A.I. PALE A SCOMPARTI SOVRAPPOSTI

- **A.I.1** Colantonio, *pala di San Girolamo (cona degli Ordini)*, 1450 circa, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte/Bologna, Museo Morandi/Firenze, Fondazione Roberto Longhi/New York (U.S.A.), collezione privata/Venezia, collezione Cini/Italia, collezione privata
- **A.II.2** Angelillo Arcuccio, *pala di San Sebastiano*, 1468 (?), Aversa (Caserta), Museo diocesano
- **A.I.3** Pietro Befulco *alias* Pietro Buono, *pala dell'Incoronazione della Vergine*, 1492, Milano, chiesa di Santa Maria Segreta/Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte/ubicazione ignota
- **A.I.4** Pittore di Anversa (?) di fine XV-inizio XVI sec., *pala della Crocifissione*, inizio XVI secolo, Maiori (Salerno), chiesa di San Francesco

A.I.1 COLANTONIO (attivo a Napoli tra il 1440 e il 1470 circa)

Pala a scomparti sovrapposti

San Francesco consegna la regola agli Ordini (a) (registro superiore)
San Girolamo nello studio estrae la spina dalla zampa nel leone (b) (registro inferiore)
Beato Leonardo, *Beato Galbazio Malatesta*, *Beato Egidio*, *Beato Pietro*, *Beato Silvestro* (santini del piliere sinistro) (c-g)
Beato Maffeo, *Beato Ranieri*, *Beato Leone*, *Beato Giovanni*, *Beato Morico* (santini del piliere destro) (h-l)[1]

1450 circa

Tempera e fondo oro su tavola a venatura verticale, cm 176 x 150 (a); cm 121 x 151 (b); 33,3 x 9,3 (c); 42,5 x 10,5 (d); 42,5 x 10,5 (e); 42,5 x 10,6 (f); 42,5 x 10,7 (g); 42,5 x 10,6 (h); 42,5 x 10,6 (i); 33 x 9 (j); 42,5 x 10 (k); 33 x 9 (l)[2]

ISCRIZIONI
[E]T QUICUMQUE HANC REGULAM SECUTI FUERINT PAX SUP[ER ILLOS ET MISERICORDIA…] (Lettere ai Galati VI, 16);
SIGNA THAU SUPER FRONTES VIRORUM GEMENCIUM (Ezechiele, IX, 4, nei cartigli degli angeli) (a)

B(EATUS) LEONARDUS (c); B(EATUS) GALBATIUS (d); B(EATUS) EGIDIUS (e); B(EATUS) PETRUS (f); B(EATUS) SILVESTER (g); B(EATUS) MAFFEUS (h); B(EATUS) RAINERIS (i); B(EATUS) LEO (j); B(EATUS) IOHANNES (k); B(EATUS) MORICUS (l)

UBICAZIONE
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, inv. Q 1930, nn. 21, 20 (dal 1957) (a-b)
New York (U.S.A.), collezione privata (c)
Venezia, collezione Cini (d-f, g-i)
Firenze, Fondazione Roberto Longhi (e)
Bologna, Museo Morandi (k)
Italia, collezione privata (j, l)

PROVENIENZA
Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore (a-l)

Napoli, Real Museo Borbonico (dal 1808 al 1957) (a-b)

Roma, collezione dei Principi Caetani (ante 1665-anni venti del XX secolo circa) (d-f, g-i)

Parigi (Francia), collezione Moratilla (ante 1969); Sotheby's, New York (U.S.A.), 6 giugno 2012, n. 4 (c)

Collezione di Igor Markevitch; Roma, Galleria Arduini (fino al 1948) (e, k)

NOTE TECNICHE
Alcune fotografie dei retro del *San Francesco* (A.F.S.G. NA n. 6348, s.d. [ma 1952], erroneamente catalogata come retro del *San Girolamo*; n. 6383, s.d.; figg. 1-2) e del *San Girolamo* (A.F.S.G. NA n. 6378, 1952; fig. 3) sono d'ausilio per analizzare i due supporti, in assenza di un esame autoptico del verso e senza le cornici. Viste dal retro, entrambe le tavole si compongono di assi verticali, quattro nel pannello maggiore, cinque nel pannello minore. Si trattava di supporti autonomi, come conferma anche l'originario sistema di traversatura, non più esistente ma di cui si scorgono ancora le teste rotonde dei chiodi (o le tracce, laddove rimossi) applicati dal lato dipinto di entrambe le tavole.
La foto del retro del *San Girolamo* registrava la presenza di una traversa superiore combaciante col limite della tavola, di una centrale e dell'impronta di quella inferiore, anch'essa posta in corrispondenza della fine del tavolato. Il retro del *San Francesco* invece rivelava l'esistenza di una traversa centrale posta a metà strada tra quelle superiore e inferiore, di cui si conservavano solo le impronte; la traversa superiore era posta poco dopo l'avvio della terminazione trapezoidale, la quale era integrata da due pennacchi posticci uniti con due traversine diagonali.
Gli scassi presenti in prossimità del centro delle traverse dei due scomparti potrebbero essere antichi, necessari forse all'alloggiamento contro il pilastro a fascio su cui sorgeva l'altare di San Girolamo, per assicurare maggiore stabilità alla pala.
La citata aggiunta dei due pennacchi nella tavola del *San Francesco*, invisibile con la cornice novecentesca in cui è inserita, è documentata anche da foto del recto prima e dopo il restauro (Fototeca Berenson, Box SO3.2 (Colantonio); figg. 4-5)[3], da cui si apprende come i pennacchi, inseriti per riquadrare la tavola, fossero stati dipinti con un effetto di granitura marmorea, esteso anche al profilo dell'imprimitura della tavola oltre il fondo oro centinato. Il restauro degli anni cinquanta ha rimosso queste ultime ridipinture facendo riemergere la battuta su cui si impostava la perduta carpenteria. Andrà appurato se la terminazione trapezoidale dello scomparto maggiore sia originaria o se invece non sia frutto di decurtazione.
Tali foto, insieme a quella del *San Girolamo* (A.F.S.G. NA n. 14020, 9/3/1957; fig. 6), confermano che la parte figurata è integra in ambedue i pannelli, essendo visibili i margini superiore e inferiore su cui si applicava la cornice, mentre mancano i margini della battuta a sinistra e destra, che dal restauro in corso sono risultati resecati; andrà verificato se la prosecuzione della pittura fino al margine inferiore del *San Francesco* sia antica o il risultato di una riduzione del supporto.
Soltanto la tavola del *San Francesco* presenta un fondo oro a guazzo operato a losanghe, realizzate, senza particolare meticolosità, con una rotella puntinata, mentre i cinque bolli incisi in ciascuna losanga sono stati eseguiti con uno stiletto dalla punta larga (fig. 28 di capitolo A.I). I nimbi sono a traforo di gusto catalano nel pannello principale, mentre il san Girolamo ha un piattello dorato con il perimetro e i raggi interni in gesso lievemente rilevato.
I *Beati francescani*, dispersi in diverse collezioni, sono dipinti su legno

[1] Per un'immagine in scala dei frammenti, si vedano le figg. 42-43 di capitolo A.I.

[2] Misure da bibliografia.

[3] Ma si veda anche quella durante l'intervento di restauro A.F.S.G. NA n. 14022, 11/3/1957.

verticale, e facevano in origine parte dei due pilieri, successivamente smembrati e divisi in frammenti. Le foto storiche dei pannelli appartenuti alla collezione romana dei Caetani (figg. 35-37 di capitolo A.I; fig. 7) presentavano, sopra ciascun santino, una piccola lunetta dorata, con un motivo fitomorfo granito, che è stata purtroppo segata, nonostante fosse originaria: prendendo a campione il *Beato Maffeo* (fig. 36 di capitolo A.I; fig. 7), rispetto all'attuale altezza di 42,5, sono andati perduti circa 5,6 cm. Oltre a questa perdita, i pannelli del *Beato Morico*, *Leone* e *Leonardo* presentano un'ulteriore decurtazione – circa 9 cm – del peduccio della mensola su cui essi poggiano. La forma trilobata della barba del gesso che si scorge nella parte sottostante di alcuni santini suggerisce che le tavole dei pilieri erano state ingessate e dipinte dopo l'applicazione delle cornici.

COMMENTO

La pala è stata idealmente ricomposta nei suoi frammenti grazie agli studi di Bologna (1950a; 1969; 1977; 2001a) e di Longhi che segnalò al primo il nucleo dei *Beati francescani* Caetani. La ricostruzione iniziale è stata incrementata con il ritrovamento di altri santini dei pilieri, uno già in collezione Moratilla, individuato da Bologna (1969), e altri due riconosciuti da Mauro Natale (2001) ed esaminati da Galli (in *El Renacimiento mediterraneo* 2001). Importanti considerazioni stilistiche sono state formulate da Sricchia Santoro (1986; 2001; 2017) che ha ipotizzato nell'esecuzione dei pilieri la collaborazione del giovane Antonello da Messina. La proposta della studiosa è stata accolta da Aceto (2010b; 2012) a cui si deve una fondamentale disamina sull'iconografia e sulla committenza della cona, un'attenta contestualizzazione nell'ambito delle vicende architettoniche e decorative che hanno interessato la chiesa francescana di San Lorenzo Maggiore a Napoli e una ricostruzione delle fasi che hanno portato allo smembramento del complesso a partire dal 1639[4]. Un riepilogo delle tappe critiche sul retablo è stato compiuto da Jolly (1976) e Leone de Castris (1999; 2019d), che da ultimo ha proposto di interpretare un disegno del Museum Kunstpalast di Düsseldorf (inv. 3265) come studio per una clarissa della *Consegna della Regola*.

La pala, concepita per decorare l'altare di San Girolamo (dal 1502 di patronato della famiglia Rocco), costituisce la prima opera nota di Colantonio, in cui egli dimostra una formazione sui testi flandro-provenzali di Barthélemy d'Eyck, pittore di corte del re Renato d'Angiò, probabilmente giunto al suo seguito a Napoli tra il 1438 e il 1442. Nuovi stimoli sull'onda della stessa tendenza culturale giungeranno per Colantonio dall'attività del valenzano Jacomart, attivo a Napoli tra il 1442 e il 1447, e che con la sua formazione sui testi del concittadino Lluis Dalmau, formatosi in Fiandra con van Eyck, ripropone un'altra interpretazione delle stesse fonti di Barthélemy d'Eyck, immergendola in retabli a fondo oro, il cui gusto è intramontabile nella Spagna e nel Regno di Napoli.

Proprio la pala perduta di Santa Maria della Pace, realizzata da Jacomart per Alfonso I d'Aragona (1442-1444) potrebbe essere il prototipo a monte della cona di Colantonio, articolata su più registri secondo una concezione che discende dai polifonici retabli iberici. La tipologia adottata, tuttavia, appare un inedito tentativo di concepire una pala che conservi la caratteristica di una pala di tipo iberico a pannelli sovrapposti, ridotta però a un unico grande corpo centrale, secondo principi di assemblaggio e costruttivi tipici della pala italiana, con traverse orizzontali e pilieri laterali con funzione portante e statica che poggiavano su una perduta predella, forse soltanto intagliata.

La figurazione della pala era bipartita in due, in alto con un soggetto apologetico del francescanesimo (*Consegna della Regola*), e dall'altro con un soggetto narrativo relativo a una storia del santo padre della Chiesa a cui era dedicato l'altare (*San Girolamo estrae la spina dalla zampa del leone*). I pilastrini presentavano dieci (o forse dodici) beati francescani che arricchivano il pantheon francescano della cona, e la cui precisa disposizione potrà essere verificata solo tramite indagini materiali e diagnostiche dei supporti lignei che fin qui non è stato potuto compiere.

Non è peregrino credere che completasse in alto la pala una piccola cimasa. Si segnala che nel Museo diocesano di Acerra esiste una piccola *Crocifissione e i due dolenti* (tempera su tavola a venatura orizzontale a fondo oro, cm 26,9 x 48,5, figg. 24-25 di capitolo A.I)[5] interamente ricoperta da ridipinture di pieno Cinquecento che contro un fondo oro a losanghe molto prossimo a quello della *Consegna della Regola* (fig. 28 di capitolo A.I) – che non ha altre attestazioni ad oggi note nel Regno di Napoli. Meriterà indagare se sotto le ridipinture non si conservino figure di Colantonio e se magari questo pannello non sia da correlare proprio alla cona in esame, data la prossimità tra la larghezza e

[4] Si segnala che della tavola del *San Girolamo*, già nelle raccolte museali borboniche nel 1808, esisteva verosimilmente un'altra versione, forse una copia 1:1, nella collezione napoletana Lazzari, nella cui vendita all'asta era registrato un "S. Girolamo che toglie la spina dal piede del Leone, di palmi quattro per sei per alto, tavola", di Colantonio del Fiore, cfr. D'Aloisio 1843, p. 7, n. 63.

[5] *Guida al Museo* 2002a, p. 14. Ringrazio don Gustavo Arbellino, direttore del Museo diocesano per avermi agevolato l'esame dal vero della tavola. Essa proviene dalla chiesa del Corpus Domini di Acerra e, come si legge in un cartiglio di seta al tergo, era storicamente incastonato nella testata del sedile del priore all'interno del coro della Confraternita del Corpus Domini. La tavoletta è stata assottigliata nello spessore, misurante cm 1. Il lato superiore misura 18, quelli di sinistra e destra sono alti tra 16,5 e 17 cm. La battuta della cornice che corre attorno al fondo dorato oscilla tra cm 0,7 e 1. Dallo strato di pittura cinquecentesca si intravede talora l'oro sottostante, che potrebbe suggerire ci sia stata una ridoratura della tavola prima del nuovo intervento pittorico. Che già vi fosse una figurazione più antica è indicata dall'interruzione preventiva delle incisioni a losanghe, ciascuna delle quali misura all'incirca cm 2 x 2.

quella del lato superiore della tavola di *San Francesco* di Capodimonte.

BIBLIOGRAFIA

D'Engenio Caracciolo 1623, p. 111; Tutini [circa 1664] 2021, p. 4; Celano 1692, II, pp. 136-138; De Dominici [1742-1745] 2017, I, pp. 243-246, 283-284, 296, 299; Giannone [1773] 1941, pp. 12-13; Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, I (1864), pp. 335-336; Id. 1871, pp. 79-81; Galante 1872, p. 184; Frizzoni 1878, pp. 7-8, 13; Id. 1891, pp. 8-10, 53; Filangieri 1883-1891, II, pp. 121-125, 169-171; Serra 1905, p. 342; Rolfs 1910, pp. 95-98; Venturi 1911, p. 154; Crowe, Cavalcaselle 1912, II, pp. 411-413; Venturi 1915, pp. 120, 126, 128; Nicolini 1922, pp. 125, 136-137, 139, 141-145; van Marle 1923-1938, XV (1934), pp. 349, 352-353, 363; Ring 1949, p. 206, n. 97; Bologna 1950a, pp. 92-94, 95 nota 18, 97 note 34 e 35; Longhi 1952; Bottari 1953a, pp. 3-4, 7 nota 16, 8-10, 67-71; Longhi 1955a, pp. 5-6, 8; Causa 1957, pp. 7-8; *IV Mostra* 1960, p. 111; R. Causa, in *Documenti* 1973, s.p., n. 1; L. Moretti, in *G.B. Cavalcaselle* 1973, pp. 75-76, n. 37; Jolly 1976, pp. 80-151; Bologna 1977, pp. 53-70; Fittipaldi 1978, pp. 269-270; F. Faranda, in *La Fondazione* 1980, p. 257, n. 51; Pavone 1981, pp. 4, 26; Bologna 1982, pp. 698-699; Pavone 1982a, pp. 742-745; Spinosa 1982, pp. 168-169; M. Mormone, in Galante 1985, pp. 115, 124 nota 205; Sricchia Santoro 1986, pp. 17-18, 21, 25, 28-33, 37, 38, 153 n. 1; Navarro 1987a, pp. 449-451; Ead. 1987f; Pavone 1988, pp. 71, 77, 149; Santucci 1992, pp. 141-143; Bologna 1994, pp. 70-71, 74; Leone de Castris 1997a, pp. 13, 16, 20, 26; Id., in *Quattrocento aragonese* 1997, p. 57, n. 5; Abbate 1998, pp. 181-182; Leone de Castris 1999, pp. 55-57, n. 24 (con bibl. prec.); Bologna 2001a; G. Curzi, in *Il polittico* 2001, pp. 35-45 nn. 1-12; Natale 2001, pp. 32, 34; A. Galli, *in El Renacimiento mediterráneo* 2001, pp. 381-387, n. 58; Sricchia Santoro 2001, p. 5; Toscano 2001a, pp. 79-81, 86; Id. 2001b, pp. 146-147; Braca 2004a, p. 24; Aceto 2005, pp. 80-81; Salvatore 2005, pp. 268-269, 272-273, 276; Romano 2008, pp. 47-49; Hentsch-Massaro 2009, p. 352; Aceto 2010b, pp. 2-3, 5, 7, 10; Amendola 2010, pp. 69-82; Aceto 2012, pp. 6, 10-40; Bayer 2002, p. 121; Challéat 2012, pp. 55-56, 82-89, 98-100, 113-116; Barreto 2013a, pp. 34-37, 40; Challéat 2014, pp. 107, 109; Leone de Castris 2017, p. 81 nota 14; D. Salvatore, in De Dominici [1742-1745] 2017, I, pp. 231-232, 236 nota 8, 243-246 note 37-38, 269, 284 nota 36; A. Zezza, Ivi, II, p. 435 nota 9; Sricchia Santoro 2017, pp. 21, 22, 33, 35, 36, 55-56, 65-67, 69 note 1-4, 83, 87-88; Leone de Castris 2019b, pp. 80, 89; Borchert 2019, pp. 40, 51-53; Leone de Castris 2019d, pp. 43, 47-65; Bremenkamp 2020, pp. 616-617; Leone de Castris 2020a, pp. 153-154, 183, 185-186, 192, 208, 212-215 note 3-21, 220, 222, 228, 232; Ekserdjian 2021, pp. 226, 273.

A.I.1






B. BENARDVS
B. GALBATIVS
B. EGIDIVS
B. PETRVS
B. SILVESTER
B. MAFFEVS
B. RAINERI
B. LEO
B. IOHNES
B. MORICVS

A.I. 1





Figg. 1-2. Colantonio, *San Francesco consegna la regola ai tre ordini* (retro), durante il restauro, A.F.S.G. NA nn. 6348, 6383 s.d. [ma 1952]



Fig. 3. Colantonio, *San Girolamo estrae la spina dalla zampa del leone* (retro), durante il restauro, A.F.S.G. NA n. 6378, 1952

A.I.1





Figg. 4-5. Colantonio*, San Francesco consegna la regola ai tre ordini*, prima e dopo il restauro, Fototeca Berenson, SO3.2 (Colantonio)



Fig. 6. Colantonio*, San Girolamo estrae la spina dalla zampa del leone*, durante il restauro, A.F.S.G. NA n. 14020, 9/3/1957



Fig. 7. Colantonio (e Antonello da Messina?)*, Beato Maffeo, Beato Ranieri*, già Roma, collezione Caetani

A.I.2 ANGELO (ANGELILLO) ARCUCCIO (doc. a Napoli tra il 1464 e il 1498)

Pala a scomparti sovrapposti

Madonna delle frecce (a) (registro superiore)
Martirio di san Sebastiano (b) registro inferiore)

1468 (?)

Tempera e fondo oro su tavola (in pioppo?) a venatura verticale, cm 127 x 176,5 x 3,5 (a); 155,7 x 177,2 x 3,5 (b)

ISCRIZIONI
ABACHU PROPHETA (nel cartiglio del profeta Abachuc)

YSAYA PROPHETA (nel cartiglio del profeta Isaia)

ANGELUS ARCUCIO DE NEAPOLI PINXIT 1468 RESTAURATUS A[…] (nei due cartigli in basso al san Sebastiano)

UBICAZIONE
Aversa (Caserta), Museo diocesano

PROVENIENZA
Aversa (Caserta), cattedrale di San Paolo, cappella di Santa Maria delle Fonti o del Martirio di San Sebastiano

NOTE TECNICHE
Non è stato possibile rintracciare documentazione fotografica storica dei retro dei due dipinti, né esaminare dal verso le due tavole, le quali sono state indagate solo dal recto e da quanto poco si scorge del retro nelle attuale condizioni espositive.
Entrambe le tavole sono dipinte su supporti verticali e presentano ciascuna tre traverse orizzontali.
La tavola della *Madonna delle frecce* sembrerebbe essere composta da quattro assi (larghe, da sinistra a destra, cm 17; 50,2; 49,5; 64,5 circa), ma questo dato andrà verificato dal retro perché dal davanti non si riesce con sicurezza a individuare le commettiture. Le tre traverse di questo pannello (figg. 1-2, 5) sono così collocate: partendo dall'alto, la prima, alta cm 8,9, si trova a una distanza di cm 8 dal margine superiore; la seconda, centrale e alta cm 8, si trova a cm 39 di distanza dalla traversa superiore; l'ultima, inferiore e di altezza cm 9, si trova a cm 40 di distanza dalla traversa centrale e a cm 13,5 dal margine inferiore. Oltre alle traverse si scorge, dal tergo, la presenza di farfalle (figg. 4-5) inserite dal retro alle giunture delle assi e rinforzate, sempre da questo lato, tramite chiodi a testa quadrata che parrebbero antichi, dato che la loro punta si individua anche dal davanti della tavola[1].
Il pannello, indubbiamente integro sui margini laterali e inferiore, presenta le tracce della battuta della cornice su tutti i tre lati, escluso quello inferiore: quello superiore misura cm 4, quelli sinistro e destro rispettivamente cm 2,5 e 1,6. L'andamento irregolare del margine superiore potrebbe far pensare che la tavola sia stata resecata in alto, dove si trovava una cimasa perduta con Dio Padre o Cristo che scagliano le frecce, forse dipinta sullo stesso supporto. D'altra parte, il ritmo con cui sono coerentemente distribuite le tre traverse al retro del pannello mariano, potrebbe far credere che il supporto sia sostanzialmente integro e che la cimasa perduta fosse su un tavolato autonomo.
La tavola del *San Sebastiano* presenta un numero di assi che, con le dovute cautele, sembrerebbe pure in questo caso ammontare a quattro (cm 23; 38; 51; 62 circa). Come nell'altro pannello, le assi sono assemblate al retro tramite farfalle alle commettiture e tramite tre traverse (fig. 3): partendo dall'alto, la prima si trova a una distanza di cm 6,5 dal margine superiore, ed ha un'altezza di cm 9; la seconda, centrale e alta cm 7, si trova a cm 58,7 di distanza dalla traversa superiore; l'ultima, inferiore e di altezza cm 8,5, si trova a cm 58 di distanza dalla traversa centrale e a cm 6,5 dal margine inferiore. Il pannello ha i margini laterali integri, mentre qualche margine di incertezza interessa quello superiore che si sarebbe tentati di credere oggetto di una decurtazione, vista l'interruzione del nimbo del santo martire. La posizione precisamente simmetrica delle due traverse esterne e il riscontro con altri esempi in cui il nimbo di un santo è stato volutamente interrotto – come nei *Santi Luca* e *Giovanni Evangelista* del Maestro d'Andria al Museo Nicolaiano di Bari (cat. B.II.1) o nella stessa Vergine di Aversa, la cui aureola è smussata in alto – farebbe credere che anche in questo caso il supporto sia integro.
Delle due tavole, solo quella del *San Sebastiano* presenta una lavorazione del fondo oro a guazzo con la tecnica della brunitura rotatoria (fig. 6), ben attestata nella produzione di Arcuccio. I nimbi, sia dei santi (fig. 7), sia degli angeli, sono eseguiti con una fine razzatura. Una ulteriore operazione dell'oro si scorge nella torre castellare con il vessillo (fig. 8), da cui si diffonde il fumo a folate filiformi. Il pannello con la Vergine, diversamente, presenta interessanti decorazioni in gesso rilevato e dorato (fig. 9) nelle ali dei puttini, nell'encarpo e nella valva terminante a girali che sormonta la valva di conchiglia del postergale del trono mariano. Non conosciamo altre opere di Arcuccio in cui ricorre a soluzioni simili, ma è plausibile che fossero ampiamente adoperate per gli oggetti di arte applicata notoriamente commissionatigli dalla corte aragonese, noti dai documenti.

