccoli quadrati a bassorilievo. Tale soffitto veniva posto a confronto con quello più moderno e sontuoso della cattedrale di Gravina in cui erano collocate 5 tele, con chiara influenza dal soffitto della Basilica di S. Nicola (voluta come ex voto per la peste del 1656).

Il dipinto non è stato mai studiato e pubblicato ed è passato sotto silenzio, data la sua posizione in alto e per di più in una chiesa sempre chiusa. Importante è stata l'analisi del dipinto e la successiva identificazione dei soggetti rappresentati, il S. Michele e il S. Longino, per via dell'attributo della lancia. Un santo raro dalle nostre parti, ma che a Gravina si spiega con la presenza di un culto, dal momento che è presente tra le reliquie ed anche citato nella Santa Visita dal Cardinale Orsini del 1714.

Una volta sciolto l'enigma iconografico e avendone constatato la qualità, propongo di attribuire il dipinto ad Angelo Solimena, confrontandolo prima di tutto con l'*Annunciazione* della chiesa del Purgatorio, e in particolare con l'Angelo Annunziante che ha lo stesso profilo del nostro S. Michele Arcangelo, gli stessi grandi occhi, il lungo naso retto, la bocca pronunciata e il mosso capello biondo castano.

Colpisce il clima intimistico di entrambi i dipinti, un'Annunciazione la prima, una sacra conversazione la seconda. L'Angelo Gabriele annuncia, guardando intensamente la Vergine, che china gli occhi, l'Arcangelo Michele professa guardando intensamente S. Longino che al contrario alza lo sguardo al cielo e pare dire "veramente quest'uomo era il figlio di Dio" (Marco, 15,39).

Testimone della conversazione è la colomba dello Spirito Santo nell'*Annunciazione*, il Bimbo Gesù benedicente lo è nella sacra conversazione, seduto in grembo di Maria che anche qui abbassa gli occhi (protagonisti in un volto simile a quello della Vergine che appare a S. Nicola in S. Nicola alla Carità a Napoli firmato da Francesco Solimena), mentre un fremito di vento muove il suo velo giallo oro.

Il giallo si raccorda alle imponenti ali variegiate dell'Angelo Michele, il cui profilo si staglia netto come nell'Angelo Annunziante. Il cangiamento dei colori delle sue ali e del panneggio si propone nell'abito della Vergine di questa sacra conversazione, nonché nel suo manto azzurro, preludio al mirabile accostamento con l'ocre del manto di S. Longino, da cui si intravede un cangiante verde dell'abito aperto a mostrare il mirabile busto indagato naturalisticamente.

Se il busto scoperto e le braccia aperte alludono ad un grande modello scultoreo, il S. Longino del Bernini nella Basilica di S. Pietro a Roma, evidenti sono i possibili confronti con il busto scoperto del S. Giovanni Evangelista che sorregge il Cristo depresso nella Pietà (1678) di Angelo Solimena della chiesa di S. Bartolomeo a Nocera Inferiore. Qui l'abito è bianco, il manto è rosso, ma uguale è il gioco dello scollo, l'intensità dei colori, il volume delle pieghe. Ma dove l'ocre

del manto e il verde dell'abito del nostro San Longino si ripropongono identici è nella figura dell'indigeno di spalle nella tela di S. Rosa da Lima (1679) di Angelo Solimena ad Anagni, dove riscontriamo – più che nei dipinti succitati – lo stesso più luminoso clima coloristico.

Inoltre colpisce anche l'analogia di elementi architettonici, come l'uso dei gradoni a spigolo vivo, su cui la S. Rosa si inginocchia per adorare Gesù Bambino, S. Michele per conversare e puntare la propria spada ad incastro con la punta della lancia di S. Longino che appena si intravede a terra, come suo attributo.

Il dipinto mostra purtroppo proprio in questa zona segni di cedimento di colore e di abrasione dovuti forse all'umidità del sottotetto che sembra aver colpito in parte i bellissimi azzurri del manto della Vergine e della corazza di S. Michele.

La morte del pittore Francesco Guarino a Gravina tra tradizione e documenti

Dobbiamo al De Dominicis nelle sue *Vite* la citazione dell'operato del pittore Francesco Guarino come allievo di Massimo Stanzione. Il De Dominicis però si sofferma poco sulla sua biografia, ma molto su un fatto di "cronaca nera" accaduto a Gravina, città pugliese, feudo degli Orsini, di cui Francesco Guarino è protagonista in vita e in morte.

Riportiamo di seguito la fonte originale del De Dominicis, per poi soffermarci sugli atti notarili da me ritrovati che testimonierebbero un rapporto di prestiti monetari fra Guarino ed una giovane donna pugliese³⁶, nonché sulla versione più intrigante del Dalbono³⁷ (1871) di un Francesco Guarino pittore di una S. Agata martire con le fattezze della donna amata.

Sempre S. Agata martire, che conosciamo come opera attribuita al Guarino (fig. 41) (da Ferdinando Bologna a Raffaello Causa a Riccardo Lattuada³⁸), mi piace qua proporre come immagine della donna amata dal pittore Guarino, anche se proprio il Dalbono l'attribuiva a Massimo Stanzione. Riscontro poi nel viso della S. Agata Martire lo stesso della *Madonna col Bambino* (fig.17) del museo Santomasi a Gravina e della *Madonna del Purgatorio* (fig. 1) nella chiesa del Purgatorio.

Il De Dominicis tramanda: «L'abate Francesco Guarino, nativo di Solofra, fu anch'egli scolaro di Cavalier Massimo, e fu Maestro di Angelo Solimena, Padre del nostro celebre Cavalier Francesco. Dipinse il Guarino la soffitta della Chiesa di S. Agata in Solofra sua patria, ove i fatti, ed il Martirio di quella Santa egregiamente espresse, e queste pitture vengon molto lodate dal nostro Solimena, avendovi egli in sua fanciullezza fatto alcuno studio. Ora il Guarino avendo dato saggio del suo parere in varie opere da lui dipinte in vari luoghi, fu dal Duca di Gravina della nobilissima famiglia Orsino

condotto in quella sua città, ed ivi fece varie pitture, altre per ornamento di quel Palagio, ed altre egli mandò in dono al Duca di Bovino, e ad altri Signori, da' quali fu ben ricompensato; laonde in breve divenne ricco.

Accadde, che dimorando egli in Gravina amato dal Duca, e pregiato da ogn'uno, non meno per la sua virtù, che per lo dolce suo conservare, s'invaghì di una bellissima giovane, moglie di un Artigiano, il quale accortosi dell'ardente amore del pittore, e invaghito dal suo canto dell'utile, che compiendolo ricavato ne avrebbe, con pessimo, e vil consiglio persuase la moglie ad arrendersi al di lui desiderio, e di paro consentimento conchiusero di compiacerlo, com'egli appunto per vie segrete cercava. Introdotto il Guarino in casa, ne sbandì la miseria, provvedendola con larga mano di quanto vi faceva di bisogno. La Donna vinta dalle belle maniere, e dal grato aspetto di Francesco, obbligata da' larghi doni, cominciò da doverlo ad amarlo, e null'altro desiderava, che di compiacerlo; onde l'indegno marito tardi avvedutosi del suo fallo, e della sua vergogna, e divenuto geloso fuor di tempo, credendo di risarcire l'onore perduto, con consiglio peggior del primo, uccise di notte tempo l'infelice Consorte, e rifugiassi in Chiesa. Sparsasi la fama del crudele misfatto, fu per morire di doglia il Guarino; ma dopo essersi riavuto da un morale svenimento, volle in tutti i modi vedere l'estinta donna, quantunque i saggi amici a fuggir tal veduta con ogni studio lo consigliassero: dopodiché dicea, che questa sola consolazione gli avrebbe alleggerito il dolore; Ma s'ingannò forte, imperciocchè mirando colei morta, cadde su quel Cadavere, semivivo ancor egli. In tale stato fu ricondotto nelle sue stanze, ed il funesto accidente vi trasse anche il Duca per consolarlo non men che gli amici, che si sforzarono di farlo ritornar in se stesso. Rivenne egli dallo svenimento, ma diede in deliri stranissimi, né valsero i conforti di quel benigno Signore, né le preghiere degl'amici, né le riprensioni de' PP.Spirituale a far sì, ch'egli con poco cibo ristorasse l'indebolita natura. Alla venuta però di un Religioso di Santa Vita, che lo sgridò del pericolo di perder l'anima, tornò alquanto in sé stesso, e prese qualche ristoro: Ma neppure il tempo diede tregua al suo affanno, anzi ogni di vieppiù dalla mestizia oppresso dava segni di breve vita: laonde il Duca credendo, che la morte del micidiale marito fusse per temperare il dolor del Guarino, con astuto stratagemma procurò di averlo nelle mani, e fattone formare il processo, avvalorato dalla confessione del reo, lo fece morire per man del Boja appiccato. Ma nulla giovò a Francesco la di lui morte, poiché perduto il sonno, aborrendo il cibo, ed avendo sempre presente il funesto spettacolo, con una rimembranza ostinata, a poco a poco consumandosi, a capo l'anno si morì anch'egli di passione, pentito però del suo fallire, e munito de' Santi Sacramenti nella bell'età di 39 anni, con dispiacere del Duca, che l'onorò di sontuose esequie, ed a' 20 Novembre del 1651, fu seppellito nel Duomo di Gravina»³⁹.

Dalle prime citazioni generiche del De Dominici circa un'attività dell'artista a Gravina dove condotto dal Duca Orsini «fece varie pitture»⁴⁰, al Landolfi⁴¹ che puntualmente specifica «si travagliava intanto il buon artista in un quadro del Purgatorio, ma non gli fu dato compierlo perché non gli bastò la vita», tutta la critica è stata concorde nel ritenere la *Madonna del Suffragio* della chiesa del Purgatorio una delle ultime opere in quanto si è basata come terminus ante quem al 1654, data della morte riferita come tale dal Landolfi con specifica anche del giorno 13 luglio.

Il prezioso mio ritrovamento nel 1990 (dopo aver consultato un centinaio di volumi di 8 notai) di ben due atti notarili presso l'Archivio di Stato di Bari, stipulati dal Notaio A. Manzella di Gravina, testimonia con certezza la presenza di Francesco Guarino in Puglia, la sua carica di Abbate, alcune interessanti vicende personali intrecciate con una giovane coppia (in cui il marito si rifugia in chiesa per evitare il carcere) e soprattutto la sua morte avvenuta tra il 14 ottobre 1651, data del primo atto notarile in cui risulta vivente, e il 16 febbraio 1652, data del secondo atto notarile in cui risulta defunto ed è citato come suo erede il fratello Gio Sabbato Guarini⁴².

I nostri atti notarili sono importanti sia perché accreditano la data di morte riportata dal De Dominici (1651), sia perché ci testimoniano, come già sottolineato da Braca, l'esistenza di un unico fratello dell'artista, Gio Sabbato, il quale risulta inoltre dai libri parrocchiali di S. Agata, nel 1645 medico in Terra di Bari, mentre Francesco è nello stesso anno a Napoli ma nel 1649 «sta a Gravina» (cioè passa da Solofra a Gravina⁴³) È bene sottolineare che quest'ultima datazione coincide con l'anno di fondazione, da parte dei duchi di Gravina, del Monte (10 aprile) e con la relativa promessa dell'erezione di una nuova chiesa, come abbiamo già detto.

Orbene il dipinto di *S. Maria del Suffragio* si colloca cronologicamente entro questi termini, e necessariamente entro il 1651, data della morte del pittore.

Qui riporto dettagliatamente il contenuto degli Atti notarili che rivelano alcuni punti di contatto con la storia della fine del Guarino, tramandati dal De Dominici. Il 14 ottobre 1651 (Archivio di Stato di Bari, fondo Notai Gravina, A. Manzella 1651, ff. 100r.-101v.) si presentano davanti al notaio i coniugi Donato Filace e Lucrezia Carocchia della città di Altamura e il diacono Cola Mininno⁴⁴.

I coniugi asseriscono di avere impegnato una casa dotale (della stessa Lucrezia) in cambio di 50 ducati dell'Abbate Francesco Guarino. Quindi dichiarano che chiederanno l'assenso al Viceré necessario per poter regolarizzare tale operazione, già fatta a suo tempo e servita per poter scarcerare lo stesso Filace (che risulta in carcere da un atto notarile, sempre del Manzella, del 4 gennaio 1651 insieme con il compagno Luciano de Angiullo per debiti contratti

con l'illustrissima donna Joanna dello Tufo)(f.1r.-1v.) e pagarne debiti⁴⁵.

Ogni anno, al 14 ottobre, cominciando dal 14 ottobre 1652, avrebbero pagato quattro ducati e mezzo di interessi. Al 16 gennaio 1652 risale però l'arrivo del Regio Assenso da Napoli, come si può leggere ai piedi della domanda (di cui non si legge più la data per la consunzione della carta rivolta alla Caroccia dal Viceré (e allegata al nuovo atto notarile) in cui ella chiede di poter vendere 50 ducati del suo capitale dotale di ducati 400 rappresentato da una casa, perché tali ducati 50 le servano per poter aiutare il marito Donato Filace che, avendo contratto un debito di tale somma, e non potendo soddisfare tale debito è in pericolo di essere carcerato e si è pertanto rifugiato in una chiesa. Tale domanda con regio assenso è allegata al nuovo atto notarile del Manzella. Presenti davanti al notaio sono il Diacono Mininno e *Ioannes Sabbatus Guarino terrae Solofrae ad presens Gravinae*. Il primo asserisce di aver dato il 14.10.1651 i 50 ducati ai coniugi Filace-Caroccia (che avevano impegnato la loro casa) sui quali doveva ricevere annualmente i quattro e mezzo ducati di interesse, quindi passa l'interesse e il capitale "a beneficio del suddetto Gio Sabbato di Solofra, come fratello, et erede dell'Abbate Francesco Guarino, come denaro consegnato dal detto quondam Abbate al detto de filace, et sua moglie, et non altrimenti dal detto Diacono Cola"⁴⁶.

Dunque Francesco Guarino a questa data 1652 risulta già morto e l'atto notarile del 14 ottobre 1651 si può spiegare forse come un desiderio di notificare una situazione economica privata, da parte del Guarino, forse malato, dal momento che di lì a poco sarebbe morto, oppure è una testimonianza come preludio della tragedia imminente.

Il De Dominici infatti riporta esattamente la sua data di morte, avvenuta di lì a poco, il 20 novembre 1651 con sontuose esequie e seppellimento nella cattedrale di Gravina.

Ad Antonio Braca si deve il ritrovamento preciso della data di morte di Francesco Guarino corrispondente anche al mese segnalato dal De Dominici (*Anno Domini 1651 die 23 novembris... Un documento inedito*)⁴⁷ ed a Carmine Tavarone il ritrovamento di due atti notarili in cui nel primo dell'aprile 1649 Francesco Guarino è ancora a Solofra e presta 20 ducati a Stefano Guarino, e nel secondo del 20 marzo 1651 riceverà tale somma il fratello ed erede Giovan Sabato⁴⁸.

A queste due versioni della prematura morte del pittore Francesco Guarino, quella drammatica del De Dominici e quella più tranquilla all'apparenza, dedotta dai due atti notarili da me citati, desidero aggiungere quella più fantastica, ma nello stesso tempo più dettagliata nei particolari, del Dalbono (1871), il quale ci tramanda la notizia affascinante che Guarino avrebbe dipinto una *S. Agata martire* come ritratto della donna amata a Gravina.

«Un abate intanto era colui che menava a morte nel 1654 il caro artista Francesco Guarino. Rivale a lui l'amore di una donna, che il pennello ha reso immortale, egli si crucciava di esserne respinto, e pare ormai certo, che il Guarino propinasse un veleno, e quando vide la donna più affezionata all'estinto, quella uccise, facendo due vittime ad un tempo. E l'artista di sconcolato, che avea della sua donna fatto con tanta verità una *S. Agata* insanguinata dai flagelli, ebbe a vederla davvero tuffata nel sangue, e ne uscì forse di mente, spirando il 13 luglio»⁴⁹.

La *S. Agata Martire* che conosciamo da sempre come opera del Guarino è quella del Museo di San Martino (già al museo di Capodimonte, Napoli, fig. 41). Un ritratto raffinato che ci piace pubblicare in questa sede, a suggello di una storia romanziata in cui vero protagonista è il volto della santa. «L'impressionante impatto psicologico provocato da quest'opera, in cui spiccano soprattutto l'intensità ritrattistica della figura fissa sul riguardante e la sua carica sentimentale, che stravolgono l'iconografia del dipinto sino ad annullare ogni effettivo contenuto di carattere sacro»⁵⁰.

Opere di Giovan Tommaso Guarino a Spinazzola, di Francesco Guarino a Bovino e di ambito guariniano a Santagata di Puglia (Foggia)

Il De Dominici ci tramanda che Francesco Guarino «mandò in dono al Duca di Bovino» alcune opere, ovvero alla potente famiglia dei Guevara a cui è appartenuto anche un vicere⁵¹.

Oggi lo stupendo Palazzo Guevara, ovvero il Castello ammodernato nel XVI secolo, è stato restaurato ed è sede da poco del Museo Diocesano, in cui è presente il famoso *Martirio di S. Sebastiano* di Mattia Preti⁵² e tanti altri dipinti degni di essere studiati.

Nella vicina S. Agata di Puglia, paese sotto i potenti Loffredo a pochi chilometri da Bovino e facente parte all'epoca della stessa diocesi, ho il piacere di segnalare due belle tele di ambito guariniano nella chiesa di S. Nicola, dove si può già ammirare il noto dipinto di Pacecco de Rosa firmato e datato 1654. Si tratta di una *Madonna del Rosario* e di una *Madonna del Carmelo con Santi Gerardo e Donato*.

Prima di presentare queste due tele seicentesche ricordiamo che nella zona montuosa di Spinazzola, paese vicino a Gravina, vi è un interessante dipinto del padre di Francesco Guarino, cioè Giovan Tommaso, l'unico allo stato attuale esistente in Puglia a fronte dei tre citati nell'Inventario di Casa Orsini stilato nel 1707.

Si tratta del bel dipinto della *Madonna di Monserrato e Santi* della chiesa del Purgatorio a Spinazzola (fig. 42), firmato sul costolone del libro in primo piano *Guarinus p̄geba*. Il di-

pinto, segnalato dal D'Elia nel 1964⁵³ come *Madonna del Purgatorio*, veniva espunto dal catalogo delle opere di Francesco per via della parte superiore del dipinto legata a vecchi schemi tardo-manieristi e della contrastante, per tecnica e per stile, parte inferiore accostabile ai tardi prodotti della scuola di Finoglio, quali la Pala di Tricase e le tele del Gesù a Lecce. Sempre il D'Elia riprendendo successivamente la segnalazione di tale dipinto⁵⁴ lo riteneva di «un anonimo, forse parente del più grande Francesco o di Angelo Solimena, che potrebbe aver sviluppato una idea guariniana».

