

CIRCOLAZIONE DI MODELLI
NELLA PITTURA TARDOGOTICA IN TERRA DI LAVORO

WALTER ANGELELLI

Nella chiesa di Santa Maria a Marciano, a breve distanza da Piana di Monte Verna (Caserta), si conserva, sulla testata del transetto destro, un pannello devozionale ad affresco diviso in due riquadri: a sinistra è rappresentato Cristo morto sulla croce, a destra un santo con un libro in mano e il capo coperto da un cappuccio, tradizionalmente identificato con Benedetto (fig. 1). L'intonaco della sezione sinistra con il crocifisso si sovrappone con nettezza a quello di destra, ma l'insieme dovette essere ideato e realizzato in unica soluzione. La cornice che comprende entrambi i campi, infatti, è eseguita con il medesimo colore rosso, mentre le profilature interne – bianche in un caso, bianche e gialle nell'altro – si presentano egualmente modanate e ombreggiate. Ciò non esclude che le due immagini possano appartenere ad autori diversi: le mani del monaco così come i tratti del volto non sono immediatamente sovrapponibili a quelli del suo vicino, il quale appare animato da una tensione e un disegno scattante assente nell'altro caso.

Lo stato della pittura purtroppo è molto compromesso e le due figure, benché ancora sostanzialmente leggibili, si presentano rovinate nella parte inferiore, dove più corrosiva è stata l'azione dell'umidità e dannose le abrasioni, cause evidenti della perdita quasi completa del disegno e del colore. Non sono mancate poi le ridipinture, come si può vedere in più punti della superficie, sottoposta a restauro in anni recenti, quando si è intervenuti anche su tutti gli altri dipinti della chiesa: quelli trecenteschi conservati nel coro e nella cappella di destra, e quelli databili a partire dalla metà del XV secolo, concentrati nella zona del transetto.¹ Nessuno tra di essi appartiene però alla stessa mano (o mani) del pannello in esame, il cui interesse sta principalmente nei modelli ai quali guarda l'autore del Cristo crocifisso

Tratto distintivo della raffigurazione è l'intensa drammaticità della figura, fissata alla croce da grandi chiodi attorti, intorno ai quali si rinserrano le dita contratte (fig. 2). Il corpo è quasi completamente nudo, coperto dal solo perizoma trasparente che lascia vedere i fianchi, le cosce e il sangue che cola copioso e teatrale dalla ferita al costato. La testa è reclinata sull'omero destro, mentre gli occhi e la bocca socchiusi lasciano intravedere la sclera e denti. L'acuto patetismo è infine enfatizzato dal sangue che stilla dalla corona di spine sul capo e dalle lacerazioni sulle mani. La qualità non altissima della pittura rende poco plausibile che si tratti di invenzioni riferibili in prima battuta al suo autore; con ben altra forza espressiva, infatti, esse ritornano in un piccolo gruppo di tre croci sagomate di varia grandezza, note da alcuni anni, ma alle quali solo di recente si è guardato con rinnovato interesse.

L'opera di maggiori dimensioni e di più alta qualità formale è la croce oggi nella chiesa del Gesù a Nola, pubblicata da Scavizzi nel 1967, quando le fu accostato un altro pezzo simile, conservato in San Giovanni a Villa a Sessa Aurunca (figg. 3-4). Il terzo esemplare, in collezione privata londinese, è stato invece reso

¹ Tutti gli affreschi della chiesa sono stati oggetto di una campagna di restauro conclusasi nel novembre 2015, GIOIA 2017, pp. 9-11. Sulla chiesa e le sue vicende decorative, cfr. CECERE, D'AGOSTINO, GIOIA, MARESCA 2008; CHINAPPI 2020, pp. 65-68, 117-118.

noto nel 2010 e restituito da più parti allo stesso autore degli altri due, il cui catalogo nel 2017 si è arricchito di un altro possibile numero raffigurante la Madonna del Latte e quattro angeli².

In questa sede non ha grande importanza ripercorrere punto per punto la discussione dei pro e dei contro di natura formale in base ai quali la tavola della Madonna del Latte può o meno appartenere alla stessa mano delle croci; né costituisce un elemento dirimente la possibilità di includere nel catalogo del pittore altre opere, come fa ad esempio Leone de Castris che lo chiama Maestro di Ladislao di Durazzo, o al contrario restringere il campo ai suddetti quattro esemplari, denominandone l'autore Maestro di Nola, come fa invece Zappasodi.

A dispetto delle dispute filologico-attributive, i recuperi e il dibattito che ne è seguito hanno permesso di fissare qualche punto di riferimento in più nella definizione di una 'lingua figurativa', la cui genesi appare come uno dei fenomeni sincretici più complessi del XV secolo, anche se in questo ambito le testimonianze non sono molte. Il pannello di Santa Maria a Marciano in questo senso non porta contributi decisivi, apparendo semmai come un'eco, ovvero il riflesso di un fenomeno. Esso piuttosto contribuisce a definirne la profondità e l'irraggiamento, documentando l'adozione di un modello nato in possibile rapporto alla devozione dei battuti e poi accolto nel culto popolare come immagine penitenziale ed espiatoria anche per committenze di natura privata.