COMMENTO
Il *Martirio di san Sebastiano* è stato segnalato per primo da Parente (1858) che proponeva di riferire la commissione al vescovo di Aversa, Jacopo Carafa della Spina (1430-1471). La tavola, firmata da Angelo Arcuccio, fu pubblicata da Causa (1950a) insieme a quella della *Madonna delle frecce* nel primo studio monografico dedicato al pittore napoletano, suggerendo l'ipotesi che appartenessero a una stessa pala su due registri, come quella di *San Girolamo* di Colantonio (ca. A.I.1). La data presente nel cartiglio dopo la firma, evidentemente rifatta da un precedente restauro, è stata ritenuta inattendibile dallo studioso, il quale aveva preferito collocare la tavola dopo l'*Annunciazione* di Sant'Agata de' Goti (cat. D.III.2)

[1] Andrea Santacesaria, che ringrazio, mi comunica che è propenso nel ritenere che tali farfalle siano originali.

impropriamente legata a un contratto del 1483. Svincolando quest'ultimo contratto dalla pala di Sant'Agata de' Goti, che potrebbe essere una delle sue opere più antiche di Arcuccio, l'anno iscritto nel cartiglio di Aversa potrebbe essere rivalutato, come ha proposto di recente Sricchia Santoro (2015), seguita anche da Improda (2022).

Oltre alle importanti contingenze storiche che legherebbero la commissione di questa pala con evidente funzione di ex voto *contra pestem* e *contra calamitatem*, a seguito dell'epidemia degli anni 1464-1465 e dei terremoti che tra il 1456 e il 1468 sconvolsero Aversa (Borsi 2014), vi sono altri aspetti di tipo figurativo favorevoli per una datazione entro gli anni sessanta. La pala infatti manifesta una qualità sostenuta per Arcuccio, ben lontana dagli scadimenti degli anni ottanta, evidenti nella pala dei *Martiri francescani del Marocco* in San Lorenzo Maggiore a Napoli (cat. A.III.8), databile post 1481, dove si coglie un rinsecchimento nelle figure, giustamente descritte da Causa come "fantocci rattrappiti". Essa risente ancora da vicino delle ultime prove di Colantonio, specialmente della *Deposizione di Cristo* di Capodimonte (1455 circa), le cui teste maschili costituiscono l'evidente modello per gli sgherri del *Martirio di San Sebastiano*, e pertanto suggerisce una cronologia alta, quando la forza del magistero di Colantonio, con cui Arcuccio verosimilmente poté formarsi, era ancora viva.

La pala in origine si disponeva come segue: in basso si trovava il pannello del *San Sebastiano*, che doveva essere maggiormente visibile anche in virtù del cartiglio con la firma e la data; in alto era collocata la *Madonna della Misericordia*, la cui figurazione, come suggeriscono le frecce poste in alto sotto la battuta della cornice superiore, proseguiva in un perduto pannello apicale con Dio Padre o Cristo giudice intento a scagliare gli strali della pestilenza, da cui la Vergine avrebbe fatto da scudo per proteggere la città di Aversa ritratta nella tavola inferiore.

Come nel caso della cona di Colantonio, da cui tipologicamente dipende questa pala a scomparti sovrapposti, quest'ultima era completata da una ricca carpenteria costituita da uno scabello e da due pilieri laterali. In questi elementi che fiancheggiavano in altezza la pala avrebbero potuto trovarsi profeti dipinti, sul tipo dei *Beati francescani* di Colantonio (cat. A.I.1), come suggerito da Improda (2022) sulla base di una visita pastorale del 1559 in cui si erano segnalati "monitus imaginum iudeorum hinc et inde depictorum".

BIBLIOGRAFIA

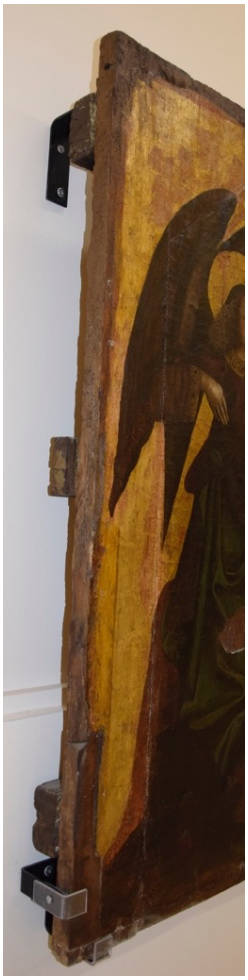
Parente 1857-1858, II (1858), pp. 484, 586-587; Bertaux 1896, p. 7; Venturi 1915, p. 156; van Marle 1923-1938, XV (1934), p. 381; Causa 1950a, pp. 99, 101, 105-106; Rotili 1952, p. 116; Ferrari 1962, p. 14; Alparone 1976c, p. 14; M.L. Casanova, in *Arte a Gaeta* 1976, p. 34; Abbate 1984b, p. 51; Alparone 1984a, p. 232; Navarro 1987c; P. D'Alconzo, in *Itinerari aversani* 1991, pp. 102, 109-110; Leone de Castris 1997a, pp. 34-35; Abbate 1998, p. 174; Miele 1999, pp. 283-284; Salvatore 1999, p. 109 nota 27; C. Turco, in *Guida al Museo* 2002e, pp. 14, 16; Borsi 2014, pp. 14 nota 16, 53-54, 153, 317-318 e nota 179, 342; Ruggiero 2014, pp. 13, 17-24; Sricchia Santoro 2015, p. 85 nota 9; D. Salvatore, in De Dominici [1742-1745] 2017, p. 319; I. Maietta, in *Restituzioni* 2018, p. 336; Sebastiano 2019b, p. 82; Improda 2022, pp. 21-22, 40-41, 54-61 nn. 1a-b.

A.I.2





A.I.2





Figg. 1-2. Angelillo Arcuccio, *Madonna della Misericordia (o delle frecce)*, Aversa, Museo diocesano



Fig. 3. Angelillo Arcuccio, *Martirio di san Sebastiano*, Aversa, Museo diocesano





Figg. 4-5. Angelillo Arcuccio, *Madonna della Misericordia (o delle frecce)*, part., Aversa, Museo diocesano

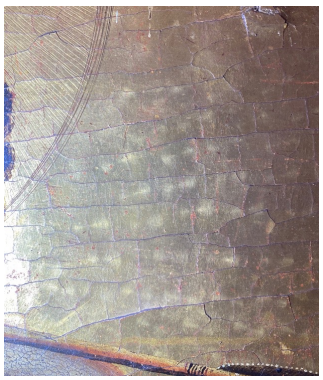


Fig. 6. Angelillo Arcuccio, *Martirio di san Sebastiano*, part., Aversa, Museo diocesano



Fig. 7 Angelillo Arcuccio, *Madonna della Misericordia (o delle frecce)*, part., Aversa, Museo diocesano



Fig. 8. Angelillo Arcuccio, *Martirio di san Sebastiano,* part., Aversa, Museo diocesano



Fig. 9 Angelillo Arcuccio, *Madonna della Misericordia (o delle frecce),* part., Aversa, Museo diocesano

A.I.3 PIETRO BEFULCO DA SALERNO (doc. a Napoli tra il 1471 e il 1503) *ALIAS* PIETRO BUONO DA SALERNO (doc. a Napoli tra il 1488 e il 1512)

Pala a scomparti sovrapposti

Incoronazione della Vergine con san Giovanni Battista e san Girolamo (a) (registro principale)
Flagellazione di Cristo, *Andata al Calvario* (b-c) (registro superiore)
Orazione nell'orto degli ulivi e Cattura di Cristo, *Cristo davanti a Caifa* (d-e) (predella)[1]

1492-1493

Tempera e fondo oro su tavola in pioppo a venatura verticale e orizzontale (b-c; d-e), cm 170 x 196 x 3/6 (a); 87,7 x 94,7 x 3 (b), 88,2 x 97,7 x 3 (c); 33 x 47 (d); 32,5 x 46,5 (e)[2]

UBICAZIONE
Milano, chiesa di Santa Maria Segreta, sagrestia (a)

Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, inv. Q 1930, nn. 1273, 1274 (b-c)

Ubicazione ignota (d-e)

PROVENIENZA
Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli, altare maggiore (?) (a-e)

Napoli, collezione di Giacomo Lazzari (fino al 1843) (b-c)

Christie's, New York (U.S.A.), 9 giugno 1978, n. 81 (cerchia di Defendente Ferrari); Gilberto Zabert, Torino (dal 1978 al 1997) (pittore piemontese del XV secolo; pittore dell'Italia settentrionale 1515-1520) (d)

Sotheby's, Monaco, 29-30 novembre 1986, n. 404 (Bartolomeo degli Erri); Semenzato, Buti (Pisa), 8 ottobre 1995, n. 278 (Gerolamo Giovenone); Semenzato, Venezia, 14 dicembre 2003, n. 142 (modi dell'arte italiana del secolo XV) (e)

NOTE TECNICHE
La tavola dell'*Incoronazione della Vergine* costituiva il pannello maggiore della pala, dipinto su cinque assi in pioppo a venatura verticale spesse tra i tre e i sei cm e larghe, da sinistra a destra, cm 37, 51, 56, 26, 13 circa (le misure sono rilevate dal recto). Esse erano tenute insieme da due traverse orizzontali, una superiore e una inferiore, come rivelano diversi chiodi forgiati a testa circolare visibili sul lato dipinto (fig. 1), specialmente relativi alla traversa superiore[3]. Sorprendente è l'uso di molteplici tecniche di lavorazione dell'oro, dall'oro a guazzo all'oro a mordente, dallo sgraffito (nelle vesti) alla granitura (nei nimbi), tra cui spicca quella del gesso rilevato e dorato per le corone e per le spille di Dio Padre, di Cristo (fig. 2) e della Vergine a cui Befulco farà ricorso anche nella corona della pala firmata di Capodimonte. I nimbi sono tutti a guazzo, con razzature e dischi di contorno a nastro intrecciato per i protagonisti, o con semplici razzature o strigilature nei nimbi degli angeli.
La tavola superiore della *Flagellazione* e dell'*Andata al Calvario* era composta da due assi a venatura orizzontale, come illustrano due foto di restauro (A.F.S.B.A.S. NA, nn. 8689, 8676, s.d.; figg. 3-4). Essa risulta divisa a metà sin da quando era nella collezione Lazzari[4], dove i due dipinti erano già segnalati come tavole distinte. Le due assi del primo pannello misurano cm 31,5 la superiore e 56,7 l'inferiore, mentre quelli del secondo misurano rispettivamente cm 32 e 56. Che i due pannelli fossero in origine uniti è rivelato inoltre dalla lesena monocroma a candelabra, dipinta, che bipartiva le due scene e di cui si scorgono i frammenti sul margine destro della *Flagellazione* e sul margine sinistro dell'*Andata al Calvario* (figg. 5-6), ovvero sugli unici lati che risultano resecati di ambedue i pannelli. Inoltre dalla documentazione del restauro compiuto tra il 1981 e il 1984, conservata nell'Archivio Restauri di Capodimonte, è emersa la presenza di chiodi in ferro applicati dal davanti, relativi a due traverse verticali, una decentrata verso sinistra nella *Flagellazione* e l'altra verso destra nell'*Andata al Calvario*[5].
Poco può dirsi sui pannellini a fondo oro dell'*Orazione nell'orto e Cattura di Cristo* e di *Cristo davanti a Caifa* di ubicazione ignota che si ripropone di riferire alla predella di questa pala. È quasi certo che essi fossero su tavolato orizzontale, come di norma per una predella. Dalle foto di un passaggio in asta si scorgono dei margini scuri alle estremità, su tutti e due i lati nell'*Orazione nell'orto/Cattura di Cristo* (Fototeca Zeri, n. 24669, inv. 6289, 1978; fig. 7), e solo sul lato sinistro nella tavola con *Cristo davanti a Caifa* (fig. 61 di capitolo A.I), che potrebbe dunque essere stato segato a destra. Da ciò si evince che la parte figurata degli scomparti dell'intera predella (forse in origine quattro, per mantenere il numero pari del registro superiore, oppure cinque) non era continua ma era intervallata, probabilmente da minuti listelli della cornice.

COMMENTO
Le tavole di Milano e di Napoli erano state attribuite rispettivamente da Bologna (1977) e da Causa (1952; 1957) al Monogrammista PETR, identificato dal primo studioso col pittore salernitano attivo a Napoli Pietro Befulco *alias* Pietro Buono.

[1] Per un'immagine in scala dei frammenti si veda la fig. 66 di capitolo A.I.
[2] Misure da bibliografia per la predella.
[3] Cfr. S.A.B.A.P. di Milano, Archivio, P.O. SDR DR 02.18/Mc, relazione di restauro di Laboratorio Restauri Peron Massimo Maria, relazione di restauro di Relart di Buda Roberto con Ciro Castelli, da cui si apprende che in un momento imprecisato le due traverse originaria sono state rimosse e sostituite da altre quattro traverse ancorate da ponticelli, rimosse con l'ultimo intervento. Sono grato alla dottoressa Paola Strada per avermi concesso l'accesso a tale documentazione.
[4] Sono descritti come due pannelli supposti nella vendita della raccolta, cfr. D'Aloisio 1843, p. 7, nn. 64-65 (come Stefanone), precedente all'ingresso nelle raccolte museali napoletane.
[5] Archivio Restauri di Capodimonte, *Relazione di restauro della Cooperativa C.B.C.*, 1981-1984.

Sulla scorta di un documento di commissione[6] della pala grande palmi 15 x 9 richiesta dal frate priore Martino Frexinal al pittore Pietro Buono per Santa Maria delle Grazie a Caponapoli nel 1492 trascritto da Filangieri, Salvatore (1989) ha potuto identificare i tre pannelli come frammenti di tale cona smembrata, di cui mancano all'appello la predella e la lunetta con la Crocifissione. La cona, promessa il 5 ottobre 1492, doveva essere ultimata entro il maggio 1493, ed il costo pattuito era di ducati 50 di carlini d'argento, di cui il pittore ne aveva ricevuti 11 in anticipo, prima del 5 ottobre, e ne avrebbe ricevuti altri 13 dopo l'indoratura, altri 13 a metà dell'opera e gli ultimi 13 al momento della consegna. Nessuna notizia trapela sull'intagliatore, né le quietanze di pagamento.

Un'implementazione alla ricostruzione della pala è stata compiuta da chi scrive (2020c) con la proposta di riconoscere quali frammenti della perduta predella istoriata in due tavolette di mercato, variamente ascritte a pittori di ambito padano, raffiguranti l'*Orazione nell'orto degli ulivi e la Cattura di Cristo* e *Cristo davanti a Caifa*, di cui si conservano alcune foto presso la Fondazione Zeri che permettono di ripercorrere passaggi collezionistici e di mercato[7]. L'unica pubblicazione delle tavolette si deve a Cottino[8] che ha proposto di assegnarle a un pittore dell'Italia settentrionale, con una data sul 1515-1520.

Si trattava di due scene della predella che integrava, come già intuito sulla base del contratto da Filangieri, con "alias instorias" il racconto della Passione narrato nella tavola superiore e nella perduta lunetta.

Grazie alle misure della pala fornite dal contratto e ai pannelli qui riuniti, si propone un'inedita ricostruzione di una cona che doveva presentare una complessa conformazione su pannelli sovrapposti, erede dei precedenti tipologici delle cone di San Girolamo di Colantonio (cat. A.I.1) e di San Sebastiano di Arcuccio (cat. A.I.2). Il linguaggio prospettico manifestato dalle scene e l'indizio ornamentale della centrale lesena dipinta della tavola superiore suggeriscono che la pala si articolasse entro una carpenteria di gusto rinascimentale chiusa da due paraste e inframmezzata da fregi modanati che ripartivano i tre registri, di cui si attende ancora di rintracciare altri pannelli della predella con storie della Passione e la lunetta della Crocifissione.

BIBLIOGRAFIA

Filangieri 1883-1891, III (1885), p. 85; Id. 1887, p. 53; Id. 1883-1891, IV (1888), pp. 26-27, 173-174, 250-251, 252-253; V (1891), p. 69; VI (1891), p. 474; Nicolini 1922, p. 165; R. Causa, in *Il Mostra* 1952, p. 4; Ferrari 1953, p. 72; Causa 1957, p. 13; Alparone 1976c; Bologna 1976, p. 9; Id. 1977, pp. 121-122; Alparone 1983, pp. 137, 144; Navarro 1987a, p. 460; Ead. 1987d; Alparone 1988, pp. 137, 144; Salvatore 1989, pp. 107, 116; Naldi 1991, pp. 63, 71; Santucci 1992, p. 257; Di Dario Guida 1995, pp. 132-133; Bacchi 1996, p. 16 nota 2; Leone de Castris 1997a, pp. 28, 43 nota 49; Tanzi 1997, p. 17; Abbate 1998, p. 195; Leone de Castris 1999, pp. 46-47, n. 13; Salvatore 1999, pp. 104, 109-110 note 27 e 29; Braca 2004a, p. 33; L. Bellosi, in *Opere scelte* 2004, p. 16; Zezza 2007, pp. 123, 128; Legna 2013, p. 28; Naldi 2014, p. 91; Sricchia Santoro 2015, pp. 41; Salvatore 2017a, pp. 154, 156; Di Blasi 2019, p. 144; S. Greco, in *Rinascimento visto da Sud* 2019, pp. 386-388, nn. 6.7-6.8a-b; Lovino 2020c, p. 67 nota 45; Salvatore 2020b, pp. 182-183.

[6] Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 19.

[7] Fototeca Zeri, n. 24669, invv. 60323-60325; n. 24670, invv. 60326-60327, dove erano state classificate come Anonimo piemontese del XV/XVI secolo; nella Fototeca Fahy (Busta 288 – Piedmont 14th C-15th C.), è registrato il parere inedito dello studioso americano che aveva annotato il nome Gandolfino da Roreto per la tavola con *Cristo davanti a Caifa* sul ritaglio dal catalogo dell'asta Semenzato del 2003. L'*Orazione nell'orto,* transitata presso Christie's, New York, 9 giugno 1978, n. 81 (come cerchia di Defendente Ferrari), cfr. *Important Paintings* 1978, p. 30, n. 81, è attestata dal 1978 al 1997 presso la Galleria di Gilberto Zabert a Torino, cfr. A. Cottino, in *Dipinti e sculture* 1997, n. 3. La tavola di *Cristo davanti a Caifa*, venduta da Sotheby's, Monaco, 29-30 novembre 1986, n. 404 (Bartolomeo degli Erri), è passata in asta Semenzato, Buti, 8 ottobre 1995, n. 278 (Gerolamo Giovenone) e infine in asta Semenzato, Venezia, 14 dicembre 2003, n. 142 (Modi dell'arte italiana del secolo XV), cfr. *Tableaux Anciens* 1986, s.p., n. 404; *Mobili, dipinti* 1995, s.p., n. 278; *Rari dipinti* 2003, s.p., n. 142.

[8] A. Cottino, in *Dipinti e sculture* 1997, n. 3.

A.I.3











A.I.3





Figg. 1-2. Pietro Befulco *alias* Pietro Buono, *Incoronazione della Vergine e i santi Giovanni Battista e Girolamo*, part., Milano, chiesa di Santa Maria Segreta



Fig. 3. Pietro Befulco *alias* Pietro Buono, *Andata al Calvario*, retro, A.F.S.B.A.S. NA, n. 8689, s.d.