Nel 1994 ho proposto tale dipinto in occasione della Mostra organizzata dal Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia - Bari (di cui sono Presidente) e a cura di Clara Gelao.

Il dipinto molto interessante è sicuramente identificabile come soggetto con la *Madonna di Monserrato* per via della presenza, nel gruppo superiore del dipinto, del Bimbo Gesù che taglia con un seghetto la roccia, aiutato da un angelo, secondo un'iconografia tipica proveniente dall'abbazia di Monserrato in Spagna e diffusa attraverso le incisioni del XVI secolo⁵⁵. A conferma di tale identificazione, ho trovato tale culto presente a Gravina grazie alla lettura di due Sante Visite che menzionano la cappella di S. Maria di Monserrato nella chiesa di S. Nicola di patronato della famiglia De Gliscio. La prima è del vescovo Consacchi del 28 ottobre 1642, la seconda è del vescovo Cennini del 23 gennaio 1646⁵⁶. Poi scompare nelle Sante Visite, successive, mentre a Spinazzola è notoriamente presente nei secoli successivi ed esiste ancora la statua lignea della *Madonna di Monserrato*⁵⁷. E sicuramente ad un committente residente in Spinazzola (lo si vede nell'angolo destro) si deve la richiesta del suddetto dipinto, chiaramente ascrivibile alla mano di Giovan Tommaso Guarino per analogie con la *Madonna del Rosario* (fig. 43) della terza cappella a sinistra nella collegiata di Solofra e con i tanti angeli che decorano la suddetta chiesa, in particolare si veda la figura dell'*Angelo custode*⁵⁸. Ipotizzabile la presenza del Guarino nel S. *Francesco* in primo piano.

D'altro canto apprendiamo dall'Inventario di Casa Orsini a Gravina del 1707⁵⁹ che altri tre quadri dello stesso Giovan Tommaso erano a Gravina (*S. Pietro piangente, Madonna e bambino in seno con Angeli che suonano e cantano, Disputa di Nostro Signore*), mentre ben trenta di Francesco, di cui sono stati identificati a suo tempo alcuni quali per esempio: *Esau vende la primogenitura a Giacobbe e Isaac e Giacobbe* ora a Pommersfelden (figg. 8-9), *S. Cecilia al cembalo* ora a Capodimonte⁶⁰ (fig. 12), e una *Madonna con Bambino, S. Giovannino, S. Giuseppe e S. Anna*⁶¹, e più recentemente in collezione privata *La disputa di S. Caterina d'Alessandria* (fig. 10), *S. Giuseppe interpreta i sogni del Faraone* (fig. 11), *S. Cecilia al cembalo* (fig. 13).

Dello stesso Francesco Guarino potrebbe essere, nel dipinto della *Madonna di Monserrato*, il bel S. *Francesco*, che

ricorda l'analoga immagine nella *Madonna delle Grazie e Santi* in S. Michele a Solofra, e quell'intenso brano di natura morta del libro e delle catene di S. *Leonardo*, che si stagliano sulle tante immagini che popolano il primo piano del dipinto, dagli scheletri, alle figure arcaiche delle anime purganti, al puntuale ritratto a mezzo busto del committente a noi sconosciuto, sicuro responsabile di tale complessa iconografia. Mi sembra qui interessante segnalare che nella stessa chiesa (ove si conserva la *Madonna di Monserrato*) ho riscontrato, nella tela dell'altare maggiore, una copia precisa della *Madonna del Suffragio* dello Stanzone del Purgatorio ad Arco precedentemente citata⁶². Ed ancora nella stessa Spinazzola, nella chiesa dell'Annunziata, scopro un'*Annunciazione* copia dell'analogo soggetto di Francesco Solimena a Venezia (coll. Pisani)⁶³, così come nella stessa cattedrale di Gravina, come cimasa d'altare, un'altra *Annunciazione* copia dell'analogo soggetto di Francesco Solimena a Napoli nell'Oratorio del Monte dei Poveri, replicata più volte⁶⁴.

Testimonianza quindi di un certo solimenismo in atto, attraverso pittori locali che si ispirano ai caposcuola napoletani, imitandoli dignitosamente, come abbiamo visto o banalizzandoli, come si può vedere nel pittore del *Battesimo di Cristo* in S. Nicola a Gravina, che parafrasa l'analogo soggetto del "rinomato pittore napoletano Francesco De Angelis" eseguito nel 1720 in Cattedrale a cura dello stesso cardinale Orsini⁶⁵. Di questo pittore allora rinomato, oggi semisconosciuto, ma sicuramente facente parte della cerchia preferita del cardinale, segnalo un altro dipinto coevo, datato e firmato 1717, a Montefalcione (Avellino): la *Presentazione al tempio*.

Quanto sia presente la grande pittura napoletana del '600 in Puglia ce lo può testimoniare la chiesa di S. Nicola a S. Agata di Puglia, chiesa madre alla sommità di un pittoresco paese arroccato a 800 metri sul mare.

Oltre al famoso già citato *Madonna, S. Domenico, S. Gaetano e l'Angelo Custode* firmato e datato Pacecco de Rosa 1654 ed esposto alla Mostra a Nocera *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto* (1990)⁶⁶, nella stessa chiesa (consacrata secondo quanto attesta la lapide il 17 maggio 1794 da Angelo Ceraso, vescovo della diocesi di Bovino) sono presenti altri due interessanti dipinti seicenteschi.

Il primo è una *Madonna del Rosario* (fig. 44), nella relativa cappella in fondo alla navata destra, il secondo è una *Madonna del Carmelo con S. Francesco di Paola e due santi vescovi*: nel primo altare a destra, entrando in chiesa.

Mentre la *Madonna del Rosario* è stata purtroppo molto ridipinta in un lontano restauro, il secondo, salvato 14/15 anni fa, è stato recuperato, solamente ripulito, e collocato sul suo originario altare. Entrambi rivelano la loro primaria qualità e sono inseribili nell'ambito culturale dello stesso Pacecco. Una soda materia pittorica sembra caratterizzare la *Madonna del Rosario*, purtroppo molto ridipinta nel cielo,

nel viso della Vergine (che pur doveva riecheggiare il volto della *Madonna nel Transito di S. Giuseppe* di Guarino) e leggermene nel profilo della S. Caterina, mentre sembrano per lo più originali: gli episodi tutti intorno della *Vita di Gesù e Maria* trasformati in lezionissimi quadretti, la S. Caterina di memoria stanzonesca, il bel brano del putto e del cane con la face, e soprattutto il S. Domenico, nel cui estatico viso colpi di rosso sulla guancia, sul naso, sull'orecchio ne fanno risaltare la calda barba castano fulva. Ricontriamo in questo nostro dipinto lo stesso trattamento materico sottolineato nel 2011 dalla Giannattasio nel dipinto di Francesco Guarino della *Madonna del Rosario* (recentemente scoperto nella chiesa del Carmine di Solofra e databile agli inizi degli anni Quaranta) in particolare nel volto di S. Domenico, nelle mani e nella figura di Gesù Bambino in cui viene conferito "uno spiccato senso naturalistico attraverso la resa delle morbide pieghe anatomiche, arrossate alle estremità"⁶⁷.

Il dipinto di S. Agata di Puglia (fig. 44) (giunto a noi inedito fino al 1993 quando lo pubblicai e ad oggi senza ulteriori aggiornamenti critici), per il contenuto iconografico si può collocare cronologicamente a partire dal quinto decennio del XVII secolo, in quanto sono noti alcuni dati cronologici, mentre si ignora l'autore. "A. S. Agata il culto del Rosario fu introdotto dai francescani dell'Annunziata. Nella loro chiesa sorse la Confraternita, associata all'Arciconfraternita di Roma, e vi rimase fino al 1638, anno in cui, per una serie di dissapori sorti tra i confratelli ed il Padre Guardiano, si trasferì nella Chiesa matrice di San Nicola. Qui ebbe come prima sede il succorpo, i locali sottostanti la Chiesa, con ingresso proprio dalla strada che porta al Perillo. Nel 1642 la confraternita provvide a costruire la Cappella del Rosario nella stessa chiesa, in fondo alla navata destra, sullo stesso piano dell'altare maggiore e del coro (navata centrale) e della cappella del SS. Sacramento (navata sinistra). Era arciprete parroco il Cutilli... La Confraternita del SS. Rosario fu approvata da frate Nicola Ruffolo, generale dell'Ordine dei Predicatori, con Bolla generalizia emessa nel Convento di S. Maria sopra Minerva di Roma l'11 marzo 1643. Ricevette l'istituzione canonica il 6 aprile 1643 da fra' Giovanni Elia da Bitonto dell'Ordine dei predicatori, priore del monastero di S. Angelo a Bovino"⁶⁸. Nella Bolla Generalizia però viene sottolineato perentoriamente che "nella Venerabile Icona della detta Cappella siano dipinti i quindici sacri misteri della Redenzione" e che S. Domenico inginocchiato riceva il rosario dalla mano della Vergine, secondo quanto decise il papa Paulo V nel suo Breve dato a Roma in S. Marco il 20 settembre 1608"⁶⁹. Effettivamente troviamo rispettati i dettami iconografici espressi nella succitata Bolla generalizia del 1643, per noi molto importante, perché ci dà un termine *post quem* per datare il dipinto. Immediato è il riscontro con la famosa più affollata solofrana *Madonna del Rosario* di Guarino del 1644 e 1649⁷⁰ (fig. 45), per analoga posa della Vergine che allunga invece della corona un vassoio

di corone. In Guarino è su di un piedistallo marmoreo, in S. Agata di Puglia è su di un piedistallo di nuvole (uguale è il particolare del piede). C'è un ricordo anche nei puttini che distribuiscono rose. Tuttavia un maggiore pittoricismo che anima le figure della composizione pugliese mi porta a collegarla con la *Madonna del Rosario* di Massimo Stanzione a Capodimonte (fig. 46) databile 1643⁷¹ in cui vedo, oltre che analogie nell'impianto dei due santi Domenico e Caterina inginocchiati, anche riscontri fisionomici.

Inoltre la Vergine porge analogamente e delicatamente con la punta delle dita la corona a S. Domenico e addirittura un riscontro puntuale con il dipinto di S. Agata di Puglia si può notare proprio nella mano della Santa Margherita che regge al guinzaglio il drago. Ritornando nuovamente alla *Madonna del Rosario* di S. Agata di Puglia, ne possiamo scorgere quindi le analogie proposte (si veda in particolare il braccio della Vergine con la corona del Rosario), lo splendente fondo aureo su cui si staglia la figura della Vergine, mentre note personali diverse nel nostro artista sono lo svolazzante manto barocco della Vergine, il gesto quanto mai gentilmente profano del S. Domenico di porgere un giglio alla S. Caterina che – braccia conserte – china la testa, l'originalissimo gruppo del puttino che, reggendo il libro col cuore di S. Caterina, accarezza vezzosamente la testa del cane con in bocca la fiaccola, noto attributo di S. Domenico. Un rimando immediato allora è con la barocca tela del Giordano in S. Potito a Napoli del 1664 circa⁷² (fig. 47) in cui scorgiamo l'analogo puttino con l'attributo di S. Caterina, mentre il cane con la fiaccola appare al di sotto del manto di S. Domenico. Anche il Bimbo Gesù in Giordano, sorretto dalla mano prensile della Vergine, si proietta in avanti, porgendo la corona del Rosario a S. Domenico, con lo stesso gesto improvviso con il quale il Bimbo Gesù nella tela di S. Agata di Puglia porge vezzosamente la corona di spine sulla testa di S. Caterina.

Deliziosi i quadretti dei Misteri tutti intorno alla composizione centrale, di cui presentiamo *l'Incoronazione della Vergine* (fig. 48) dai delicati tocchi di colore, circondata da una preziosa cornice dipinta a mo' di legno intagliato (che ricorda quella vera che circonda la *Madonna del Purgatorio* di Guarino a Gravina) e davvero originale nel mistilineo barocco disegno, strettamente concatenato nel fitto susseguirsi dei 15 episodi⁷³. Episodi che maggiormente qualificano la fisionomia dell'ignoto pittore che – pur partendo dalla soda materia pittorica di chiara derivazione naturalistica e pur non rinunciando alla composizione classicamente elaborata – sa aprirsi alle nuove istanze barocche del secolo d'oro, tanto da far pensare allo stesso Stanzione della produzione tarda (si pensi all'*Annunciazione* del Marcanise del 1655).

Un pittore, il nostro di S. Agata di Puglia, che proprio per le sue ascendenze fra il Guarino e lo Stanzione e il pittoricismo alla Cesare Fracanzano potrebbe rimandare anche

ad un artista recentemente balzato alla critica, con analoghe caratteristiche, grazie ad una Mostra tenutasi ad Agerola: Michele Ragolia. Spicca nel Catalogo⁷⁴ l'inedita *Madonna del Rosario*, il cui il pittore si qualifica "panormitanus" e in cui la data è stata interpretata come 1682 (fig. 49), una data troppo inoltrata per il nostro dipinto di S. Agata di Puglia, per il quale abbiamo fissato precedentemente come termine post quem il 1643.

Ma il percorso artistico finora noto del Ragolia parte già dalla maturità, dal 1652 per *Tutti i Santi* di Agerola e dal 1654 per i Cappuccini di Terranova per giungere attraverso le tappe di Bovino (1664), Pianillo Agerola (1665), Polla (1666), Napoli-Regina Coeli (1678) e Napoli- S. Maria della Sapienza(1681), alla succitata *Madonna del Rosario* della chiesa di S. Matteo ad Agerola. In essa "si riscontra una cura del particolare, nella definizione dei medaglioni, tale da rilevare la profonda suggestione degli esempi dello Smet, che, unita alla chiarezza delle tinte adottate, parebbe anacronistica, mentre invece è assunta in chiave di rivisitazione personale del linguaggio figurativo tardo cinquecentesco, al fine di guadagnare un ruolo autonomo nel clima di profonde innovazioni proposte dal Giordano e avanzate dal Solimena agli inizi degli anni '80"⁷⁵. E analogie puntuali si possono riscontrare tra questi medaglioni con Misteri e quelli intorno alla *Madonna del Rosario* di S. Agata di Puglia tanto da far pensare alla stessa mano. Una certa differenziazione è invece notevole tra un più persistente cangiantismo barroccesco della tela di Agerola e il meno accentuato cangiantismo del dipinto di S. Agata, dove comunque tracce permangono (nonostante le pesanti ridipinture dovute al recente restauro)nelle pieghe dell'abito della Vergine.

Ma al di là degli elementi stilistici, vari dati interessanti sono da sottolineare: che Michele Ragolia lavora nel 1664 per la chiesa dei cappuccini a Bovino, della cui diocesi – è interessante sottolineare – fa parte S. Agata di Puglia. Inoltre il già citato padre Giovanni Elia da Bitonto (che dà il 6 aprile 1643 l'istituzione canonica alla Confraternita del Rosario a S. Agata di Puglia) era priore del monastero di S. Angelo a Bovino. E ancora nella vecchia scheda di catalogazione (risalente agli anni Trenta), relativa ai dipinti di Michele Ragolia a Bovino, la stilatrice (senza segnare fonti) dichiara l'opera essere datata 1624 e firmata sul retro "Michele da Sant'Agata". Pittore assolutamente ignoto alla storia dell'arte-scrive giustamente Vona nel succitato *Catalogo dei Restauri in Puglia*- e notizia del tutto incontrollabile. Ma qui da me riportata come fatto perlomeno curioso in questo eventuale contesto di legami, in funzione di un certo rapporto con il Ragolia della vicina Bovino e la nostra S. Agata di Puglia.

Sempre a S. Agata di Puglia e nella stessa chiesa, ma di diversa mano sicuramente, pur mantenendoci nello stesso ambito napoletano, è l'altrettanto bel dipinto con la *Madonna*

del Carmine con i SS. Gerardo, Donato e Francesco di Paola (3,55x2,75) (fig. 50) collocato sul primo altare a destra della chiesa e di proprietà della Confraternita, prima che si costruissero la loro chiesa⁷⁶. Il dipinto, che era arrotolato e depresso nel succorpo, grazie alla segnalazione della professoressa Dora Del Vecchio e all'interessamento del parroco arciprete Michele Falcone, è stato una ventina di anni fa solo ripulito e ricollocato sul suo altare. Nonostante le lacune, il dipinto, grazie alla pulitura, ha riacquisito il suo originario aspetto rivelando immediatamente l'ottima qualità dell'esecutore, un artista vivacemente partecipe delle temperie culturali del primo naturalismo a Napoli. L'interessante Mostra napoletana tenutasi in Castel S. Elmo chiarifica la personalità di vari pittori naturalisti ed in particolare la complessa personalità di Battistello Caracciolo, di questo primo caravaggesco a Napoli, che dall'*Immacolata* del 1607 di stretta osservanza caravaggesca giungerà (attraverso le meditazioni oltre che sui contemporanei naturalisti Sellitto, Vitale, Ribera, sulle soluzioni raffinate di Orazio Gentileschi, Stanzione, Reni, Domenichino, Lanfranco) nell'ultimo decennio della sua vita (muore nel '35) ad una versione monumentale o "barocca del caravaggismo"⁷⁷. Un compendio di questi decenni pittorici così densi di storia mi sembra rappresentare il nostro dipinto della *Madonna del Carmine* di S. Agata di Puglia. Colpisce la dolcezza dell'afflato materno della Vergine col Bimbo, tipica dello stesso Pacecco De Rosa, anche nella vivacità dei gesti dei putтини che le sorreggono il manto tra le nubi, mentre i paffuti angioletti che reggono simmetricamente la corona ricordano i tanti presenti nelle tele di Guarino (si veda il particolare della solofrana *Madonna del Rosario*) (fig. 43) o nelle tele di Marullo (come in quella di S. *Domenico* in S. Maria delle Grazie a Sorrento)⁷⁸.

Alla iconica immagine della Vergine (di chiara derivazione dal prototipo della *Madonna del Carmelo* a Napoli) si contrappone una maggiore mobilità nella parte inferiore del dipinto, raccordata alla superiore dall'angioletto precipite, con lo scapolare confraternale nelle mani, verso i santi vescovi Donato e Gerardo, alle cui spalle sta in piedi S. Francesco di Paola, santi non legati al soggetto principale, se non per una particolare devozione della committenza⁷⁹.