Altro nodo del dibattito riguardante le tre croci è quello della cronologia, sia essa relativa, inerente cioè la successione esecutiva dei pezzi, sia quella assoluta, per la quale però sempre più credito acquista l'ancoraggio al terzo decennio del XV secolo. Come ha dimostrato Antonia Solpietro, infatti, la croce nolana proviene dalla chiesa del Gesù 'vecchio', sede della confraternita del Gesù

² SCAVIZZI 1967, p. 23. La croce "inglese" (già presso l'antiquario Frascione a Firenze) è stata resa nota nel 2010 da Fausta NAVARRO 2010, p. 336. Un riepilogo della vicenda critica e storica dei tre crocifissi è in LEONE DE CASTRIS 2014, pp. 17-22. Per la Madonna con il Bambino e angeli apparsa sul mercato antiquario e restituita allo stesso pittore delle croci, cfr. ZAPPASODI 2017, pp. 9-45. Si veda infine il recente LEONE DE CASTRIS 2020, pp. 41ss., nel quale la Madonna del Latte è genericamente attribuita a un «ignoto pittore campano della prima metà del sec. XV».

dei fustiganti, una basilica già in rovina nel XVI secolo, sostituita da un ‘nuovo’ edificio, dove la croce fu trasferita verso il 1586. Grazie alle visite pastorali siamo poi informati dell’esistenza nella basilica più antica di un «“epithaffium” che si leggeva sulla porta marmorea piccola della chiesa e che ricordava il “beneplacito” dato alla pia istituzione dal conte di Nola Raimondo Orsini e la data 1428, settima indizione, che va considerata un possibile *terminus post quem* per il nostro *Crocifisso*»³. E poiché pienamente mature sono sia la consapevolezza con la quale in questa tavola risultano adottati e svolti i motivi iconografici già analizzati, sia la sicurezza con cui è utilizzata la linea di contorno, allo stesso tempo elegante e affilata, è plausibile che il pezzo di Nola sia il numero più tardo tra i tre, i quali dunque possono ragionevolmente essere scaglionati negli anni Venti del XV secolo.

Una conferma indiretta a questa ricostruzione è offerta proprio dal pannello ad affresco, la cui datazione per ragioni di stile non appare possibile prima della metà del secolo, quando la forza dei modelli – e di quello nolano in particolare, che sembra essere il punto di riferimento immediato del pittore – è però tale da risultare ancora viva e portatrice di valori attuali e graditi.

Non contraddice questa possibilità nemmeno l’inusuale sfondo del crocifisso, diviso in due zone distinte: la superiore inquadrata da una sorta di finestra dalla cornice modanata, chiusa da una tappezzeria con motivi romboidali decorati con fiori quadripetali; l’inferiore invece aperta su un paesaggio lacustre ormai poco leggibile. Una simile articolazione ritorna ad esempio in un pannello votivo di analogo soggetto nel santuario della Madonna delle Grazie a Rasiglia, sull’Appennino umbro nei pressi di Foligno (fig. 5). L’autore, denominato appunto Maestro di Rasiglia da Filippo Todini, è un prolifico pittore conosciuto per diversi interventi nella zona, tutti datati o databili tra il 1450 e la metà del decennio successivo, compreso dunque quello qui in considerazione, realizzato in una chiesa la cui costruzione seguì una concessione del vescovo folignate datata 1450⁴. Come nell’opera

³ SOLPIETRO 2019, pp. 234-235.

⁴ Per il santuario di santa Maria delle Grazie, cfr. SENSI 1980, pp. 94-96. Sul Maestro di Rasiglia, cfr. TODINI, 1989, I, p. 171, II, fig. 750; MAZZALUPI, 2009, pp. 5-14.

campana, qui la croce s'impone su un paesaggio montuoso che digrada verso l'orizzonte, chiuso in alto da un tessuto operato e ricamato.

Una stoffa decorata con un motivo a losanghe e quadrifogli identico a quello di Santa Maria a Marciano ritorna in una tavola con la Madonna e il Bambino in trono tra i santi Pietro e Paolo, oggi in collezione privata, forse proveniente dalla distrutta chiesa di san Pietro a Fusariello a Napoli (fig. 6)⁵. Nell'ancona – paragonabile solo in questo particolare al murale – il tessuto non soltanto chiude il fondo della scena come nel nostro affresco, ma come in quel caso si dispiega all'interno di un'intelaiatura modanata, assimilabile alla finestra alle spalle del crocifisso. La datazione della tavola verso la metà del secolo tradisce una volta di più l'esistenza e l'ampia circolazione di modelli che il pittore di Santa Maria a Marciano doveva conoscere e ai quali poteva attingere con intelligenza. Si tratta di fonti figurative per le quali non mancano riferimenti alla «miniatura francese o valenzana»⁶, e al contempo alla cultura centroitaliana e 'tirrenica', da quella toscana, declinata ora in lingua senese ora in pisano, a quella centroitaliana umbra e soprattutto marchigiana. Una cultura estremamente composita e sfaccettata, che si presenta con accezioni sfuggenti e diverse anche nello stesso luogo o in centri tra loro vicini.