Fig. 4. Pietro Befulco *alias* Pietro Buono, *Flagellazione di Cristo*, A.F.S.B.A.S. NA, n. 8679, s.d.





Figg. 5-6. Pietro Befulco *alias* Pietro Buono, *Flagellazione di Cristo,* part., *Andata al Calvario,* part., Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte



Fig. 7. Pietro Befulco *alias* Pietro Buono, *Orazione di Cristo nell'orto e Cattura di Cristo*, ubicazione ignota, Fototeca Zeri, inv. 6289, 1978

A.I.4 PITTORE DI ANVERSA (?) DI FINE XV-INIZIO XVI SEC.

Pala a scomparti sovrapposti

Crocifissione di Cristo (registro superiore)
Deposizione di Cristo nel sepolcro (registro inferiore)

Inizio XVI secolo

Olio su tavola a venatura verticale, cm 316 x 170 (o 260 x 152)[1]

UBICAZIONE
Maiori (Salerno), chiesa di San Francesco, cappella dell'Immacolata

NOTE TECNICHE
La pala, collocata ad un'altezza considerevole, è stata esaminata solo dal basso e dal davanti. Essa è composta da due assi a venatura verticale, di cui la prima è larga circa un terzo della pala. Essa presenta dunque su un unico tavolato il soggetto principale, la *Crocifissione di Cristo*, e la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* nel sepolcro nel riquadro inferiore, che funge da monumentale predella, senza averne però le caratteristiche tecniche. La commettitura tra le due tavole si vede a occhio nudo, ma si può cogliere meglio da una foto storica (A.F.S.G. NA n. 11866, s.d.; fig. 1). in cui erano presenti ancora due listelli modanati della cornice, a sinistra e a destra, i quali erano stati applicati prima dell'ingessatura della tavola, come si evince dalle battute dove erano già perduti i listelli.
Nessuna traccia di chiodo è percepibile dal davanti, pertanto – in assenza di foto o di un esame del retro – è possibile ipotizzare che vi fosse verosimilmente un altro sistema di traversatura orizzontale, come quello con traverse a scorrimento con sezione a coda di rondine.

COMMENTO
La tavola si contraddistingue per il carattere espressionistico dei personaggi, deformi e contratti, e per certi accartocciamenti manierati delle pieghe. Essa è stata pubblicata da Cuomo (1969) in uno studio sulla chiesa francescana osservante di Maiori, nel quale riferiva un parere orale di Ferdinando Bologna (9 ottobre 1965) che riconduceva l'opera a un anonimo artista di Anversa di inizio XVI secolo[2]. Scarsi sono i contributi successivi sul dipinto che si sono limitati ad accogliere il parere di Bologna o, nel caso di Fiorillo (1987), a suggerire affinità con la *Natività* di Jacob Cornelisz van Oostsanen del Museo di Capodimonte a Napoli, che tuttavia ha una provenienza dalla Certosa di Amsterdam[3].
In attesa che nuovi elementi emergano per rintracciare la paternità della pala, quest'ultima si può iscrivere nella serie di opere di cultura pittorica flandro-tedesca presenti nel Regno di Napoli a cavallo tra i secoli XV e XVI, come l'*Adorazione dei Magi* già in San Domenico Maggiore a Napoli (ora Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte), l'*Annunciazione* del Museo Correale di Sorrento, la *Visitazione* di un pittore di Anversa (Maestro del 1518?) del Musée du Fabre a Montpellier e il *Compianto sul Cristo morto* di Quentin Metsys nel Museo diocesano di Gaeta. Non è da escludere che l'opera possa essere stata eseguita da un pittore locale sulla scorta di incisioni nordiche da individuare.
La tipologia della cona, apparentemente una pala quadra a tema narrativo, potrebbe interpretarsi come una manifestazione tarda e totalmente mutata nelle forme della tipologia della pala a scomparti sovrapposti inaugurata dalla pala napoletana di San Girolamo di Colantonio (1450 circa, cat. A.I.1), ma forse ancor prima dalla perduta pala di Jacomart (1442-1444) per Santa Maria della Pace a Campovecchio a Napoli. Come per Colantonio, anche la pala maiorese presenta due scomparti di grandi dimensioni, uno sopra l'altro, con la differenza che è ormai mutato il sistema di assemblaggio, essendo qui un unico supporto, ma anche il tipo di incorniciatura. Al posto della carpenteria goticheggiante che racchiudeva la cona di Colantonio, la pala di Maiori, ormai cinquecentesca, presentava una cornice lineare a listelli modanati, la quale distingueva le due scene della Passione e delimitava i bordi laterali. Con molta verosimiglianza il complesso era in origine inserito in una carpenteria esterna, con paraste, fregio e scabello, andata in seguito perduta.

BIBLIOGRAFIA
Cuomo 1969, pp. 68-69, figg. 24-25; Fiorillo 1987, p. 132 e nota 5; R. Carafa, in *Venti catalani* 2002, p. 54; Braca 2004a, p. 27; Valcaccia 2015, pp. 91-93.

[1] Misure da bibliografia e da ICCD.
[2] In Cuomo 1969, dove sono varie foto anche a colori della pala che illustra anche la copertina deltesto, si legge di "inizio sec. XV", evidente refuso per "sec. XVI."
[3] Leone de Castris 1999, pp. 176-177, n. 163.

A.I.4



Fig. 1. Pittore di Anversa (?) di inizio XVI secolo, *Crocifissione, Deposizione di Cristo nel sepolcro*, foto prima del restauro, A.F.S.G. NA n. 11866, s.d.

A.II. POLITTICI E PALE A TAVOLATO CONTINUO A VISTA

- **A.II.1** Angelillo Arcuccio, *trittico Petrucci*, 1470 circa, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore
- **A.II.2** Angelillo Arcuccio, *Madonna col Bambino e santi*, ottavo decennio del Quattrocento, già Roma, L'Antonina
- **A.II.3** Angelillo Arcuccio, *trittico*, fine ottavo decennio del Quattrocento circa, Somma Vesuviana (Napoli), collegiata di Santa Maria Maggiore
- **A.II.4** Angelillo Arcuccio, *trittico Cacciapuoti (trittico di Giugliano)*, 1478, Aversa (Caserta), Museo diocesano
- **A.II.5** Pittore campano dell'ultimo quarto del XV secolo, *trittico dei San Nicola*, ultimo quarto del XV secolo (1499?), Teggiano (Salerno), chiesa di Sant'Andrea
- **A.II.6** Vincenzo de Rogata, *trittico ex-Gualino*, 1480-1490 circa, collezione privata/ubicazione ignota
- **A.II.7** Pittore campano del primo quarto del XVI secolo, *trittico di Cassano Irpino*, secondo decennio del XVI secolo, Montella (Avellino), Museo di San Francesco a Folloni
- **A.II.8** Pittore campano del primo quarto del XVI secolo, *trittico*, primo decennio del XV secolo, Armento (Potenza), chiesa di San Luca

A.II.1 ANGELO (ANGELILLO) ARCUCCIO (doc. a Napoli tra il 1464 e il 1498)

Trittico a tavolato continuo a vista

Madonna del latte (o delle Grazie), Dio Padre benedicente col Crocifisso (a); *San Giovanni Battista, Angelo annunciante* (b); *Sant'Antonio Abate, Vergine annunciata* (c) (registro principale e superiore)

1470 circa

Tempera e fondo oro su tavola in pioppo a venatura verticale, cm 242 x 204,5 (totali), 242 x 103 (a); 242 x 52 (b); 242 x 50,5 (c)[1]

UBICAZIONE
Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, cappellone di San Michele a Morfisa, cappella di Santa Maria delle Grazie

NOTE TECNICHE
Il trittico, recentemente restaurato[2], è composto da tre scomparti a venatura verticale in legno di pioppo. Il pannello centrale (*Madonna del latte; Dio Padre benedicente*) è composto da due assi minori alle estremità che fiancheggiano un'asse centrale maggiore, all'incirca larga quanto le singole assi dei pannelli laterali (*San Giovanni Battista, Angelo annunciante*; *Sant'Antonio abate, Vergine annunciata*). Due fotografie dei retro (A.F.S.G. NA n. 5133, 5137, s.d.; figg. 1-2), prima del primo restauro compiuto nei primi anni cinquanta del Novecento, attestavano la presenza di varie traverse poste ad altezze diverse, di cui alcune di rinforzo visibilmente applicate posticciamente. Delle cinque visibili al tergo della *Madonna col Bambino* (A.F.S.G. NA n. 5133, s.d.) erano probabilmente originarie le due traverse in alto e in basso, leggermente distanziate dai margini, e le due poste a un terzo e a due terzi dell'altezza. Dei pannelli laterali (A.F.S.G. NA n. 5137, s.d.), i quali presentavano cinque e quattro traverse, andranno ritenute buone la traversa superiore, la traversa inferiore e quella centrale.
Il sistema di traverse – rimosso con l'intervento degli anni cinquanta – era inchiodato in origine dal davanti con chiodi forgiati a mano, asportati, insieme alle traverse, col restauro citato.
L'intervento diretto da Raffaello Causa comportò anche l'insensata rimozione dei fogliami intagliati e dorati posti a contorno delle cimase dell'*Annunciazione,* preziosamente documentati da due foto storiche (A.F.S.G. NA n. 5135, s.d.; Gab. Fot. Naz. E-1601, s.d.; figg. 3-4): tali elementi ornamentali risultavano già resecati, suggerendo pertanto che fosse stata in precedenza operata una riduzione in altezza dell'intero tavolato del trittico. I fogliami (fig. 5) risultavano simili a certi intagli di retabli spagnoli come nell'*Annunciazione/Epifania* di Arnau Bassa[3] al MNAC di Barcellona (fig. 6) o nel retablo della Maestro de Cubells al Museo Lladrò di Valencia (fig. 14 di capitolo A.II).
Perdute sono inoltre le basi dei pinnacoli che si sviluppavano ai lati della cimasa centrale, ancora presenti nella storica foto del Gabinetto Fotografico Nazionale.
Il fondo oro su cui sono dipinte le figure è lavorato con la tecnica della brunitura rotatoria (fig. 7), sovente applicata da Arcuccio (catt. A.I.2, A.II.2, A.II.3, B.I.2, B.I.3) e attestata negli anonimi trittici di San Giorgio a Somma Vesuviana e di San Pietro Martire a Napoli (catt. A.IV.1, D.I.33). I nimbi dei santi di ambedue i registri sono profilati da un disco di vernice nera e internamente sono operati con una fitta razzatura.
Il trittico risulta un esempio della tipologia di origine iberica di polittici a tavolato continuo, caratterizzati dalle assi a vista, in cui la carpenteria si limita a pochi elementi intagliati che dividono verticalmente e/o orizzontalmente gli scomparti. In questo caso Arcuccio ha ridotto ulteriormente l'apparato della carpenteria illudendo pittoricamente gli intagli degli archi che inquadrano le figure principali e che le separano dal registro superiore dipinto sulla continuità del tavolato dei santi principali. Queste finte cornicette traforate ad alveoli (fig. 15 di capitolo A.II), ispirate a quelle realmente intagliate esistenti (o esistite) in alcuni polittici di Stefano Sparano (Amiens, Calvello, Montesarchio, Napoli), discendono da un'idea per primo adottata da Colantonio per i nimbi dei santi francescani nella cona di San Girolamo (cat. A.I.1) e che sarà riproposta, con la funzione di cornici illusionistiche, in altri manufatti come le ante d'organo dipinte del Museo diocesano di Capua, attribuite a Battista da Capua (fig. 16 di capitolo A.II).

COMMENTO
Registrato per primo da De Dominici (1742-1745), il trittico è stato attribuito ad Arcuccio nello studio monografico di Causa (1950a) e giudicato come prodotto della sua maturità. Di recente è stato esaminato da Ruggiero (2014) e Maietta (2016; in *Restituzioni* 2018), le quali hanno battuto la pista della commissione del trittico, riconducendola plausibilmente ad Antonello Petrucci († 1487), potente feudatario e segretario di Ferrante I d'Aragona dal 1458, decollato nel 1487 per aver partecipato alla seconda congiura dei Baroni nel 1485[4]. Petrucci aveva infatti fondato la cappella dedicandola intitolata alla Madonna delle Grazie, la quale confinava con il Palazzo Petrucci addossato alla chiesa di San Domenico, ristrutturato tra il 1465 e il 1470. Una conferma della committenza trapela, inoltre, dalla presenza del santo patrono di Antonello Petrucci, Antonio abate, in *pendant* con san Giovanni Battista, che potrebbe essere un omaggio al figlio Giovanni Antonio (1456–1486).
L'esecuzione del trittico è stata collocata tra la fine degli anni sessanta e i primi settanta del Quattrocento da Maietta e nei primi anni settanta da Ruggiero. Questa seconda cronologia concorda con il dato stilistico, che registra una

[1] Misure da bibliografia.
[2] Sull'intervento cfr. I. Maietta, in *Restituzioni* 2018, pp. 333-340, n. 34 e la più estesa scheda online, con la relazione di restauro di F. Virnicchi, M.T. de Falco, e quella tecnico-scientifica relativa alle indagini diagnostiche di C. Flacucci e F. Scarperia, http://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/2018.cat_.34.pdf.
[3] Berg Sobré 1989, p. 61 fig. 27.
[4] Su Petrucci cfr. Russo 2015 (con bibl. prec.).

maturazione successiva alla pala di San Sebastiano di Aversa (cat. A.I.2) e antecedente all'irrigidimento segaligno degli anni ottanta della pala dei Martiri francescani in San Lorenzo Maggiore a Napoli (cat. A.III.8). La datazione probabilmente vicina al perduto trittico della cappella del poeta e consigliere regio Antonio Beccadelli detto il Panormita (1394-1471) in San Domenico Maggiore[5], commissionato dal Beccadelli *junior* nel 1471 e compiuto l'anno successivo, suggerisce che in questi anni Arcuccio era uno dei pittori di riferimento per il ceto funzionariale legato alla chiesa domenicana napoletana.

La Vergine è seduta su un trono fantasioso di marmo bianco, tempestato di intarsi cosmateschi che corrono lungo i gradoni e lungo le triple volute ai lati del postergale, identico a quello del trittico già a L'Antonina di Roma (cat. A.II.2). L'apparente continuità spaziale del piano di posa ove si collocano le figure protagoniste è contraddetto nella scelta arcaica adottata nello scomparto del *San Giovanni Battista*, il quale si erge, diversamente dagli altri santi, su una terra desertica.

È probabile che il trittico fosse provvisto di pilastrini e di un listello superiore, nonché di una predella, come richiesto nei contratti delle perdute cone di Calabritto e di Santa Maria della Croce a Napoli, allogate allo stesso Arcuccio nel settembre 1471 e nel gennaio 1487, e presentanti partizioni su due registri simili a quella della cona Petrucci[6]. Essendo perdute queste pale è arduo stabilire, sulla sola base del contratto, se esse presentavano, oltre alla scansione in registro principale e cimase, una tipologia a tavolato continuo come nel trittico di San Domenico in esame o meno.

BIBLIOGRAFIA

De Dominici [1742-1745] 2017, I, p. 256; Sigismondo 1788, II, p. 28; Valle, Minichini 1854, pp. 295-296; Galante 1872, p. 240; Serra 1905, p. 354; van Marle 1923-1938, XV (1934), pp. 365-366; Causa 1950a, p. 102, 109 nota 17; Id., in *I Mostra* 1951, p. 6, n. 2; Id. 1952a, pp. 5, 11 nota 2; *IV Mostra* 1960, p. 143; Ferrari 1962, p. 14; Alparone 1984a, p. 232; F. Ferrante, in Galante 1985, pp. 144; Navarro 1987c; Leone de Castris 1997a, p. 34; Miele 1999, p. 283; Ruggiero 2014, pp. 41-43, 53 nota 35; Maietta 2016, p. 101; D. Salvatore, in De Dominici [1742-1745] 2017, I, p. 256 nota 8; I. Maietta, in *Restituzioni* 2018, pp. 333-340, n. 34; Improda 2022, p. 24.

[5] Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 5.

[6] Cfr. *Appendice documentaria*, docc. 4, 12.

A.II.1



A.II.1



Fig. 1. Angelillo Arcuccio, *Madonna del latte (o delle Grazie), Dio Padre benedicente col Crocifisso,* retro, A.F.S.G. NA n. 5133, s.d., durante il restauro



Fig. 2. Angelillo Arcuccio, *San Giovanni Battista, Angelo annunciante*; *Sant'Antonio Abate, Vergine Annunciata*, retro, A.F.S.G. NA n. 5137, s.d., durante il restauro



Fig. 3. Angelillo Arcuccio, *San Giovanni Battista, Angelo annunciante*; *Sant'Antonio Abate, Vergine Annunciata*, durante il restauro, A.F.S.G. NA n. 5135, s.d.

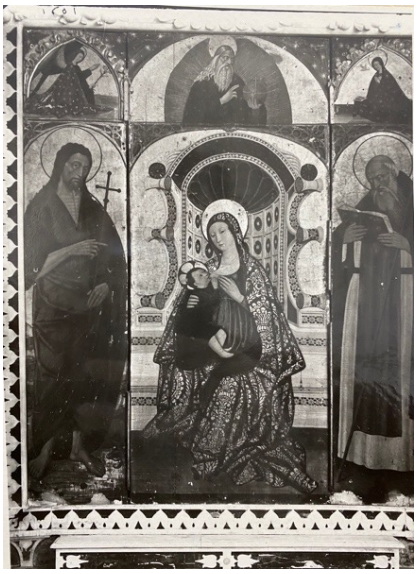


Fig. 4. Angelillo Arcuccio, *polittico Petrucci*, Gab. Fot. Naz. E-1601



Fig. 5. Angelillo Arcuccio, part. della fig. 3



Fig. 6. Arnau Bassa, *Annunciazione/Epifania,* part., Barcellona, MNAC

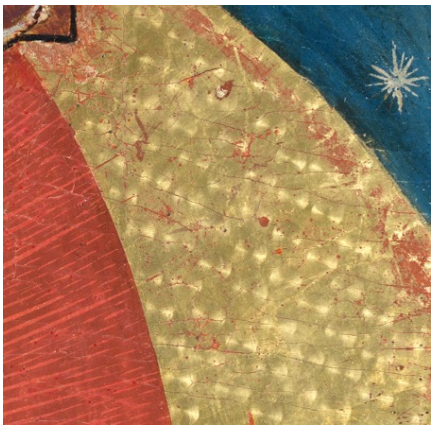


Fig. 7. Angelillo Arcuccio, *Dio Padre benedicente col Crocifisso*, part., Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore

A.II.2* ANGELO (ANGELILLO) ARCUCCIO (doc. a Napoli tra il 1464 e il 1498)

Trittico a tavolato continuo a vista

Madonna col Bambino in trono con donatore, *Dio Padre benedicente col Crocifisso* (a); *San Michele Arcangelo*, *Angelo annunciante* (b); *San Gabriele Arcangelo*, *Vergine annunciata* (c) (registro principale e superiore)

Ottavo decennio del XV secolo (1478 ?)

Tempera e fondo oro su tavola a venatura verticale, cm 230 x 185 (totali)[1]; 187 x 150 (registro principale)

ISCRIZIONI
HOC OPUS FECIT FIERI PRO BENEFICIUS AN(GE)L(U)S GABRIEL(IS) | MINUTOLUS EIUS FILIUM MICHIEL A(NNO) D(OMI)NI MCDXXXVIII (*sic*) (sul margine inferiore della Vergine col Bambino)

A(VE). G(RATIA). P(LENA) (nell'Angelo annunciante)

UBICAZIONE
Collezione privata

PROVENIENZA
Roma, L'Antonina; Brescia, collezione Rovida (?); Brescia, collezione Rinaldo Schreiber (dal 1964); Cremona, collezione privata; Cremona, Millon, 27 settembre 2023, n. 59

NOTE TECNICHE
L'opera è nota a chi scrive solo su base fotografica. La parziale riproduzione del trittico pubblicata da Ruggiero (2014) registra uno stato coincidente con quello attestato in un'altra fotografia, non datata, rinvenuta dallo scrivente presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut n. 420462, scattata dal fotografo romano Cosimo Boccardi per la casa d'aste L'Antonina (fig. 1)[2]. La cona, a fondo oro, era composta da tre tavole a venatura verticale, inserite in una cornice posticcia dal vocabolario goticheggiante scandita da colonnine tortili e, all'estremità, da pilastri traforati. Nei pennacchi ai lati degli archi a tutto sesto e ad arco ribassato degli scomparti erano presenti delle decorazioni con vasi colmi di frutta e fiori, i quali confermavano l'incompatibilità stilistica e cronologica della cornice con il trittico.
Un'altra fotografia, anche in questo caso non datata ma verosimilmente successiva, rinvenuta presso la Fototeca della Fondazione Longhi (b. 8 Anonimi napoletani XIV-XV, f. 5 Angiollilo Arcuccio, inv. 80120; fig. 2), documenta l'esistenza di una carpenteria ben diversa: lo scatto, che non ritrae integralmente la pala, permette di scorgere la presenza, almeno ai lati del pannello centrale, di due colonnine tortili che reggono le cornici arcuate e centinate, orlate da fogliami rampanti, oltre cui si estende un rivestimento delle porzioni superiori con archetti traforati interamente applicati sul tavolato. Si tratta di una carpenteria che tuttora confeziona il trittico, come attesta una fotografia a colori della pala, recentemente riemersa in una vendita in asta (Millon, Cremona, 27 settembre 2023, n. 59). La qualità degli intagli della carpenteria traforata e fitomorfa rivela singolari stringenti analogie formali con quella già presente nel trittico di Arcuccio in San Domenico Maggiore (cat. A.II.1) e analogie tipologiche con quelle dei trittici di Pavanino Panormita a Salerno (cat. A.III.1) e di Riccardo Quartararo a Gaeta (cat. A.III.11), da far credere, se non si conoscesse l'altra foto Boccardi, addirittura che si trattasse di quella originaria. Già dalla foto Longhi si evince che il trittico era stato oggetto di un intervento di restauro anche pittorico, come rivela un dettaglio come l'iscrizione completamente leggibile – forse riemersa o liberamente integrata in sede di restauro – rispetto a quanto si vede nella foto Boccardi.
La recente riproduzione a colori permette di verificare che il trittico presentava, sul medesimo tavolato, un registro di tre cimase ad arco inflesso, e che ciascuno scomparto sembrerebbe composto da due assi verticali, una maggiore e una minore, di cui sono ben visibili le commettiture che attraversano verticalmente registro principale e superiore. Le zone residuali dell'assito sono dipinte d'azzurro e puntellate di stelline dorate, come nel trittico Petrucci in San Domenico Maggiore (cat. A.II.1).
Il fondo oro presenta una operazione con brunitura rotatoria e nimbi a razzatura, come tipico nella produzione di Arcuccio. Il nimbo del bambino è connotato da un'incisione parallela che segue l'andamento delle linee di sgraffito del manto della Vergine.

