

Francesco Manfredi

AVIGLIANO

Storia urbana Territorio Architettura Arte

Con un saggio di
Ugo Di Furia
sul patrimonio artistico

POLITEIA EDIZIONI

Cinque secoli di presenze artistiche ad Avigliano: personalità e opere

di Ugo Di Furia

Nonostante i guasti provocati dal trascorrere del tempo e da eventi naturali quali i terremoti, che da sempre hanno tormentato questa regione, e malgrado i danni ancor più gravi generati dall'incuria degli uomini e dalla sempre più dilagante piaga dei furti d'arte, è lecito supporre, senza timore di discostarci troppo dalla realtà, che le principali testimonianze relative al patrimonio artistico di Avigliano ci siano in buona parte pervenute. Non mancano purtroppo dolorose eccezioni come la perdita *Madonna del Soccorso* di Girolamo Bresciano un tempo nella chiesa di S. Biagio, le tele raffiguranti *S. Anna*, *S. Teresa d'Avila* e *S. Dionigi Areopagita* documentate in S. Maria degli Angeli¹ o "i cinque quadri grandi di altare" di autore ignoto (*Il Rosario*, *S. Tommaso d'Aquino*, *S. Pietro Martire*, *S. Domenico* e *l'Addolorata*) che si conservavano nella SS. Annunziata descritti in uno degli inventari compilati all'inizio del XIX secolo in occasione dell'ampio progetto governativo di schedatura di tutti gli oggetti notevoli contenuti nei conventi del Regno al momento della loro soppressione². E, a dispetto dell'appartenenza ad un'area periferica e quindi ben lontana dai fasti della capitale, non mancarono, accanto a presenze di rilievo, ma comunque di ambito regionale come Giovanni Todisco, Girolamo Bresciano e Pietro Antonio Ferro, personalità come Francesco Giordano, Filippo Ceppaluni, Girolamo Cenatiempo e Carmine Lantraceni (o Lantrice-

ni), direttamente provenienti da Napoli che rappresentano, allo stato attuale delle nostre conoscenze, un *unicum* nella regione Basilicata; figure considerate spesso a torto come minori da parte della critica e per questo ancora in attesa di una più precisa definizione, per le quali il presente contributo ha rappresentato una propizia occasione di studio.

7.1 Il '500

Poco o nulla sappiamo degli artisti che operarono ad Avigliano fra il XIV ed il XV secolo all'epoca della fondazione dei suoi primi edifici religiosi, come testimonia l'assenza pressoché totale nel territorio di opere d'arte appartenenti ai secoli antecedenti al '500.

La prima presenza di rilievo risale alla seconda metà del XVI secolo ed è riferita all'artista nativo di Abriola **Giovanni Todisco**. L'odierna cappella di S. Lucia, fondata nel 1566 ed un tempo dedicata a S. Antonio Abate (o da Vienna), presenta infatti, nella parete absidale, un interessante ciclo di affreschi firmati e datati 1567, come testimoniava una iscrizione, oggi non più leggibile, ma il cui testo è riportato in un prezioso documento del 1643³. Giovanni Todisco vi eseguì, su commissione della locale Confraternita di S. Antonio, quella che fu probabilmente la sua ultima opera, raffigurando *l'Incoronazione della Vergine* e vari epi-



Fig. 388 Chiesa della SS. Trinità. *Trinità con ai piedi i Santi Raffaele, Matteo e Francesco di Paola.*

Fig. 389 Chiesa della SS. Trinità. *S. Lucia.*

sodi della vita di S. Lucia e di santi eremiti. Gli affreschi, per i quali si rinvia all'estesa trattazione riportata nel terzo capitolo del presente volume, non rappresentano secondo Anna Grelle Iusco, malgrado il loro ampio interesse documentario, una delle opere migliori dell'artista dovendo es-



sere attribuiti prevalentemente alla mano dei suoi aiutanti di bottega⁴.

Attivo dal 1545, epoca in cui firma e data, sotto il nome di Joannes de Briola, gli affreschi in S. Maria d'Orsoleo a Sant'Arcangelo, Giovanni Todisco può essere considerato uno dei più prolifici freschisti lucani del XVI secolo, sottoposto all'attenzione della critica già dai primi anni del secolo scorso⁵. Le sue opere, vagamente ispirate ad una cultura che fonde motivi ancora tardogotici a più attuali echi rinascimentali di matrice umbra, troveranno riferimento nei dipinti dei più celebri Simone da Firenze e Giovanni Luce da Eboli con il quale collaborò nelle chiese di S. Francesco a Senise e di S. Antonio (o S. Caterina d'Alessandria) a Cancellara⁶.