Nella chiesa dell'Annunziata a Caiazzo, distante solo quattro chilometri da Santa Maria a Marciano, la lunetta che sormonta l'antico ingresso dell'edificio ha restituito pochi anni or sono le tracce di una decorazione purtroppo in miserevole stato di conservazione (figg. 7-8). Ciò che si vede dopo i restauri è il volto molto danneggiato di Maria che sorregge il Bambino intento a tirarle il velo; accanto a loro due santi quasi interamente perduti e nel sottarco racemi vegetali e due losanghe abitate, di cui solo una leggibile. Di per sé dunque la segnalazione non costituisce un grande recupero se non offrissi però lo spunto per qualche breve considerazione. Innanzitutto il ritrovamento di una ennesima traccia di affreschi in una chiesa dell'Annunziata conferma – se mai ce

⁵ LEONE DE CASTRIS 2020, pp. 64-66, fig. 75.

⁶ LEONE DE CASTRIS 2020, p. 66.

ne fosse bisogno – la centralità culturale di una istituzione nata con finalità assistenziali nella prima metà del XIV secolo e che costituì il fulcro della rete caritativa, ospedaliera ed educativa del Regno angioino⁷. In secondo luogo, proprio i caratteri del rinvenimento ribadiscono quanto si può scorgere in tralice in altri contesti analoghi, ovvero la concreta possibilità che l'istituzione delle Annunziate⁸ – anche attraverso le confraternite penitenziali e i membri laici dei consigli che ne gestivano l'amministrazione – rappresenti un indipendente canale di ammodernamento culturale e artistico. La fondazione capillare degli istituti, specie nella parte settentrionale del regno, la loro collocazione lungo i principali assi viari, e l'istituzione presso le loro sedi di mercati e fiere, che duravano spesso alcuni giorni, lasciano scorgere una fitta rete di contatti, di mediazioni e – non da ultimo – di passaggi di persone, idee, artisti, modelli e schemi iconografici ancora in gran parte da indagare sotto questo punto di vista.

La lunetta dell'Annunziata di Caiazzo, ad esempio, rivela un inaspettato interesse quando si constata che il repertorio vegetale che decora il sottarco è quanto di più prossimo si conosca nella regione al ricco apparato esornativo della chiesetta di San Biagio a Piedimonte Matese e delle fondazioni che da quest'ultima per molti versi dipendono: le due cappelle dedicate a Sant'Antonio abate a Sant'Angelo di Alife e a Pantuliano (Pastorano), tutte in provincia di Caserta (fig. 9). Senza mai arrivare a suggerire un passaggio diretto di mani, il gusto che caratterizza le carnose foglie dei girali caiatini rimanda a quello dei vegetali piedimontesi, dove molto vicino è anche il sistema di lumeggiare e il timbro carico del colore che sottolinea gli aspetti fantastici e lussureggianti dei tralci. Nella stessa direzione orientano anche gli altri elementi della lunetta o almeno quelli che affiorano dalla rovina: l'elaborata struttura del trono della Vergine, le fattezze del volto del Bambino e soprattutto quelle di una figurina del sottarco, l'unica a permettere la valutazione della cultura di un pittore che al momento non sembra di poter scorgere altrove, ma che rivela

⁷ MARINO, 2015, pp. 145-150.

una sensibile dipendenza dai modi propri della pittura marchi-giana.

Molta attenzione è stata rivolta all'aspetto formale delle pitture di Piedimonte e di riflesso a quello degli altri due cicli; poco o nulla sappiamo invece in merito alle funzioni delle cappelle e poco o nulla dei loro committenti⁸. L'unico affondo finora compiuto ha dimostrato però che nel XVI secolo alcune case annesse alla cappella di san Biagio a Piedimonte erano state adibite a 'hospitale' per i poveri e i pellegrini e che il complesso era intitolato all'Annunciata⁹. Non è molto, ma è comunque una traccia di non poco conto per avallare la concreta possibilità che le tre istituzioni casertane condividessero funzioni e finalità, facessero parte cioè di quella fitta rete di istituzioni e uomini alla quale si accennava poc'anzi. La lentezza delle maglie di quella rete è tale che non sembra in alcun modo possibile arrivare a ritesserne l'intreccio; ma se – come sostiene Bruno Toscano¹⁰ – appuntassimo l'attenzione da un lato ai 'nodi' di quell'intreccio e, dall'altro, ai vuoti e ai fili apparentemente più esili e sfrangiati di quel tessuto, forse qualcosa di nuovo si potrebbe ancora recuperare e capire.