COMMENTO
L'unico contributo critico sul trittico si rintraccia nella monografia su Arcuccio di Ruggiero (2014), la quale colloca correttamente la pala dopo il polittico di San Domenico Maggiore (cat. A.II.1) nel corso degli anni settanta del Quattrocento. Ruggiero riproduce l'opera senza segnalare la fonte della fotografia, che parrebbe – come si è detto – identica a quella della Fototeca del Kunsthistorisches Institut n. 420462, dove è catalogata come opere di anonimo siciliano del XV secolo. In tale foto compare un'anonima annotazione manoscritta che suggeriva un'ascrizione della pala al siciliano Maestro delle Madonie[3], proponendo pertanto un avvicinamento al contesto meridionale a cui effettivamente appartiene.
La segnalata foto presso la Fototeca della Fondazione Longhi, dove era già stata correttamente classificata con il nome di Arcuccio, consente inoltre di trarre ulteriori informazioni. Al tergo è presente una non meglio giustificata iscrizione "Rovida?", che forse potrebbe alludere alla collezione Rovida di Brescia.
Quest'ipotesi sembrerebbe confermata dalla scheda di Pierluigi Leone de Castris presente nel catalogo online della vendita Millon, che nel riepilogare i passaggi collezionistici della pala, segnala l'acquisizione del trittico nella collezione bresciana di Rinaldo

[1] Misure dal catalogo d'asta.

[2] Qui sono riportate le misure cm 187 x 150, prive del registro superiore.

[3] Sul pittore cfr. Bottari 1953b, pp. 47-51.

Schreiber nel 1964[4], antecedente all'ingresso nell'ultima collezione privata a Cremona, da cui il trittico è in corso di alienazione.
Il trittico presenta un'iscrizione apposta sul margine inferiore del pannello centrale del trittico, dalla quale si legge il nome del probabile committente, ritratto in adorazione ai piedi della Vergine, Angelo Gabriele Minutolo. A chiusura della scritta si legge la data MCDXXXVIII (fig. 3), plausibilmente alterata: considerando che nel 1438 Arcuccio non era ancora attivo e che il trittico si colloca comodamente tra il trittico di San Domenico a Napoli e quello di Somma Vesuviana (catt. A.II.1-2) eseguiti nel corso dell'ottavo decennio, è probabile che la prima delle tre 'X' fosse in origine una 'L' in seguito integrata in una 'X', complice anche il carattere tardogotico dello stile del pittore napoletana. Si consideri, inoltre, che la formula per indicare il XV secolo nelle iscrizioni meridionali è solitamente quella canonica di "MCCCC" e non di "MDC", come giustamente sottolinea Leone de Castris nel catalogo Millon. Si potrebbe pertanto supporre che la data originaria fosse 1478.
La cona è una delle espressioni, da parte di Arcuccio, della tipologia del trittico a tavolato continuo, con un secondo registro superiore di cimase posto a coronamento. Se da un punto di vista dell'impaginato degli scomparti esso è identico al trittico Petrucci di San Domenico Maggiore (cat. A.II.1), la foggia delle cimase risulta ad arco inflesso, come nel trittico che Arcuccio realizza per Somma Vesuviana (cat. A.II.3).
Non è da escludere che al di sotto della falsa carpenteria possano celarsi finti elementi a intaglio, dipinti come nel trittico Petrucci.

BIBLIOGRAFIA
Ruggiero 2014, pp. 42-43, 53 nota 39, fig. 21.

[4] Lo studioso segnala un passaggio da una tale collezione Boccardi, sulla base della foto presente nel Kunsthistorisches Institutes, indipendentemente individuata dallo studioso. In realtà, come sopra precisato, Boccardi era il fotografo autore dello scatto.

A.II.2



A.II.2



Fig. 1. Angelillo Arcuccio, *trittico*, Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 420462



Figg. 2-3. Angelillo Arcuccio, *trittico*, Fondazione Longhi, Fototeca



A.II.3 ANGELO (ANGELILLO) ARCUCCIO (doc. a Napoli tra il 1464 e il 1498)

Trittico a tavolato continuo a vista

Madonna col Bambino in trono e donatore (a); *San Martino e il povero, San Gregorio Magno (?)* (b); *San Giovanni Battista, Sant'Agostino* (c) (registro principale)
Imago Pietatis con i dolenti (d); *Angelo annunciante* (e); *Vergine annunciata* (f) (cimase)
Profeta (Isaia?), Profeta (Geremia?) (g); *San Giovanni Evangelista, San Luca Evangelista* (h), *San Marco Evangelista, San Matteo Evangelista* (i) (tavolato superiore)

1475-1480 circa

Tempera e fondo oro su tavola a venatura verticale, cm 235 x 180 (totali)[1]

UBICAZIONE
Somma Vesuviana (Napoli), collegiata di Santa Maria Maggiore (già degli Eremitani di Sant'Agostino), altare maggiore

NOTE TECNICHE
Il trittico è collocato sulla parete di fondo retrostante e soprastante l'altare maggiore della chiesa, per cui non è stato possibile effettuare rilevazioni di misure.
Esso si compone di tavole a venatura verticale, presumibilmente un'asse per scomparto. Sullo stesso tavolato ogni pannello comprende il registro principale, le cimase e le figure di coronamento. Rispetto al centrale con la *Madonna col Bambino in trono*, i pannelli laterali presentano coppie di santi gerarchicamente più piccoli e disposti uno sopra l'altro. I santi inferiori, Gregorio Magno (?) e Agostino, si ergono su un pavimento rossastro, mentre i santi superiori, Martino e Giovanni Battista, sono collocati su un piano di posa naturalistico.
L'oro a guazzo del fondo è operato con la formula tecnica – evidente a occhio nudo principalmente negli scomparti centrale, del *San Gregorio* e del *Sant'Agostino* – delle rote brunite (fig. 1), come da prassi nelle pale di Arcuccio (catt. A.I.2, A.II.1, A.II.2, B.I.2, B.I.3), mentre i nimbi sono analogamente realizzati con fitti raggi incisi (fig. 2) racchiusi, in alcuni casi, da una linea di contorno nera, a vernice.
La carpenteria giustapposta sul tavolato ha subito lievi interventi di integrazione o riassestamento come si coglie confrontando il polittico con una foto d'archivio non datata (A.F.S.G. NA, n. 4822, s.d., fig. 3). Di essa sembrano antiche soltanto le cornici tortili delle cimase. I pennacchi traforati con un fiore tripetalo stagliato contro il fondo blu che incorniciano la Madonna e i quattro santi sembrerebbero di primo acchito buoni, ma è necessaria molta prudenza per il semplice fatto che il motivo decorativo non ha riscontri con altri esempi e potrebbe essere stato reinventato in sostituzione, probabilmente, di intagli traforati; quanto ai pennacchi del centrale, bisogna segnalare che la foto sopra citata e un'altra scattata nella medesima occasione (A.F.S.G. NA, n. 4832, s.d., fig. 4), rivela un diverso un bocciolo attorniato da una foglia carnosa, che è stato successivamente sostituito oppure rimodulato per adeguarlo a quello dei pannelli laterali in sede di un restauro.
Sono indubbiamente di epoca posteriore alla fase originaria quattrocentesca le membrature a fogliami che spartiscono gli scomparti del registro principale e che inquadrano l'intero trittico; tali cornici si poggiano su listelli di legno perpendicolare alla pala, di cui andrà verificato se sono antichi o contestuali all'aggiunta delle membrature fogliacee. Con molta probabilità vi era una predella su cui gravava la pala, andata perduta a seguito del rimontaggio della cona nella parete absidale su cui ancor oggi si trova.
Nessun elemento è attualmente disponibile, in assenza di una visione da vicino, per comprendere il tipo di sistema di assemblaggio delle tavole, presumibilmente una consueta traversatura orizzontale al tergo, inchiodata dal davanti, come attestato in altri polittici di Arcuccio.

COMMENTO
Pubblicato da Causa nella ricostruzione del *corpus* di Arcuccio, il trittico dell'altare maggiore della collegiata di Somma Vesuviana è ritenuto espressione della fase matura del pittore in cui realizza il trittico di San Domenico Maggiore (cat. A.II.1), a cui appartiene anche il trittico già sul mercato romano (cat. A.II.2). Con i due trittici di San Domenico e di mercato, il polittico di Somma condivide la tipologia nonché il formato degli archi dei pannelli dei santi principali, a tutto sesto nei laterali e ad arco ribassato nel centrale.
A fronte delle apparenti affinità tra la Vergine e quelle di questi due ultimi trittici, la pala di Somma rivela uno scadimento qualitativo tradito da un'esecuzione più compendiaria e da un irrigidimento delle forme, a partire dalle figure come il Cristo morto che già prelude alle semplificazioni della pala dei *Martiri francescani del Marocco* (cat. A.III.8) fino al trono, meno esuberante e surreale del solito, i cui intarsi cosmateschi si rivelano meno raffinati e dettagliati. Le due colombe ad ali spiegate poste sugli alti braccioli del trono e i vasi baccellati ai lati della spalliera ricorrono nel trono dell'anonima *Madonna del latte* di Arpaia (cat. A.III.14), forse in ambedue i casi derivanti a monte da un modello comune.
La pala di Somma Vesuviana rappresenta un esemplare della tipologia generale del polittico a tavolato continuo di origine iberica, contraddistinta dalla particolare alternanza tra lo scomparto principale con la Madonna col Bambino e i laterali con due santi disposti su doppio registro. Quest'ultima peculiarità sarà attestata anche in altri polittici tipologicamente diversi, come il trittico di Riccardo Quartararo nel Museo diocesano di Gaeta (cat. A.III.11), dello Pseudo Tuccio di Gioffredo da Fondi nella basilica di Piedimonte Matese (cat. A.III.12) o ancora il perduto polittico della *Madonna delle Grazie* del Maestro

[1] Da bibliografia.

dell'Ascensione Piccolomini già in Santa Chiara a Napoli[2].
L'opera appartiene all'epoca in cui la chiesa di Somma era sede degli Eremitani di Sant'Agostino, solo dal 1598 divenuta collegiata. La provenienza dalla chiesa agostiniana è rassicurata dalla presenza di *Sant'Agostino* in abiti vescovili, in basso a destra. L'attuale ubicazione sul muro presbiteriale suggerirebbe un'ipotetica collocazione originaria sull'altare maggiore della chiesa. Si ignora l'identità del committente, connotato dalle stampelle posate sul gradino del trono, inginocchiato ai piedi del trono della Vergine a cui rivolge la sua preghiera.

BIBLIOGRAFIA

Causa 1950a, p. 102; Ferrari 1962, p. 14; Scavizzi 1967, p. 28; Alparone 1976c, p. 14; Abbate 1984b, p. 51; Alparone 1984a, p. 232; Navarro 1987c; Leone de Castris 1997a, p. 34; Abbate 1998, p. 174; Miele 1999, p. 284; Ruggiero 2014, pp. 55-57; De Luca 2020, p. 22; Improda 2022, p. 24.

[2] Cfr. Leone de Castris 1988a, p. 512, nota 2, ma vedilo riprodotto in van Marle 1923-1938, XV (1934), p. 378.

A.II.3



A.II.3

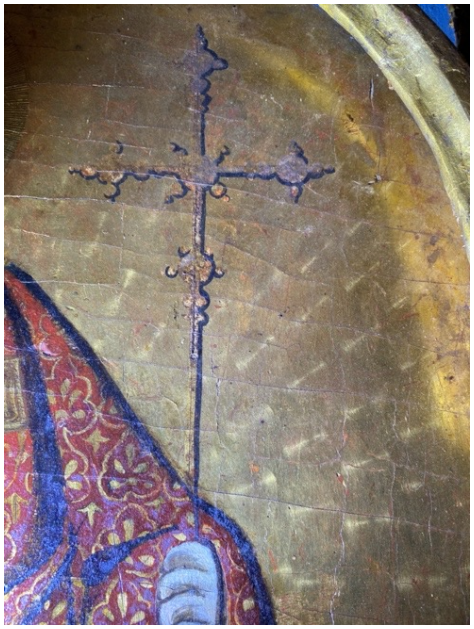


Fig. 1. Angelillo Arcuccio*, San Gregorio Magno,* part., Somma Vesuviana, collegiata di Santa Maria Maggiore



Fig. 2. Angelillo Arcuccio*, San Gregorio Magno*, part., Somma Vesuviana, collegiata di Santa Maria Maggiore



Fig. 3. Angelillo Arcuccio*, polittico di Somma Vesuviana*, A.F.S.G. NA, n. 4822, s.d



Fig. 4. Angelillo Arcuccio*, Madonna col Bambino e donatore*, A.F.S.G. NA, n. 4832, s.d

A.II.4 ANGELO (ANGELILLO) ARCUCCIO (doc. a Napoli tra il 1464 e il 1498)

Trittico a tavolato continuo a vista

Incoronazione della Vergine (a); *San Giovanni Evangelista* (b); *San Giovanni Battista* (c) (registro principale)

Iscrizione commemorativa (d) (predella)

1478

Tempera (?) e oro su tavola a venatura verticale, cm 187 x 178 x 10 (totali); 187 x 76 x 3,2 (a); 187 x 40 x 3,2 (b); 187 x 40 x 3,2 (c); 18 x 178 x 10 (d)

ISCRIZIONI
Hoc opus f(ieri) f(ecit) Iohan(n)es Caczapot(i) et eius filii ad hono|rem dei et beate M(ater) domini […] be[ati] Iohannes Batiste et Ev|a[ng]elisti sub anno Do[mini] MCC[CCL]XXVIII die XVIII iunii XI ind(ictionis) (nella predella)

UBICAZIONE
Aversa (Caserta), Museo diocesano

PROVENIENZA
Giugliano (Napoli), chiesa di San Giovanni a Campo o della Madonna delle Grazie, altare maggiore

NOTE TECNICHE
La cona si compone di tre assi a venatura verticale, che includono anche la predella sul medesimo tavolato. Quest'ultima, alta cm 18 inclusa la superiore cornice marcapiano, a sua volta alta cm 4 (perduta è la cornice sul margine inferiore), è ritmata da tre dadi di predella rispettivamente larghi, da sinistra a destra, cm 8, 13,5, 15 e 9,5. I tre scomparti della predella sono larghi cm 37,5 nei laterali e cm 72 nel centrale.
Il tavolato continuo del trittico, che fuoriesce in alto al di là delle partizioni dei tre scomparti ritraenti l'*Incoronazione della Vergine tra i santi Giovanni Evangelista e Battista*, sembra essere stato resecato sul margine superiore, per cui si può sospettare in origine disponesse di un ordine di cimase come nel trittico di San Domenico Maggiore di Arcuccio (cat. A.II.1), con cui condivide l'andamento degli archi, ribassato nel centrale e a tutto sesto nei laterali.
Lo stato conservativo del trittico è molto compromesso a partire dai danni subiti nel corso di un incendio che interessarono visibilmente la pellicola pittorica e imposero, verso la metà del Cinquecento, un rifacimento integrale della figura del *San Giovanni Battista*, l'aggiunta di una predella apostolica (cm 35 x 237, ora nel Museo diocesano) e di una lunetta con *Dio Padre* (cm 105 x 202, ancora in chiesa)[1]. I vari elementi, come testimoniato da una foto non datata ma verosimilmente antecedente al restauro del 1969 (A.F.S.G. NA n. 1010 RLX, s.d.; fig. 1), erano un tempo armonizzati e raccordati da una cornice attorno al trittico, successivamente rimossa.
La carpenteria dorata applicata sulle assi è articolata in archi intagliati in foglie d'alloro, analogamente alle sottostanti paraste strette al centro da un nastrino, le quali presentano una larghezza massima di 9 cm per le paraste interne e 7 per quelle esterne. Tali paraste, apparentemente fuori scala e troppo invadenti sui pannelli, preludono in qualche misura a soluzioni cinquecentesche come le pale di Portici (cat. B.I.11) e di Tolve (cat. B.V.3) e farebbero sospettare che siano elementi riconducibili al *restyling* cinquecentesco del trittico. Tuttavia esse sono perfettamente originali, come conferma la citata foto d'archivio e un altro scatto eseguito durante il restauro (A.F.S.G. NA n. 42061, 24/11/1969; figg. 2-3), in cui si coglie la presenza, nel pannello centrale, di una frammentaria serie di archetti trilobi innestati lungo l'arco ribassato, che durante quell'intervento si è sfortunatamente deciso di rimuovere, come testimonia la foto di fine restauro (A.F.S.G. NA n. 42543, 5/6/1970), quando era riemerso un oculo dipinto sul pennacchio del tavolato tra gli scomparti centrale e del Battista oggi non più visibile. È molto probabile che all'origine gli archetti orlassero anche i pannelli laterali, in quanto risultano solcati, come nel pannello centrale, lungo il profilo inferiore della centina vegetale.
Se gli archetti aggettanti sul pannello centrale sono una soluzione di cui rare attestazioni si riscontrano nel trittico di mercato di Giovanni da Gaeta[2] e nei santi ridipinti da Andrea da Salerno nel Museo diocesano di Salerno (cat. A.VII.5), il linguaggio ornamentale pseudo-rinascimentale delle paraste a serto d'alloro ha un illustre precedente nell'arco di Castel Nuovo e da questo viene ripresa anche in artisti come Pavanino Panormita, ad esempio nel trono del polittico della Pinacoteca di Salerno (cat. A.III.1; fig. 4) ben confrontabile con la carpenteria della pala in esame. Infine, dall'esame del recto non è stato possibile rintracciare dati relativi al sistema di traverse, per cui sarà necessaria un'indagine autoptica del retro. È verosimile che si trattasse di traverse orizzontali inchiodate dal davanti, come riscontrabile in altri polittici di Arcuccio.

COMMENTO
Il trittico, descritto sull'altare maggiore di San Giovanni a Campo a Giugliano da Basile (1800) e commissionato da Giovanni Cacciapuoti, è stato restituito ad Arcuccio da Causa (1950a), il quale vi leggeva la data 1470. Le parti lacunose dell'iscrizione che la contiene, hanno dato adito a varie interpretazioni riepilogate da Improda (2022). Un'attenta analisi dell'iscrizione (fig. 5) ha permesso a quest'ultima e parallelamente a chi scrive di verificare che la datazione corretta, confermata dall'anno ricavabile dal numero dell'XI dell'indizione, è il 1478.
I danni subiti dal trittici hanno imposto un *restyling* intorno alla metà del XVI secolo da parte di due pittori diversi: uno responsabile della ridipintura del Battista, prossimo all'autore della pala maggiore della Madonna delle Grazie di Bella (Potenza)[3], l'altro, invece, responsabile della predella con *Cristo e gli apostoli* e della lunetta con *Dio Padre benedicente e due angeli*, per cui l'attribuzione a Bernardino Pizzuto,

[1] Si riproduce la foto A.F.S.G. NA n. 42542, 5/6/1970. Le misure sono ricavate da Beweb.

[2] A. De Marchi, in *Moretti* 2009, pp. 140-147.

[3] Vedilo in *Arte in Basilicata* 1981, p. 69, fig. 145, con impropria attribuzione ad Andrea da Salerno.

oralmente suggerita da Paola Improda per la sola predella è, a mio avviso, confermabile e da estendere anche alla lunetta.
Il trittico, che iconograficamente ripropone quelli avente come nel pannello centrale un soggetto narrativo con l'Incoronazione della Vergine dipinti da Giovanni da Gaeta (Maiori, Nizza, Maiorca), potrebbe essere classificato nella tipologia di polittici a tavolato continuo, secondo la declinazione data dallo stesso Arcuccio con i trittici di San Domenico Maggiore a Napoli (cat. A.II.1) e della collegiata di Somma Vesuviana (cat. A.II.3). Il raffronto con questi due esemplari denuncia tuttavia una forte divergenza nella carpenteria, che allo stato presente degli studi si rivela un caso unico nell'adottare elementi architettonici di gusto pseudorinascimentale.

BIBLIOGRAFIA
Basile 1800, p. 193; Tagliatela 1887, p. 13; Causa 1950a, p. 110 nota 26; Ferrari 1962, p. 14; Galluccio 1974, p. 23; Abbate 1984b, p. 51; Navarro 1987c; Leone de Castris 1997a, p. 34; Miele 1999, p. 284; Aceto 2012, p. 18; Ruggiero 2014, p. 48, 54 nota 54; Iannone 2017, pp. 14-15; Improda 2022, pp. 4, 70-71, n. 4.