Inoltre il particolare del volto di S. Donato così disegnato naturalisticamente rivolto in venerazione alla Vergine ricorda l'analogo atteggiamento del S. Gioacchino in piedi nel dipinto di C. Rosa a Napoli ai SS. Apostoli: *Santi Giuseppe, Gioacchino, S. Anna che adorano l'immagine della Madonna della Purità*, databile a metà sec. XVIII⁸⁰.

Colpisce la accentuata resa naturalistica delle mani dei vescovi, in cui si rivelano vene e calli, o dei visi corrosi dal sole e segnati dall'età, tipici di un Ribera (*S. Andrea* ai Geronimini di Napoli), di Filippo Vitale (*S. Pietro liberato dall'angelo* di Nantes), di un Francesco Fracanzano (*S. Paolo eremita*

e S. Antonio Abate nella quadreria di S. Lorenzo a Napoli). A questa esaltata annotazione dal vero si contrappone una certa fluidità pittorica di alcuni particolari, come la barba e le bianche dalmatiche dei santi e la preziosa decorazione dei damaschi dei piviali, che ben si confà al modo di dipingere degli esponenti della cosiddetta "pittura di valore" che pren-

deva il sopravvento su quella del "tremendo impasto" negli anni Trenta, anni in cui collocherei a giusta ragione il dipinto di S. Agata di Puglia accostandolo alle opere giovanili di Pa- cecco, artista già presente nella stessa chiesa con il bellissimo *Madonna con Bambino, S. Domenico, S. Gaetano e l'Angelo Custode* (firmato e datato 1654).

¹ C. Morra, *Storia documentata della Cattedrale di Gravina in Puglia*, in *La Basilica Cattedrale di Gravina nel tempo*, a cura di G. Lorusso, L. Calulli, M. Clemente, Altamura 2013, pp. 17-61. Sull'argomento vedi anche C. Morra, *La Cattedrale di Gravina in Puglia*, tesi di laurea, a.a. 1993-1994, Università degli Studi di Ferrara, facoltà di Lettere e Filosofia, Relatrice Loredana Olivato; A. Antinori, *Persistenze medioevali in architetture religiose del secolo XVI in Terra di Bari*, in *Presenze medioevali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, a cura di G. Simoncini, Roma 1997.

² A G. Rubsamen si deve l'utile trascrizione degli Inventari della famiglia Orsini, che ci chiariscono la grande entità di dipinti posseduti dalla famiglia nei vari feudi di Gravina, Vallata, Solofra e il palazzo Gravina a Napoli (G. Rubsamen, *The Orsini Inventories*, Malibù 1980, pp. 47 sgg.) e hanno dato utili spunti per rintracciarli. Sono fondamentali le pagine dedicate da R. Lattuada agli Inventari per il ritrovamento delle opere di Francesco Guarino. Si consulti l'Appendice 1 in R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Napoli 2012, pp. 297-301. E già in R. Lattuada, con analogo titolo, Napoli 2010, pp. 297-301. Oggi si sono identificati alcuni di essi sparsi tra l'Italia e l'estero. Rimangono invece in Gravina alcuni segni eloquenti della permanenza degli Orsini dalla città, all'architettura alla decorazione e agli arredi. Prevale su tutto la chiesa del Purgatorio fatta erigere come cappella gentilizia e oggetto di studio da parte mia attraverso i documenti dell'Archivio diocesano di Gravina e dell'Archivio di Stato di Bari da ben 20 anni, sin dal tempo della basilare Mostra su Angelo e Francesco Solimena a Nocera (1990), a cura di M.A. Pavone e V. Pacelli. L'occasione del IV Centenario della nascita di Francesco Guarino ci ha dato la possibilità, grazie al Convegno di Studi organizzato da Mario Alberto Pavone (Solofra 2011), di ritornare su questo importante argomento attraverso la rivisitazione della mia bibliografia e inoltre della successiva pugliese (per altro compilativa senza alcun apporto di novità documentaria) e i nuovi documenti a cura di Carmen Morra che ci permettono di presentare alcune

novità sul soffitto della cattedrale di Gravina in rapporto a quello del Duomo di Sarno. Devo alla cortesia di Antonio Braca le foto dei dipinti di Carlo Tucci e Angelo Solimena per Sarno e a Giuseppe Schinco e don Saverio Paternoster, già parroco della cattedrale, le foto del soffitto della cattedrale di Gravina (fotostudioinaldi.com, la foto del soffitto ligneo della cattedrale di Gravina; Foto Mauro Barnaba, la foto del dipinto di *Madonna in gloria e Santi vescovi* in cattedrale di Gravina). Cfr. M. Pasculli Ferrara, *F. Guarino, Madonna del Suffragio*, in *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto*, catalogo della Mostra (Nocera Inferiore, 17 novembre 1990), Milano 1990, p. 36; M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini della "Ducal" chiesa del Purgatorio e del Monte di Suffragio delle Anime dei Morti a Gravina di Puglia*, in *Confraternite Chiesa e Società*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano 1994, pp. 529-602; M. Pasculli Ferrara, *La ducal chiesa del Purgatorio a Gravina e la committenza degli Orsini*, in *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto*, a cura di V. De Martini, A. Braca, Atti del Convegno (Nocera 1990), Napoli 1994, pp. 55-58; M. Pasculli Ferrara, *Francesco Guarino (Sant'Agata Irpina 1611 - Gravina 1651). Madonna del Suffragio*, in *Confraternite Arte e Devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di C. Gelao, Napoli 1994, pp. 251-252; M. Pasculli Ferrara, *Scbedatura dei Centri storici. Gravina*, in V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, De Luca editori d'Arte, Roma, 1996 I edizione, 2002 II edizione, 2008 III edizione, pp. 541-543. Per il succorpo della cattedrale di Gravina cfr. M. Pasculli Ferrara, *Le confraternite della Croce e del Crocifisso in Puglia. Il problema della committenza architettonica e iconografica*, in *Las Confradías de la Vera Cruz*, Atti del Convegno (Siviglia 1992), a cura di J. Sanchez Herrero, Siviglia 1995, pp. 395-420.

³ Archivio Diocesano Gravina [d'ora in poi ADG] Fondo Sacro Monte dei Morti *Voti capitolari 1689-1734*, vol. II, f. 237 v.

⁴ Ivi, f. 273 v.

⁵ ADG, Fondo Sacro Monte dei Morti, *Voti capitolari 1734-1802*, vol. III, f.6r. Tale notizia è

riportata anche da M. D'Agostino, *S. Michele arcangelo ai confini apulo-lucani. Ambiente, culto, iconografia*, in *S. Michele dal Gargano ai confini apulo-lucani*, Modugno, 1990, p. 90 e M. Pasculli Ferrara, *F. Guarino, Madonna del Suffragio*, cit., p. 36.

⁶ M. Pasculli Ferrara, *F. Guarino, Madonna del Suffragio* cit., p. 26; Id., D.A. Vaccaro, *Interventi settecenteschi nella cattedrale di Bari: il nuovo assetto decorativo*, preestratto da Bari Sacra, Galarina, 1984.

⁷ Cfr. fig. 41 in M. D'Agostino, *S. Michele arcangelo ai confini apulo-lucani*, cit., p.90.

⁸ M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo. Pittori scultori marmorari architetti ingegneri argentieri riggiolari organari ferrari ricamatori banderari stuccatori* (dai Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli a cura di E. Nappi), introduzione di R. Pane, Fasano di Puglia 1983, pp. 188-191.

⁹ A. Casino, *I Vescovi di Gravina*, Molfetta 1982.

¹⁰ M. Fagiolo, *Gli interventi urbani e le nuove fondazioni*, in V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, De Luca editori d'Arte, Roma, 1996 I edizione, 2002 II edizione, 2008 III edizione. Per il palazzo ducale cfr. C. Gelao, *Il palazzo Orsini di Gravina nelle fonti documentarie del Sei e Settecento*, in *Vedi Gravina*, IV, Bari 1989. Per avere un esempio di trasformazione di una città in epoca barocca intorno alla Cattedrale cfr. C. Petrarota, *Il sistema delle residenze vescovili e seminari in Puglia. Un caso particolare: la città di Bitonto (sec. XVII-XVIII)*, Bari, 2007.

¹¹ M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini della "Ducal" chiesa del Purgatorio*, cit., pp. 529-602.

¹² *Angelo e Francesco Solimena* cit., a cura di V. Pacelli, M.A. Pavone. Per il *Paradiso* di A. Solimena si veda V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia I*, in *Seicento napoletano. Arte Costume Ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984.

¹³ M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini della "Ducal" chiesa del Purgatorio* cit., pp. 579-583. È da precisare che questo Carlo Tucci pittore è omonimo del più famoso Carlo Tucci marmoraro napoletano operoso con l'architetto

- Domenico Antonio Vaccaro. Cfr. M. Pasculli Ferrara, *Biografie. Carlo Tucci*, in V. Cazzato, M. Pasculli Ferrara, M. Fagiolo, *Atlante del Barocco in Italia* cit., p. 615; Id., *L'Arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca*, Roma 2013, p. 523.
- ¹⁴ N. Barbone, *Francesco Santulli*, in *Mostra-rassegna delle arti figurative in Gravina*, Cassano Murge 1986, pp. 61-64.
- ¹⁵ M. Pasculli Ferrara, *Francesco Guarino. La Madonna del Suffragio*, in *Angelo e Francesco Solimena* cit., a cura di V. Pacelli, M.A. Pavone, p. 36; A. Braca, "Anno Domini 1651 die 23 novembris..." *Un documento inedito*, in *Angelo e Francesco Solimena* cit., a cura di V. Pacelli, M.A. Pavone, p. 126.
- ¹⁶ M. D'Elia, *Mostra dell'Arte in Puglia dal tardo Antico al rococò*, Roma 1964.
- ¹⁷ F. Raguso, *Il "Bancone" nella sagrestia della cattedrale di Gravina*, Modugno 1988.
- ¹⁸ Per la consuetudine di Francesco Guarino (ereditata dalle principali botteghe napoletane che realizzavano, di quadri importanti, più copie) cfr. A. Braca, *Francesco Guarino. Transito di Giuseppe. Solofra, San Michele*, in A. Cuciniello (a cura di), *Capolavori della Terra di Mezzo: opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, Napoli 2012, p. 203. È da notare però che la seconda edizione del *Gesù fra i Dottori* di Solofra si trova nel Museo Pomarici-Santomasi di Gravina in Puglia e non nella Pinacoteca di Bari.
- ¹⁹ M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini della "Duca" chiesa del Purgatorio* cit., p. 580. Per quanto riguarda la data di morte di Francesco Guarino 1651 cfr. Id., *Francesco Guarino. La Madonna del Suffragio*, in *Angelo e Francesco Solimena* cit., Catalogo della Mostra, p. 36.
- ²⁰ N. Barbone, *Francesco Santulli* cit., pp. 61-64.
- ²¹ M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini della "Duca" chiesa del Purgatorio* cit., p. 579; M.A. Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana del Seicento a Napoli*, Salerno 1980, fig. 92; A. Braca, *Apriti Agro. Dipinti di Angelo Solimena nelle chiese della Diocesi di Nocera Inferiore-Sarno*, Salerno 2010, pp. 37-42.
- ²² C. Morra, *Alla scuola di Angelo Solimena in Gravina: Francesco Santulli*, Gravina 2003.
- ²³ M. Pasculli Ferrara, *Francesco Guarino. La Madonna del Suffragio*, in *Angelo e Francesco Solimena* cit., a cura di V. Pacelli, M.A. Pavone, p. 36; Id., *La committenza Orsini della "Duca" chiesa del Purgatorio* cit., pp. 550-551.
- ²⁴ *Confraternite Arte e Devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di C. Gelao, Napoli 1994, p. 263.
- ²⁵ V. Pugliese, *Un dipinto inedito del Cavalier d'Arpino*, in «Napoli Nobilissima», XXII, 1983, 5-6, PP. 210-216. Per ulteriori notizie sul dipinto cfr. N. Barbone Pugliese, *Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino*, in *Echi del Caravaggismo in Puglia*, a cura di A. Cassiano, F. Vona, Irsina 2010, pp. 6, 7.
- ²⁶ M. Pasculli Ferrara, *Cesare Fracanzano. S. Bibiana e S. Ignazio di Antiochia*, in *Angelo e Francesco Solimena* cit., a cura di V. Pacelli, M.A. Pavone, p. 30. È da segnalare che il dipinto, allora inedito e da me attribuito a Cesare Fracanzano, è stato attribuito a Francesco Fracanzano dal De Vito che accetta la datazione da me proposta dell'opera. Tuttavia sottolinea che alcune caratteristiche stilistiche nella figura di S. Ignazio di Antiochia sono più vicine agli stili del fratello Cesare (G. De Vito, *Perifrasi fracanziane*, in «Ricerche sul '600 napoletano. 2003-2004», Napoli 2004, pp. 106, 110, fig. 9. R. Doronzo nel suo libro *La Bellezza del divino. Le opere pugliesi di Cesare Fracanzano* (Barletta, 2013, p. 68) anche espunge S. Ignazio e S. Bibiana dal catalogo di Cesare, accettando l'attribuzione del De Vito a Francesco ed anche l'ipotesi che Cesare abbia favorito la commissione dei Gesuiti di Gravina al fratello Francesco, essendo abituato a relazionare con i Gesuiti e con gli ordini religiosi. È da precisare che la scheda del dipinto di S. Ignazio e S. Bibiana è contenuta nel già citato catalogo della mostra *Angelo e Francesco Solimena*, però i curatori non sono V. de Martini e A. Braca (come annota Doronzo nella bibliografia), curatori invece degli Atti del Convegno dallo stesso titolo, stampato nel 1994 (Cfr. n. 1).
- ²⁷ M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini della "Duca" chiesa del Purgatorio* cit., p. 579 e nota 71. Per il grande esempio di Bari V. Pugliese, *Bari. Basilica di San Nicola. Il soffitto di Carlo Rosa: la agiografia in chiave barocca (1656)*, in M. Pasculli Ferrara, *Itinerari in Puglia tra Arte e Spiritualità*, Roma 2000, pp. 102-106.
- ²⁸ G. De Simone, *Gli Orsini di Solofra e la pittura a Gravina fra XVII e XVIII secolo*, Bari 2005, pp. 58-59, fig. 27.
- ²⁹ M. Basile Bonsante, *La lettera di Pompeo Sarnelli ad Angelo Solimena. Arte e devozione nell'esperienza pastorale del Cardinale Orsini*, in *Angelo e Francesco Solimena*, cit., Catalogo della Mostra.
- ³⁰ A. Braca, *Apriti Agro*, cit., p.37. Dal paragrafo 'Il ciclo di Sarno e la produzione finale di Angelo Solimena' ho attinto vari brani riportati qui di seguito fra virgolette (pp.37, 38, 39), interessanti per comprendere meglio la mia attribuzione a Carlo Tucci dei 5 dipinti incastonati nel soffitto ligneo della Cattedrale di Gravina. Sempre a Braca si deve l'interessante saggio *Studio sul ciclo di Sant'Agata Ippina a Solofra* nel volume *Francesco Guarini. Nuovi contributi 1* a cura di M. A. Pavone (2012, pp. 131-144). Si tratta dell'analisi puntuale del soffitto ligneo che contiene i dipinti della vita di S. Agata, opera di Giovan Tommaso Guarino, del figlio Francesco (sicuramente per i disegni preparatori) e della bottega, con tutte le sue contraddizioni. E Francesco Abbate osserva, giustamente, nel suo saggio *Guarini e il Maestro degli Annunci ai pastori* (in *Francesco Guarini. Nuovi contributi 1*, 2012, pp. 21-24): "Viene allora da pensare, per Guarini, che il suo allontanamento da Napoli, presumibilmente abbastanza precoce, non fosse dettato da una sorta di espulsione culturale (per parafrasare Bologna) ma nascesse da una più 'prosaica' convenienza lavorativa, potendo contare il pittore, nei luoghi nati, di condizioni assai favorevoli di inserimento operativo, favorite dall'attività che già vi aveva svolto il padre (con il quale il giovinetto Francesco aveva cominciato a maneggiare colori e pennelli) e dai contatti e le amicizie che quell'attività si era conquistata in patria. Verranno poi gli Orsini, ma questa è la storia di come una grande famiglia di illustre nobiltà sapesse riconoscere e trasportare in provincia (segno di una committenza tutt'altro che retriva) la buona pittura che nella capitale aveva appreso a muoversi e a spiccare il volo in un contesto d'arte di alta qualità".
- ³¹ R. Bösel, L. Salviucci Insolera (a cura di), *Artifici della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma 2011, p. 10.
- ³² A. Casino, *I vescovi di Gravina*, Molfetta 1982, p. 121.
- ³³ M. D'Elia, *La pittura barocca*, in *La Puglia tra barocco e rococò*, a cura di C. D. Fonseca, Milano 1982, vol. IV, pp. 275-285; S. De Simone, *Gli Orsini di Solofra e la pittura a Gravina fra XVII e XVIII secolo*, Bari, 2005, pp. 59-60. Tale libro è una compilativa, ma utile schedatura dei dipinti del '600 e '700 presenti a Gravina, tuttavia non apporta nessuna novità documentaria. In particolare per quanto riguarda il soffitto di Gravina cita Vito Antonio De Filippis, mentre ipotizza nel dipinto dei Santi Orsini una possibile collaborazione del nipote Nicola Antonio De Filippis. Per Antonio De Filippis rimandiamo al volume di S. Milillo, *Il Crocifisso. Una chiesa tra gli ulivi*, Bitonto 2002, in cui è possibile leggere bene lo stile di Vito Antonio De Filippis nella cupola affrescata con il *Paradiso e la gloria del Crocifisso* (1703 documentata) e nella volta a botte della cappella di S. Filippo Neri, firmata nel 3° episodio *Gli angeli annunciano l'no ad Abramo la nascita* (pp. 53-54). Vito Antonio De Filippis in questa chiesa collabora col suo maestro Carlo Rosa, che è autore degli altri affreschi nell'edificio sacro da lui progettato. L'attribuzione a Vito Antonio De Fi-

lippi delle 5 tele del soffitto della cattedrale di Gravina è ancora riportata nel recente volume sulla cattedrale di Gravina, pubblicato dopo l'ultimazione dei restauri. Cfr. l'interessante saggio di A. Simonetti, *Restauri di opere d'arte nella cattedrale di Gravina*, in *La Basilica Cattedrale di Gravina nel tempo*, a cura di G. Lorusso, L. Carulli, M. Clemente, Altamura 2013, pp. 209-211.