⁸ Per un ampio riassunto delle vicende critiche e attributive dei cicli di Piedimonte, Sant'Angelo d'Alife e Pantuliano e la relativa bibliografia precedente, si vedano i recenti ZAPPASODI 2019, pp. 163-203 e LEONE DE CASTRIS 2020, p. 111 e seguenti.

⁹ MARESCA 2009, p. 52 e seguenti.

¹⁰ TOSCANO 1990, p. 365, definisce «nodi della rete [...] quegli incroci di circostanze, di avvenimenti o anche di semplici accadimenti di vario spessore e di presenze anch'esse più o meno importanti, che ci appaiono sempre più come il vero oggetto della ricerca, ben inteso in aree e contesti definiti non certo solo da confini amministrativi».

Bibliografia

- CECERE, D'AGOSTINO, GIOIA, MARESCA 2008 = N. CECERE, A. D'AGOSTINO, A. GIOIA, R. MARESCA, *La chiesa di S. Maria a Marciano*, Curti (CE) 2008.
- CHINAPPI 2020 = E. CHINAPPI, *Pittura murale di età angioina in Terra di Lavoro. Il Trecento da Aversa a Minturno*, Roma 2020.
- GIOIA 2017 = A. GIOIA, *Storia di un restauro*, in *La Chiesa di S. Maria a Marciano. Gli affreschi svelati*, Piedimonte Matese 2017, pp. 9-11.
- LEONE DE CASTRIS 2014 = P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura a Nola e a Napoli nel primo Quattrocento. Una Madonna e santi ritrovata*, in *La pittura a Nola e a Napoli nel primo Quattrocento. Una Madonna e santi ritrovata*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2014, pp. 13-52.
- LEONE DE CASTRIS 2020 = P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Quattrocento a Napoli. 1400-1458 da Ladislao d'Angiò-Durazzo ad Alfonso d'Aragona*, Napoli 2020.
- MARESCA 2009 = F. MARESCA, *Il ciclo tardogotico della cappella di san Biagio a Piedimonte Matese: tracce per una lettura iconografica*, in «Kronos», 12, 2009, pp. 37-59.
- MARINO 2015 = S. MARINO, *Late Medieval Hospitals in Southern Italy. Civic Patronage, and Social identity*, in «Mediterranean Chronicle», 5, 2015, pp. 141-159.
- MAZZALUPI 2009 = M. MAZZALUPI, *Per il Maestro di Rasiglia*, in «Notizie da Palazzo Albani», 38, 2009, pp. 5-14.
- NAVARRO 2010 = F. NAVARRO, in *Un Breviario per l'Abate Tomacelli (Parte I)*, in «Arte Cristiana», 98, 861, 2010, pp. 331-338.
- SCAVIZZI 1967 = G. SCAVIZZI, *Nuovi appunti sul Quattrocento campano*, in «Bollettino d'arte», 5 s., 52, 1, 1967, pp. 20-29.
- SENSI 1980 = M. SENSI, *Santuari terapeutici di frontiera nella montagna folignate*, in «Bollettino storico della città di Foligno», 4, 1980, pp. 87-119.
- SOLPIETRO 2019 = A. SOLPIETRO, scheda 2.3, in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19 agosto 2019), a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris e M. Ragozzino, Napoli 2019, pp. 234-235.
- TODINI 1989 = F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989.
- TOSCANO 1990 = B. TOSCANO, *Confini amministrativi e confini culturali*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria*

meridionale, atti del convegno (Amelia, 1-3 ottobre 1987), a cura di G. Antonucci, Terni 1990, pp. 363-375.

ZAPPASODI 2017 = E. ZAPPASODI, *La Madonna del latte: un capolavoro del Maestro di Nola*, in *Il Maestro di Nola. Un vertice impareggiabile del tardo-gotico a Napoli e in Campania*, a cura di E. Zappasodi, Firenze 2017, pp. 9-45.

ZAPPASODI 2019 = E. ZAPPASODI, *Tra Fermo e Napoli, Exit di Giacomo di Nicola?*, in *Federico Zeri: lavori in corso*, a cura di A. Bacchi, D. Benati, A. De Marchi, A. Galli e M. Natale, Bologna 2019, pp. 163-203.

Didascalie

Fig. 1. Piana di Monte Verna (Caserta), Santa Maria a Marciano, pannello votivo con Cristo crocifisso e san Benedetto (?)

Fig. 2. Piana di Monte Verna (Caserta), Santa Maria a Marciano, pannello votivo con Cristo crocifisso.