A.II.4





A.II.4



Fig. 1. Angelillo Arcuccio, *polittico Cacciapuoti*, A.F.S.G. NA n. 1010 RLX, s.d. [ma 1969]



Fig. 2. Angelillo Arcuccio, *polittico Cacciapuoti*, durante il restauro, A.F.S.G. NA n. 42061, 24/11/1969



Fig. 3. Angelillo Arcuccio, *polittico Cacciapuoti*, part., durante il restauro, A.F.S.G. NA n. 42061, 24/11/1969



Fig. 4. Pavanino Panormita, *polittico della Piantanova*, part., Salerno, Pinacoteca provinciale



Fig. 5. Angelillo Arcuccio, *polittico Cacciapuoti*, part., Aversa, Museo diocesano

A.II.5* PITTORE CAMPANO DELL'ULTIMO QUARTO DEL XV SECOLO

Trittico a tavolato continuo a vista

Madonna col Bambino in trono (a); *San Nicola di Bari* (b); *San Nicola da Tolentino* (c)

Ultimo quarto del XV secolo (1499?)

Tempera e fondo oro su tavola a venatura verticale, cm 150 x 130 (totali)[1]

ISCRIZIONI
[Illeggibile] (nel gradino del trono della Vergine)

UBICAZIONE
Teggiano (Salerno), chiesa di Sant'Andrea

NOTE TECNICHE
Il supporto della cona è costituito da tre scomparti dipinti su tavola a venatura verticale. A giudicare dalla foto del recto (A.F.S.G. NA n. 40525, 7/2/1968; fig. 1) gli scomparti laterali presentano una sola asse ciascuno, mentre il centrale sembrerebbe dipinto su due assi. I tre pannelli sono delimitati da archi inflessi incorniciati da listelli modanati, profilati da fogliami e coronati da un fiorone in forma di giglio che risaltano contro il fondo blu del tavolato continuo. Questo prosegue in alto, oltre gli archi, arrestandosi all'altezza del giglio del pannello maggiore centrale.
Scandiscono i tre scomparti quattro lesene dorate, dipinte di blu nella modanatura interna, che sorreggono pinnacoli da cui sbocciano gigli. Il pinnacolo all'estrema destra, perduto come testimonia la foto sopra indicata, è stato integrato in sede di restauro.
Le tre figure si stagliano contro un fondo oro operato con un motivo fitomorfo regolare (fig. 2), apparentemente a imitazione di un tessuto in broccato, come ad esempio ricorrente nel trittico di *San Benedetto* nel Museo diocesano di Donnaregina a Napoli (fig. 3), nella pala di Antoniazzo Romano a Capua (cat. C.4), nella *Madonna col Bambino* dei Gerolamini di Andrea Sabatini, nel trittico di Lacedonia di Antonio Rimpatta e bottega (cat. A.III.19) o nel trittico di Santa Lucia e Agata alla Civita a Matera (cat. B.VI.11).
Sui lati superiore e inferiore sono applicate, delle lesene a candelabra, che si sarebbe tentati di credere antiche ma non pertinenti al trittico e applicate posticciamente. Con molta probabilità esse erano parte della carpenteria del trittico, presente nella stessa chiesa, dipinto da Sabatini nel 1508 (cat. B.II.10).
Si può legittimamente credere che siano andate perdute una predellina, la quale fungeva da base di sostegno del polittico, e parte della carpenteria esterna che racchiudeva almeno in alto il trittico. Un'indagine del supporto, ancora da compiere, dovrà permettere di verificare il tipo di traversatura con cui le assi verticali sono state originariamente assemblate.

COMMENTO
Collocato in un vano sulla parete destra antistante all'altare maggiore della chiesa a pianta centrale di Sant'Andrea e attribuito a Pavanino Panormita da Strazzullo (1972) che vi leggeva una data 1499, il trittico è stato riferito da Gaeta (1990) e da Abbate (2004) a un pittore anonimo di fine Quattrocento attivo a Teggiano, autore della più arcaica *Annunciazione* della locale chiesa dell'Annunziata (fig. 12 di capitolo C), seguace del Maestro dell'Incoronazione di Eboli *alias* Pavanino Panormita. Salvatore (2017b) lo considera un'opera di un pittore prossimo ad Arcuccio, vicina al trittico già Luccaste-Rubinacci[2].
Il mediocre artista attinge al bacino figurativo di Pavanino Panormita, indirizzandosi verso modelli compositivi di Arcuccio, espliciti nelle statiche figure laterali, impalate su un neutro pavimento brunastro che attraversa le lesene che scompartiscono il trittico, e nella Madonna, vestita di un mantello a griccia privo di consistenza volumetrica.
La specifica declinazione tipologica del trittico, a tavolato continuo con archi inflessi e privo di registro superiore, si apparenta con il trittico già Gualino di Vincenzo de Rogata (cat. A.II.6), prossimo per dimensioni e per gusto degli intagli della carpenteria, la quale diverge soltanto per il pareggiamento delle altezze dei tre archi e per la presenza di colonne tortili in luogo di lesene modanate. Un'altra attestazione *modo et forma* successiva si ha ancora nel secondo decennio del Cinquecento col trittico cinquecentesco di Cassano Irpino (cat. A.II.7).

BIBLIOGRAFIA
Strazzullo 1972, p. 251; L. Gaeta, in *Il Cilento ritrovato* 1990, pp. 80-81; F. Abbate, in *Dopo la polvere* 1994, IV, pp. 1075-1076; Carafa 2002, p. 56; Abbate 2004a, p. 35; Salvatore 2017b, pp. 45-46.

[1] Misure da ICCD.

[2] Vedilo in Ruggiero 2014, p. 92, fig. 49.

A.II.5



A.II.5





Figg. 1-2. Pittore campano dell'ultimo quarto del XV secolo, *trittico di Teggiano*, A.F.S.G. NA, n. 40525, 7/2/1968



Fig. 3. Pittore campano verso la metà del XV secolo, *San Benedetto e storie della sua vita*, Napoli, Museo diocesano

A.II.6* VINCENZO DE ROGATA (doc. a Salerno dal 1498 al 1514)

Trittico a tavolato continuo a vista

Madonna col Bambino in trono(a); *San Gregorio Magno* (b); *San Girolamo* (c)

1480-1490 circa

Tempera e fondo oro su tavola a venatura verticale, cm 132 x 54 (a); 132 x 35 (b); 132 x 35 (c)

ISCRIZIONI
[S. GREG]ORIUS (nel gradino sottostante al san Gregorio Magno)

Illeggibile (nel gradino sottostante alla Vergine)

UBICAZIONE
Collezione privata (a)

Ubicazione ignota (b, c)

PROVENIENZA
Milano, collezione Tullio Fossati Bellani (dal 28 gennaio 1937) (a-c); Milano, Galleria Orsi (?); Roma, collezione Attilio Simonetti (a-c); Torino, collezione Riccardo Gualino (a-c); collezione privata (a-c)

Christie's, Londra (Inghilterra), 6 luglio 2018, n. 182 (a)

NOTE TECNICHE
Il trittico, appartenuto alla collezione di Riccardo Gualino, è stato successivamente smembrato in tre scomparti, come ha rivelato la recente apparizione sul mercato antiquario del solo pannello centrale[1]. La foto storica (ICCD, Archivio Bombelli-Cattaneo, inv. C 16844) qui riprodotta ritrae il trittico pressocché integro, se non fosse per la probabile perdita di una cornice superiore e di una predellina di sostegno. I santi sono dipinti su un piano di posa continuo contro un fondo oro a guazzo, operato solo nei galloni del manto del *San Gregorio* e nei nimbi. Le aureole dei laterali (fig. 1), tra di loro identiche, presentano tre dischi, di cui due stretti, con una serie di piccoli bolli continui, racchiudono uno centrale, più largo, il quale presenta ovali che emergono da una granitura e che sono internamente ornati da bolli disposti in forma di fiore stilizzato; un analogo ritmo decorativo sembrerebbe attestato anche nei nimbi della Vergine e del Bambino, ma con un repertorio ornamentale non giudicabile dalla foto a nostra disposizione.
Tre archi inflessi di eguale altezza inquadravano i tre santi, dipinti contro un fondo oro a guazzo, su un piano di posa continuo. Le modanature della cornice, limitata a quattro colonnine tortili che reggevano gli archi ornati da fogliami e da cui si sviluppavano quattro pennacchi, si stagliavano contro il fondo blu del tavolato continuo oltre le arcate inflesse (fig. 2). Le tre assi erano tenute insieme da traverse orizzontali inchiodate dal davanti da chiodi, come si intravede da alcune teste rotonde di chiodo visibili negli scomparti laterali dalla foto storica, da cui non si riesce ovviamente a precisare il numero esatto delle traverse.
La tipologia della pala a tavolato continuo e la qualità della carpenteria risultano molto simili all'anonimo trittico di Sant'Andrea a Teggiano (cat. A.II.5), il quale diverge dal trittico ex Gualino per il tipo di divisori – due lesene protorinascimentali – e per l'altezza degli archi, che è più alta nel pannello centrale rispetto ai laterali.
La foto con cui la *Madonna col Bambino* è stata riprodotta nel catalogo d'asta londinese (fig. 3) rivela, insieme alle misure lì indicate (cm 124,4 x 54,9), che il pannello è stato decurtato del tavolato blu, risultato meno gradevole a seguito dello scorporamento dai pannelli laterali. Questi due devono avere verosimilmente conservato le colonnine e i pennacchi originali, non più presenti nella tavola della Vergine e pertanto rimpiazzate, in questo scomparto, da due nuove colonnine tortili; parzialmente superstiti sono invece le due foglie rampanti e il fiorone apicale dell'arco inflesso modanato.
La foto antica registrava la presenza di iscrizioni poco decifrabili lungo il margine inferiore del trittico, recanti i *titula* dei santi nei laterali, come rivela il frammentario nome di san Gregorio, e un'epigrafe nella tavola centrale, oggi interamente ricoperta da ridipinture.

COMMENTO
La cona, ritraente la *Madonna col Bambino* e i *Santi Gregorio Magno e Girolamo*, è stata attribuita a Vincenzo de Rogata da Giovanni Romano, tramite una comunicazione orale segnalata e condivisa da Naldi (in *Andrea da Salerno* 1986), il quale l'ha per primo pubblicata, valutandolo correttamente come un incunabolo del pittore salernitano in un momento di forti tangenze con Arcuccio. Eccetto le perplessità sull'attribuzione espresse da Angelelli (1991), l'opera è stata unanimemente accolta dalla critica nel catalogo di Vincenzo de Rogata – documentato dal 1498, anno della pala quadra della parrocchiale di Scorrano (Lecce), al 1514[2] – di cui costituisce il numero più antico attualmente noto.
Accostandola alla pala quadra di Scorrano, datata 1498, e al trittico del Museo diocesano di Salerno, la cona Gualino presenta un'insolita freschezza acerba, nelle figure più esili, nei trapassi chiaroscurali degli incarnati e nel postergale che tenta di razionalizzare in senso rinascimentale gli alti troni stravaganti di Pavanino Panormita. Il pittore di origini palermitane deve aver ricoperto un ruolo di non poco conto nella formazione del De Rogata, come rivela la Vergine se posta confronto con quella del trittico della Pinacoteca di Salerno (cat. A.III.1), sia per lo scorcio della testa, sia per i manti dagli orli decorati in oro. Anche alcune formule ornamentali risultano prossime a Pavanino, dalle aureole incise fino al simbolo della M coronata, allusiva a Maria, che tempesta la veste di Maria, come nei trittici di Salerno (cat. A.VI.5) e di Eboli (cat. A.VI.4). A questo background si somma un senso

[1] Christie's, Londra, 6 luglio 2018, n. 182.
[2] Avino 2003a, pp. 15-16, ha potuto reperire due documenti salernitani relativi a Vincenzo de Rogata, che lo vedono in società con il pittore Luca Romano da Salerno: in un caso riguarda una pala perduta per il duomo di Salerno commissionata nel 1509 (cfr. *Appendice documentaria*, doc. 43, in un altro la dipintura di due candelieri nel 1514.

plastico e prospettico che si deve a un aggiornamento da parte di Vincenzo sull'attività di Cristoforo Scacco, presente nel salernitano grazie a trittici come quello della Maddalena di Salerno, ora a Capodimonte (cat. A.III.16), la cui conoscenza sembra tradita nel trittico Gualino, specialmente nei santi laterali. Non andrà sottovalutata infine una possibile fascinazione del pittore, in questo momento, per la produzione antoniazzesca di Cicino da Caiazzo, sul tipo della *Madonna* di San Francesco alle Monache (Napoli, Capodimonte)[3], da cui de Rogata sembrerebbe ispirarsi per la composizione del gruppo principale e per il sinuoso accartocciarsi della sopravveste, o del polittico di Laurino (Vallo della Lucania, Museo diocesano, cat. B.II.6), il cui plastico modellato dei panneggi del *San Girolamo* ben si offre al confronto con quello del nostro *San Gregorio Magno*.

BIBLIOGRAFIA

R. Naldi, in *Andrea da Salerno* 1986, p. 234; Castagnoli 1982, p. 50, n. 13; Navarro 1987i; W. Angelelli, in Angelelli, De Marchi 1991, p. 269, n. 572; *Old Masters* 2018, pp. 100-101; Mana, Natale 2019, p. 322, tav. D72.

[3] Vedila in Salvatore 2000, fig. 7.

A.II.6



A.II.6



Fig. 1. Vincenzo de Rogata, *San Gregorio Magno*, part.



Fig. 2. Vincenzo de Rogata, *trittico ex-Gualino,* part.



Fig. 3. Vincenzo de Rogata, *Madonna col Bambino in trono*, collezione privata

A.II.7* PITTORE CAMPANO DEL PRIMO QUARTO DEL XVI SECOLO

Trittico a tavolato continuo a vista

Madonna delle Grazie (a); *San Giovanni Battista* (b); *Sant'Antonio da Padova* (c) (registro principale)
Cristo e gli apostoli (d) (predella)

Secondo decennio del XVI secolo

Olio e fondo oro su tavola a venatura verticale e orizzontale (d), cm 265 x 275 (totali con cornice seicentesca); cm 150 x 80 (a), 150 x 45 (b, c), 31 x 200 (d)[1]

UBICAZIONE
Montella (Avellino), Museo di San Francesco a Folloni

PROVENIENZA
Cassano Irpino (Avellino), chiesa di Santa Maria delle Grazie (ante 1969); Cassano Irpino (Avellino), chiesa di San Bartolomeo (fino al 1980)

NOTE TECNICHE
La permanente chiusura e l'inaccessibilità del museo non ha consentito un'indagine della pala, esaminata sulla base di fotografie (A.F.S.G. NA n. 5495 A, 1957 n.m., fig. 1; A.F.S.G. NA neg. Alparone, s.n., fig. 2). Composta da tre scomparti lignei a venatura verticale di uguale altezza, di cui il centrale è più largo dei laterali, essa è ritmata da quattro lesene corinzie intagliate a candelabre, alte quanto l'intero tavolato, su cui si imposta una trabeazione modanata. Rispetto a tale linguaggio rinascimentale, si pongono a contrasto le arcate gotiche fiammeggianti della predella apostolica e del registro principale: le tre figure protagoniste, la *Madonna delle Grazie, San Giovanni Battista e Sant'Antonio da Padova*, si dispongono sotto archi inflessi sui cui profili si svolgono elementi fogliacei, intagliati e dorati contro il tavolato blu del fondo. Solo l'arco della Vergine presenta un'esile dentellatura polilobata interna e una modanatura maggiore rispetto ai laterali.
La predella, arcaica nella sua disposizione serrata degli apostoli in archi inflessi, ricorda modelli veneto-adriatici, come se ne potevano vedere nel Regno soprattutto nella costa adriatica, come nei trittici di Conversano o di Morano Calabro di Bartolomeo Vivarini (catt. A.IX.8, A.IX.11).
Si può ipotizzare che le tavole principali del trittico fossero assemblate mediante traverse orizzontali, come suggeriscono alcune apparenti teste di chiodo visibili dalle foto storiche.
La pala si presenta quasi integra, se non fosse per una riduzione della predella apostolica, denunciata dagli ultimi due apostoli esterni segati a metà, che dovrebbe risalire alla riqualificazione barocca. Durante il XVII secolo la pala è stata dotata di due colonne tortili a capitello corinzio che reggono un fregio intagliato con girali e testine d'angeli, su cui si impostano un timpano spezzato a volute. I dadi della predella, recanti l'immagine di *San Vincenzo* e lo stemma di Vincenzo Mancini († 1642), notaio di Cassano Irpino, consentono di individuare in quest'ultimo il responsabile del riallestimento (C. Tavarone, in *S. Francesco* 1983). Nella medesima occasione furono aggiunti due puttini reggiaureola attorno alla testa della Vergine.
Dipinto a fondo oro a guazzo, il trittico si conserva in buone condizioni. Esso presenta una lavorazione dell'oro nel manto a broccato della Vergine e nei nimbi – due dischi incisi con un giro di bolli e archetti interni nei santi laterali, un piattello scorciato, caratterizzato da un bordino a bolli, nella Madonna (fig. 2).

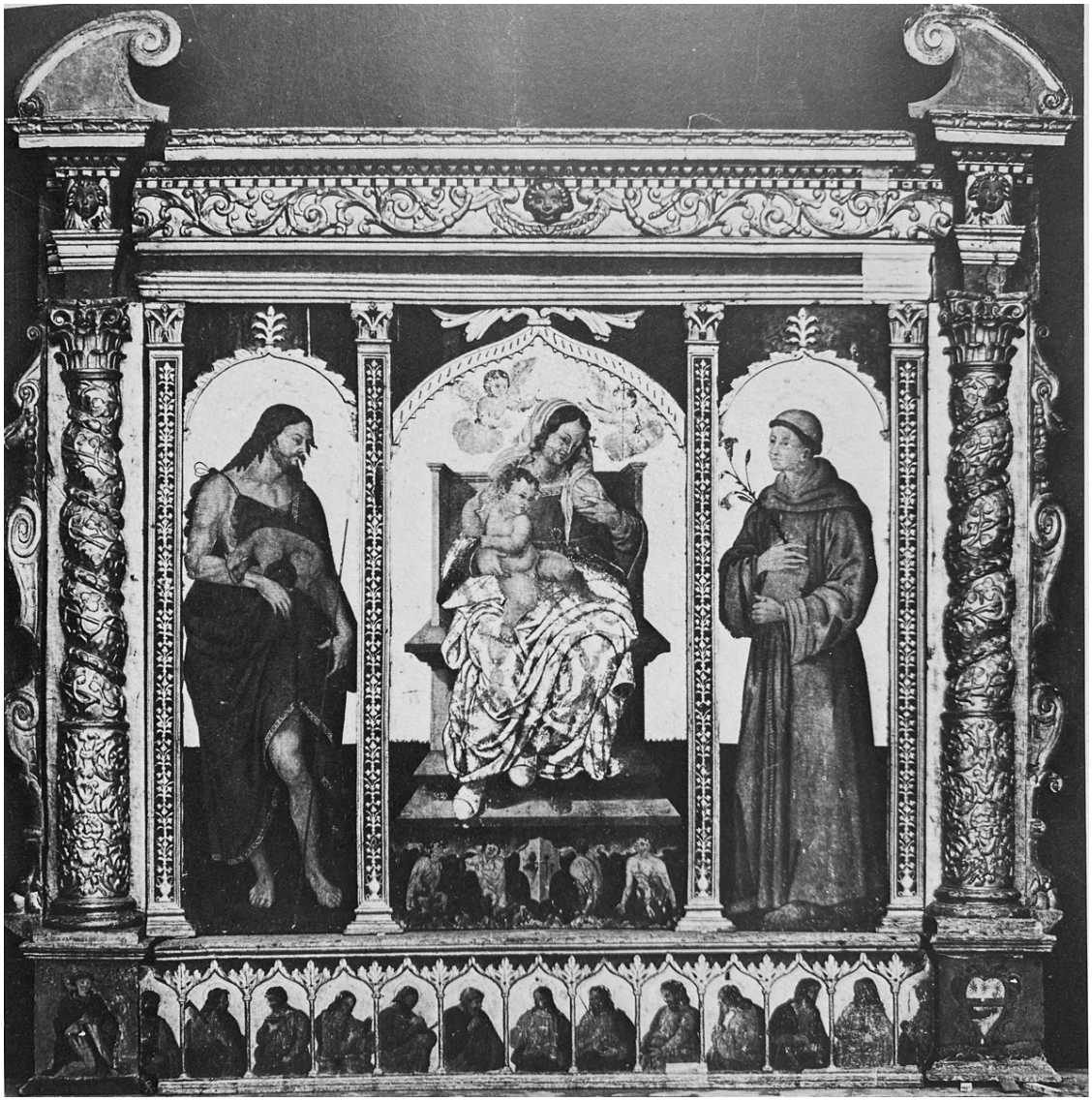
COMMENTO
Pubblicato da Alparone (1969g) e riferito alla stessa mano dell'autore dei polittici francescani del duomo di Salerno, il polittico è stato assegnato a un pittore vicino al Maestro dei polittici francescani da parte di Tavarone (in *S. Francesco* 1983). Espressione della fase tarda dell'autore del polittico di Angri (già identificato con Simone da Firenze) è stato ritenuto da Previtali e Abbate (in *Andrea da Salerno* 1986), il secondo dei quali, nel riconoscere la puntuale derivazione del *San Giovanni Battista* dall'omonimo santo del polittico dei Santi Severino e Sossio di Andrea da Salerno (cat. B.VII.2), ha potuto individuare un *post quem* per il trittico irpino nella cronologia della pala del salernitano, fissabile sul 1513-1514 circa. I dubbi sull'attribuzione al Maestro del polittico d'Angri manifestati da Naldi (1988a) sono condivisibili, e impongono di considerare il trittico ancora sprovvisto di una paternità, la quale non può essere in alcun modo individuata nel nome privo di opere di Pellegrino de Isso, come suggestivamente proposto da Abbate (1990), o in Stefano Sparano, secondo un'annotazione manoscritta su una foto di Soprintendenza corredata dal monogramma F.N., verosimilmente riconducibile a Fausta Navarro[2].
In attesa di nuovi elementi, il trittico può essere valutato come un'opera di un artista attivo nei primi decenni del Cinquecento che, partendo da una formazione tardo-quattrocentesca prossima a Cristoforo Scacco manifesta nella Vergine confrontabile con quelle ex Cini o di Cracovia[3], rinnova il suo linguaggio guardando ad Andrea Sabatini, quasi in parallelo al Maestro dei polittici francescani con cui è stato comprensibilmente in passato identificato.
Il trittico è arricchito da una carpenteria di gusto gotico, che ricorda quelle dei trittici di Sant'Andrea a Teggiano (cat. A.II.5) e ex Gualino di Vincenzo de Rogata (cat. A.II.6). Tipologicamente la pala dipende proprio da questi ultimi due esempi di trittici a tavolato continuo, piuttosto che da quelli usati dal Maestro dei polittici francescani, come è stato talora affermato[4].