Oltre agli affreschi di S. Lucia, rileviamo la sostanziale assenza di dipinti cinquecenteschi nelle chiese aviglianesi. Nella cappella della SS. Trinità, una tela, racchiusa in una bella cornice intagliata con motivi fitomorfici e sormontata da una testa d'angelo, raffigurante la *Trinità con ai piedi i Santi Raffaele, Matteo e Francesco di Paola* datata 1543⁷ sarebbe stata invece eseguita da un ignoto pittore locale settecentesco; l'anno, che andrebbe piuttosto letto come 1743 (in corrispondenza con la data riportata sul portale della chiesa, come suggerisce Clara Gelao⁸), sarebbe quindi frutto di un errore determinato in occasione delle pesanti ridipinture effettuate in epoca recente e che, fra l'altro, non consentono una esatta valutazione dell'opera.

Attribuita ad ignoto artista del XVI secolo, ma probabilmente più tarda, è la tavola raffigurante *Santa Lucia*, che si conserva nella stessa chiesa della Trinità, opera mediocre di un artista che sembra ispirarsi, con toni popolareschi, alla maniera di Andrea da Salerno⁹.

Infine segnaliamo nella chiesa di S. Lucia una grande statua processionale in pietra dipinta raffigurante *S. Antonio Abate* che riteniamo di poter attribuire a un seguace



Fig. 390 Chiesa di S. Lucia. *S. Antonio Abate*.

di **Stefano da Putignano**, scultore pugliese dei primi decenni del '500, probabilmente la figura più rappresentativa nell'ambito dell'arte plastica cinquecentesca della sua regione e che ne sarà influenzata, dopo la sua morte avvenuta intorno al 1540, anche nel corso dell'intero secolo

successivo. Tra le sue opere più significative, ispirate da scultori del secolo precedente come Francesco Laurana e Guido Mazzoni, ma il più delle volte eseguite in materiale povero come la pietra locale dipinta, si annoverano il *S. Sebastiano* e il *S. Pietro in Cattedra*¹⁰ della chiesa madre di Putignano (BA), sua città d'origine, e varie versioni della *Madonna in trono* e della *Pietà* sparse in diverse chiese della Puglia che sembrano talvolta rifarsi ad analoghi soggetti prodotti nell'Italia del Nord. Dello stesso autore sono poi alcuni *Presepi* che si conservano nella chiesa del Carmine di Grottaglie (TA) e nella Cattedrale di Polignano a Mare (BA) in cui appare forte il riferimento ad analoghi prodotti del Quattrocento campano¹¹.

Opere di Stefano, quasi tutte in pietra, sono presenti anche a Matera: una *Madonna in trono* detta anche *Madonna della Salute* (firmata e datata 1518) e un *S. Pietro Martire* (recentemente restaurato, firmato e datato 1517) nella chiesa di S. Domenico, una *Madonna con Bambino* (probabilmente di bottega) in quella del Carmine ed infine un *S. Antonio* ligneo (firmato) in S. Francesco¹².

La statua aviglianese, restaurata nel 1944 da Donato Nardoza e Nicola Carlucci, come recita l'iscrizione sulla pedana, era un tempo posta sull'altare maggiore della chiesa e riportava sulla base la data 1567¹³. L'iconografia del santo eremita è quella classica, con il bastone dal manico a forma di *tau*, il campanello con il quale cacciava gli spiriti maligni che lo tentavano e il maiale ai suoi piedi, aggiunto in epoca più recente; uno dei possibili motivi della costante presenza di quest'ultimo è da rapportare alla tradizione taumaturgica del grasso di suino nella cura dell'herpes zoster detto comunemente "Fuoco di S. Antonio" evocato dalla fiamma posta sul libro che il santo regge nella mano sinistra.

7.2 Il '600

Per buona parte della prima metà del XVII secolo, la cultura figurativa in Basilicata sarà fortemente influenzata dagli echi tardomanieristici degli ultimi decenni del secolo precedente. In tale periodo le personalità di maggior spicco in ambito regionale saranno rappresentate da Giovanni De Gregorio detto il Pietrafesa, Pietro Antonio Ferro e Donato Oppido.