³⁴ Su questo splendido apparato decorativo del sipario arrotolato legato al culto delle Quarantore abbiamo parlato, esaltandone la originalità, nel saggio *Teatri del dolore delle Quarantore: architettura effimera nella Puglia settentrionale*, in M. Fagiolo (a cura di) *Atlante tematico del Barocco in Italia. Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, Roma, 2007, pp. 346, 347, figg. 30-32, Tav. XII a p. 359.

³⁵ V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia*, in R. Pane (a cura di), *Seicento napoletano. Arte Costume Ambiente*, Milano, 1984, pp. 237-239; M. Pasculli Ferrara, *Angelo Solimena. Paradiso*, in *Angelo e Francesco Solimena* cit., Catalogo della Mostra, p. 39.

³⁶ M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini della "Ducal" chiesa del Purgatorio* cit., pp. 544-546.

³⁷ C.T. Dalbono, *Massimo e i suoi tempi e la sua scuola*, Napoli 1871, p. 56.

³⁸ Per la S. Agata si rimanda, con tutta la bibliografia precedente, a R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Napoli, 2000, pp. 179-181. Per quanto riguarda la *Madonna con il Bambino* di Gravina si segnala la bibliografia precedente a cominciare da Michele D'Elia, il primo ad attribuirlo: M. D'Elia, *Mostra dell'Arte in Puglia* cit., pp. 230-231. Da M. D'Elia a V. Pugliese (1985), a N. Spinosa (1989), a F. Abbate, *Arte in Puglia*, Foggia 2008, p. 31, è stata confermata l'attribuzione al Guarino, mentre è stata restituita a Pacecco De Rosa da R. Lattuada (R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra* cit. 2000, pp. 260-261). Sulla vicenda attributiva cfr. M.V. Fontana, *Attribuito a Giovan Francesco De Rosa, detto Pacecco e bottega*, in *Echi del Caravaggismo* cit., 2000 p. 84.

³⁹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-45, p. 105.

⁴⁰ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-45, p. 105. Per l'importanza del De Dominicis come fonte per i nostri studi cfr. M. Pasculli Ferrara, *I pittori napoletani in Francia nel XVII secolo dalle "Vite" del De Dominicis*, in "Nap. Nob.", 1994, pp. 7-26.

⁴¹ L. Landolfi, *De' dipinti e della vita di F. Guarini da Solofra*, Napoli, 1852, p. 27.

⁴² La notizia è già riportata nella mia Scheda su

Francesco Guarino, M. Pasculli Ferrara, *Francesco Guarino. La Madonna del Suffragio* cit., p. 36; Id., *La committenza Orsini della "Ducal" chiesa del Purgatorio*, cit., pp. 529-602.

⁴³ A. Braca, in *Francesco Guarino e C.*, Roma 1988, pp. 44-45, nota 24.

⁴⁴ M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini della "Ducal" chiesa del Purgatorio* cit., p. 545.

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ A. Braca, "Anno Domini 1651 die 23 novembris..." cit., p. 126.

⁴⁸ Ivi, p. 127.

⁴⁹ C.T. Dalbono, *Massimo e i suoi tempi* cit., p. 56.

⁵⁰ R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra* cit., pp. 180-181. Lattuada (2000) scheda giustamente come opera di Guarino un'altra bellissima S. Agata del Museo Puskin a Mosca (E1), già da lui attribuita nel 1982: "Una giovanissima e scarmigliata donna meridionale, poggiata su un blocco di pietra, fa rivivere in un intenso gioco di realtà la Santa di Catania, la cui bellezza scempiata dai supplizi viene idealmente ricomposta mediante un'eroica immagine, che trasmette una potenza erotica molto più inquietante della già sensuale versione di Napoli" (2000, p. 170). Tale attribuzione, già accettata nel 1992 da Schutze e Willette nella loro monografia su Massimo Stanzione, è ulteriormente confermata da Schutze nel suo saggio nel presente volume, a diniego della attribuzione al pittore Hendrick Van Somer proposta da G. Porzio in *Interferenze tra Francesco Guarini e la cerchia riberesca*, in *Francesco Guarini. Nuovi contributi I* a cura di M.A. Pavone, Napoli 2012, pp. 37-54. E ancora da V. Farina viene proposto il nome di Van Somer nel suo saggio nel presente volume, in antitesi sempre alla riconferma di attribuzione a F. Guarino da parte di R. Lattuada (2012, pp. 321-322) con il quale concordiamo.

⁵¹ I. Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Saluzzo*, Roma 2008, pp. 266-269.

⁵² M. Pasculli Ferrara, *Pittura napoletana in Puglia II, in Seicento Napoletano. Arte costume ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 251-252. Recentemente il dipinto è stato ritenuto una copia antica del soggetto presente a Napoli. Cfr. E. Sansone, *Copia da Mattia Preti. Martirio di San Sebastiano*, in *Echi del Caravaggismo* cit. p. 58.

⁵³ M. D'Elia, *Mostra dell'arte in Puglia* cit., p. 152;

⁵⁴ Id., *La pittura barocca*, in *La Puglia tra barocco e rococò*, Milano, 1982, p. 232.

⁵⁵ M. Pasculli, *Giovan Tomaso Guarino, Madonna*

di Monserrato e Santi, in *Confraternite Arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di C. Gelao, Napoli, 1994, pp. 249-250. Ringrazio P. Josep de O. Laplana Direttore del Museo di Montserrat per avermi segnalato alcune incisioni del XVI secolo, presenti nella Biblioteca del Monastero spagnolo, da cui potrebbe essere stata attinta la nostra immagine pugliese (e da cui deriva anche la statua lignea).

⁵⁶ ADG, Fondo Sacro Monte dei Morti, Visita pastorale di Monsignor Consacchi 1641, 1642, 1644, f. 191 e Visita pastorale di Monsignor Cennini 1645-46, f. 233v.

⁵⁷ C. Fierro Di Nardi, *Indirizzi culturali nell'istituzione confraternale di Spinazzola*, in *Le confraternite pugliesi in età moderna*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano, 1988, pp. 278-279, 283.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ G. Rihnsamen, *The Orcini* cit., 1980, pp. 49, 56; R. Lattuada, *Francesco Guarino*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli 1984, p. 327.

⁶⁰ F. Middione, F. Petrelli, *Il secolo d'Oro della pittura napoletana*, Napoli 1984, p. 27; R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra* cit., 2000.

⁶¹ V. Pugliese, *Francesco Guarini o Guarino*, in *Mostra Rassegna delle arti* cit., p. 44.

⁶² T. Willette, S. Schutze (*Massimo Stanzione*, Napoli 1992, p. 205) accettano la mia segnalazione, inserendo il suddetto dipinto di Spinazzola come modesta copia di Stanzione.

⁶³ Cfr. fig. 204 in F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli, 1958.

⁶⁴ Cfr. fig. 1 in V. Pacelli, *Inediti del Solimena e del Giordano al Monte dei Poveri*, in *Scritti in onore di R. Causa*, Napoli, 1988, pp. 273-280.

⁶⁵ D. Nardone, *Notizie storiche sulla città di Gravina: dalle sue origini all'Unità Italiana (455-1870)*, 1990, pp. 194, 269; M. Pasculli Ferrara, *Pacecco de Rosa. La Vergine col Bambino, S. Gaetano, S. Domenico e l'angelo custode*, in *Angelo e Francesco Solimena* cit., Catalogo della Mostra, pp. 36-37.

⁶⁶ *Angelo e Francesco Solimena* cit., a cura di V. Pacelli, M.A. Pavone.

⁶⁷ M.C. Giannattasio, *La Madonna del Rosario di Francesco Guarino. Una tela ritrovata*, Salerno 2011, p. 21. "Si ricordi che proprio a partire dalla prima metà degli anni quaranta alcune opere del Guarini mostrano una preferenza per i timbri di colore più caldi, che pur all'interno di scelto molto individuali e riconoscibili espongono una percezione delle tendenze neo-venete che fanno capo a Ribera, ma che trovano esempi importanti nell'ambiente meridionale in Pietro Novelli, in Andrea Vaccaro e in alcune esperienze, specifiche di Andrea de Lione e di Bernardino Cavallino" (p. 20).

⁶⁸ M. Pasculli Ferrara, *Pacecco De Rosa, Ippolito Borghese ed altri inediti a S. Agata di Puglia e Manfredonia*, in *13° Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia* (San Severo, 22-24 novembre 1991), Foggia 1993, pp. 229-248. Per notizie sulla confraternita del Rosario cfr. D. Del Vecchio, *Recupero di memorie. Il culto del Rosario*, in "Raggi di Carità. Periodico della Casa del Sacro Cuore di Gesù. S. Agata di Puglia", dicembre 1985, pp. 6-7. È da segnalare che S. Agata di Puglia faceva parte all'epoca della diocesi di Bovino. Cfr. ancora D. Del Vecchio, *Associazione laicale nella diocesi di Bovino, Le Confraternite pugliesi in Età moderna*, a cura di L. Beltoldi Lenici, vol. I, Fasano di Puglia 1988, pp. 250-251.

⁶⁹ Cfr. *Platea di tutti i beni mobili, stabili, frutti, rendite... della Venerabile Cappella del SS.mo Rosario anno 1749*, Archivio della Confraternita del SS.mo Rosario e Buona Morte, chiesa matrice di S. Nicola in S. Agata di Puglia (Ringrazio Dora Del Vecchio per tale segnalazione).

⁷⁰ Cfr. fig. 7 e scheda a p. 34 di C. Tavarone, *Francesco Guarino. La Vergine del Rosario con S. Domenico, S. Caterina, S. Tommaso, S. Giacinto, S. Pietro da Verona, S. Pio V, Fabrizio Sabelli e Dorothea Orsini*, in *Angelo e Francesco Solimena* cit., a cura di V. Pacelli, M.A. Pavone; R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra* cit., 2000 pp. 238-240. È da ricordare che il dipinto è datato 1644 e 1649, la prima data è abrasa. Cfr. M.C. Giannattasio, *La Madonna del Rosario di Francesco Guarino* cit, p. 25 n. 9.

⁷¹ Schutze porta l'inizio dell'opera al 1643, ma la conclusione al 1649 (S. Schutze, T. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992, pp. 233-234).

⁷² O. Ferrari, *Luca Giordano*, Roma 1996, vol. II, p. 56; M. Pasculli Ferrara, *Giordano, Miglionico ed altri episodi giordaneschi*, in *Ricerche sul Seicento napoletano*, a cura di G. De Vito, Milano 1991, p. 216, fig. 122.

⁷³ È da ricordare che esisteva di F. Guarino una

Madonna del Rosario con i 15 Misteri dipinti tutti intorno (però delimitati ognuno da una piccola rettangolare cornice lignea) databile probabilmente verso il 1638-40 in base alla stretta dipendenza da modelli stanziateschi del quarto decennio, secondo R. Lattuada. A lui si deve (R. Lattuada 2000, pp. 186-187) la pubblicazione della foto antica del dipinto e la relativa scheda puntuale, in cui specifica la precisa collocazione (nella chiesa parrocchiale del paese Sant'Agata del Serino) e la notizia del furto avvenuto all'incirca 5 anni prima della sua monografia (2000). Il Lattuada infatti aveva già nel 1982 citato questa opera nel suo saggio sul Guarino a Campobasso, ritenendola autografa, ma molto ridipinta. La suddetta *Madonna del Rosario* è circondata da molti santi oltre S. Domenico e S. Caterina, Gregorio Magno, un'altra Santa e un personaggio (San Luigi di Francia?). Ai suoi piedi si apre un varco con anime purganti. In base al confronto con questo dipinto è stato attribuito da Simona Carotenuto il bel dipinto della *Madonna delle Grazie e Santi* nella chiesa di S. Maria Assunta a Fontanella di Serino e pubblicato nell'interessante volume della Collana "Arte e Territorio" a cura di M.A. Pavone (S. Carotenuto, *Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino*, Napoli 2008, pp. 27-31, fig. 20, tav. 3). È da notare che il suddetto dipinto della *Madonna del Rosario* della chiesa parrocchiale nel paese di Sant'Agata del Serino, ivi rubato, è stato pubblicato con collocazioni diverse: come già presente a Solofra, nella chiesa di S. Andrea Apostolo (da S. Carotenuto, 2008, p. 30) e nella chiesa di Sant'Agata (da M.C. Giannattasio 2011, p. 25 n. 14).

⁷⁴ I. Maietta, *Michele Ragolia, un pittore ritrovato*, in *Catalogo della Mostra Recupero e Restauri ad Agerola, Castellamare di Stabia* 1990, pp. 33-49. Cfr. anche V. De Martini, *Michele Ragolia "siculus" et "panormitanus"*, in *Il Cilento ritrovato*, ca-

tologo della mostra, Napoli 1990, pp. 159-161. Per il politico di Bovino, vicino S. Agata di Puglia, cfr. *Catalogo della Mostra Restauri in Puglia 1971-1981*, Fasano 1983, scheda 24.

⁷⁵ M. A. Pavone, *Recensione alla Mostra Recupero e Restauri ad Agerola*, in "Prospettiva", 1991, p. 94.

⁷⁶ Biblioteca provinciale di Foggia. Fondo Agnelli. L. Agnelli, manoscritto inedito. Cfr. M. Pasculli Ferrara, *Pacecco De Rosa, Ippolito Borghese* cit., p. 235.

⁷⁷ *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo Mostra, Napoli 1991.

⁷⁸ Cfr. fig. 15 in V. Pacelli, *La chiesa domenicana di Santa Maria delle Grazie in Sorrento*, Sorrento 1990.

⁷⁹ Come segnala l'inedito manoscritto di L. Agnelli succitato. Ricordiamo per gli studi sulle Confraternite in Puglia e in Italia meridionale e per le committenze confraternali la collana di libri relativi, pubblicati dal 1986 ad oggi, dal "Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia. Storia Arte e Devozione. Bari" (centroricerchepuglia@libero.it) facente parte nella maggior parte della "Sezione Storica" (diretta da G. Dotoli e M. Pasculli) della Collana "Biblioteca della Ricerca", a cura di G. Dotoli, presidente Mimma Pasculli Ferrara (Scheda editore, Fasano di Puglia). Per l'attività del Centro Ricerche fino al 2004 si rimanda al saggio di G. Dotoli, *Un'idea editoriale di Luisa Mortari: "Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia" per la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere a Bari*, in *Per la Storia dell'Arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di Mimma Pasculli Ferrara, Roma 2004, pp. 526-530. Per l'attività successiva cfr. M. Pasculli Ferrara, D. Donofrio Del Vecchio, *Angeli Stemmi Confraternite arte. Studi per il ventennale del Centro Ricerche*, Fasano 2007, pp. 13-36.

⁸⁰ M. Loiacono, *Per il tempo napoletano di Carlo Rosa*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, *Saggi di storia dell'arte*, a cura di F. Abbate, Roma, 2005, pp. 181-193, fig. 209.



Fig. 1. F. Guarino, *Madonna del Suffragio* (1651), Gravina, chiesa del Purgatorio



Fig. 2. Gravina, *lazzo La madama*

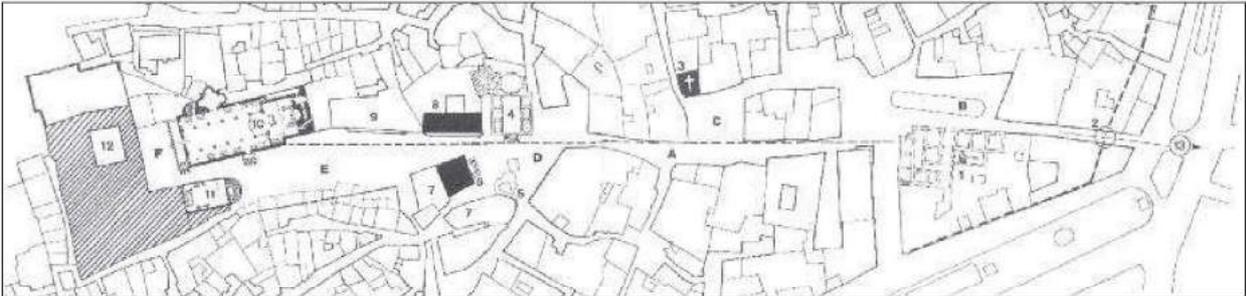


Fig. 3. Gravina, *asse "orsiniano" (E)* dalla Porta Reale (o S. Tommaso) al campanile della cattedrale imbarocchito dal Cardinale Orsini (10); Chiesa delle Domenicane fatta erigere dalla duchessa Giovanna Frangipane Della Tolfa (11), Biblioteca Finia (6), chiesa del Purgatorio (3), palazzo ducale (1)



Fig. 4. A. Solimena, *Paradiso particolare*, Gravina, Convento delle domenicane



Fig. 5. A. Solimena, *Annunciazione*, Gravina, chiesa del Purgatorio



Fig. 6. A. Solimena, *Madonna con S. Gregorio taumaturgo, S. Giovanni Evangelista e S. Vernacula* (firmata e datata 1667), Gravina, chiesa del Purgatorio



Fig. 7. F. Santulli, *Immacolata* (firmata, data poco leggibile), Gravina, Museo Pomarici Santomasi



Fig. 8. F. Guarino, *Esau vende la sua primogenitura a Giacobbe*, Pommersfelden-Schönborn (già Gravina, Palazzo Orsini almeno al 1707)



Fig. 9. F. Guarino, *Isacco benedice Giacobbe*. Pommersfelden-Schönborn (già Gravina, Palazzo Orsini almeno fino al 1707)



Fig. 10. F. Guarino, *La disputa di S. Caterina d'Alessandria con i filosofi pagani*, collezione privata (già Gravina, Palazzo Orsini almeno fino al 1707)



Fig. 11. F. Guarino, *Giuseppe interpreta i sogni del faraone*, Collezione privata (già Gravina, Palazzo Orsini fino al 1707)



Fig. 12. F. Guarino, *S. Cecilia che sona il cembalo e vari angeli*, Napoli, Capodimonte (già Gravina, Palazzo Orsini fino al 1707; Napoli, Palazzo Orsini fino al 1744; ritratto della duchessa Giovanna Frangipane della Tolfa Orsini)



Fig. 13. F. Guarino, *Cecilia al Cimbalo*, Collezione privata (già Gravina, Palazzo Orsini almeno fino al 1707)



Fig. 14a. F. Guarino, *Ritratto di Papa Benedetto XIII Orsini*, collezione privata



Fig. 14. F. Guarino, *S. Giorgio* (probabile ritratto del Duca Ferdinando III Orsini per i tratti somatici), Napoli, collezione Gallerie d'Italia. Palazzo Zevallos Stigliano, Napoli. Intesa San Paolo.