BIBLIOGRAFIA
Alparone 1969g; C. Tavarone, in *S. Francesco* 1983, pp. 49-51, n. 15; F. Abbate, in *Andrea da Salerno* 1986, p. 86, n. 6; P. Giusti, in Giusti, Leone de Castris [1985] 1988, p. 278; R. Naldi, in *Andrea da Salerno* 1986, p. 262; Alparone 1986b, pp. 134-135; Pavone 1986, p. 18; Previtali 1986, p.

[1] Misure da ICCD.
[2] A.F.S.G. NA, neg. Alparone s.n., s.d.
[3] Vedilo in Fondazione Zeri, n. 20677; Petrocchi 2014, p. 90 fig. 4.
[4] Così F. Abbate, in *Andrea da Salerno* 1986, p. 86.

24 nota 5; Leone de Castris 1988a, p. 475; Naldi 1988a, pp. 19, 21, 27-28, 49, n. 3; Abbate 1990, p. 23; Scaramella 1991, p. 127 nota 62; P. Nicoletti, in *Dopo la polvere* 1994, II, pp. 1242-1244; Kalby 2000, p. 318; Grelle Iusco, Iusco 2001, p. 263; A. Cucciniello, in *Tardogotico & Rinascimento* 2002, p. 258; Villani 2006, p. 19.

A.II.7



A.II.7



Fig. 1. Pittore campano del primo quarto del XVI secolo, *Madonna delle Grazie tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio da Padova*, *Cristo e gli apostoli*, A.F.S.G. NA n. 5495 A, 1957 n.m.



Fig. 2. Pittore campano del primo quarto del XVI secolo, *Madonna delle Grazie,* A.F.S.G. NA neg. Alparone, s.d.

A.II.8 PITTORE MERIDIONALE DEL PRIMO QUARTO DEL XVI SECOLO

Trittico a tavolato continuo a vista (con cimase su tavolato distinto) / Pala eucaristica

Madonna col Bambino in trono (Madonna del latte), due angeli incoronanti e due angeli musicanti (a); *San Vitale di Castronovo* (b); *San Luca da Armento* (c) (registro principale)
Battaglia di san Luca da Armento contro i Saraceni (d); *Angelo annunciante* (e); *Vergine annunciata* (f) (cimase)
Effusio Sanguinis e otto apostoli (g) (predella con tabernacolo eucaristico)

Primo decennio del XVI secolo

Tempera e fondo oro su tavola (in pioppo?) a venatura verticale e orizzontale (d-f; g, escluso il tabernacolo), cm 400[1] x 232 x 23 (totali); cm 47,5 x 232 (g)

ISCRIZIONI
Fratribus tuis (nel cartiglio di San Luca d'Armento)

Santus Bartolomeus a barbaris f[u]it decoriatus et percussu regis[…] | decollates est sie que tereconditus e[s]t cōm[…] et […] (nel libro di san Bartolomeo, nella predella)

Vidit dominus Petrum et Andream et vocavit | eos et relitis retibus secuti sunt redentorem (nel libro di sant'Andrea, nella predella)

UBICAZIONE
Armento (Potenza), chiesa di San Luca

PROVENIENZA
Armento (Potenza), chiesa di San Luca, altare maggiore (fino al 1947)

NOTE TECNICHE
La pala è stata esaminata solo dal recto, e pertanto tutte le misure qui indicate sono relative a quanto rilevabile dal davanti. La considerevole altezza a cui è esposto il trittico ha impedito di compiere misure in altezza, compresa quella generale che è stata desunta dalla letteratura (cm 400).
Il registro principale del trittico è composto da tre scomparti a venatura verticale. Il pannello centrale con la *Madonna del latte* è largo cm 79,8 ed è spesso cm 2,5; esso sembrerebbe composto da due assi larghe, da sinistra a destra, cm 39 e 42,7 e spesse cm 2,5. Il laterale sinistro con *San Vitale* è largo cm 62,5 e spesso 2,5; apparentemente dispone di una sola asse, forse integrata da un listello largo circa una decina di centimetri. Il laterale destro raffigurante *San Luca d'Armento* è largo cm 61,5 e spesso 2,5, e parrebbe composto di due assi di cm 31 e 32,5. Le colonnine tortili che scandiscono i tre scomparti sono larghe cm 4, mentre le loro basi sono larghe ciascuna tra cm 6,7 e 7.
Le cimase sono dipinte su un supporto ligneo orizzontale, apparentemente composto da due assi, come rivela una giuntura orizzontale integrata pittoricamente con color bolo.
In basso, la predella eucaristica è dipinta su tavolato orizzontale, ed ha un'altezza della superficie pittorica di cm 36,6; lo sportello del tabernacolo eucaristico, su supporto ligneo verticale, misura cm 36,6 x 21. La serie degli apostoli, ridotta a otto membri anziché dodici, ha suggerito ad Artusi (2014) la probabile decurtazione della predella, rivelatasi assente all'esame del supporto, il quale conserva ancora integra la piccola cornice modanata che delinea i quattro margini della predella. È possibile che, se la serie fosse davvero in origine completa, gli altri quattro apostoli mancanti trovassero posto, due per coppia, in dadi di predella posti in un ulteriore prosecuzione della carpenteria, con due eventuali pilastri esterni e un fregio apicale a chiusura.
Varie foto storiche del trittico conservate presso la Soprintendenza di Matera (A.F.S.A.B.A.P. MT, n. A2, 4/1961; n. A3, 3 luglio 1979, fig. 1) e presso la Fototeca della Berenson Library (Box SO6, fasc. SO6.1 Neapolitan-South Italian Painting (A-B); fig. 2) sono d'ausilio per comprendere le perdite o le integrazioni relative alla carpenteria[2]: gli intagli fogliacei soprastanti la *Vergine annunciata* della cimasa, parzialmente lacunosi, sono stati in seguito risarciti in sede di restauro; i due dischi a rilievo dei soli raggianti interni ai clipei raggi posti nei pennacchi ai lati dell'arco centinato della *Vergine* sono andati perduti insieme alle foglie lanceolate sottostanti ai due clipei, ai pennacchi a palmizi posti alle estremità delle colonne tortili del registro principale, alla modanatura di raccordo tra il trittico e l'ordine delle cimase e alla corona mariana in gesso rilevato e dorato retta dai due angeli.
Un'altra foto (A.F.S.A.B.A.P. MT, n. E 80, 2/1961, fig. 3), ritraente di scorcio la pala, lascia intravedere due traverse orizzontali sporgenti dal retro dei pannelli principali, che confermano l'ipotesi sopra avanzata che vi fossero all'origine due montanti laterali, issati su plinti con coppie di apostoli, che nascondevano senz'altro questi elementi alla vista dell'osservatore. Oggi non più presenti, le traverse erano poste equidistanti di circa 15 centimetri dai margini superiore e inferiore del trittico, verosimilmente in origine integrate con un sistema di traverse, forse verticali, che tenevano insieme le cimase al resto della pala. Le traverse orizzontali dovevano essere inchiodate dal davanti, come rivelano le impronte di chiodo visibili, per la traversa inferiore, ai lati della colonnina tortile tra san Vitale e l'angelo musicante (fig. 4).
Le condizioni conservative del trittico sono infelici, come rivela lo stato di consunzione della pellicola pittorica, molto abrasa a causa di drastiche puliture che hanno comportato un impoverimento diffuso e diverse perdite nelle teste delle figure principali, integrate pittoricamente. Nelle cimase la pittura è stata abrasa ben oltre la metà della superficie, lasciando a vista il legno.
Il trittico presenta un fondo oro a guazzo, mentre le sole lavorazioni dell'oro si limitano ai nimbi operati in punta di stiletto e bolli con motivi ad archetti a guisa di petali, racemi, con molte varianti nelle diverse figure.

[1] Altezza da bibliografia.
[2] Una riproduzione d'insieme del trittico, senza le cimase, è in *Arte in Basilicata* 1981, p. 73 fig. 155. Un conciso riepilogo degli interventi di restauro subiti dal trittico è stato compiuto da Artusi 2014, pp. 353-354 e note 2-4.

Presentano una lavorazione con bolli o con graniture, nella predella, alcuni libri tenuti dagli apostoli, le chiavi di san Pietro e la croce di sant'Andrea (fig. 5).

La tipologia della pala può ricondursi a quella dei trittici a tavolato continuo di origine iberica, caratterizzati dalla presenza del tavolato a vista, che prosegue oltre le partizioni della carpenteria, ridotta a minimi elementi lignei intagliati applicati sulle assi. In questo caso la tripla arcata a tutto sesto polilobata, retta da colonnine tortili, è inserita sul tavolato a giorno, impreziosito da ulteriori elementi intagliati o dipinti che affiorano da un fondo blu dipinto. La variante tecnica, ma non sostanziale per la tipologia, consiste nel fatto che le tre tavole principali presentavano un architrave modanato, alloggiato sul solco dei bordi superiori delle assi ridotte nello spessore (A.F.S.A.B.A.P. MT, nn. E 74800, E 74803, 7/1998; n. E 78119, 9/1999, fig. 6), che distingueva le prime dalle tre cimase collocate su un supporto autonomo, orizzontale. La peculiarità tipologica della pala a tavolato continuo è tuttavia mantenuta laddove il supporto ligneo delle cimase, racchiuse in archi inflessi, emerge al di là di questi ultimi, facendo stagliare contro il blu del fondo floridi intagli fitomorfi che si dipartono dalle cornici degli archi (fig. 7).

La pala, d'altra parte, costituisce un esempio della tipologia di pale eucaristiche, provviste di un tabernacolo per le Sacre Specie incluso all'interno della predella. Diversamente dagli altri esemplari della categoria, questo si distingue per la presenza di un tabernacolo il cui sistema di apertura era affidato a un gancio montato sul margine inferiore, che consentiva di far scorrere lo sportello dal basso verso l'alto, come conferma lo stato di degrado dell'oro e della pittura, dato che la figura del Cristo è quasi interamente ridipinta. Analogo principio di apertura dello sportello si attesta, al di fuori del Regno di Napoli, nella pala di Pier Paolo Agabiti a Sassoferrato[3].

COMMENTO

Il trittico proviene dall'altare maggiore chiesa parrocchiale di Armento intitolata a San Luca abate (le cui reliquie erano custodite nello stesso altare), distrutta da un crollo avvenuto nel 1947 e successivamente ricostruita ex-novo più a valle del paese, e ricollocata sulla parete retrostante l'altare maggiore.

Segnalato in ambito locale da Villone (1875-1878) che lo descriveva in fondo al coro, da Valente (1932) e da Cappelli (1937; 1963), il quale suggeriva una commissione da parte della comunità di Armento o di Sanseverino, principe di Bisignano in memoria dei santi locali Luca e Vitale, il trittico è stato esaminato da Grelle Iusco (in *Arte in Basilicata* 1981). Secondo la lettura della studiosa si trattava di una pala eseguita da un autore che "assorbe la grammatica di [Giovanni Luce da] Eboli" restando però "fedele ai canoni della tradizione locale, ancora condizionata dall'elemento greco". A parte la proposta di Alparone (1984b, 1984c) di scorgere nel trittico una probabile traccia di Saturnino Gatti, chiamato nel 1490 in Calabria per dipingere insieme a Giovannantonio di Percossa a Terranova di Calabria, l'assegnazione a un anonimo pittore vicino a Giovanni Luce è stata accolta anche da Cucciniello (in *Tardogotico & Rinascimento* 2002) e da Artusi (2014), a cui si deve un riepilogo sul trittico e un inquadramento nel contesto della cultura pittorica umbro-romana in Basilicata.

La pala di Armento è infatti un interessante documento, benché minore, della diffusione dei modi pinturicchiesco e perugineschi che investirono le regioni meridionali[4], inclusa la Lucania, dove espressioni di tale filone furono le pale di Stefano Sparano (Tolve, cat. B.V.3, e Calvello, cat. B.V.5) e di Francesco da Tolentino (Pietrapertosa, cat. D.VII.1; Melfi), gli affreschi di Giovanni Luce da Eboli (Pietrapertosa, cat. D.VII.1; Cancellara, cat. D.V.11; etc.) e la conetta di *San Leonardo* di Bartolomeo Guelfo proveniente dalla stessa chiesa di San Luca ad Armento (cat. D.I.13; fig. 8).

Come messo in luce già da Giannatiempo López (2006) e poi da De Mieri (in *Rinascimento visto da Sud* 2019), questa conetta centinata presenta stringenti affinità sul fronte della carpenteria dorata con il trittico in esame, con cui condivide il formato della centina polilobata e la stessa qualità d'intagli delle colonnine tortili. Tali affinità suggeriscono lo stesso legnaiolo per ambedue le pale e potrebbero aprire a più piste interpretative: i supporti delle due pale sono stati intagliati in loco e dipinti da due pittori distinti; la parte lignea delle cone è stata approntata e poi dipinta a Napoli, dove uno dei due pittori, Guelfo, è documentato dal 1505 al 1523, e successivamente le pale sono state spedite in Basilicata; le cone hanno un probabile rapporto di *modo et forma*, comprensibile vista la loro medesima destinazione, che rende tuttavia arduo, in assenza di date certe e di una cronologia approssimativa non distante tra le due pale, stabilire quale fosse l'una il modello per l'altra.

Estremamente interessante è l'aspetto iconografico, ripercorso da Cucciniello (in *Tardogotico & Rinascimento* 2002), del trittico, dove affiorano due santi poco frequenti: Luca da Armento, nato a Demenna in Sicilia, si fa monaco nel monastero di San Filippo di Agira, trasferendosi a Reggio Calabria e dopo altri spostamenti risalendo la Calabria, approda, seguito da molti discepoli, in Lucania, ad Armento dove costruisce un monastero, prestando soccorso a poveri e malati; l'eremita Vitale, anch'egli di siciliane origini, si installato nei monti tra Turri e Armento, dove viene a conoscerlo Luca, a cui offre il suo consueto pranzo di pane e cipolla selvatica velenosa, in seguito al quale questi cadde morto, venendo resuscitato con un segno di croce da parte di Vitale. A Luca è dedicata anche la cimasa centrale che, invece di un consuetudinario soggetto cristologico, presenta un raro pannello narrativo-agiografico con la vittoria del santo e dei suoi seguaci contro un'invasione saracena.

BIBLIOGRAFIA

[3] A. Spuri, in *Il Rinascimento a Sassoferrato* 2021, pp. 144-146, n. 9.

[4] Sul tema cfr. Lovino 2023.

Villone [1875-1878] 2014, p. 128; Valente 1932, pp. 81, 167; Cappelli 1937, p. 291; Id. 1963, p. 76; Zampino 1965a, p. 332; Id. 1965b, p. 366; Alparone 1979a, p. 6; A. Grelle Iusco, in *Arte in Basilicata* 1981, p. 73, fig. 155; Alparone 1984b, p. 7; Id. 1984c; D'Elia 1991, p. 47; Grelle Iusco, Iusco 2001, p. 262; Cucciniello 2002, p. 207; Ead., in *Tardogotico & Rinascimento* 2002, pp. 290-293, n. 56; Giannatiempo López 2006, p. 930; Artusi 2014; S. De Mieri, in *Rinascimento visto da Sud* 2019, p. 480.

A.II.8



A.II.8



Fig. 1. Pittore meridionale del primo quarto del XVI secolo, *polittico di Armento*, A.F.S.A.B.A.P. MT, n. A2, 4/1961



Fig. 2. Pittore meridionale del primo quarto del XVI secolo, *polittico di Armento*, Fototeca Berenson, Box SO6, fasc. SO6.1

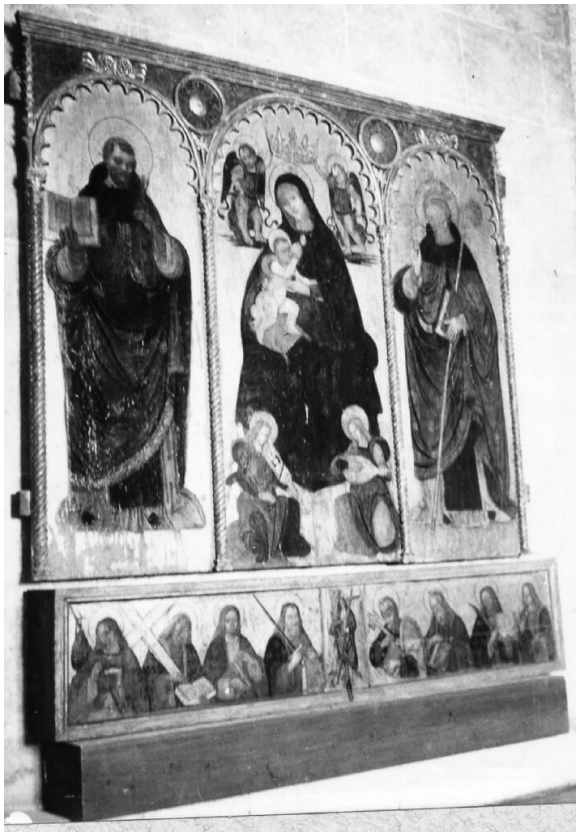


Fig. 3. Pittore meridionale del primo quarto del XVI secolo, *polittico di Armento*, A.F.S.A.B.A.P. MT, n. E 80, 2/1961



Fig. 4. Pittore meridionale del primo quarto del XVI secolo, *polittico di Armento*., part.

A.II.8



Fig. 5. Pittore meridionale del primo quarto del XVI secolo, *polittico di Armento*, part.



Fig. 6. Pittore meridionale del primo quarto del XVI secolo, *San Vitale di Castronovo,* A.F.S.A.B.A.P. MT, n. E 78119, 9/1999



Fig. 7. Pittore meridionale del primo quarto del XVI secolo, *polittico di Armento*, part.



Fig. 8. Bartolomeo Guelfo, *San Leonardo e donatore*, Tricarico, Museo diocesano

A.III. POLITTICI E PALE A TAVOLATO CONTINUO CON CARPENTERIA FLAMBOYANT

- **A.III.1** Pavanino Panormita, *trittico di Piantanova*, 1465 circa, Salerno, Pinacoteca provinciale
- **A.III.2** Giovanni da Gaeta, *Pietà*, 1465-1470 circa, Fondi (Latina), chiesa di Santa Maria Assunta
- **A.III.3** Pavanino Panormita, *Sant'Antonio da Padova, San Giovanni Evangelista*, 1475 circa, Solofra (Avellino), collegiata di San Michele
- **A.III.4** Maestro dei Santi Severino e Sossio, *polittico dei Santi Severino e Sossio*, 1474-1479 circa, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte/Firenze, Museo Horne/ubicazione ignota
- **A.III.5** Angelo Antonelli da Capua, *trittico di Sant'Elia*, 1479, Furore (Salerno), chiesa di Sant'Elia
- **A.III.6** Seguace di Pavanino Panormita, *Madonna del latte e santi*, 1470-1480 circa, ubicazione ignota della diocesi di Amalfi-Cava de' Tirreni (Salerno)
- **A.III.7** Angelillo Arcuccio, *trittico della Madonna delle Grazie*, 1480 circa, Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova
- **A.III.8** Angelillo Arcuccio, *Cinque protomartiri francescani del Marocco*, 1481-1482 circa, Napoli, basilica di San Lorenzo Maggiore
- **A.III.9** Cristoforo Scacco, *trittico dell'Annunciazione (trittico Caetani)*, 1483 circa, Fondi (Latina), ex-cattedrale di San Pietro
- **A.III.10** Pietro Befulco *alias* Pietro Buono, *trittico dell'Incoronazione della Vergine*, 1488, Altenburg (Germania), Lindenau-Museum
- **A.III.11** Riccardo Quartararo, *trittico della Madonna e santi*, 1480-1490 circa, Gaeta (Latina), Museo diocesano
- **A.III.12** Pseudo Tuccio, *trittico della Madonna e santi*, 1490 circa, Piedimonte Matese (Caserta), basilica di Santa Maria Maggiore
- **A.III.13** Pietro Befulco *alias* Pietro Buono, *trittico dell'Annunciazione*, 1490 circa, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
- **A.III.14** Bottega di Pietro Befulco *alias* Pietro Buono, *Madonna del latte (Madonna di Arpaia)*, 1490-1495 circa, Sant'Agata de' Goti (Benevento), Museo diocesano
- **A.III.15** Vincenzo de Rogata, *trittico della Congregazione di San Bernardino*, 1493-1498 circa, Salerno, Museo diocesano
- **A.III.16** Cristoforo Scacco, *trittico dell'Incoronazione della Vergine*, 1495 circa, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
- **A.III.17** Francesco Cicino, *trittico di San Michele Arcangelo (trittico dei Sarti di Aversa)*, 1495, Aversa (Caserta), cattedrale
- **A.III.18** Pittore napoletano di fine XV secolo, *Crocifissione*, nono-decimo decennio del XV secolo, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
- **A.III.19** Antonio Rimpatta e collaboratore, *trittico de Rubinis*, 1501-1505 circa, Lacedonia (Avellino), Museo diocesano
- **A.III.20** Pittore campano attivo nel secondo decennio del XVI secolo, *Madonna col Bambino in trono*, 1512 (?), Capodrise (Caserta), chiesa di Sant'Antonio