Allievo del De Gregorio, l'unico della triade ad essere noto anche agli storiografi del XVIII secolo e ad essere citato, per quanto in modo impreciso, nelle *Vite* del De Dominicis¹⁴, fu **Girolamo Bresciano**. Quest'ultimo, nativo di Pietragalla, iniziò la sua attività proprio ad Avigliano, dove operò a più riprese, firmando nel novembre del 1628¹⁵ una delle sue prime opere documentate, una pala raffigurante *S. Maria degli Angeli, Cristo e S. Francesco fra i Santi Antonio di Padova e Antonino* per la chiesa del convento dei Frati Minori Riformati di S. Maria degli Angeli.

La tela, inserita in una preziosa conca lignea barocca ed indicata da alcuni autori come *Porziuncola*, è stata restaurata alla fine degli anni '80 del secolo scorso¹⁶. La scena propone nella sua parte centrale S. Francesco d'Assisi che in ginocchio e di spalle, con le braccia aperte in segno di preghiera, supplica Cristo di concedere l'indulgenza a tutti coloro che si fossero presentati presso la chiesetta della Porziuncola a S. Maria degli Angeli nelle vicinanze di Assisi. Più in alto la Vergine, con un angelo intento a posarle sul capo una corona, intercede con lo sguardo rivolto al figlio e la mano destra stesa ad indicare il santo ai suoi piedi; alla sua sinistra Gesù, con la mano destra benedicente e l'altra posata sull'*orbe*, metafora della salvazione, guarda Francesco esprimendo il suo assenso. Nell'angolo in alto a sinistra un angelo reca un cartiglio con il passo di Isaia *egrediet.[ur] virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet* (Isaia 11,