Fig. 15. F. Guarino e bottega, *Gesù fra i dottori*, Gravina, Museo Pomarici Santomasi



Fig. 16. F. Guarino, *Gesù fra i dottori*, Solofra, S. Michele



Fig. 17. F. Guarino o P. de Rosa, *Madonna con Bambino* (attribuzione), Gravina, Museo Pomarici Santomasi



Fig. 18. C. Rosa, *Assunta* (firmata e datata 1677), Gravina, chiesa delle domenicane



Fig. 19. C. Fracanzano o F. Fracanzano, *S. Bibiana e S. Ignazio di Antiochia* (attribuzione, post quem 1643), Gravina, chiesa del Gesù (ora Sala Paramenti)



Fig. 20. F. Santulli, *Santi Domenico di Guzman e Vincenzo Ferreri* (documentati al 1726-27), Gravina, Cattedrale



Fig. 21. A. Solimena, *S. Michele fa cessare la peste a Roma* (documentata al 1694), Sarno, duomo. Soffitto navata centrale



Fig. 22. A. Solimena, *S. Michele sconfigge le milizie di Sennacherib* (documentata al 1694), Samo, duomo. Soffitto navata centrale



Fig. 23. C. Tucci, *Madonna con Bambino e S. Orsola* (siglata C.T.F.), Gravina, chiesa di S. Nicola. Cimasa dell'altare di S. Eligio



Fig. 24. C. Tucci, *S. Pietro liberato dall'Angelo* (documentato al 1694), Sarno, duomo. Soffitto navata centrale



Fig. 25. C. Tucci, *Adorazione dei Pastori* (documentata al 1694), Sarno, duomo. Soffitto navata centrale



Fig. 26. C. Tucci, *Annuncio ai Pastori* (documentata al 1694), Sarno, duomo. Soffitto navata centrale



Fig. 27. C. Tucci, *Sacrificio di Isacco* (documentata al 1694), Sarno, duomo. Soffitto navata centrale



Fig. 28. C. Tucci, *Annunciazione* (documentata al 1694), Sarno, duomo. Soffitto navata centrale



Fig. 29. Sarno, duomo. Prospetto



Fig. 30. Sarno, duomo. Interno con visione del soffitto della navata centrale



Fig. 31. C. Tucci, *Assunta* (documentata al 1694, siglata C.T. F.), Sarno, duomo. Soffitto navata centrale



Fig. 32. C. Tucci, *Madonna in gloria e tre Santi Vescovi* (siglata C.T. F.), Gravina, cattedrale (foto Mauro Barnaba)



Fig. 33. C. Tucci, *Assunta* (attribuzione, documentata al 1691), Gravina, cattedrale. Soffitto della navata centrale



Fig. 34. Veduta di assieme del soffitto ligneo dorato con ivi inserite le tele, Assunta al centro, S. Michele scaccia i demoni, Visione a S. Filippo Neri della Vergine che sorregge il tetto della chiesa di S. Maria della Vallicella a Roma, Santi Protettori del Regno, della Provincia e della Città, Santi della famiglia Orsini, particolare, Gravina, cattedrale (fotostudiorinaldi.com)

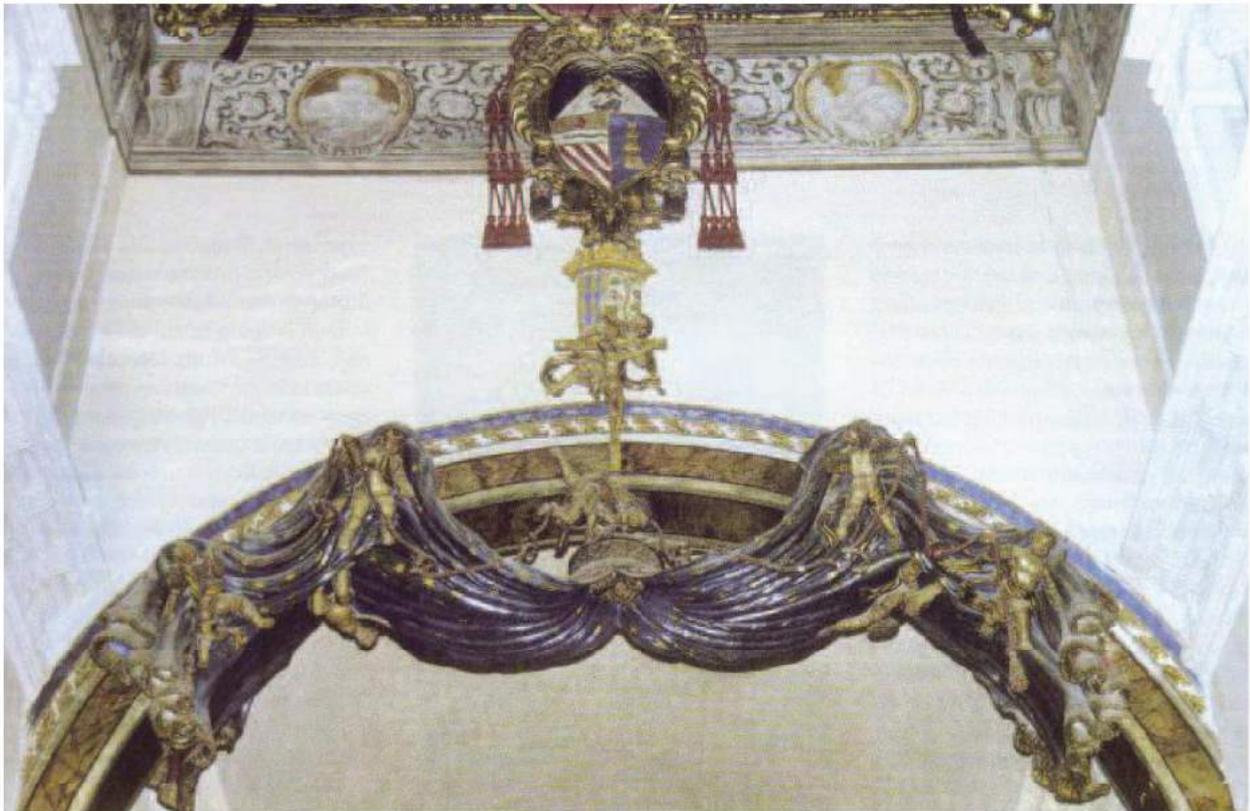


Fig. 35. Veduta di assieme dell'Arco di trionfo decorato con il sipario pendulo (il cosiddetto "padiglione" nei documenti) Esecuzione nel 1692, coloritura e doratura nel 1720



Fig. 36. C. Tucci, *S. Michele sconfigge i diavoli* (attribuzione, documentata al 1691), Gravina, cattedrale. Soffitto della navata centrale



Fig. 37. C. Tucci, *Visione a S. Filippo Neri della Vergine che sorregge il tetto della chiesa di S. Maria della Vallicella a Roma* (attribuzione, documentata al 1691), Gravina, cattedrale. Soffitto della navata centrale



Fig. 38. C. Tucci, *Santi protettori* (attribuzione, documentata al 1691), Gravina, cattedrale. Soffitto della navata centrale



Fig. 38a. A. Solimena, *Paradiso*, particolare, Gravina, Convento delle domenicane



Fig. 39. C. Tucci, *Santi della famiglia Orsini* (attribuzione, documentata al 1691), Gravina, cattedrale. Soffitto della navata centrale



Fig. 40. A. Solimena (attr.), *Madonna con Bambino, San Michele e S. Longino*, Gravina, chiesa di S. Sofia



Fig. 41. F. Guarino, *S. Agata Martire*, Napoli, Museo di S. Martino (già Museo di Capodimonte)



Fig. 42. G.T. Guarino, *Madonna di Monserrato e Santi* (firm. Guarinus p̄geba), Spinazzola, chiesa del Purgatorio



Fig. 43. G.T. Guarino, *Madonna del Rosario*, Solofra, chiesa di S. Michele



Fig. 44. Ignoto napoletano, *Madonna del Rosario*, Sant'Agata di Puglia, chiesa di S. Nicola



Fig. 45. F. Guarino, *Madonna del Rosario*, Solofra, chiesa di S. Domenico



Fig. 46. M. Stanzione, *Madonna del Rosario*, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 47. L. Giordano, *Madonna del Rosario*, Napoli chiesa di S. Potito

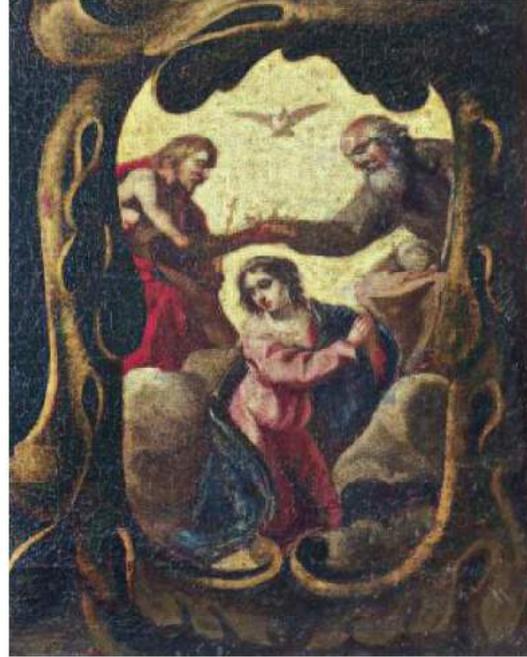


Fig. 48. Ignoto napoletano, *Madonna del Rosario*. Particolare del Mistero, Sant'Agata di Puglia, chiesa di S. Nicola

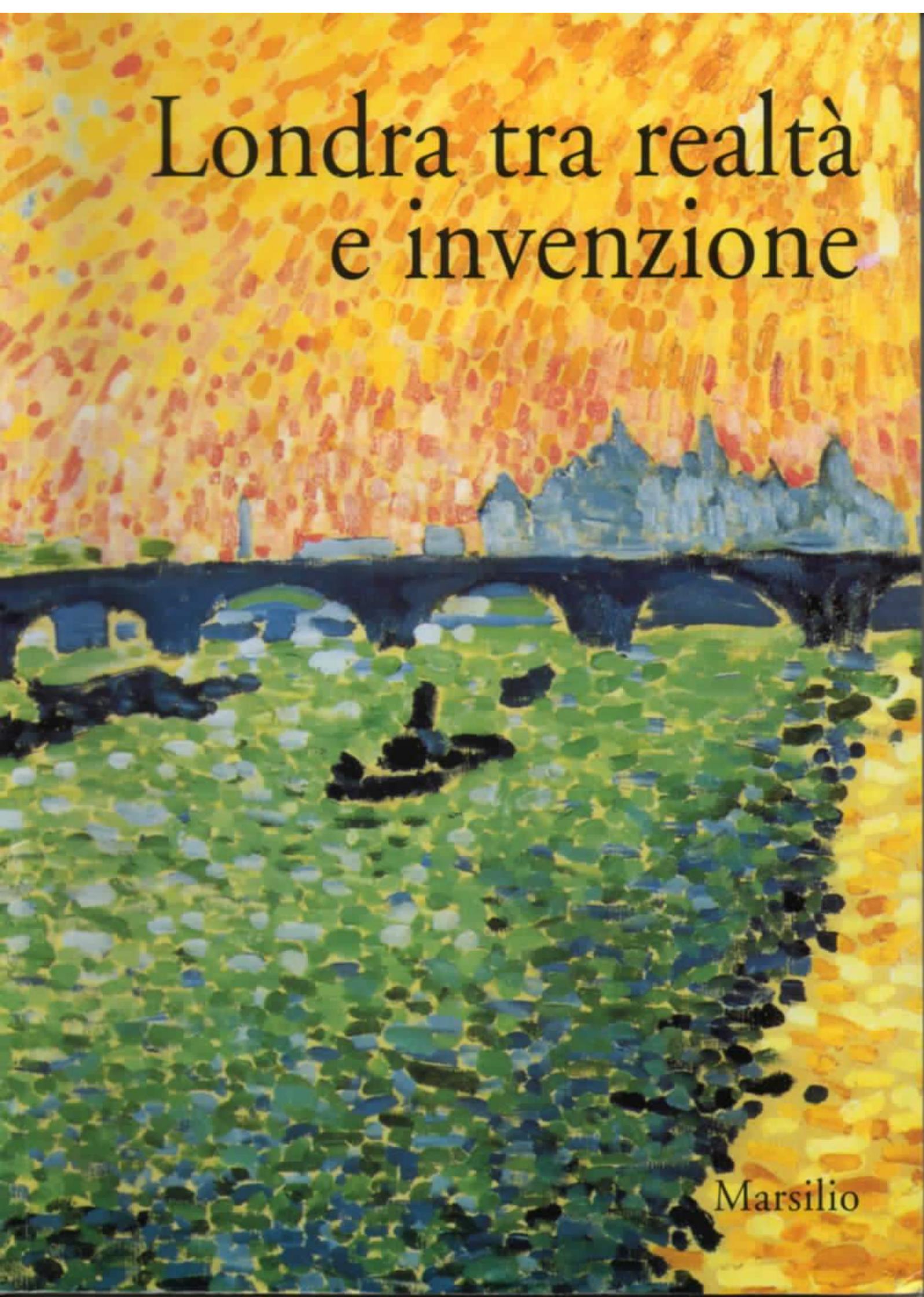


Fig. 49. M. Ragolia, *Madonna del Rosario*, Agerola, chiesa di S. Matteo Apostolo



Fig. 50. Ignoto napoletano, *Madonna del Carmelo con S. Francesco di Paola, S. Donato e S. Gerardo vescovo di Potenza*, Sant'Agata di Puglia, chiesa di S. Nicola

Londra tra realtà e invenzione



Marsilio

Londra tra realtà e invenzione

a cura di
Mariella Basile Bonsante

Marsilio

Questo volume è pubblicato con il contributo determinante di
Università degli studi di Bari e Facoltà di Lingue e letterature straniere



Fondazione Cassa di risparmio di Puglia



Consiglio regionale della Puglia



Regione Puglia

Distretto dell'associazione «Lions» 108 AB



Cura redazionale e impaginazione
redazioni, Venezia

© 2005 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: aprile 2005

ISBN 88-317-8720-9

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione,
anche parziale o a uso interno didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

INDICE

LONDRA TRA REALTÀ E INVENZIONE

- 9 Presentazione
di Giovanni Girone
- 11 Prefazione
di Mariella Basile Bonsante

PARTE PRIMA. LA «METROPOLI RILUTTANTE». SVILUPPO URBANO, MODERNIZZAZIONE, UTOPIA

- 19 Londra, metropoli riluttante. Una conversazione con Peter Hall
a cura di Emanuele Mattutini ed Elena Besussi
- 31 Sviluppo urbano, regime fondiario e classi sociali a Londra
e nel Regno Unito tra XVIII e XIX secolo
di Dino Borri
- 47 Londra nel XIX secolo. Modernizzazione e immagine urbana
di Pier Paola Penzo
- 73 La Londra immaginaria di William Morris
di Angelo Ambrosi

PARTE SECONDA. DALL' *HINTERLAND* ALLA METROPOLI. IMMAGINI, OGGETTI, MODELLI VISIVI, VISIONI MUSICALI

- 95 Londra e il suo *hinterland*. I cicli decorativi di Antonio Verrio
nelle residenze reali di Windsor Castle e di Hampton Court
di Mimma Pasculli Ferrara

INDICE

- 127 La cultura visiva nella Londra del XIX secolo: una breve rassegna
di Alan Robinson
- 135 Londra, il *panorama* e la città
di Silvia Bordini
- 149 Londra marginale nelle litografie di Géricault
di Giovanna Saponi
- 169 *Effetto nebbia* nei ritratti di Londra dell'Ottocento. Gli anni settanta
e le vedute di De Nittis
di Mariella Basile Bonsante
- 205 Immagini di Londra nella stampa periodica illustrata di età vittoriana
di Marino Capotorti
- 235 «Dal cucchiaino alla città»: oggetti del vivere quotidiano inglese
nel secondo Ottocento
di Alberto Bagnara
- 263 *The London's progress*. Note per un *rake* londinese
di Pierfranco Moliterni
- 283 La presenza/assenza di Londra nel cinema di Antonioni: *Blow up*
di Giovanni Attolini

APPARATI

- 293 *Bibliografia*
a cura di Agatina M.A. Marino
- 307 *Indice dei nomi*
a cura di Francesca D'Ambrogio
- 315 *Indice dei luoghi*
a cura di Francesca D'Ambrogio

MIMMA PASCULLI FERRARA

LONDRA E IL SUO *HINTERLAND*:
I CICLI DECORATIVI DI ANTONIO VERRIO
NELLE RESIDENZE REALI DI WINDSOR CASTLE
E DI HAMPTON COURT

Nell'ambito della fortuna della pittura napoletana presso le corti europee si inseriscono appieno la città di Londra e le grandi decorazioni murali delle residenze reali di Windsor Castle e di Hampton Court. Artefice il pittore Antonio Verrio, committenti i re Carlo II Stuart il cattolico e Guglielmo III d'Orange il protestante. Ciò ha fatto parlare di "qualunquismo" per Verrio, ma non è così perché per dieci anni, dopo la caduta degli Stuart, Verrio lavorò per privati e non per il nuovo re protestante (tra le principali commissioni quelle del conte di Essex per Burghley House e del duca William Cavendish per Chatsworth).

La sua vita è complessa, dalla natia Lecce a Napoli alla Francia all'Inghilterra. La sua permanenza a Londra per trentacinque anni (dal 1672 al 1707, anno della sua morte) ha segnato il volto della Londra moderna; così come Luca Giordano ha segnato il volto della Madrid moderna al palazzo reale, all'Escorial, al Buen Retiro.

Se noto agli studi a livello internazionale è l'episodio di Luca Giordano, invitato in Spagna da Carlo II di Asburgo a decorare in particolare la volta dello Scalone del Monastero dell'Escorial con *La gloria della sua famiglia* (da Filippo III, Filippo IV)¹, molto meno noto è l'invito fatto da Carlo II Stuart per decorare Windsor Castle ad Antonio Verrio, da poco arrivato al seguito dell'ambasciatore Montague².