A.III.1 PAVANINO PANORMITA (doc. nel 1471, attivo tra settimo e ottavo decennio del XV secolo)

Trittico a tavolato continuo con carpenteria flamboyant

Madonna col Bambino in trono e angeli, Crocifissione con i dolenti (a); *Santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova, Angelo annunciante* (b); *Santi Bernardino da Siena e Ludovico da Tolosa, Vergine annunciata* (c)

1465 circa

Tempera e fondo oro su tavola (in pioppo?) a venatura verticale, cm 257 x 207 x 8,5 (totali)

ISCRIZIONI
PATER MANIFESTAVI NOMEN TUUM OMNIBUS | QUE SURSUNT SAPITE NON QUE SUPER TERRAM (nel libro di san Bernardino)

AVE MARIA | GRA(TIA)PLENA (sui pilastri del trono)

DOM(…).
DOMINUS M(…) (sui vasi posti sul trono)

[S. FRANCISCUS S. ANTONIUS DE P]AD[UA] (nel gradino sottostante i santi Francesco e Antonio da Padova)

S. B[ERN]AR[DI]NUS S. L[UD]OVICUS (nel gradino sottostante i santi Bernardino e Ludovico)

UBICAZIONE
Salerno, Pinacoteca provinciale

PROVENIENZA
Salerno, chiesa di San Francesco o chiesa di San Nicola alla Palma; Salerno, chiesa di Santa Maria della Pietà, detto della Piantanova; Salerno, monastero di San Michele (fino al 1934)

NOTE TECNICHE
La pala si compone di tre scomparti lignei a venatura verticale, il cui spessore è all'incirca di cm 2,8 e, inclusa la cornice, di cm 8,5. Misurati dal recto gli scomparti sono rispettivamente larghi, da sinistra a destra, cm 48,5, 84 e 49. A differenza dei laterali, composti ciascuno da una sola asse, il pannello centrale presenta un'asse maggiore e una minore, la cui commettitura cade in corrispondenza dell'angelo orante in alto a sinistra.
La presenza di chiodi a testa rotonda visibili sulla parte dipinta suggeriscono che in origine vi fossero al retro almeno due traverse antiche orizzontali inchiodate dal davanti: una di queste, corrispondente all'altezza della testa della Madonna, è ancora esistente (fig. 1), mentre l'altra, all'altezza delle ginocchia della Vergine, è stata eliminata senza rimuovere i chiodi, ben visibili al retro (fig. 2). Attualmente al tergo del trittico sono presenti, oltre alla traversa mediana antica, due traverse moderne in alto e in basso, a filo con la terminazione del tavolato.
La carpenteria lignea è in buona parte originale. Sorgono dei dubbi circa l'autenticità delle cornici tortili che corrono lungo i profili superiore e laterali e delle colonnine tortili che separano i tre pannelli, in quanto esse compaiono nella foto pubblicata da Cutolo (1936), ma sono assenti in un'altra foto storica, purtroppo non datata (A.F.S.G. NA n. 2067, s.d.; fig. 3): la presenza di tessuti ricamati lungo i profili superiore e inferiore della cona visibili nello scatto suggeriscono che la foto fu prodotta in chiesa, prima della musealizzazione del trittico.
Il fondo oro è lavorato con la tecnica dell'*opus punctorium* (fig. 4), con un motivo decorativo a racemi che ricorre pressoché identico nei trittici di Castellabate e di Eboli (cat. A.VI.3-4) dello stesso Pavanino e abbastanza simile, ma di qualità lievemente inferiore, nei *Santi Michele e Matteo* del Museo diocesano di Salerno (cat. A.VII.5), anonimi ma forse imputabili allo stesso Pavanino o a un suo seguace. I nimbi dei santi (figg. 5-6) presentano, nel cerchio maggiore, fiori stilizzati a nove o dieci petali, realizzati con bolli e che emergono contro una granitura. Gli angeli presentano invece aureole scorciate con petali graniti, come Pavanino ripeterà in alcuni angioletti dell'*Incoronazione* di Eboli (cat. A.VI.5). La profusione di ori emerge anche in altri ornamenti del dipinto, dove decorazioni in oro a missione ricorrono nel basamento del soppedaneo, nei motivi del manto di Maria, nel profilo del globo di Cristo, nelle bacche dei fogliami del trono, nel cespo della valva, nel trigramma di san Bernardino e nelle stimmate di san Francesco.

COMMENTO
Segnalata da Cutolo (1934) e dallo stesso (1936) presentata come opera di un allievo di Paolo Vergós, la pala fu esaminata da Bologna (in *Opere d'arte* 1955) che vi riconobbe la stessa mano dell'*Incoronazione della Vergine* di Eboli (cat. A.VI.5) e accolse la datazione proposta da Cutolo sul 1460, ancorata, in virtù della ricca decorazione di gigli angioini sul piviale di san Ludovico, al contesto delle lotte antiaragonesi sostenute dalla famiglia dei Sanseverino, principi di Salerno, e conclusesi con la vittoria di Ferrante nel 1462.
A smentire il valore politico del san Ludovico sono stati Bignardi (1985) e, da ultimo, De Luca (2020) a cui si deve l'identificazione del Maestro dell'Incoronazione di Eboli con il pittore Pavanino Panormita, una nuova proposta di datazione del trittico verso il 1465 e una riflessione relativa alla provenienza. Escludendo giustamente come destinazione originaria del trittico il monastero di Santa Maria della Pietà detto della Piantanova a Salerno, in cui le clarisse sono ricordate solo dal 1579[1], la studiosa ha proposto, a giudicare dalla presenza di un pantheon di santi francescani tutto al maschile, una provenienza dal locale convento di frati francescani, la chiesa di San Francesco dei conventuali oppure la chiesa di San Nicola alla Palma degli osservanti. Qualora la pala fosse stata concepita, com'è plausibile, per un altare maggiore, l'assenza nel trittico di san Nicola, titolare del convento osservante, porterebbe a prediligere l'ipotesi alternativa di un'originaria ubicazione nel convento di San Francesco.
La pala è articolata in tre scomparti, in cui i protagonisti si dispongono, a figura intera, su un pavimento marmoreo continuo. I laterali raffigurano coppie di santi –

[1] Sulla chiesa cfr. Pasca 2000.

Francesco e Antonio da Padova a sinistra, Bernardino e Ludovico da Tolosa a destra –, poste sotto un arco centinato, costituito da due pennacchi lapidei che distinguono i santi dalla terminazione superiore ad arco inflesso dove è raffigurato, da un lato l'*Angelo annunciante*, dall'altro la *Vergine annunciata*[2]. Il modulo dell'arco a tutto sesto, illuso con la pittura, che riquadra i santi ricorre nella pala francescana del Maestro di Pere Roiç de Corella (cat. B.I.1), e ha inoltre varie attestazioni in trittici di Giovanni da Gaeta – quelli di devozione individuale già Martello[3] e già Moretti[4], o quello Correale a Sorrento (cat. D.III.1) – e in un trittico anonimo napoletano verso la metà del Quattrocento (fig. 6 di capitolo D.III).

Diversamente dai pannelli laterali, il centrale non propone un'illusionistica separazione tra la Madonna col Bambino in trono e la finta cimasa, ma fonde originalmente lo scomparto centrale e la cimasa cristologica: la spalliera ad arco ghibertiano del trono pseudorinascimentale su cui siede la Vergine funge da calvario su cui sono issate la croce di Cristo e le figure dei due dolenti e di due angeli addolorati. Proprio il repertorio ornamentale del trono, maggiormente classicheggiante, potrebbe essere spia di una cronologia successiva rispetto ai trittici con tabelle apicali e datati, di Castellabate (1471, cat. A.VI.3) e di Eboli (1472, cat. A.VI.4), contraddistinti da postergali scombiccherati e goticheggianti e da una tipologia più arcaica.

Gli archi carenati che racchiudono i tre scomparti, impreziositi da fogliami fiammeggianti scolpiti a rilievo e dorati (fig. 7) come nei trittici di Arcuccio (Napoli, San Domenico, cat. A.II.1) o di Riccardo Quartararo a Gaeta (cat. A.III.11), fanno da raccordo con la sontuosa carpenteria intagliata di coronamento, applicata sul tavolato continuo dei pannelli. Tale tipologia di retablo, erede della tradizione di retabli flandro-iberici importata a Napoli da artisti come Jacomart Baço, presenta nello specifico una "cresterìa" dagli intagli simili a quelli visibili nel trittico salernitano di Vincenzo de Rogata (cat. A.III.15), una serie di arcatelle cieche, strette e lunghe, sopra cui corre parallela una serie di minuti oculi. La qualità degli intagli degli archi e dei motivi fitomorfi può invece confrontarsi con quelli già presente nel trittico di Arcuccio a San Domenico Maggiore (cat. A.II.1).

BIBLIOGRAFIA

Cutolo 1934, p. 16; Id. 1936; F. Bologna, in *Opere d'arte* 1955, pp. 40-41, 79-80, n. 14; Scavizzi 1967, pp. 26-27; Abbate 1974a, p. 504; Fittipaldi 1978, p. 284; Alparone 1980b, p. 225; Pavone 1981, p. 15; Id. 1982a, p. 747; Petrocchi 1984, p. 35; Bignardi 1985; Pavone 1986, p. 16; Fiorillo 1987, pp. 132-133, 135 nota 11, 145-146; Navarro 1987a, p. 458; Ead. 1987p; Pavone 1988, p. 71; D'Aniello 1990a, p. 47; Abbate 1998, p. 173; Braca 2001a, pp. 234-235; M.A. Pavone, in *I dipinti* 2001, pp. 18-21; Carafa 2002, pp. 33, 43; Guida 2016, pp. 78-82; Leone de Castris 2017, p. 81 nota 14; Salvatore 2017b, p. 44; De Luca 2020, pp. 3-4, 13-18, 20-21, 24-25; Salvatore 2020b, pp. 180-182.

[2] Seppur in formule tipologiche diverse, cimase simili ricorrono nei trittici di Giovanni da Gaeta a Fondi e di Cava de' Tirreni (catt. A.IV.2, A.IV.5), di Arcuccio in San Domenico Maggiore a Napoli, in collezione privata, a Somma Vesuviana e in Santa Maria la Nova a Napoli (catt. A.II.1-3, A.III.7), o in quelli anonimi napoletani di Santa Patrizia al Museo Diocesano di Donnaregina (cat. A.IV.1) o di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (cat. A.IV.6).

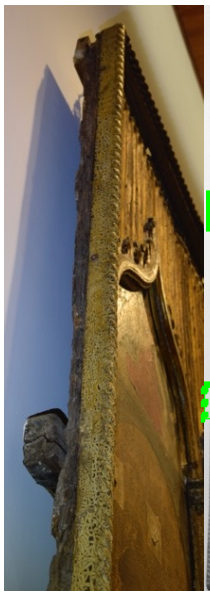
[3] M. Boskovits, in *The Martello Colleciton* 1992, pp. 120-127.

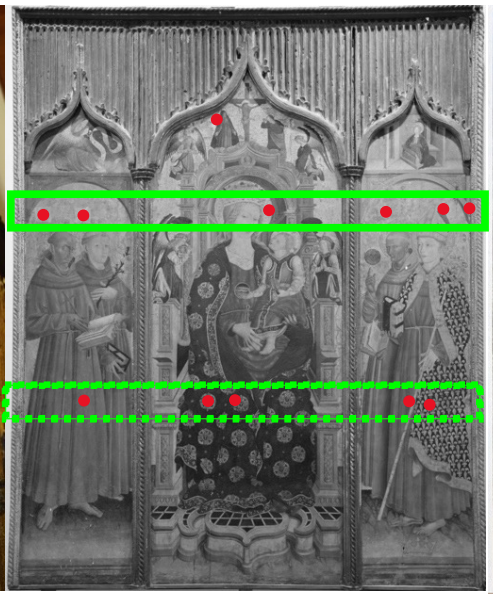
[4] A. De Marchi, in *Moretti* 2009, pp. 140-147.

A.III.1



A.III.1





Figg. 1-2. Pavanino Panormita, *polittico della Piantanova*, part. di chiodi e traverse antiche, 1465 circa



Fig. 3. Pavanino Panormita, *polittico della Piantanova*, A.F.S.G. NA n. 2067, s.d.



Fig. 4. Pavanino Panormita, *polittico della Piantanova,* part.



Fig. 5. Pavanino Panormita, *polittico della Piantanova*, part.



Fig. 6. Pavanino Panormita, *polittico della Piantanova*, part.



Fig. 7. Pavanino Panormita, *polittico della Piantanova*, part.

A.III.2 GIOVANNI DA GAETA (doc. in Terra di Lavoro dal 1448 al 1472)

Pala a tavolato continuo con carpenteria flamboyant / Pala monoiconica

Pietà con due angeli e un donatore

1465-1470 circa

Tempera e fondo oro su tavola (in pioppo?) a venatura verticale, cm 166,1 x 128 x 9,5 (con cornice)

ISCRIZIONI
HIC EST QUI IN CRUCE PEPE|DIT PRO SALUTE GENER(I)S HU|MANI ET ME PECCATOREM | SUO PRETIOSISSIMO SAN|GUINE REDEMIT (nel cartiglio sopra il donatore)

UBICAZIONE
Fondi (Latina), chiesa di Santa Maria Assunta

NOTE TECNICHE
La superficie dipinta a vista della tavola misura cm 147 x 118 circa. Il supporto, esaminato soltanto dal recto, risulta composto da più assi, verosimilmente quattro e larghe, da sinistra a destra, cm 51, 37,5, 13,5 e 12 circa, forse tenute al retro da traverse di cui non emerge traccia dal davanti. Solo un'indagine del tergo potrebbe consentire di appurare se queste sconnessioni del legno costituiscono propriamente giunture di assi, o se qualcuna di esse non corrisponda invece a fenditure del tavolato.
La cornice posticcia ripropone una vaga idea della carpenteria originaria costituita da un profilo ad arco trilobato inflesso, il quale era programmaticamente marcato con una linea nera che separava il fondo oro a guazzo della parte figurata dal fondo rosso bruno su cui si applicava la carpenteria traforata.
Giovanni da Gaeta ha operato i nimbi secondo un modulo di dischi puntinati concentrici (fig. 1), di cui il principale è lavorato a granitura, lasciando emergere a risparmio fiori quadrilobati, internamente ornati da cinque puntini e intervallati da due cerchietti posti alle due estremità della fascia. Si tratta della classica formula di nimbo a cui il pittore fa generalmente ricorso nella sua produzione, come ad esempio nella *Madonna delle Itrie* di Gaeta (cat. D.I.12) o nel trittico di Pesaro (cat. D.I.5).

COMMENTO
Restituita a Giovanni da Gaeta da Zeri (1950a), la tavola si colloca nella tarda fase dell'attività del pittore lungo il settimo decennio del Quattrocento, a cui appartiene anche il trittico della *Natività* (cat. A.IV.2) custodito nella medesima chiesa. La pittura si fa più grafica e incisiva, nella formulazione elementare dei panneggi o del paesaggio collinare a dune sovrapposte, come nella grotta del trittico della *Natività*, e costellate da ciuffetti d'erba fiorita. Le parti anatomiche dei personaggi, accentuate con colpi di biacca o con ombre tratteggiate, tendono a esaltare il pathos del drammatico soggetto, la Pietà. La Vergine compiange, insieme a due angeli, il figlio morto ai piedi della croce, su cui sono ordinatamente esposti i simboli della Passione. Di fianco, un giovane donatore invoca, come recita un cartiglio incongruamente affisso sul paesaggio, la redenzione dai suoi peccati.
Le dimensioni non particolarmente grandi della paletta, di formato tendente al quadrato, e la sua iconografia suggeriscono che si trattasse di un dipinto autonomo, e non già centrale di un polittico come è stato proposto[1]. Pertanto dovrà considerarsi come paletta concepita per decorare un piccolo altare, forse dedicato alla Pietà o a Santa Maria della Croce, di patronato del minuto committente effigiato.
La piccola cona era originariamente provvista di una carpenteria traforata e intagliata ad alveoli, che pareggiava in altezza il margine superiore della tavola e si articolava in forma di arco trilobato e inflesso. È molto plausibile che la perduta "crestería" fosse impostata su due pilastrini o su due colonne tortili. Quest'ultima soluzione è adoperata nel più tardo trittico di Vincenzo de Rogata a Salerno (cat. A.III.15) che risulta il più congruo termine di confronto per la perduta cornice della cona di Giovanni da Gaeta, con cui condivide la foggia dell'arco trilobato e inflesso (figg. 2-3). Non è dato sapere se gli intagli traforati dell'attuale cornice moderna della paletta fondana, ad alveoli oblunghi su cui si sovrappone una serie di mini-oculi, siano stati concepiti in sede di restauro traendo ispirazione da quelli del trittico di de Rogata o se effettivamente essi replicano filologicamente, sulla base di eventuali impronte o tracce di sporco come nel polittico dei Santi Severino e Sossio (cat. A.III.4), gli alveoli dell'antica incorniciatura.

BIBLIOGRAFIA
Conte Colino 1901, p. 183; van Marle 1923-1938, XV (1934), p. 584; Zeri 1950a, pp. 21, 24 nota 6; Aurigemma, Bianchini, De Santis 1957, p. 60; Kalby 1968, p. 121; Abbate 1974a, p. 503; M.L. Casanova, in *Arte a Gaeta* 1976, pp. 46-47, n. 13; S. Vasco Rocca, in *Fondi* 1981, pp. 26, 69, 71-74; Navarro 1987l; Toscano 1990, p. 194; Campolongo 2001, p. 47; Angiolillo 2004, pp. 20, 54-57, n. 10; A. De Marchi, in *Moretti* 2009, p. 142; De Mieri 2012a, p. 141; Petrocchi 2013a, pp. 189, 191, 194, 213, n. 6.8; Id. 2014, p. 86 nota 7.

[1] Angiolillo 2004, p. 55.

A.III.2



A.III.2







Figg. 1-2. Giovanni da Gaeta, *Pietà con due angeli e un donatore* part.

Fig. 3. Vincenzo de Rogata, *trittico della Congrega di San Bernardino*, part., 1493-1498 circa, Salerno, Museo diocesano

A.III.3* PAVANINO PANORMITA (doc. nel 1471, attivo tra settimo e ottavo decennio del XV secolo)

Scomparti di polittico con tavolato continuo con carpenteria flamboyant

Sant'Antonio da Padova (a); *San Giovanni Evangelista* (b)

1475 circa

Tempera e fondo oro su tavola a venatura verticale, cm 170 x 48 (a), 170 x 48 (b)[1]

ISCRIZIONI
Ecclesiam tua Deus beati A(n)tonii C(on)fexoris tui atque doctoris solemnitatis votiva letificet. Ut spiritualib(u)s se(m)p(er) muniat(ur) auxiliis et gaudiis perfrui mereatur eternis: per dominu(m) nostrum Christi f(ilium). t(uum). (nel libro di sant'Antonio)

UBICAZIONE
Solofra (Avellino), collegiata di San Michele

PROVENIENZA
Ignota

NOTE TECNICHE
Esaminate solo su base fotografica, le due tavole, a tempera su fondo oro, presentano un supporto ligneo a venatura verticale.
Ridipinte intorno al 1512-1513 da Andrea da Salerno (A.F.S.G. NA n. 676-C, 1959; fig. 1), le tavole sono state trasformate, forse in quel momento come suggerisce De Luca (2020), in ante di un manufatto non meglio specificato (un armadio, un organo o un tabernacolo) nel quale le figure dei santi erano destinate all'interno, mentre il retro, dipinto con motivi floreali, era destinato a essere visto ad ante chiuse. Nell'adeguamento alla nuova funzione i supporti sono stati resecati lungo i due lati verticali esterni.
Le tavole, bonificate dalle integrazioni di Sabatini con un restauro del 1957 (A.F.S.G. NA n. 14850, 5/5/1958, dopo il restauro; fig. 2)[2], rivelano una forma centinata del fondo oro, originale come assicurano le balze incornicianti operate con motivi ad archetti lungo il perimetro dell'oro a guazzo (fig. 3). Oltre la centina il supporto prosegue con il legno a vista, caratteristica propria dei pannelli di polittici a tavolato continuo destinati a essere inscatolati nella parte apicale da una carpenteria a vista.

COMMENTO
Già riferite ad un pittore affine ad Arcuccio da Giusti ([1985] 1988), le tavole sono state restituite in seguito a Giovanni da Gaeta da Braca (in *Capolavori* 2012). La corretta attribuzione a Pavanino Panormita è stata formulata da De Luca (2020), la quale ha formulato un'ipotetica provenienza da un altare dedicato a sant'Antonio da Padova e una collocazione nel catalogo del pittore intermedia tra i trittici di Castellabate (cat. A.VI.3) ed Eboli (cat. A.VI.4) e la più tarda *Incoronazione della Vergine* di Eboli (cat. A.VI.5).
È stata trascurata la questione relativa alla tipologia del polittico di provenienza, che andrebbe riconosciuta nella formula del polittico a tavolato continuo, plausibilmente foderato in una carpenteria fiammeggiante che rivestiva la parte superiore del supporto ligneo lasciata nuda al di là del limite centinato del fondo oro. L'andamento a tutto sesto, e non più ad arco inflesso, dell'oro a guazzo permette di riconoscere un interessante aggiornamento della carpenteria della tipologia in questione, priva di un profilo polilobato lungo l'arco.
Il confronto con il trittico di Eboli di Pavanino (cat. A.VI.4), con cui le tavole di Solofra condividono la scelta di ritrarre i santi laterali su podî empiricamente scorciati, permette di immaginare che il centrale perduto del trittico di Solofra potesse vantare una simile Madonna col Bambino.

BIBLIOGRAFIA
IV Mostra 1960, p. 151; Conti 1973, pp. 76, 220; P. Giusti, in Giusti, Leone de Castris [1985] 1988, p. 98; Leone de Castris 1988a, p. 479; A. Braca, in *Capolavori* 2012, pp. 84-85, n. 13; Leone de Castris 2017, pp. 16, 72, 81 nota 22; De Luca 2020, pp. 26-28.