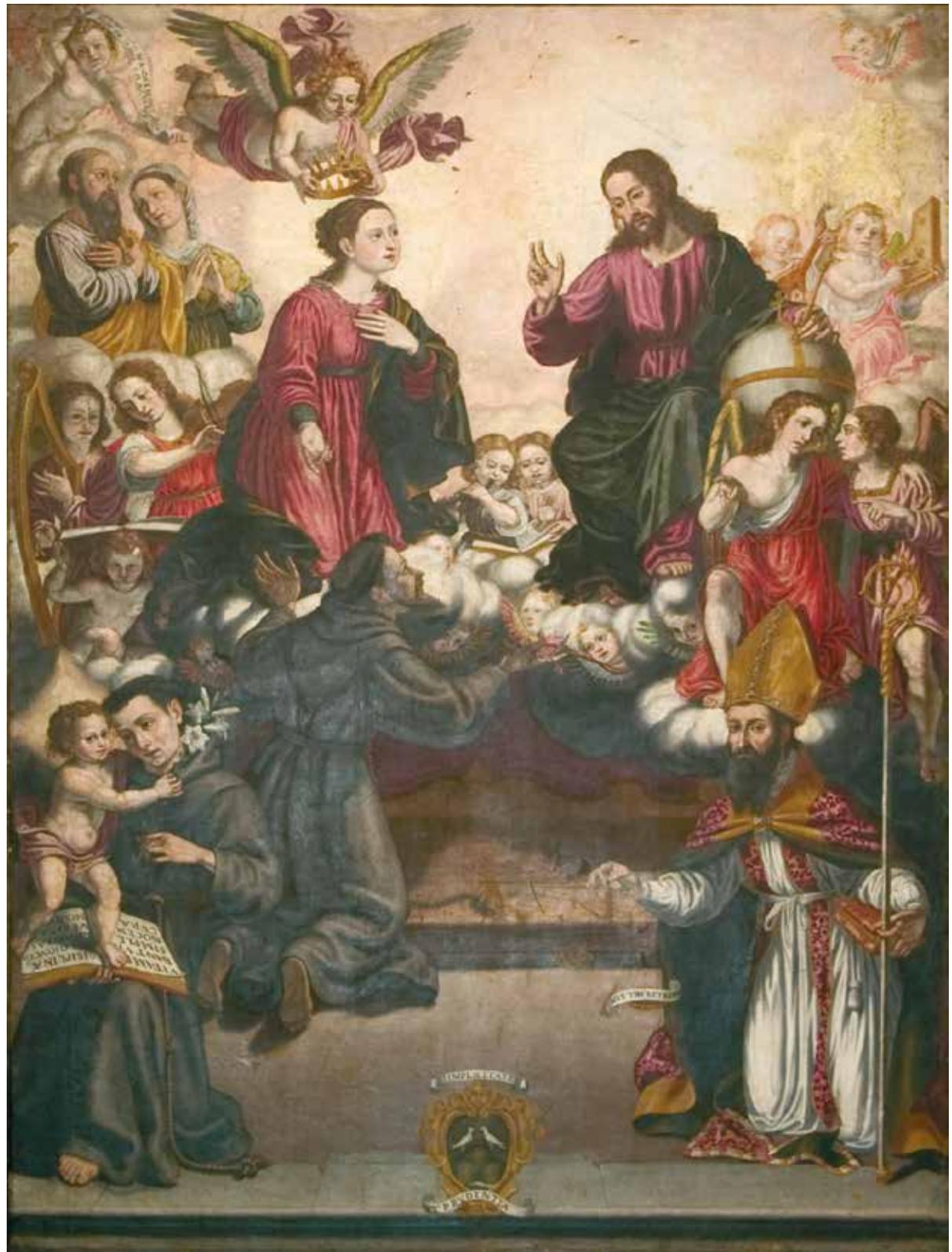


Fig. 391 Chiesa di S. Maria degli Angeli.
Girolamo Bresciano, *S. Maria degli Angeli,
Cristo e S. Francesco fra i Santi Antonio di
Padova e Antonino* (1628).

1), che profetizzava l'arrivo del Messia, generato dalla stirpe regale di David, figlio di Jesse e partorito da una Vergine. Appena più in basso i busti di due personaggi, un uomo e una donna che assistono alla scena in atteggiamento di preghiera; forse i committenti dell'opera ai quali verosimilmente appartiene lo stemma nella parte inferiore del quadro, sul quale si legge il motto *Simplicitate et Prudentia*. Intorno stuoli di cherubini e angeli musicanti. In basso, altre due figure di Santi. A sinistra S. Antonio con il Divino Infante sulle ginocchia che reca fra le mani un giglio e ha i piedi poggiati su un libro aperto; su questo si leggono le parole di una *lectio* composta dallo stesso santo: *Vitam probant vilitas simplex innocentia cura disciplinae zelo juncta caritas veritas modestia testes sunt doctrinae*. A destra, la figura rappresentata in ginocchio e con lo sguardo rivolto allo spettatore è S. Antonino, domenicano, eletto vescovo di Firenze nel 1446. Nella mano sinistra regge il pastorale ed un libro a ricordo delle numerose opere teologiche di cui fu autore, mentre dalla destra pende una bilancia nel cui piatto posto più in basso è adagiato un cartiglio con le parole *Deus tibi retribuatur* (che Dio te lo renda). Quest'ultimo raro dettaglio iconografico si rifà ad una leggenda che vuole protagonista un contadino che aveva consegnato al vescovo un cesto di mele nella speranza di essere lautamente ricompensato, mentre invece ne era stato ripagato con tre semplici parole di ringraziamento; il giorno dopo il santo, essendo venuto a conoscenza del malumore del contadino, lo richiamava e al suo cospetto prendeva una bilancia ponendo in un piatto tutti i pomi precedentemente ricevuti e nell'altro un pezzo di carta con sopra scritte le tre parole "Deus tibi retribuatur" con le quali aveva ringraziato l'uomo. Miracolosamente il piatto con il cartiglio risultava essere molto più pesante di quello contenente i frutti, a dimostrazione che la benevolenza del Signore conta molto di più di qualsiasi bene materiale¹⁷.

Forse il più dotato fra i numerosi allievi del Pietrafesa, fra i quali si annoverano anche Filiberto Guma da Pignola, Attilio de Laurentis da Montemurro e Francesco Paterno da Buccino, Girolamo Bresciano manifesta già in questa prova giovanile la sua dipendenza dal maestro, fortemente ispirato dalla cultura fiamminga divulgata nel Regno grazie alle opere di maestri come Teodoro d'Errico, Aert Mytens e Cornelio Smet, attivi anche in Basilicata, mescolata ad influssi emiliani ed in particolare carracceschi, appresi soprattutto attraverso la diffusione di stampe e incisioni. Ed è così che l'angelo con la corona del dipinto di Avigliano appare del tutto ripreso dalla *Madonna con Bambino e i Santi Giovanni Battista e Carlo Borromeo* eseguita dal Pietrafesa per la chiesa di S. Lucia di Anzi, mentre il S. Francesco presenta notevoli analogie con quello raffigurato dal maestro per il convento dei Cappuccini di Potenza.