Dunque la pittura italiana apre gli orizzonti agli ambienti chiusi di Madrid e Londra verso la magnificenza del barocco internazionale, nella fattispecie i promotori sono artisti di formazione napoletana. Luca Giordano (1634-1705), napoletano di nascita e di formazione ma di fama internazionale, suggellata nell'ultima mostra del 2001 tra Napoli, Vienna, Los Angeles³. Antonio Verrio (1639-1707), leccese di nascita e di formazione napoletana, oggi molto meno noto che ai suoi tempi, quando il contemporaneo Evelyn e poi il Walpole gli dedicavano encomi scritti⁴.

Certo alla sua *damnatio memoriae* ha contribuito – secondo me – De Dominici che nel suo *Vite de' pittori, scultori, architetti*, scritto a Napoli nel



L. Giordano, *Carlo II Asburgo mostra alla moglie e alla madre la Apoteosi della sua famiglia* (affresco, 1692-1693; Madrid, Monastero dell'Escorial)

1742-1745, pur esaltando le sue prime opere pregevoli a Napoli per i Gesuiti (1661), lo fa morire in Francia al Canal du Midi per un diverbio con gli Ugonotti³.

Antonio Verrio lavora invece a Tolosa, intorno al 1666, presso Pierre Paul de Riquet, costruttore del Canal du Midi (che unisce l'Atlantico al Mediterraneo) come riferisce il Malliot, che costituisce una fonte contemporanea fondamentale per questo periodo.

Si è persa ogni traccia della decorazione dei saloni della dimora di Bonrepos, presso Tolosa, ove Verrio avrebbe lavorato per il suo committente francese secondo quanto riportano il Malliot (*Biografie tolosane*) ed il drammaturgo Jean Palaprat (*Epigram on Verrio*)⁶, ma sono rimaste le sue opere a carattere religioso (tra le quali la bellissima *Adorazione dei Magi di Montpelier*)⁷. Dalle stesse fonti sappiamo che nel 1671 entra a Parigi nell'Accademia Reale di pittura e scultura⁸.

Certo il De Dominici cancella alla futura memoria italiana tutta la produzione inglese di ben 35 anni del Verrio, non volutamente, ma perché non aveva notizia (la morte in Francia è un topos letterario, come ho dimostrato nel mio saggio su le *Vite dei pittori napoletani in Francia dalle "Vite" del De Dominici*)⁹.

A recuperare la figura di Antonio Verrio, grande decoratore della Londra della seconda metà del Seicento e inizio Settecento, è l'inglese Croft Murray, con un importante volume del 1962 che documenta la produzione inglese in correlazione agli eventi storici e politici¹⁰. Seguono Haskell con uno sguardo veloce¹¹, Galante che analizza la produzione leccese¹², Mortari che apre il Verrio ai rapporti europei¹³, D'Elia che chiarifica su Antonio e Giuseppe Verrio¹⁴, Abbate che lo considera pittore di sicuro talento nei dipinti giovanili del Gesù a Lecce¹⁵, Castellaneta che illumina la produzione francese e i bozzetti e i ritratti inglesi¹⁶, mentre sui singoli episodi francese ed inglese portano contributi Barreau e Gibson¹⁷. Ultimo Antonio Guarino che analizza a Londra i rapporti del Verrio con il pittore italiano Benedetto Gennari (cognato del Guercino) dedito alla pittura religiosa e seguace del suo mecenate in esilio Giacomo III Stuart, e scopre a Londra un documento sull'ultima permanenza del Verrio che ci rivela sia che abitava proprio ad Hampton Court, sia un dettagliato elenco dei beni (di uno degli artisti italiani più celebrati in Inghilterra)¹⁸.

Una fama che tuttavia sarebbe scemata ben presto con la fine dei suoi giorni. Si sa, i gusti, come ci insegna Haskell, sono soggetti al tempo e alle mode. I soggetti che il Verrio tratta al servizio della nobiltà presente a corte attingono a repertori profani (sappiamo anche di un ciclo della *Gerusalemme liberata*)¹⁹.

Fin qui gli studi su Antonio Verrio, sempre necessariamente indirizzati a far emergere la figura del pittore attraverso nuove opere che ne ampliano il corpus pittorico, o a nuove osservazioni filologiche sulla maggiore o minore qualità della sua pittura (spesso – devo sottolineare – ridipinta), ma nessuno

studioso lo ha inserito nell'ambito della fortuna della pittura italiana, e nella fattispecie napoletana, presso le corti europee.

Un fenomeno di più vasta portata (rispetto alla qualità più o meno alta del pittore) che accoglie anche la vita di Antonio Verrio, a mio avviso uno dei massimi rappresentanti e attori dell'epoca, protagonista quanto un Luca Giordano, in ambito napoletano, o un Tiepolo, per fare un esempio in ambito veneto. Sono qui a proporre di accostare per la prima volta questi due artisti e a notare quanto può aver inciso la fama dello Scalone all'Escorial, dipinto da Luca Giordano a Madrid, sulla futura esecuzione dello Scalone di Hampton Court per Guglielmo III a Londra (del 1699).

Come cioè le «allegorie dipinte», poteri e virtù delle famiglie reali diventano l'elemento portante e comune denominatore delle corti europee, non importa se una allegoria all'Escorial è per sostenere la cattolicissima famiglia degli Asburgo a Madrid, l'altra ad Hampton Court per osannare la nuova svolta protestante (anglicana) aperta da Guglielmo III d'Orange a Londra.

Importante è il messaggio, e soprattutto come è e a chi è rivolto! Quanto mai calzante in questa sede è ricordare che Luca Giordano nell'affresco della volta dello studio del re (1695-1696) nel palazzo di Aranjuez raffigura un *Giano bifronte* personificazione della sovrana intelligenza, con le sembianze addirittura di Carlo II, cosa mai successa fino ad allora²⁰.

Analogamente il Verrio dipingerà *Il trionfo del mare* con l'effigie di Carlo II quale dio marino.

In un'epoca di grande osservanza dell'assioma oraziano *ut pictura poësis*, Horace Walpole, che ben conosceva l'inventiva del Verrio, sembra capovolgere tale concezione:

ciò mi porta a considerare i vantaggi della pittura sulla sorella – arte che ha sempre detenuto il primato, mi riferisco alla poesia. Il fascino delle parole, l'armonia dei versi, la profondità dei pensieri, tutto ciò ha innalzato la poesia ad un livello tanto alto cui la muta pittura non abbia neanche potuto aspirare. Ma c'è da dire che la poesia è quasi sempre confinata alla nazione nella cui lingua è stata scritta: quantunque forti siano le sue immagini o ardite le sue invenzioni esse perdono la loro forza quando attraversano i propri confini, o se non capite si svuotano di valore, o se tradotte risultano smiuite e prive di fascino. *Invece la pittura possiede un linguaggio che qualsiasi occhio può leggere: le passioni dipinte parlano la lingua di qualsiasi nazione*²¹.

Luca Giordano, dopo aver reso universale il linguaggio napoletano, nel 1702 torna in patria, dopo dieci lunghi anni di permanenza in Spagna, e a Napoli morirà nel 1705, lasciando la grande eredità della sua pittura nella volta della Farmacia della Certosa di San Martino; Antonio Verrio non tonerà più nella sua Lecce natia, né nella sua Napoli formativa. Si integra perfettamente nell'ambiente londinese²² riscuotendo successo e anche ospitalità, abiterà poi a corte ad Hampton Court dove morirà nel 1707 quasi cieco, lasciando moglie e figli²³.

Ma della sua origine napoletana egli si fregerà, consapevole della qualità di tale formazione²⁴.

Ritengo utile sottolineare – cosa che non è stata fatta sinora – che il pittore si firma appositamente «neapolitanus» nel primo dipinto per Carlo II Stuart e da lui commissionato nel 1674 per sondare le qualità dell'artista. Il dipinto s'intitola *Il trionfo sul mare di Carlo II o Apoteosi di Carlo II* ed è firmato «Antonius Verrio Neapolitanus f.». Haskell aveva notato tale tipo di firma

il Verrio, come prima di lui il Gentileschi, giunse in Inghilterra da Parigi, ma era nato a Lecce e amava dirsi napoletano. Analogamente agli altri artisti impiegati da Le Brun a Versailles, era stato costretto a perdere, più che a sviluppare, uno stile personale, ma nel suo caso il procedimento non aveva presentato particolari difficoltà²⁵.

Dirsi «napoletano» a mio avviso non significa nascondere le proprie generalità, quanto sottolineare la provenienza da una scuola illustre di pittura quale quella napoletana del secolo d'oro, analogamente a quanto mi è capitato di riscontrare per il capomastro architetto pugliese Giuseppe Colella, qualificato nei documenti come «magister neapolitanus»²⁶, pur essendo sottolineata la sua nascita a Polignano a mare. «Napoletano» significa aver acquistato direttamente non solo la grande poliedrica lezione giordanesca, ma aver attinto anche agli insegnamenti dei bolognesi Lanfranco e Domenichino operosi a Napoli nella chiesa dei Santi Apostoli e nel Duomo.

Verrio a maggior ragione ancora si firma «Neapolitanus» in una orgogliosa iscrizione nella Galleria della Musica, a sud del distrutto superdecorato e arioso Salone di San Giorgio a Windsor Castle commissionatogli da Carlo II: ANTONIUS VERRIO NEAPOLITANUS/NON IGNOBILE STIRPE NATUS/AUGUSTISSIMI REGI CAROLI SECUNDI / ET SANCTI GEORGII MOLEM HANC FAELICISSIMA MANU DECORAVIT. «Napoletano» ancora, nonostante i dieci anni di permanenza in Francia.

Negli anni immediatamente successivi all'oscurantismo artistico del Commonwealth, ed al ritorno alla monarchia (1660), il nuovo sovrano Carlo II, nel tentativo di emulare il padre Carlo I (nonché cugino di Luigi XIV e anche ospite durante l'esilio forzato, 1653-1658), apriva le porte delle dimore reali agli artisti italiani già attivi presso la corte di Luigi XIV, di cui era profondo estimatore. Dalla corte del Re Sole giungeva nel 1672, su invito del duca Ralph Montague ambasciatore straordinario in Francia, Antonio Verrio che da svariati anni lavorava come abbiamo detto per la committenza francese tra Tolosa e Parigi.

Il duca aveva avuto modo di apprezzare l'opera del Verrio negli anni in cui il pittore frequentava gli ambienti legati all'Accademia reale di pittura e scultura a Parigi. Secondo quanto affermava il Vertue, fu proprio il Montague ad introdurre l'artista alla corte di Carlo II²⁷.

o, più precisamente, il Montague a presentarlo a lord Arlington, per affrescare la sua residenza a Londra, e questi lo presentò al re Carlo II, il quale



A. Verrio, *Il trionfo sul mare di Carlo II o Apoteosi di Carlo II Stuart* (olio su tela, cm 260 × 300 ca.; Londra, Hampton Court, già Windsor Castle)

gli commissionò subito i disegni per il restauro degli arazzi della fabbrica di Mortlake.

Nel frattempo Verrio eseguiva per Carlo II (probabilmente per dimostrarli più direttamente e immediatamente le sue capacità) il dipinto celebrativo: *Il trionfo sul mare di Carlo II o Apoteosi di Carlo II*²⁸ destinato a Windsor Castle.

Si tratta di una grande tela il cui centro è occupato dalla figura del sovrano sorretto da alcune ninfe inghirlandate, una delle quali posa la corona sul capo del re. In basso verso sinistra, si erge Nettuno con il suo tridente e sotto di lui cavalli scalpitanti sono trattiene da tritoni. A fianco di Carlo, sempre a destra, un putto alato reca con sé una conchiglia con la scritta «Antonius Verrio Neapolitanus f.». In alto si leggono altre due scritte elogiative; una centrale sorretta da due cupidi «Pacatumque reget», l'altra da un angelo annunziante «Imperium oceaniae fama qui terminet Astris»²⁹.

Come è stato notato, tutta la composizione parte dalla figura del re che è al vertice di una struttura piramidale in cui le divinità confluiscono, con i loro intensi movimenti, al trionfo della figura del sovrano, accentuandone, così, la sua mitizzazione. Persino i colori più accesi e vivi nella figura centrale del re e degradanti man mano nelle altre figure laterali sembrano sottolineare momenti gerarchizzati del programma iconografico.

Il dipinto (spostato da Windsor Castle al palazzo di Hampton Court) fu graditissimo al re in quanto rappresentativo della concezione che lo Stuart aveva di sé e della monarchia. Carlo II ottenne subito che il nostro pittore, abbandonato l'incarico già precedentemente conferitogli per gli arazzi a Mortlake, si impegnasse nell'ambizioso lavoro della ridecorazione all'ala nord di Windsor Castle dal 1675 al 1684, ricostruita dall'architetto Hugh May, con il compito della *Glorificazione di Carlo II*.

Verrio contribuì al rinnovamento di ben venti camere, di cui la decorazione di due, la Cappella Reale e il Salone di San Giorgio completate nel 1684³⁰, fu purtroppo distrutta nel 1824 e rifatta interamente da Wyattville in stile gotico per re Giorgio IV³¹. Tuttavia, possiamo conoscere gli affreschi originari di Verrio attraverso gli acquerelli eseguiti nel 1819 dal pittore Charles Wild. È evidente che si trattava di due grandi imprese che, secondo la testimonianza del Vertue, costarono ben 2450 sterline anche per tutto l'uso copioso dell'oro³².

Prima di addentrarmi nel commento dei due acquerelli, mi fa piacere comunicare che in una recente visita a Windsor Castle e in particolare alla The Castle Exhibition ho appreso, dai pannelli espositivi, del rinvenimento di alcuni piccoli brani di affresco del Verrio. Il recente ritrovamento è dovuto a un evento drammatico: l'incendio del 1992 che ha distrutto la nuova decorazione ottocentesca.

Si tratta di particolari relativi a una figura umana poggiata a una colonna e ad alcune decorazioni floreali, piccole testimonianze della grande impresa di Verrio,



Ch. Wild, *Salone di San Giorgio a Windsor Castle* (acquerello, 1819)

Ch. Wild, *Cappella di Carlo II a Windsor Castle* (acquerello, 1819)



A. Verrio, Soffitto della Camera di udienza della regina (affresco; dintorni di Londra, Windsor Castle)

Originale fu, da parte del Verrio, creare nel Salone di San Giorgio dedicato alla glorificazione del santo nazionale, una decorazione continua dalle pareti al soffitto introducendo un precedente pittorico che per circa cinquant'anni sarà assunto a modello per decorazioni di scale e scaloni. Lo spazio è orchestrato architettonicamente attraverso finti colonnati (con soffitti illusionisticamente decorati) che creano una teatrale scansione degli spazi in cui i personaggi sapientemente si muovono³³. Croft Murray propone analogie con le pareti della Sala di Venere nel palazzo di Versailles, anche se qui non vi sono figure.

Il soffitto, con l'*Allegoria della monarchia degli Stuart* con al centro la figura di Carlo II, rievoca il *Trionfo di Carlo II sul mare*, mentre finte cornici esaltano il gioco coloristico e prospettico.

Da caposcuola, Verrio fu aiutato da uno stuolo di collaboratori per lo più francesi o fiamminghi, tra i quali Louis Laguerre che diventerà il suo successore³⁴, l'intagliatore e stuccatore Gibbons (la cui attività operativa ben integrò quella pittorica di Verrio).

Forse ancora più spettacolare fu la trasformazione provocata dal trio Verrio-Gibbons-May nella Cappella di Carlo II, che si estendeva ad ovest del Salone di San Giorgio. Le immagini di Verrio si coordinavano magistralmente con gli intagli e con le sculture, tanto da creare un *unicum* per quei tempi d'Inghilterra, un vero primo esempio di decorazione barocca totale. I *Miracoli di Cristo* correvano sulla parete nord (in cui Verrio inserì la sua immagine e quella di May) scanditi da un finto colonnato sempre dipinto da Verrio (imitando – mi pare opportuno sottolineare – la colonna salomonica berniniana)³⁵.

Tale colonnato col suo ritmo verticale portava alla piena fruizione e contemplazione della volta, decorata illusionisticamente a cielo aperto continuo con la sfolgorante gloria del *Cristo risorto*.

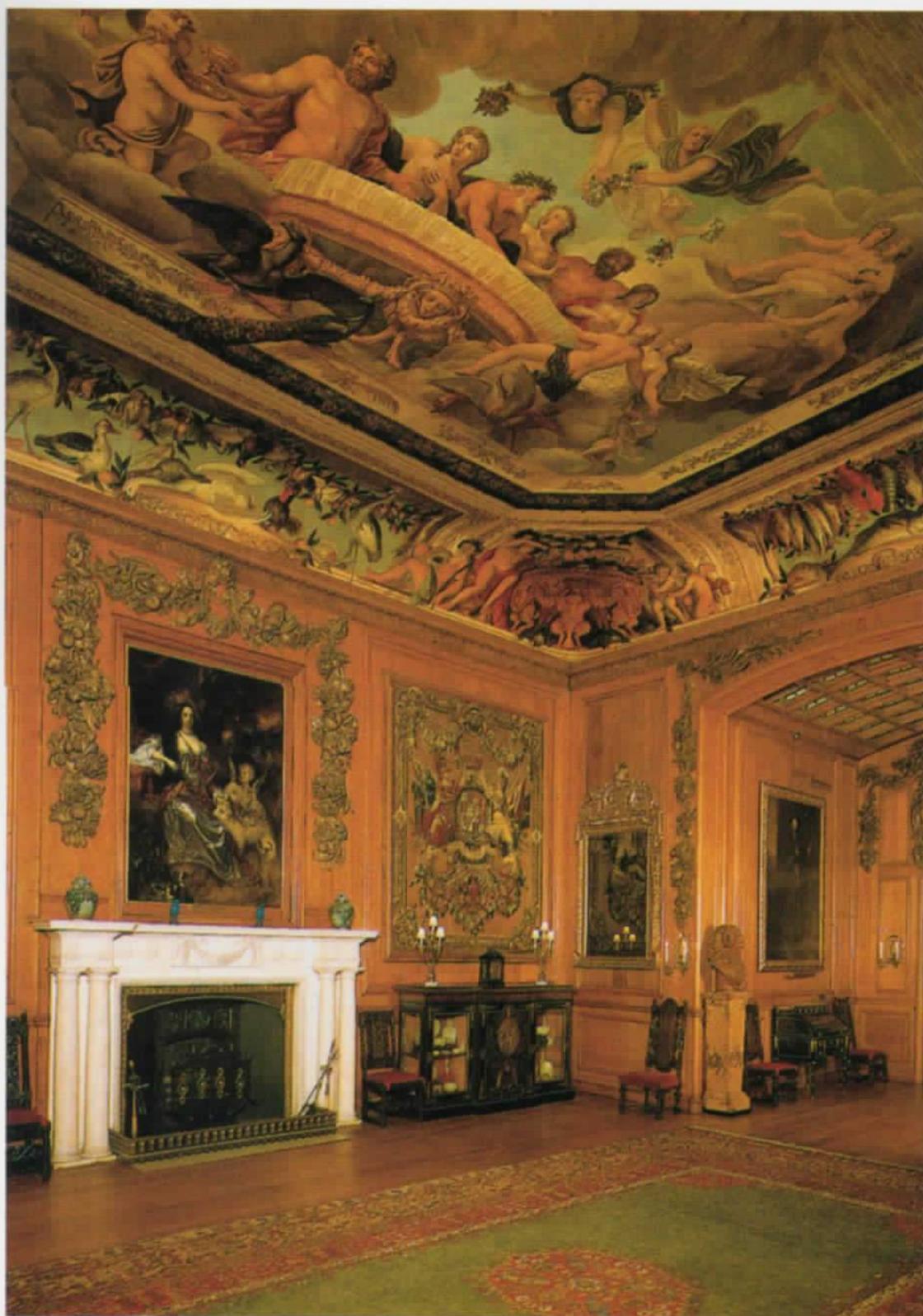
Delle venti camere dipinte da Verrio sempre a Windsor Castle, ne esistono solamente tre fruibili con i relativi soffitti affrescati, la Camera di adunanza della regina (Queen's Presence Chamber), la Camera di udienza della regina (Queen's Audience Chamber), la Sala da pranzo del re (King's Dining Room), e tre con i soffitti nascosti alla vista da un secondo soffitto, più rispondente alle future esigenze di gusto.