[1] Misure da bibliografia.

[2] Fotografie prima e dopo il restauro reperibili in Conti 1973, p. 77, figg. 64-65.

A.III.3





A.III.3



Fig. 1. Pavanino Panormita, con ridipinture di Andrea da Salerno, *Sant'Antonio da Padova, San Giovanni Evangelista*, A.F.S.G. NA n. 676-C, 1959, prima del restauro



Fig. 2. Pavanino Panormita, *Sant'Antonio da Padova, San Giovanni Evangelista*, 1475 circa, A.F.S.G. NA n. 14850, 5/5/1958, dopo il restauro



Fig. 3. Pavanino Panormita, *Sant'Antonio da Padova, San Giovanni Evangelista*, part.

A.III.4 MAESTRO DEI SANTI SEVERINO E SOSSIO (attivo a Napoli nell'ottavo decenno del XV secolo)

Trittico a tavolato continuo con carpenteria flamboyant a doppio registro

San Severino noricense vescovo in trono (a); *Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (b); *Santi Severino monaco e Sossio* (c) (registro principale)
Madonna del latte (d); *Santi Girolamo e Paolo* (e); *Santi Pietro e Gregorio Magno* (f) (registro superiore)
Il viaggio di Massimino (g); *San Severino riceve Massimino* (h); *La resurrezione di Silvino* (i); *La guarigione di un'ossessa* (j) (predella)

1474-1479 circa

Tempera e fondo oro su tavola in pioppo a venatura verticale e orizzontale (g-j), cm 153 x 91 (a); 153 x 76 (b, c); 153 x 76; 126,5 x 91 (d); 126,5 x 76 (e, f); 44 x 51 (g); 43 x 50 (h); 43 x 50 (i); 40 x 50 (j)

UBICAZIONE
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio (in deposito presso il Museo e Real Bosco di Capodimonte) (a-f)

Monaco di Baviera, collezione principe Ruprecht di Baviera (g)

Ubicazione ignota (h-i)

Firenze, Museo Horne, inv. 78 (j)

PROVENIENZA
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio (a-j)

Firenze, collezione L. von Bürkel; Helbin, Monaco di Baviera, 29 ottobre 1910, n. 12; Monaco di Baviera, collezione principe Ruprecht di Baviera (g)

Londra, collezione privata; New York, collezione privata (nel 1955); Roma, collezione L. Vitetti; Sotheby's, 1983 (h-i)

NOTE TECNICHE
L'indagine del polittico si è limitata ai pannelli oggi a Capodimonte, non essendo stato possibile esaminare i frammenti della predella, tutti di ubicazione ignota eccetto quello del Museo Horne di Firenze, attualmente chiuso per ristrutturazioni.
Durante il restauro condotto negli anni ottanta del Novecento, i supporti in legno di pioppo a venatura verticale sono stati assottigliati a causa della forte attività di insetti xilofagi (Cocurullo 1989a): pertanto gli spessori sono variabili e inattendibili per uno studio dei supporti, come rivelano in via esemplare quelli delle tre tavole principali che vanno da cm 1 per il centrale, a 0,7 nel pannello destro e 2,3 nel pannello sinistro.
Il registro principale e superiore si articola in sei pannelli autonomi, ciascuno dei quali composto da due tavole verticali, con eccezione del pannello dei *Santi Giovanni Evangelista e Battista* che rivela tre tavole verticali.
A tenere insieme i pannelli contribuiva un sistema di traversatura, il quale – come rivelano alcune fotografie dei retro (A.F.S.B.A.S. NA nn. 54765, s.d. (a), 54761, s.d. (b); 54171, 13/7/1981 (c); 11971 M, 1/3/1982 (d); 54179, 13/7/1981 (e); A.F.S.G. NA n. 12371, 18/5/1982 (f); fig. 1) – si componeva di tre traverse orizzontali, due alle estremità e una al centro, nel registro principale e di due traverse, a filo dei margini superiore e inferiore, nel registro secondario. Tali traverse, rimosse già prima dell'ultimo restauro, erano inchiodate dal davanti, come denunciano ancor oggi teste di chiodo visibili soprattutto ai margini superiori delle tavole superiori.
Il restauro degli anni ottanta ha riportato alla luce le impronte degli archetti della carpenteria flamboyant che impaginava i due ordini del trittico, e che erano state celate una volta nel Settecento (A.F.S.G. NA n. 3472, s.d.; fig. 2) e poi con un restauro della metà del secolo scorso (A.F.S.G. NA n. 32, s.d.; fig. 3): il registro superiore presentava cornici polilobate sul margine inferiore, come documenta la traccia sull'oro a guazzo, mentre nella parte superiore risultavano intagliate con una serie di archetti coronati da medaglioni polilobati, secondo un pattern decorativo simile a quello che si registra nel frammento di retablo con *San Girolamo penitente* del Maestro de la Seu d'Urgell nel MNAC di Barcellona.
La predella, smembrata in diverse collezioni pubbliche (Firenze, Museo Horne) e private prevedeva verosimilmente cinque scomparti narrativi a fondo atmosferico, dedicati alla narrazione della vita di san Severino e di cui mancherebbe all'appello – secondo la ricostruzione comunemente accettata – il penultimo riquadro antecedente il *Miracolo dell'ossessa* del Museo Horne. L'impossibilità di esaminare i frammenti in collezione privata e quello Horne, incorniciato e attualmente non ispezionabile sui margini, non permettono di verificare materialmente i supporti per confermare o meno l'ipotesi di ricostruzione.
In concomitanza con la dispersione della predella e della carpenteria, è andata perduta anche la cassa che conteneva con ogni probabilità il polittico, se è giusta l'identificazione della pala con quella dell'altare maggiore dei Santi Severino e Sossio citata nel 1514 come esempio a cui Girolamo Ramarino da Salerno avrebbe dovuto ispirarsi per la cassa del suo polittico maggiore della badia di Cava de' Tirreni (cat. B.VII.3)[1].

COMMENTO
Il polittico, destinato all'altare maggiore dell'antica chiesa dei Santi Severino e Sossio, fu per la prima volta registrato da D'Engenio Caracciolo (1623) sull'altare maggiore della chiesa inferiore della nuova chiesa benedettina dei Santi Severino e Sossio. Esso ha avuto una lunga fortuna critica inaugurata da Cavalcaselle (1871) che ne trasse memorabili disegni, confutando la tradizionale attribuzione ad Antonio Solario lo Zingaro in favore di un anonimo belga[2].
I contributi maggiormente significativi si devono a Bologna (1953; 1955a; 1977; 1989b) – insieme a Zeri (1955) co-responsabile dell'individuazione dei pannelli della dispersa predella – e a Sricchia Santoro (1986; 2015; 2017), che hanno tentato di dare un'identità

[1] Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 55.

[2] *G.B. Cavalcaselle* 1973, p. 76, nn. 38-39.

anagrafica all'autore del polittico, prima con Francesco Pagano, poi con Giovanni di Giusto e infine con Costanzo de Moysis, il cui catalogo è stato acutamente ricostruito dalla studiosa. Per chi scrive de Moysis non pare disporre, nel suo bagaglio culturale veneto-ferrarese, di riferimenti flandro-provenzali, da Barthélemy d'Eyck al giovane Antonello da Messina passando per Colantonio, sommati a influssi del mondo iberico manifesti nei lussuosi *estofados* e nella tipologia del retablo, e a una verosimile conoscenza dei testi romani del Beato Angelico. Pertanto si ritiene più prudente mantenere l'anonimato per l'autore del polittico, di cui sfugge non solo l'identità ma anche un *corpus* di opere, ad oggi rappresentato esclusivamente dalla pala in questione.

Condivisibile è invece la proposta di datazione formulata da Zezza (2003a; 2007), il quale, retrodatando al 1473-1474 la pala della Disciplina della Croce di Pietro Buono (cat. A.V.1) non ancora affascinato dalla pittura del Maestro dei Santi Severino e Sossio, ha consigliato di datare l'opera tra il 1474 e il 1479, anno in cui Angelo Antonelli da Capua (cat. A.III.5) dimostra una prima reazione al polittico napoletano.

La cona si contraddistingue per la capacità di sintetizzare linguaggi figurativi distanti, il gusto esornativo e goticheggiante della cornice e delle vesti broccate, da una parte, e il regime prospettico che governa la composizione, dall'altra. San Severino troneggia nel suo sedile di marmo, la cui spalliera, protetta da un drappo verde damascato, è impreziosita da due colonne in cristallo di rocca a cui si aggrappano due puttini. Il pavimento a scacchiera si interrompe nei pannelli laterali dove, tuttavia, un senso di continuità è affidato al marmo rosso – una delle due componenti dell'ammattonato del *San Severino* – su cui si piazzano i due *Santi Giovanni Battista ed Evangelista* e i *Santi Severino monaco e Sossio*. L'unificazione spaziale è riservata anche al registro secondario dove le mezze figure si dispongono al di là di un parapetto che nello scomparto della Vergine si complica in una piccola loggia sorretta da quattro colonne in marmo.

L'opera risulta particolarmente significativa per il suo valore di testimonianza della tipologia dei polittici a tavolato continuo con carpenteria flamboyant, grazie alle tracce che l'originaria incorniciatura, perduta, ha lasciato sui supporti. Essa permette di ricostruire quali fossero le forme ornamentali degli intagli che rivestivano le parti apicali dei pannelli.

BIBLIOGRAFIA

D'Engenio Caracciolo 1623, p. 317; Tutini 1660-1666, pp. 118-119; Celano 1692, III, p. 226; De Dominici [1742-1745] 2017, I, pp. 288, 296-297; Giannone [1773] 1941, p. 16; Cavalcaselle 1871, pp. 80-81 e nota 1; Galante [1872] 1985, pp. 210-211; Frizzoni 1878, pp. 7, 13; Id. 1891, pp. 8-9, 53; Serra 1905, p. 344; Rolfs 1910, pp. 99-100; Crowe, Cavalcaselle 1912, II, p. 413 e nota 2; Venturi 1915, p. 150; Nicolini 1922, pp. 137-138; Berenson 1932, p. 70; Longhi 1934, p. 121; van Marle 1923-1938, XV (1934), pp. 354, 358; Zeri 1952, p. 322; Bologna 1950a, p. 90; R. Oertel, in *Frühe italienische* 1950, p. 29 n. 12; Bologna 1953, p. 55; Bottari 1953a, pp. 3, 63; Ragghianti 1954, pp. 397-399; Zeri 1955; Bologna 1955a; Causa 1957, pp. 8, 13; Bottari 1960; Scavizzi 1967, p. 28; De Bosque 1968, pp. 226-228; Alparone 1972c, pp. 36, 38; R. Causa, in *Documenti* 1973, s.p., n. 7; L. Moretti, in *G.B. Cavalcaselle* 1973, p. 76, nn. 38-39; Kalby 1975, pp. 7-8 e nota 4; Bologna 1977, pp. 117-130, 132-133; Fittipaldi 1978, pp. 285-286; Di Natale 1980, pp. 16, 26, 132-133, n. 31; Spinosa 1982, pp. 175-176; Sricchia Santoro 1986, pp. 73, 99-100, 107 nota 11; Fiorillo 1987, p. 133; Navarro 1987a, pp. 458-459; Ead. 1987q; Alparone 1988, p. 218; Bologna 1989b; Cocurullo 1989a; Ead. 1989b; Ead. 1989c; Navarro 1989a; Ead. 1989b (con bibl. prec.); *Il polittico* 1989; Santucci 1992, p. 185; Bologna 1994, pp. 74, 88; Leone de Castris 1996b, p. 233; Id., in *Quattrocento aragonese* 1997, p. 74, n. 13 (con bibl. prec.); Abbate 1998, pp. 192-194; Salvatore 1998, p. 14; Zezza 2003a, p. 361; Braca 2004a, pp. 29-32; Gardner von Teuffel [2001] 2005, pp. 507, 513 nota 143; Zezza 2007, p. 123; Gaeta 2011, pp. 79-83; *Museo Horne* 2011, pp. 51-52, n. 17; De Marchi 2012, p. 204; Barreto 2013a, p. 40; Legna 2013, p. 28; De Simone 2014, p. 254; Sricchia Santoro 2015, pp. 31-45, 87 nota 24, 88 nota 40; D. Salvatore, in De Dominici [1742-1745] 2017, I, pp. 269, 288 nota 51, 297; A. Bisceglia, Ivi, II, p. 553; Sricchia Santoro 2017, pp. 116-117; Di Blasi 2019, pp. 142-143; P. Leone de Castris, in *Rinascimento visto da Sud* 2019, p. 310, n. 3.22; Salvatore 2019b, pp. 83-84; Lovino 2020c, p. 61 nota 2; Salvatore 2020b, p. 183; Lovino 2021, p. 31 nota 72; Zeri, Longhi 2021, pp. 431, 454.

A.III.4





A.III.4

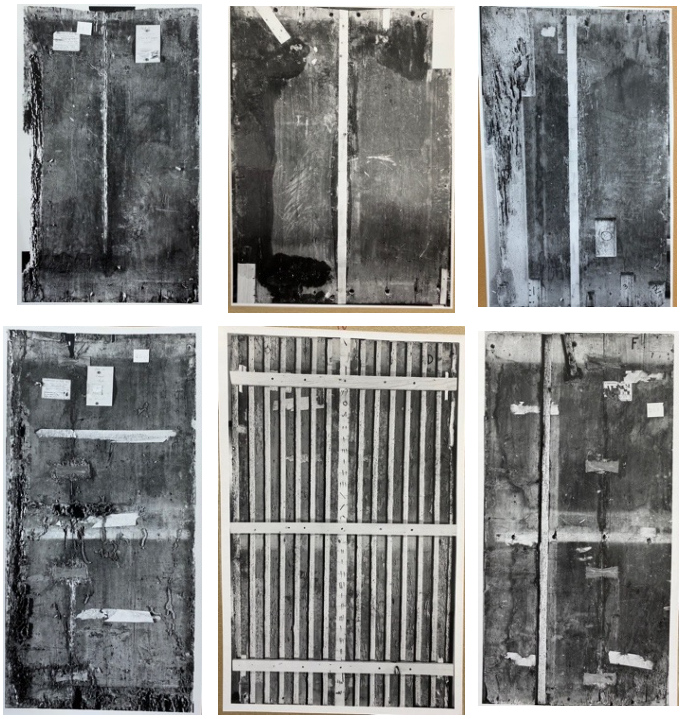


Fig. 1. Maestro dei Santi Severino e Sossio, *polittico dei Santi Severino e Sossio*, retro, A.F.S.B.A.S. NA nn. 54765, s.d. (a), 54761, s.d. (b); 54171, 13/7/1981 (c); 11971 M, 1/3/1982 (d); 54179, 13/7/1981 (e); A.F.S.G. NA n. 12371, 18/5/1982 (f)



Fig. 2. Maestro dei Santi Severino e Sossio, *polittico dei Santi Severino e Sossio con le ridipinture cinque-settecentesche*, A.F.S.G. NA n. 3472, s.d. [ma ante 1951], prima del restauro



Fig. 3. Maestro dei Santi Severino e Sossio, *polittico dei Santi Severino e Sossio*, A.F.S.G. NA n. 32, s.d. [ma post 1951], dopo il restauro

A.III.5 ANGELO ANTONELLI DA CAPUA (attivo nell'ottavo decennio del XV secolo)

Trittico a tavolato continuo con carpenteria flamboyant

Madonna col Bambino in trono (a); *Sant'Elia* (b); *San Bartolomeo* (c)

1479

Tempera e fondo oro su tavola a venatura verticale, cm 218,5 x 174 (totali); 218,5 x 80 x 3/4 circa (a); 218,5 x 47 x 3,1 (b); 218,5 x 47 x 2,5 (c)

ISCRIZIONI
AD MCCCCLXXVIIII (sul gradino del trono)

SI HOMO DEI SUM DESSENDAT IGNIS DE CELO (dal II Libro dei Re, 1,10 nel cartiglio di Sant'Elia)

S(ANCTUS) BARTOLOMEU[S] (nel gradino sottostante al San Bartolomeo)

UBICAZIONE
Furore (Salerno), chiesa di Sant'Elia, altare maggiore

NOTE TECNICHE
La pala, ispezionata dal recto, si rivela essere composta da assi a venatura verticale. Gli scomparti laterali presentano una sola asse, mentre il centrale è formato da due assi larghe cm 29,1 e 50,9. I pannelli risultano resecati in basso, mentre i lati risultano integri.
Il trittico è dipinto su un fondo oro a guazzo, il quale presenta una stesura a forma di arco inflesso nei pannelli sinistro e destro e di arco inflesso polilobato nel centrale: le cuspidi risultano alte circa 193,5 nel centrale, 196,5 nei laterali.
Oltre tali profili il tavolato prosegue con un fondo dipinto di azzurro sopra cui si stagliava una fiorita carpenteria intagliata e dorata andata perduta precedentemente – o forse contestualmente – al trasferimento del trittico dalla mensa dell'altare maggiore alla cornice in stucco sulla parete absidale. In questa occasione la parte apicale è stata interessata dall'aggiunta di un'asse orizzontale per conferire al trittico un formato di pala con una lunetta centinata e dalla ridipintura comprendente l'aggiunta nella zona superiore della figura di Dio Padre[1]. Tali integrazioni materiali e pittoriche sono state rimosse col restauro del 1985 (A. D'Aniello, in *Il polittico* 1989, p. 98).
Non disponendo di fotografie del retro e di un esame autoptico dello stesso non è stato possibile appurare il sistema di traversatura, di cui bisogna registrare la presenza di teste di chiodi (figg. 1-2) che premono sotto la pittura, dal recto, in corrispondenza di almeno due traverse, una inferiore e una mediana.
L'unica operazione dell'oro si limita ai nimbi dei protagonisti (figg. 3-5) che presentano una lavorazione con bolli a fiori come nella tradizione veneta (ad esempio nei polittici pugliesi dei Vivarini o di Lazzaro Bastiani a Matera, cat. A.IX.4) e nel polittico della *Visitazione* del Maestro d'Andria (cat. A.IX.17). Si distingue dagli altri il nimbo del Bambino che presenta solo un disco contornato da una fila di bolli.

COMMENTO
Già segnalato da Camera (1836; 1876), il trittico è stato collegato a un documento di pagamento di 64 ducati versati al pittore Angelo Antonelli da Capua dal rettore della chiesa di Sant'Elia nel 1482, anno che lo storico vedeva riportato sulla tavola. Se in seguito si è appurato che l'anno effettivo è "MCCCCLXXVIIII" e non già "MCCCCLXXXII", deve indubbiamente trattarsi della stessa pala, che avrebbe potuto magari essere saldata qualche anno dopo la sua esecuzione.
Il trittico è entrato nel discorso storico artistico novecentesco per merito di Bologna (1955a; 1977) a cui si deve l'individuazione della dipendenza culturale dal polittico dei Santi Severino e Sossio (cat. A.III.4), la cui incerta datazione riceve un importante *ante quem* dal 1479 del trittico di Furore. Il legame con il polittico benedettino napoletano è tradito anche dal piano tipologico e dalla concezione delle carpenterie intagliate e traforate – ambedue perdute – che foderavano le tavole nella zona superiore.
La ricostruzione del trittico va pertanto idealmente risarcita con la sola ricomposizione delle cornici disperse e non già, come proposto da Kalby (1975) e Braca (2004), con un diverso allineamento delle tre tavole facendo combaciare il soppedaneo del trono della Vergine con il gradino presente in basso negli scomparti di *Sant'Elia* e di *San Bartolomeo*. Un allineamento simile, forzato solo in virtù di una chiarezza compositiva, stride con il livello di imposta della carpenteria indicato dagli archi inflessi del fondo oro e che lo studio tipologico rivela essere sempre alla stessa quota per i tre scomparti.
Ad oggi il catalogo di Angelo Antonelli di Capua non può vantare altri numeri al di fuori del trittico di Furore, che tuttavia ha i suoi migliori termini di confronto, per l'interpretazione locale di testi fiamminghi, nella produzione del Maestro della Pietà di Piedigrotta.
Come nelle opere di quest'ultimo maestro anche il trittico di Furore presenta il gusto per intarsi cosmateschi che pervade il trono della Vergine, secondo un processo di rivitalizzazione di ornati medievali già attuato da Angelillo Arcuccio.

BIBLIOGRAFIA
Camera 1836, p. 400; Id. 1876-1881, I (1876), p. 660; II (1881), p. 566; Filangieri 1883-1891, V (1891), p. 23; van Marle 1923-1938, XV (1934), pp. 395-396; Bologna 1955a, p. 13; Kalby 1975, pp. 9-10 e nota 8; Causa 1957, p. 13; Alparone 1969b, p. 9; R. Causa, in *Documenti* 1973, s.p., n. 10; Bologna 1977, pp. 117, 118, 123; Alparone 1980a, p. 24 e nota 4; Spinosa 1982, p. 176; Sricchia Santoro 1986, pp. 100, 107 nota 11; Fiorillo 1987, pp. 133, 142-147; Navarro 1987a, p. 460; Ead. 1987b; Bologna 1989b, pp. 31, 33; Id. 1994, p. 88; A. D'Aniello, in *Il Polittico* 1989, pp. 98-99, n. 6; Santucci 1992, p. 185; Ead. 1996, p. 35; Leone de Castris 1997a, p. 28; Abbate 1998, p. 194; Braca 2001a, p. 235; Bologna 2002, pp. 7-9; Carafa 2002, pp. 34, 46; Zezza 2003a, p. 361; Braca 2004a, pp. 28-32; Di Blasi 2019, p. 143;

[1] La si veda in *Quattrocento aragonese* 1997, p. 29, fig. 11.

Leone de Castris 2020a, pp. 247, 276, 283 note 54-57; Id. 2020b, pp. 134-136.