Fig. 3. Nola, chiesa del Gesù, Crocifisso.

Fig. 4. Sessa Aurunca, San Giovanni in Villa, Crocifisso.

Fig. 5. Rasiglia (Foligno), santuario di Santa Maria delle Grazie, pannello votivo con Cristo crocifisso.

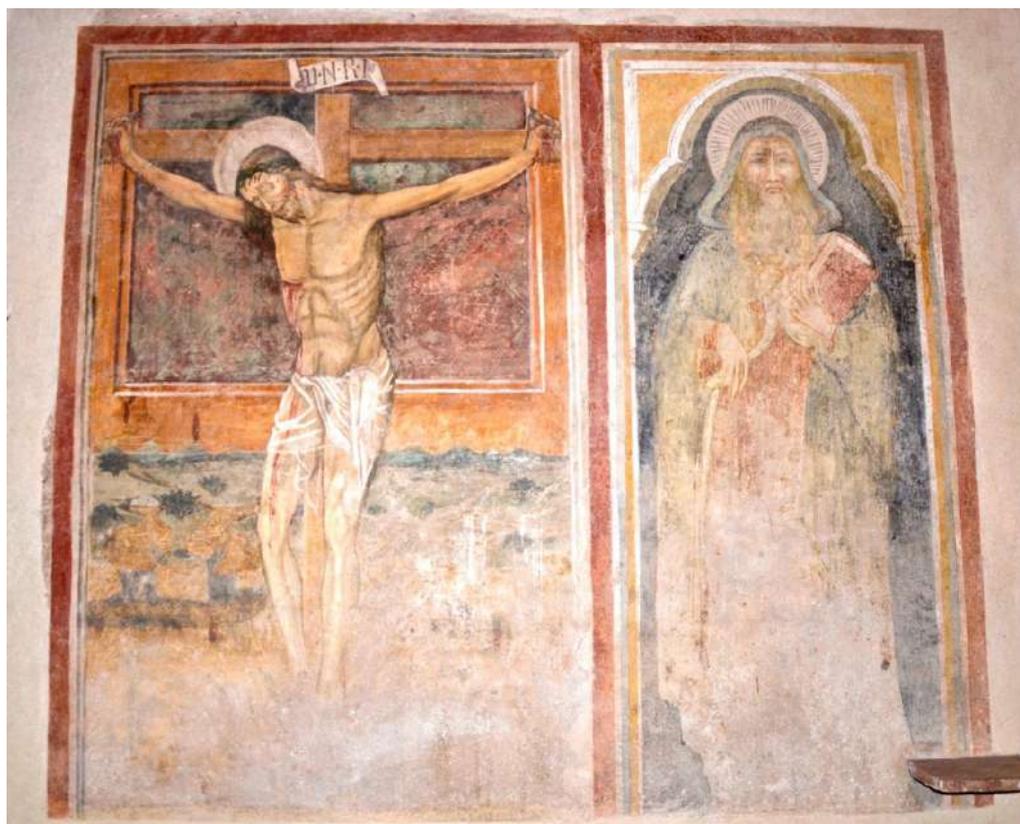
Fig. 6. Napoli, collezione privata, Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo e quattro angeli

Fig. 7. Caiazzo (Caserta), chiesa dell'Annunziata, lunetta con la Madonna col Bambino e santi.