I soffitti delle due Camere di adunanza (Presence) e di udienza (Audience) rappresentano la regina, la portoghese Caterina di Braganza (consorte di Carlo II) in complesse scene allegoriche: sul soffitto della prima sala la vediamo circondata dalle *Virtù*, mentre sotto di lei la *Giustizia* con la sua spada caccia via i vizi (si distinguono chiaramente la *Seduzione* e l'*Invidia*); nella seconda sala, Verrio dipinge la sovrana su un cocchio trainato da cigni verso il tempio delle *Virtù*.

La Sala da pranzo del re conserva l'affresco del soffitto completato nel 1678, in perfetto stato con la scena di un *Convitto degli dei* che banchettano mentre Ganimede serve loro il nettare. Lungo il margine dell'affresco, come



A. Verrio, Soffitto della Camera di adunanza della regina (affresco; dintorni di Londra, Windsor Castle)



A. Verrio, Soffitto della Sala da pranzo del re (affresco, 1678; dintorni di Londra, Windsor Castle)



A. Verrio, *Caterina di Braganza moglie di Carlo II circondata dalle Virtù; Convitto degli Dei* (particolari degli affreschi delle pagine precedenti; dintorni di Londra, Windsor Castle)



A. Verrio e H. Cooke, *Carlo II. Commemorazione per il Chelsea Hospital* (affresco, 1690; Londra, Chelsea Hospital)

A. Verrio, *Giacomo II (fratello Carlo II) e la fondazione della Royal Mathematics School* (bozzetto; Londra, Victoria and Albert Museum – si ringrazia il Board of the Trustees of the Victoria and Albert Museum)

simboli del potere regale e della immortalità sono dipinti un'aquila e un pavone, mentre l'arco, le frecce e le ali simboleggiano Eros.

Lungo l'alto cornicione Verrio dipinge, come allusione alla destinazione della sala, grande varietà di fiori, frutta, pesci e selvaggina ben esaltata dai magistrali intagli dell'esperta mano di Grinling Gibbons (che li ripropone anche attorno ai quadri e agli archi delle porte della suddetta sala).

Tutti e tre i soffitti hanno in comune la formula stilistica barocca dei cieli aperti che allargano la visione spaziale ben oltre i limiti concreti della stanza. Verrio fa abbondante uso di tale accorgimento decorativo, avvalendosi di espedienti illusionistici quali le finte balconate dipinte che si prestano ad essere decorate in varie maniere. Infatti, se osserviamo i soffitti delle due sale sopradescritte, cioè dell'Udienza e dell'Adunanza, le figure, rappresentate «fall down» sulle balaustre, provocano mille spunti figurativi. Come suggeriscono gli storici dell'arte Whinney e Millar, un possibile modello di questo tipo di decorazione è la Salle de l'Abondance, a Versailles, in pieno stile Luigi XIV³⁶.

Infatti, la composizione di tale soffitto – ad opera di Housse – è caratterizzata da una loggia sulla quale le figure – proiettandosi – riversano i fluttuanti drappaggi dei propri abiti. Analogamente accade nella Presence Chamber (Sala di Adunanza), dove le già citate immagini della *Seduzione* e dell'*Invidia* si riversano sulle balaustre sapientemente dipinte dalla mano di Verrio.

Mostra una più particolare e opportunamente orchestrata tavolozza di colori la King's Eating Room (Sala da pranzo del re), per via del tema. I già più volte citati Whinney e Millar individuano nella decorazione una influenza di gusto prettamente francese³⁷, ma è evidente il comune richiamo alle grandi trovate illusionistiche di Andrea Pozzo.

Noto cioè, ad esempio, come il cielo dipinto nello sfondo del soffitto contenga toni di celeste chiarissimo che diventano, man mano, sempre più intensi nello sfondo del cornicione, creando così una dimensione di crescendo-decrescendo a seconda che gli occhi dello spettatore vadano dal soffitto al cornicione o viceversa. A tale discorso ben si accorda l'elemento «natura» che, se nel soffitto è parte integrante degli *Dei seduti a tavola*, nel cornicione è ben evidenziato dalla ricca presenza di festoni di fiori, frutta e cibarie. Indubbi i legami con quadri di *natura morta* del tempo e in particolare, ritengo, con la scuola napoletana³⁸.

Dalle descrizioni delle opere non più esistenti, elaborate per la maggior parte da Croft Murray e in minor modo da Evelyn, apprendiamo che molte altre sale di Windsor Castle, dipinte dal nostro artista, avevano come soggetto temi simili alle opere ancora esistenti. Ad esempio, tutte le camere del re, privata, da letto, spogliatoi, di presenza, di adunanza ecc., contenevano soffitti decorati con temi allegorici in cui la figura di Carlo II simboleggiava la restaurazione della monarchia. Di grande effetto dovevano senz'altro essere le due Scalinate del re e della regina (King's and Queen's Staircases),

la prima raffigurante sulle pareti un'*Allegoria delle quattro età del Mondo* e sul soffitto una *Battaglia terrestre degli Dei giganti* e la seconda un'*Assemblea delle Arti*³⁹.

Prima di affrontare la descrizione del grande Scalone del re esistente ad Hampton Court, affrescato dal Verrio per il nuovo re, il protestante Guglielmo III d'Orange, dobbiamo ricordare altre opere commemorative delle virtù di Carlo II e della famiglia Stuart a Londra, molto affini stilisticamente tra loro, cioè la *Commemorazione per il Chelsea Hospital* e la *Fondazione della Royal Mathematics School* per i rispettivi palazzi di Chelsea Hospital e Christ's Hospital.

Il primo affresco fu commissionato dal mecenate Richard Jones al pittore Verrio e poi a Henry Cooke (uno dei pochissimi pittori inglesi di quel periodo attivi sull'isola). Il Verrio eseguì le sinopie e ne affrescò una parte, mentre Cooke completò l'opera nel 1690 e la firmò.

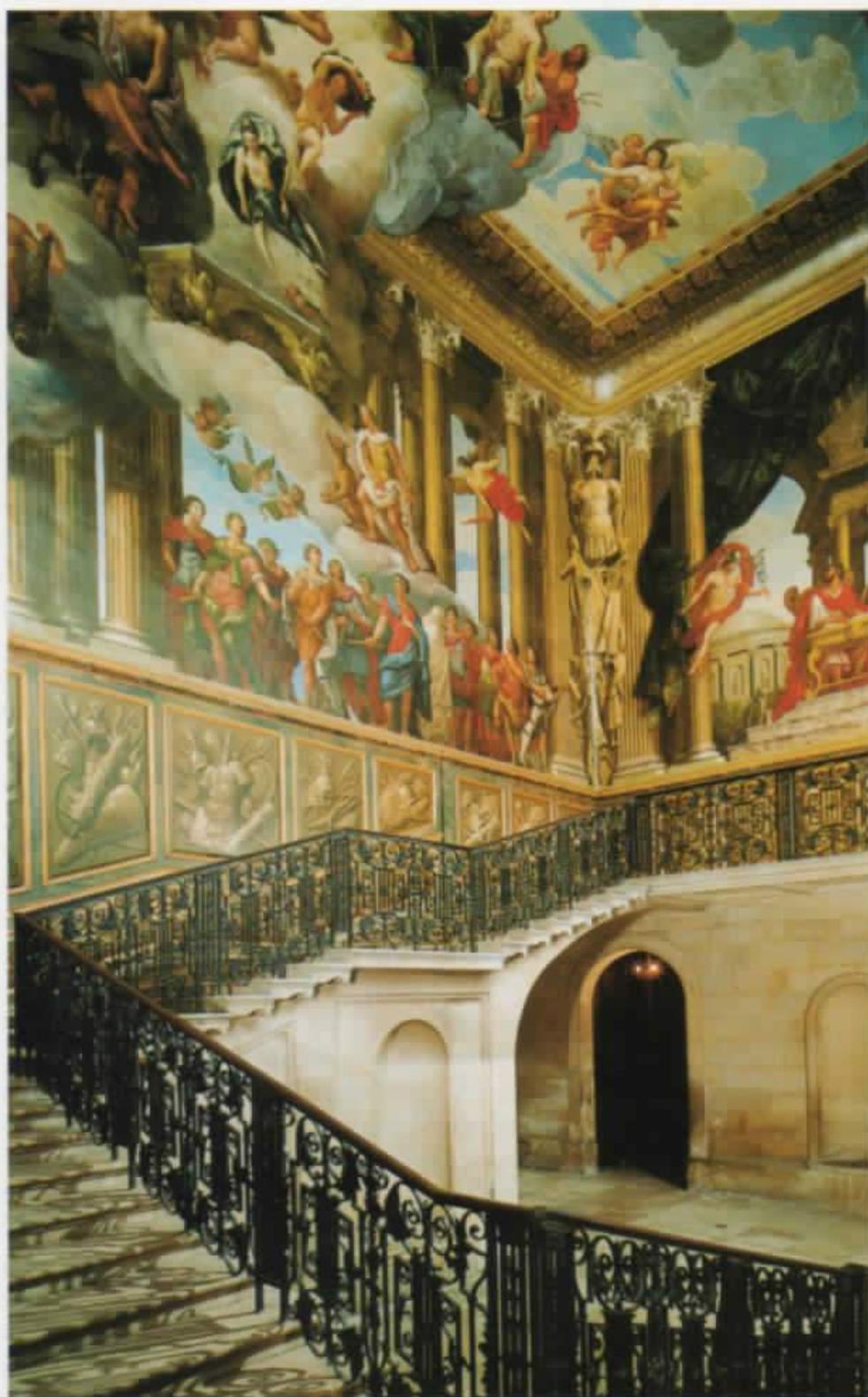
La composizione, che presenta Carlo II a cavallo circondato da figure allegoriche e sullo sfondo l'ospedale di Chelsea costruito tra il 1683 e il 1689 dall'architetto Wren, trae spunto dalle tele di Rubens del duca di Buckingham, in collezione Conte di Jersey⁴⁰.

Sebbene la maggior parte del lavoro sia di Cooke, la mano di Verrio sembra essere presente per gli studiosi nei volti dei personaggi. Ritengo utile infatti porre a confronto il ritratto firmato da Verrio di Carlo II⁴¹. I toni usati però per la decorazione, in generale, sono più sobri rispetto a quelli usati da Verrio e perciò molto vicini a quelli di Laguerre.

È opportuno ricordare che questo periodo, in cui Verrio è impegnato a Londra, coincide con una serie di capovolgimenti politico-religiosi che videro come soluzione finale l'ascesa al trono (dopo il breve regno di Giacomo II Stuart, succeduto al fratello Carlo II dal 1685 al 1688) dei due paladini del protestantesimo Maria II e Guglielmo III d'Orange.

E sono proprio questi i motivi per cui il grande dipinto di Verrio, la *Fondazione della Royal Mathematics School*, inteso a commemorare la sua fondazione, fu terminato quasi in dieci anni. Cominciato nel 1677 si protrasse fino al 1686-1687, per il cambio del soggetto principale, dovendo passare dal ritratto di Carlo II ormai morto a quello del successore, il fratello Giacomo II Stuart.

L'enorme tela, quasi una decorazione murale per la sua estensione il cui *fulcro* (visione gerarchico-piramidale) è occupato dal re Giacomo II Stuart. Il dipinto rappresenta i più vari personaggi, dal re ai governatori (in tuniche rosse), ai ministri e ai maestri (in vesti nere), ai bambini in ginocchio (in abiti blu) fino a giungere ad una inaspettata guardia della Torre di Londra (con gli abiti di tradizione) che conclude la composizione sulla destra, sviluppata su sapiente fondale. Croft Murray⁴² pone l'attenzione sui particolari del mappamondo e della carta srotolata in primo piano a destra, in quanto richiamano lo stesso particolare presente in un arazzo, ora a Versailles, dipinto nel 1666-1667 da Charles Le Brun con l'immagine di *Luigi XIV che*



A. Verrio, *Allegoria di Guglielmo III d'Orange sostenitore del protestantesimo e della libertà, quale Giuliano l'Apostata* (affresco commissionato nel 1700-1701; Londra, Hampton Court)



A. Verrio, *Allegoria dell'Abbondanza* (affresco, particolare; Londra, Hampton Court); *Allegoria del Sonno* (affresco, particolare del Camerino del re; Londra, Hampton Court)

fonda l'Accademia delle Scienze. Il Verrio, durante il suo soggiorno a Parigi, deve aver osservato tale arazzo, poiché la carta srotolata nel suo dipinto riproduce l'arazzo francese con la carta del Canal du Midi (Canale della Manica) costruito tra il 1666 ed il 1681 da Pierre Paul de Riquet (che, come abbiamo già detto, è stato primo mecenate del Verrio in Francia).

IL PALAZZO DI HAMPTON COURT

Le decorazioni per il palazzo di Hampton Court rappresentano senz'altro la più importante commissione degli ultimi anni della carriera artistica del Verrio, ivi impegnato dal 1700 al 1707, anno della sua morte avvenuta, appunto, in tale residenza⁴³.

Il palazzo, senza dubbio una delle più belle residenze reali d'Inghilterra, fu fatto costruire dal cardinale Thomas Wolsey «The proudest prelate that ever breathed» nel 1515, mentre negli anni in cui Verrio vi lavorò, era in fase di rinnovamento⁴⁴.

Infatti i neoregnanti, i protestanti Guglielmo d'Orange e Maria, avendo scelto il palazzo come residenza ufficiale privata, dovevano adattarlo agli scopi suddetti. Così, divisero il primo piano degli ex-alloggi ufficiali in due «suites» separate, una per il re e l'altra per la regina, con accessi diversi. Topograficamente lo Scalone del re (King's Staircase) si apre sul secondo cortile ed è il primo vano del palazzo che noi incontriamo; è indubbiamente il più famoso e conosciuto per via degli affreschi di Verrio che esaltano la grandezza e la giustizia di *Guglielmo III d'Orange*, il nuovo Alessandro, a mio parere, secondo la migliore tradizione encomiastica introdotta da Luca Giordano nello Scalone dell'Escorial.

Gli affreschi hanno suscitato reazioni diverse e provocato opinioni positive, come, ad esempio quelle di Tickell (1707)⁴⁵: «[...] la mano del grande Verrio ha disegnato colpi sicuri, gli dei in dimore più luminose delle proprie» (e qui mi piace segnalare – a conferma – un pezzo per me eccezionale quale la figura allegorica dell'*Abbondanza*); giudizi negativi, come quello di Walpole⁴⁶:

senza molta inventiva e con ancor meno gusto la sua esuberante matita era sempre pronta a disegnare, Dei, Divinità, Re, imperatori e trionfi in quelle superfici pubbliche ove gli occhi non hanno mai posa, mi riferisco ai soffitti e agli scaloni. Il Nuovo Testamento e la Storia Romana non li costarono altro che un abbondante uso di ultra Marino.

e, infine, pareri ironici, da parte di Pope⁴⁷:

devotamente guardi fisso soffitti dipinti ove di Verrio e Laguerre s'adagiavano i Santi, su nuvole dorate si distendono sereni portando ai tuoi occhi l'intero paradiso.



A. Verrio, *Giuliano l'Apostata scrive il testo della satira I Cesari sotto dettatura di Mercurio* (affresco, particolare; Londra, Hampton Court)



A. Verrio, *Romolo invita i dodici Cesari romani ad ascendere al banchetto divino, ostacolato da Ercole simbolo di Alessandro il Grande e di Guglielmo III d'Orange* (affresco, particolare; Londra, Hampton Court)

Lo Scalone, eseguito su disegno dell'architetto Wren, presenta sulla parete principale un grande affresco con una complessa allegoria che associa l'imperatore Giuliano l'Apostata (autore della satira *I Cesari* del 361 d.C.) a Guglielmo III d'Orange, quale sostenitore del protestantesimo e della libertà. La presenza in questo programma decorativo di un personaggio così discusso come Giuliano l'Apostata ci fa pensare che il nostro artista abbia approfondito il tema da rappresentare ispirandosi a testi antichi, come la *Satira dei Cesari*, piuttosto che abbandonarsi a queste glorie recenti rappresentate in funzione solo dell'uso cromatico «dell'azzurro oltremare» e della sua spettacolare resa come sosteneva il Walpole.

Per comprendere meglio l'*Allegoria dei Cesari*, affrescata sulle pareti dello Scalone di Hampton Court, è bene risalire appunto direttamente al testo di Giuliano l'Apostata, seguendo ora alla lettera le considerazioni dello studioso Edgar Wind (1937)⁴⁸. Il testo in questione era facilmente reperibile al tempo di Verrio, in quanto esso era stato diffuso volontariamente dai protestanti come proprio «war-cry» nei loro «pamphlets», contro il papismo e la chiesa di Roma, negli anni che vedevano la caduta del cattolico Giacomo II Stuart.