Tra gli anni '20 e '40 Girolamo Bresciano realizzerà, sempre in ambito lucano, diverse opere, in buona parte firmate, fra le quali una *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Carlo* (1627) nella Cappella di S. Maria delle Grazie a Terranova di Pollino, la *Visione di S. Felice* (1637) nella chiesa di S. Anna a Lavello, le *Storie di S. Antonio* (1645) in S. Francesco a Potenza, *S. Michele* nell'Annunziata di Vietri di Potenza e probabilmente una *Sacra Famiglia* nel Carmine di Muro Lucano¹⁸.

E a distanza di molti anni dalla tela di S. Maria degli Angeli il pittore ritornerà ad Avigliano, stavolta nella chiesa di S. Vito, per realizzare una *Madonna di Monserrato e i Santi Giuseppe, Lorenzo e Giacomo Maggiore*, firmata e datata 1640, anch'essa restaurata negli anni successivi al sisma del 1980¹⁹.

La scena si svolge immersa in un singolare paesaggio roccioso illuminato prevalentemente dall'aureola della Vergine, circondata in modo originale da sei cherubini che le fanno da cornice. La Madonna, lievemente di scorcio, siede

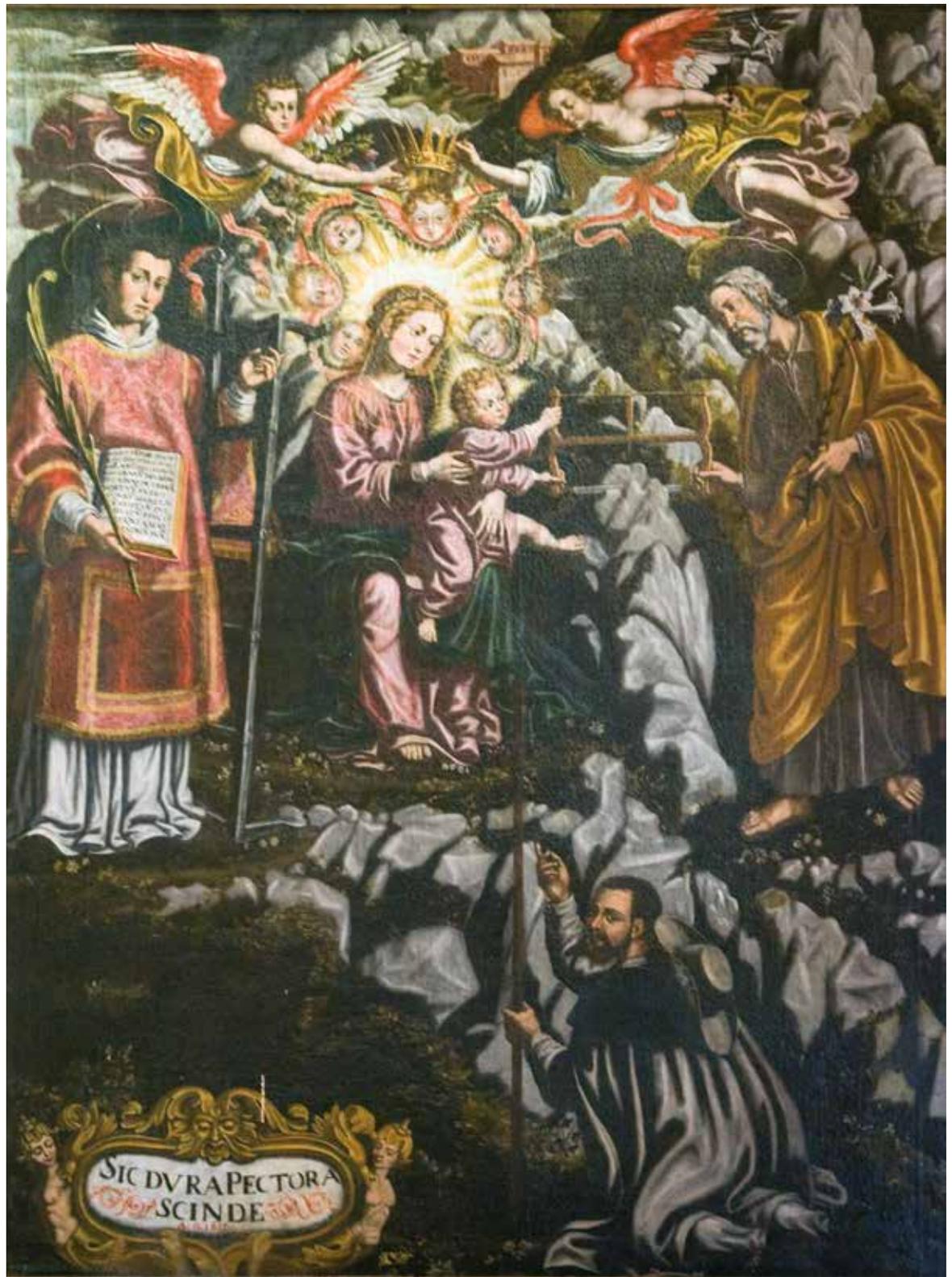


Fig. 392 Chiesa di S. Vito. Girolamo Bresciano, *Madonna di Monserrato e i Santi Giuseppe, Lorenzo e Giacomo Maggiore* (1640).



Fig. 393 Ubicazione ignota (già Chiesa di S. Biagio). Girolamo Bresciano, *Madonna del Soccorso fra i Santi Biagio e Cataldo*, 1642 (da L.E. Gianturco, *Atto di fede nel decennale 23 marzo 1919 - 23 marzo 1929*, Milano s.d. (1929?), prima illustrazione fuori testo).

su un trono insieme al Bambino il quale, avvolto da una lunga tunica, poggia sul suo ginocchio sinistro; questi, con le due piccole mani regge una sega, aiutato da S. Giuseppe,

raffigurato in piedi e con il classico giglio. Il gesto di Gesù intento a tagliare la roccia, rivela la volontà da parte dell'autore di rappresentare la Vergine di Monserrato, originaria del santuario catalano di Monserrat che letteralmente significa "monte tagliato". A sinistra si erge invece S. Lorenzo