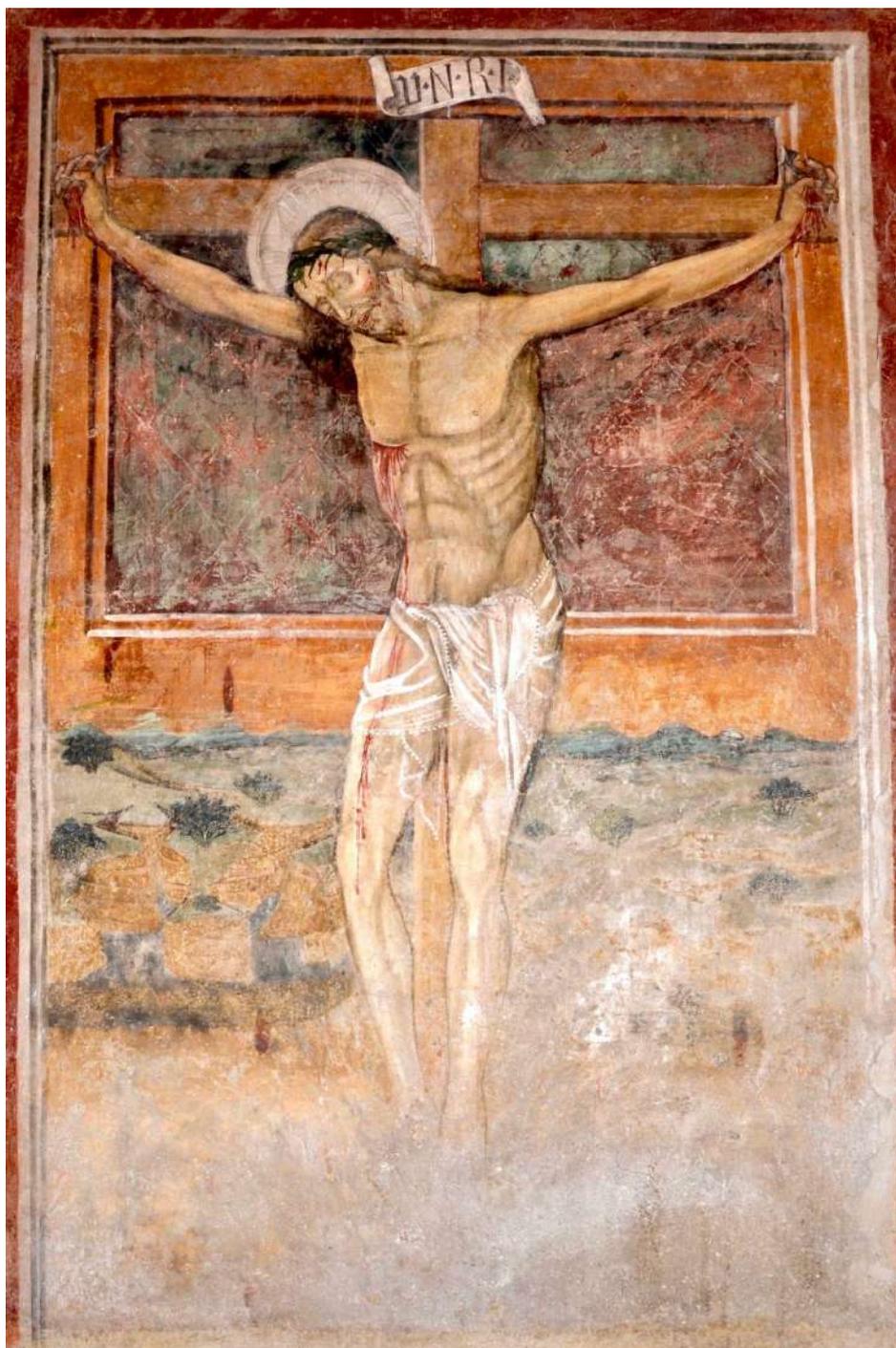
Fig. 8. Caiazzo (Caserta), chiesa dell'Annunziata, lunetta con la Madonna col Bambino e santi, part. del sottarco.

Fig. 9. Piedimonte Matese (Caserta), San Biagio, part. della decorazione dell'interno.