Verrio dunque procede letteralmente a trasportare la «scena dei Cesari» dal libro all'affresco, introducendo (nella parete attigua) anche l'immagine di *Giuliano l'Apostata* che scrive il suo testo sotto dettatura di Mercurio.

Romolo, a capo dei dodici Cesari, interpreta il ruolo più ridicolo, poiché credendo di aver raggiunto un livello di semidio (infatti è raffigurato sulle nuvole), invita i suoi successori imperatori romani ad unirsi al *Banchetto degli Dei immortali* raffigurato nel soffitto. Questa sua ascesa verso il cielo è ostacolata però dal figlio di Giove, *Ercole* (a sinistra) che, raffigurato sulle stesse nuvole, sembra dire: «un solo Greco annienterà tutti i Romani».

Nel proprio testo Giuliano l'Apostata vede nella figura di *Ercole*, Alessandro il Grande, mentre Verrio nell'affresco allude a Guglielmo III; quindi, Guglielmo III è il nuovo Alessandro con il quale i romani (la chiesa cattolica) non potranno competere.

L'affresco è, quindi, conforme al piano generale dell'opera, anche nei particolari come il tavolo marmoreo sorretto da nuvole (cesura tra il mondo terreno e quello divino), decorato con rami d'arancio (simbolo di Guglielmo III d'Orange) e sollevato da una coppia di aquile, simbolo di potere.

Per sottolineare ancor più tale complesso programma iconograficamente allusivo, Verrio introduce sulla destra in volo una *Nemesi* che, vestita di rosso, minaccia i romani inconsapevoli, con una spada di fuoco (brano pittorico poco riuscito a differenza delle altre figure).

Cesare, collocato a destra direttamente sotto Romolo, continua ad esaltare la propria dignità regale; Augusto (a destra di Cesare) ascolta il filosofo Zenone, in tunica bianca, il quale secondo il testo di Giuliano l'Apostata «[...] lo rende saggio e temperato [...]». Il gruppo dei Cesari si conclude a destra con la figura di un enfatico *Nerone* che, con indifferenza, suona la chitarra.

L'idea di associare Romolo e i suoi successori alla chiesa cattolica romana era diventata, in quegli anni, popolare quanto quella di associare il papiamo al paganesimo, contro cui i protestanti lottavano.

Gli affreschi di questo «staircase» esaudiscono appieno una tipica concezione teatrale, per cui il colonnato dipinto funge da proscenio ai personaggi che si muovono all'unisono compiendo la propria parte, animando vivacemente la nostra graduale ascesa alle sale del palazzo stesso.

Fin qui le giuste osservazioni del Wind che colgono anche il valore prospettico del colonnato.

Tale colonnato però è un tema di Verrio già sperimentato nella precedente decorazione della Sala del paradiso (considerato suo capolavoro) del palazzo nobiliare di Burghley House (a Stanford). Qui un indubbio modello per il colonnato si può supporre sia stato Lanfranco con la *Probativa Piscina* dei Santi Apostoli di Napoli⁴⁹.

La prospettiva illusionistica del colonnato a Burghley House parte dalla pavimentazione della sala, nello scalone di Hampton Court parte invece da un alto basamento a mò di zoccolatura lungo le rampe, di circa quattro metri, con grottesche monocrome di armature, elmi, spade ecc. Questi sembrano riecheggiare il Mantegna del *Trionfo dei Cesari*, sicuramente osservato dal Verrio, perché già acquistato da Carlo I Stuart nel 1642 e presente ad Hampton Court⁵⁰.

Questa decorazione a «panoplie» si ritrova anche nella cornice di un bel bozzetto della *Assemblea degli Dei* presente alla Tate Gallery, dipinto per la decorazione illusionistica di una sala nella residenza nobiliare a Moor Park nel nord Inghilterra. Ancora rimandi classici (addirittura a Michelangelo), ritroviamo in Verrio nel bell'ovale affrescato nell'appartamento reale di Ham House. Si tratta, a mio avviso, di un *Ganimede rapito dall'aquila* da confrontare con il quasi simile modello michelangiolesco, un disegno cioè elaborato dall'artista per la lanterna della Sagrestia nuova di San Lorenzo a Firenze. E ciò si apprende da una corrispondenza epistolare tra Michelangelo e Sebastiano del Piombo in cui si viene a conoscenza della singolare idea di questa rappresentazione, con evidente doppio riferimento a «San Joanni de l'Apocalipse quanto è furato in cielo» e al simbolismo della *consecratio* connesso al mausoleo mediceo⁵¹.

Ascendenze da Mantegna, da Michelangelo per Antonio Verrio, ma siamo a conoscenza anche di influenze esercitate da Antonio Verrio sui letterati. Caso emblematico è proprio il Walpole che conosceva bene le capacità del Verrio «pittore letterato» e «raffinato giardiniere». Ne aveva apprezzato le doti nei suoi *Anectodes of Painting* nella parte dedicata ai *Painters in the Reign of Charles II* e nel suo famoso *Essays on modern Gardening* (1771) in cui dice che Verrio «was made principal Gardner and Surveyor» di Carlo II e aveva trasformato il St. James's Park in a «very delicious paradise».

Walpole possedeva una villa a Strawberry Hill a meno di quattro chilometri da Hampton Court e sicuramente aveva potuto osservare molte volte



A. Verrio, *Ganimede rapito dall'aquila* (affresco, particolare; Hampshire, Ham House)

A. Verrio, Soffitto della Camera da letto del re (affresco e visione d'insieme; Londra, Hampton Court)



A. Verrio, *Allegoria del Sonno* (affresco, particolare della Camera da letto del re; Londra, Hampton Court)

gli affreschi del palazzo. Suggestiva l'ipotesi che il suo romanzo «gotico» *The Castle of Otranto* (1765) possa essere stato influenzato dalle finzioni verriane e soprattutto da tutto quell'incalzare di armature sulla zoccolatura dello Scalone (si ricordi il misterioso enorme elmo magico ombreggiato di piume nere che uccide il giovane principe Conrad, il giorno delle sue nozze)⁵².

Un'ipotesi accattivante sarebbe – a mio parere – pensare che il luogo scelto nel Salento sia un omaggio alla terra natia di Verrio, Lecce, tanto più che reale è la notizia riportata da William Hamilton (ambasciatore a Napoli) della richiesta a lui rivolta da parte di Walpole per avere notizie su Otranto e se veramente esistesse colà un castello.

Dunque salendo attraverso l'inquietante Scalone di Hampton Court si accede agli appartamenti reali, per giungere alla Camera da letto di Guglielmo III, sempre disegnata architettonicamente da Wren.

Il cornicione della stanza, eseguito come il soffitto da Verrio, si presenta riccamente disegnato con elementi zoomorfi, cupidi, colombe e rami d'arancio (ancora un elemento encomiastico riferito a Guglielmo III). Il particolare dei telamoni (metà uomini e metà animali), sorreggenti medaglioni, è analogo nella volta del salone del palazzo Barberini a Roma eseguito da Pietro da Cortona nel 1643. Anche il bellissimo soffitto nella stessa stanza con l'*Allegoria del Sonno* (da una parte Endimione riposa sulle gambe di Morfeo, dall'altra Diana su una luna a semicerchio ammira il riposo di Endimione) rimanda ad un'altra opera del Cortona, il soffitto della Sala di Giove di palazzo Pitti (1643-1646). Per questi rimandi a Pietro da Cortona, Croft Murray ipotizza un viaggio a Firenze e a Roma dell'artista durante gli anni che vanno dalla morte di Carlo II Stuart all'insediamento al trono di Guglielmo d'Orange e sua moglie Maria⁵³.

Per il Camerino del re (King's Dressing Room), Verrio riprende l'*Allegoria del Sonno* proposta nella stanza precedente, ma questa volta è Marte che riposa sulle gambe di Venere, mentre tre putti alati sorreggono «un'armatura», spunto tratto dal vicino Scalone del re.

È interessante annotare, inoltre, come la figura sdraiata di Marte sembri, cambiando la posizione dell'osservatore nel Camerino, muoversi da destra verso sinistra.

Si avverte molto l'influenza della decorazione tipica del Verrio sia nel cornicione che sul soffitto della Camera da letto della regina (Queen's Bedroom) affrescato da James Thornhill, successore di Verrio e di Laguerre⁵⁴ (l'Aurora che sorge dal mare sul suo carro dorato trainato da due cavalli bianchi sovrasta le figure della Notte e del Sonno).

Nella Salotto della regina (Queen's Drawing Room) che vede come committente questa volta la regina Anna (suceduta alla defunta sorella Maria II, moglie di Guglielmo III), il Verrio estende la decorazione ai muri con pannelli murali incorniciati da festoni di fiori (e medaglioni agli angoli). Il pannello a sinistra raffigura il *Principe Giorgio di Danimarca* tra divinità fluviali e la flotta danese, il pannello di destra la figura allegorica della *Britannia*



A. Verrio, Soffitto e pareti del Salotto della regina (affresco; Londra, Hampton Court)



A. Verrio, Soffitto e pareti della Sala da pranzo ufficiale (affresco; Londra, Hampton Court)

A. Verrio, *Minerva presiede le Arti* (bozzetto; Londra, Victoria and Albert Museum – si ringrazia il Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum)

omaggiata dai quattro continenti. Il soffitto è la glorificazione della *Regina Anna* con in mano la bilancia della Giustizia e lo scettro, mentre *Nettuno* e la *Britannia* le porgono la corona.

Anche la Sala per banchetti (Banqueting Room) presenta due raffinati grandi riquadri ad affresco, che simulano tele inserite nelle pareti con *Scene mitologiche*.

Il soffitto di questa stanza, di cui il bozzetto è reperibile nel Victoria and Albert Museum a Londra, mostra *Minerva che presiede le Arti*.

Significativa è, infine, per l'influenza di Pietro da Cortona su Verrio, la presenza di un dipinto (di Pietro da Cortona) ad Hampton Court rappresentante *Augusto e la Sibilla* commissionato appunto ad Hampton Court qualche anno prima che Verrio vi lavorasse⁵⁵.

Termina qui la produzione e la vita di Antonio Verrio che sembra commiatarsi attraverso l'*Autoritratto* firmato ed eseguito intorno al 1700, quando già risiedeva ad Hampton Court. Non è un ritratto ufficiale (come quello eseguito dal Kneller all'inizio della permanenza londinese), è senza la voluminosa parrucca e veste abiti probabilmente da lavoro. Una certa severità compositiva e l'interesse per la caratterizzazione psicologica potrebbero spiegare la possibilità da parte di Verrio di aver visto alcuni ritratti di Carlo Maratta, ma, nello stesso tempo, si ritrova la maniera di Verrio

nella vaporosa sciarpa bianca che ricorda certe sue opere leccesi e francesi, nonché nella resa degli occhi, grandi ed espressivi che sono già nelle figure della *Incredulità di San Tommaso* a Chatsworth, ma ancor prima nella figura del *Faraone*, dipinto per la chiesa del Gesù a Lecce, ove è interessante la figurina a sinistra che, per la sua aria tutta cortigiana e per l'instabilità della posa, anticipa la ritrattistica inglese di Verrio⁵⁶.

Un interessante esempio della maniera di Verrio è, infine, il ritratto di *John IV duca di Somerset* (conservato nel St. John College di Cambridge) e della sua consorte, nonché il ritratto nella National Gallery, firmato e datato 1700, della giovane *Sarah* con il bel particolare dei fiori tenuti in grembo che confermano ancora l'interesse di Verrio per la natura morta, che abbiamo avuto modo di apprezzare nella preziosa *Adorazione dei pastori* di Montpellier.

Ringrazio gli studiosi Cinzia Petrarota per la traduzione di alcuni brani dall'inglese, Grazia Castellana e Antonio Guarino per aver facilitato l'acquisizione di alcune foto.

¹ Ferrari-Scavizzi 1992, pp. 123-158.

² Castellana 1984, pp. 109-118.

³ Luca Giordano. 1634-1705 2001.

⁴ Evelyn 1955; H. Walpole 1975 [1798].

⁵ De Dominicis 1979 [1742-1745], III, p. 175. Importanti le notizie che ci fornisce De Dominicis sulla attività giovanile del Verrio per i Gesuiti, dalla macchina delle Quarantore per i Gesuiti di Lecce (Pasculli Ferrara 2004, p. 479, figg. 9-10), alla volta della «Farmacopea» del Gesù Vecchio a Napoli, datata e firmata 1661.

⁶ Croft Murray 1962, p. 53; Palaprat 1872, pp. 119-120.

⁷ Castellaneta 1984, p. 127, fig. 9.

⁸ Guarino 2004, pp. 89-102.

⁹ Pasculli Ferrara 1990, pp. 52-79; Idem, 2004, pp. 475-484.

¹⁰ Croft Murray 1962, pp. 50-60.

¹¹ Haskell 1963.

¹² Galante 1974.

¹³ Mortari 1980, pp. 27-33.

¹⁴ D'Elia 1964; Idem 1982, pp. 260-273.

¹⁵ Abbate 2002, pp. 190-191.

¹⁶ Castellaneta 1984, pp. 109-118; Idem 1989, pp. 211-232.

¹⁷ Barreau 1998, pp. 64-71; Gibson, 1998, pp. 30-40.

¹⁸ Guarino 2004, pp. 89-102.

¹⁹ Non più esistente, realizzato a Tolosa per il marchese de Pins. Possibili i rapporti e le influenze dal ciclo della *Gerusalemme Liberata* dipinto da Paolo Finoglio per gli Acquaviva d'Aragona di Conversano (provincia di Bari). Cfr. Castellaneta 1984, pp. 114-115; Buono 1989, pp. 109-136.

²⁰ Sancho-Martinez Leiva-Jordán de Urries 2004, p. 97, fig. 6. I rami del Giordano con le *Storie di Psiche* arrivano a Londra nel 1737, da Rotterdam (*Luca Giordano 1934-1705* 2001, p. 349).

²¹ Walpole 1975 [1798], vol. III.

²² Verrio ottiene la cittadinanza inglese il 5 maggio 1675 (cfr. Croft Murray 1962, p. 55). Per l'ospitalità a Hampton Court cfr. Croft Murray 1962, p. 54.

²³ Per gli intensi rapporti tra Napoli e la Puglia e il vicereame di Napoli cfr. Pasculli Ferrara 1983, pp. 1-17.

²⁴ Haskell 1966, pp. 306-307.

²⁵ Cazzato-Fagiolo-Pasculli Ferrara 1996, p. 65.

²⁶ Guarino 2004, pp. 89-102.

²⁷ Ilchester 1929-1930 [1798].

²⁸ Collins Baker 1979, pp. 15-16.

²⁹ Su tale decorazione cfr. il recente saggio Gibson 1998.

³⁰ Mackworth Young 1982, pp. 400-401.

³¹ Ilchester 1929-1930 [1798], vol. II, p. 132; vol. IV, pp. 103-142.

³² Croft Murray 1962, pp. 53-54.

³³ Laguerre collabora con Verrio sia a Windsor Castle che nella residenza del duca di Devonshire, a Chatsworth, e nel palazzo di Hampton Court.

³⁴ Per la diffusione della tipologia della colonna salomonica cfr. Tuzi 2002.

³⁵ Whinney-Millar 1957, p. 298.

³⁶ Ibid., p. 299.

³⁷ La natura morta è un tema trionfante nel Seicento e nell'ambito di varie scuole. Per quanto riguarda la natura morta napoletana prevale la figura di Andrea Belvedere, operoso anche in Spagna al seguito di Luca Giordano dal 1694 al 1700. A Napoli Belvedere lavora anche con Solimena, che esegue «figure e belle verzure di giardini e paesi» (come ricorda il De Dominicis). Per quanto riguarda i «pittori di fiori» citati da Croft Murray come operosi con Verrio non si sa nulla di preciso né di Antonio Montingo né di Catinat identificabile con il napoletano Giovan Battista Catenaro (Croft Murray 1962, p. 60; Idem in Paone 1974, p. 428; Guarino 2004, pp. 89-102).

³⁸ Evelyn 1955, vol. III, pp. 590-592; vol. IV, pp. 199-202 e pp. 367-377; Croft Murray 1962, pp. 158-160.

³⁹ Per l'architetto Wren cfr. Whinney-Millar 1957, pp. 395-400. È da ricordare l'*Apoteosi di Carlo I* dipinta da Rubens al centro del prezioso e complesso soffitto della attuale Banqueting House nel Whitehall Palace a Londra (*The Banqueting House Whitehall Palace* 2000, p. 33).

⁴⁰ Cfr. Castellaneta 1989, fig. 7, p. 227.

⁴¹ Croft Murray 1962, p. 58.

⁴² Per Hampton Court cfr. Law 1898; Collins Baker 1979; Mackworth Young 1982; Thurley 2003.

⁴³ Law 1898, p. 5.

⁴⁴ Tickell 1707.

⁴⁵ Walpole 1975-1977 [1798]. L'uso di «ultra Marino» notato da Walpole allude a mio parere alla polvere di lapislazzuli profusa alla maniera dei preziosi affreschi di Luca Giordano. Era la grande novità della pittura barocca. Per Giordano ricordiamo gli affreschi spagnoli dello Scalone dell'Escorial o, per esempio, la tela di *San Nicola in Gloria* (Napoli, Museo Civico di Castelnuovo) tutta giocata sugli azzurri.

⁴⁶ Pope 1961 [1731], pp. 186-187.

⁴⁷ Wind 1937-1939, pp. 129-137.

⁴⁸ Guarino 2004, pp. 89-102, che rimanda per una recente panoramica su Lanfranco allo Schleier 2001.

⁴⁹ Guarino 2004, pp. 89-102; Brewer 1999, pp. 39.

⁵⁰ Per Moor Park cfr. Castellaneta 1989, p. 213. Per il disegno di Michelangelo *Ganimede e l'aquila* cfr. Fagiolo 2004, pp. 215 e 218, fig. 8; Marongiu 2002.

⁵¹ Per *Il castello di Otranto* cfr. la traduzione italiana di F. Valeri in Walpole 1974.

⁵² Croft Murray 1962, pp. 55 e 59. È attribuita a Roma la decorazione ad affresco nella terza galleria in palazzo Spada. Guarino (2004, p. 95) conferma tale attribuzione senza documentarla.

⁵³ Collins Baker 1953, pp. 10-13.

⁵⁴ Castellaneta 1989, p. 213.

⁵⁵ Briganti 1962, pp. 244-245.

⁵⁶ Castellaneta 1989, p. 219.