WALTER ANGELELLI

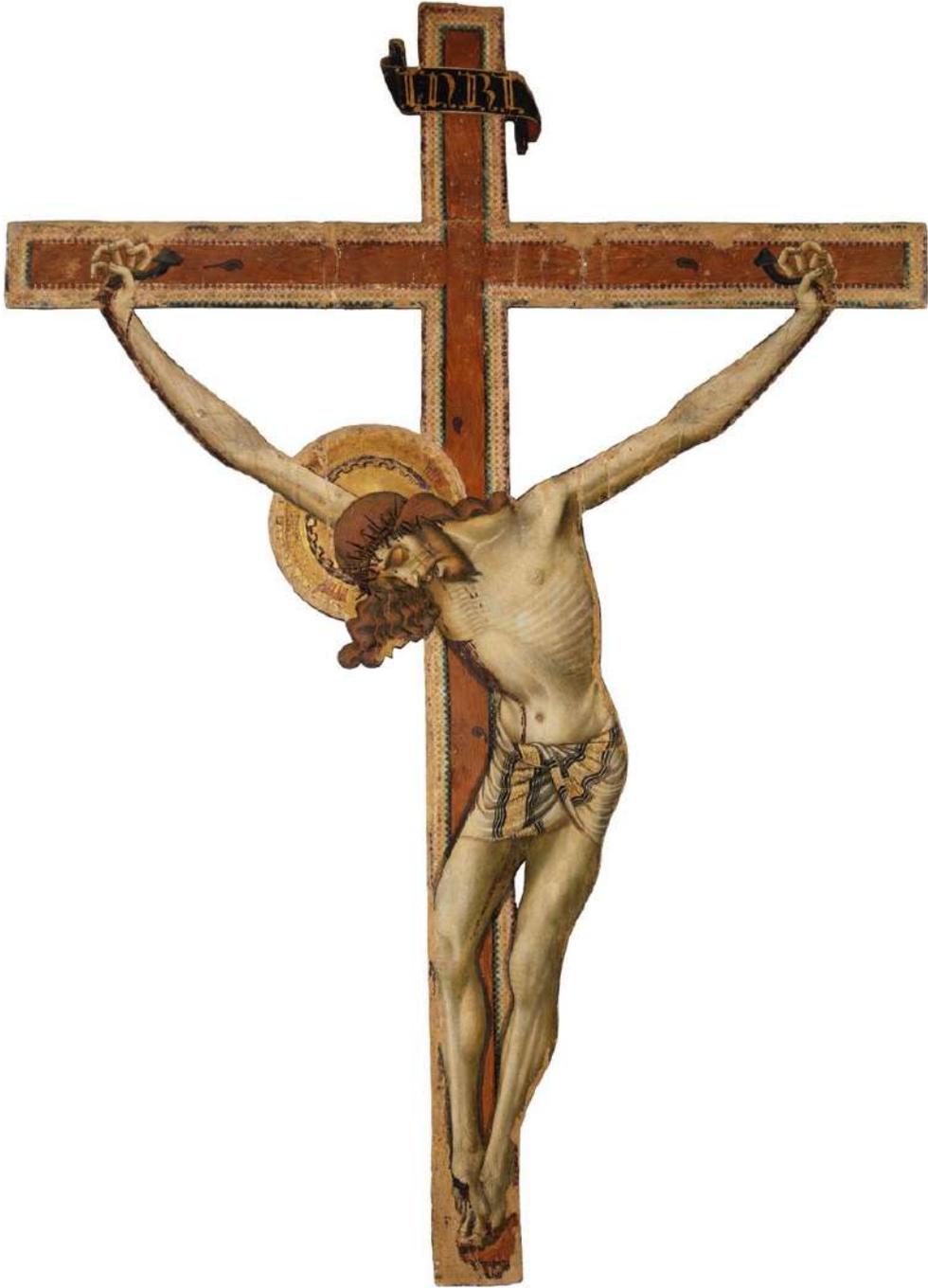


1

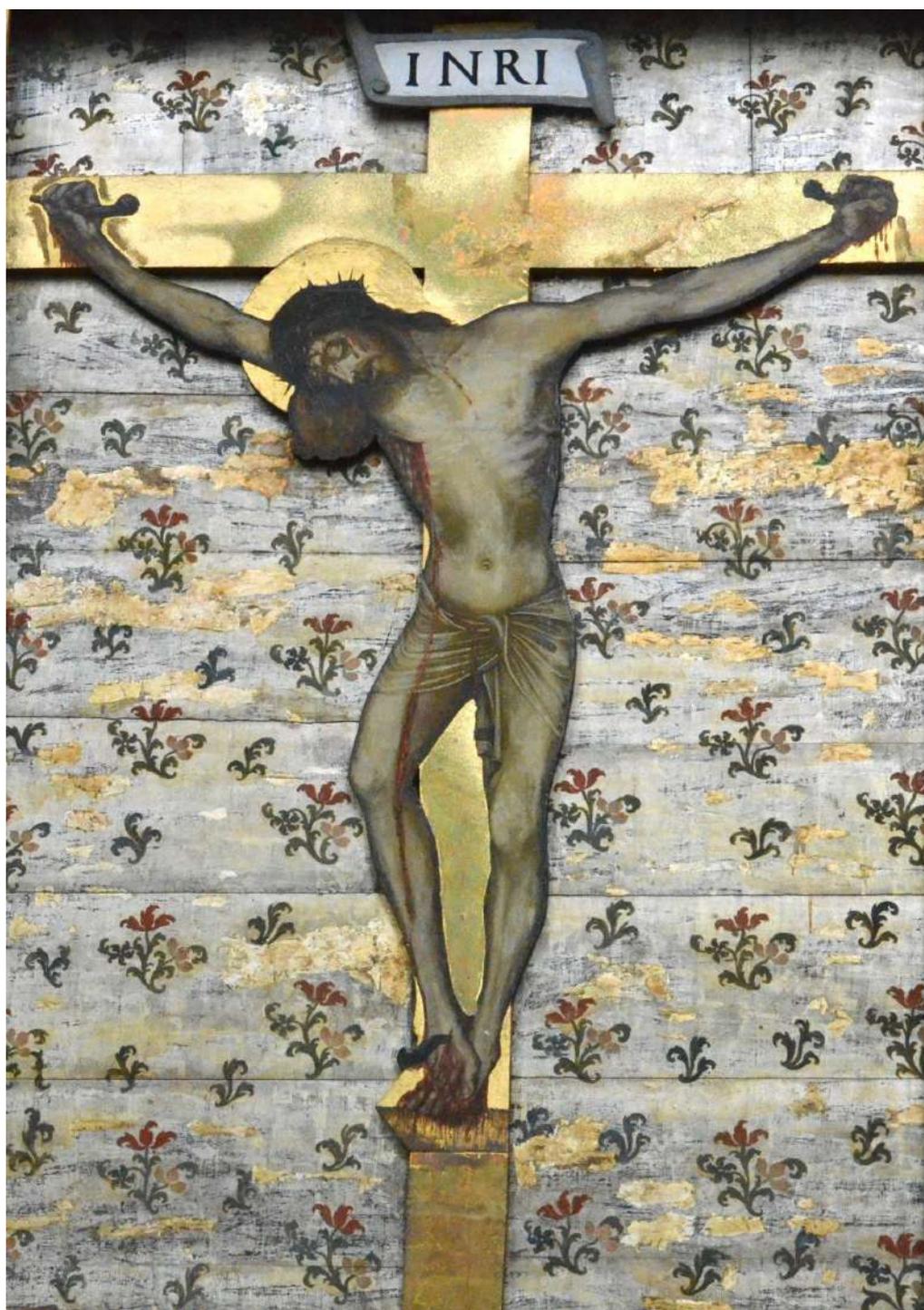


2

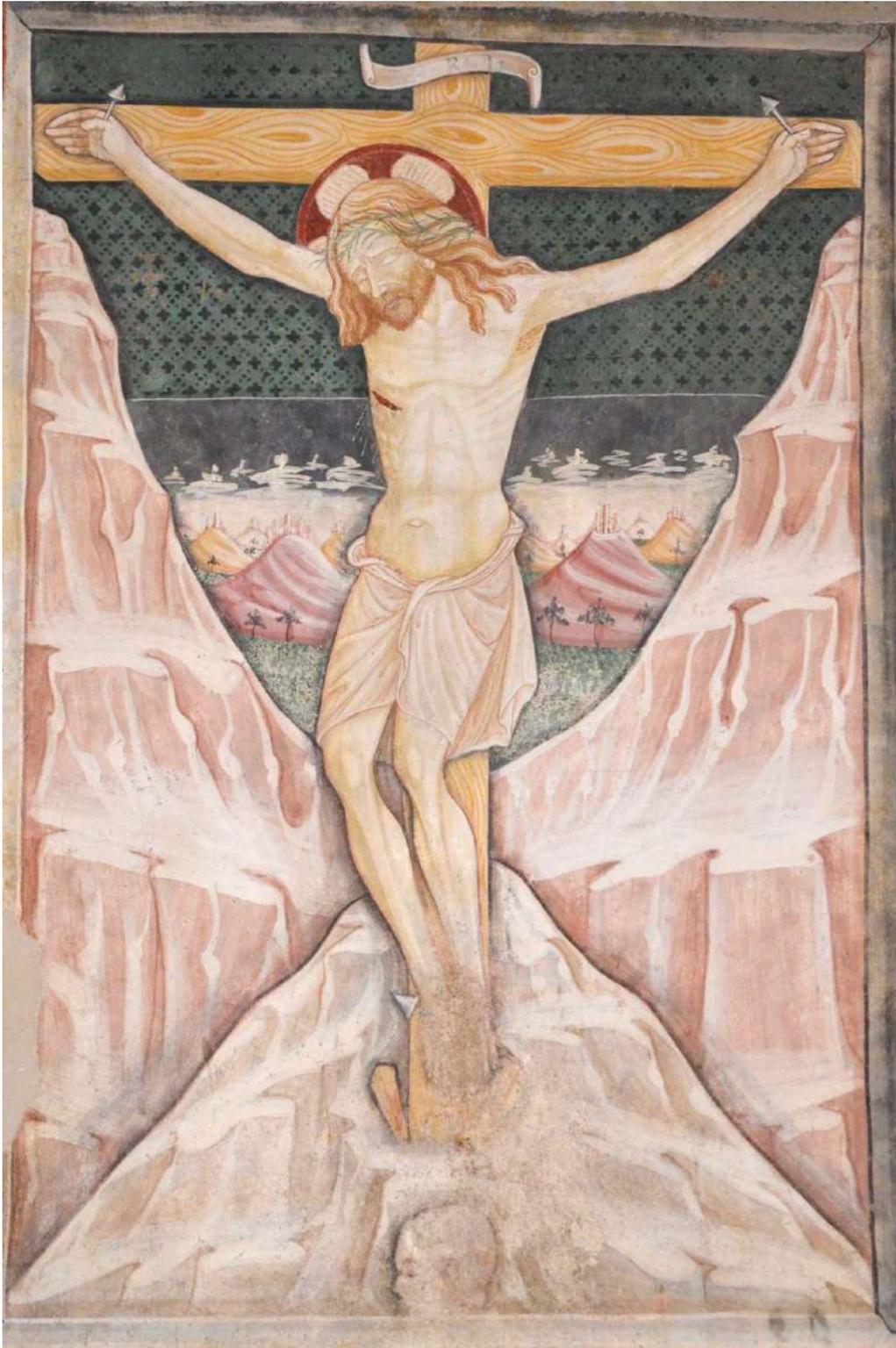
WALTER ANGELELLI



3



4





6



7