che reca la graticola del supplizio, la palma del martirio ed un libro aperto nel quale vengono riportati i versetti 24 e 25 dal capitolo 12 del Vangelo di S. Giovanni²⁰. In alto due angeli in volo si accingono a porre sul capo della Vergine una corona regale. In basso completa la scena S. Giacomo Maggiore con il bastone da pellegrino, il mantello e il cappello a falde larghe sul quale è appuntata una conchiglia, inginocchiato e di spalle, ma con lo sguardo rivolto allo spettatore. In un angolo a sinistra, il cartiglio contenente la frase *Sic dura pectora scinde* (spezza in questo modo i cuori duri) e la data di esecuzione: *AD 1640*; più in basso e a piccoli caratteri corsivi si legge *Hyeronimus Brescianus ... sis Pingebat*²¹.

Nel 1642 è nuovamente documentata la presenza ad Avigliano del pittore che esegue per la chiesa di S. Biagio una *Madonna del Soccorso fra i Santi Biagio e Cataldo*, detta anche *del Manganello* oggi perduta e conosciuta solo attraverso la riproduzione fotografica in un testo di Luigi Emanuele Gianturco del 1929²². In osservanza ad un culto legato agli Agostiniani e che, nel Regno di Napoli ebbe la sua maggiore diffusione in Sicilia e nelle Puglie²³, la Vergine è raffigurata con in braccio il Bambino mentre è intenta a colpire con un randello il demonio posto ai suoi piedi, andando in soccorso di un bimbo raffigurato mentre, spaventato, si aggrappa alla sua veste. Una delle più antiche testimonianze in Basilicata di tale iconografia è rappresentata dalla tela cinquecentesca attribuita a Leonardo Fede, nell'Episcopio di Marsico Nuovo²⁴. Nell'angolo in basso a destra della tela aviglianese è rappresentato il busto di uno dei committenti con le mani giunte e lo sguardo allo spettatore; si tratta di un membro della famiglia De Angelo

della quale non si avranno più notizie già dal secolo XVIII. Nell'iscrizione latina posta nel cartiglio in basso a sinistra della composizione sono indicati, assieme all'autore e alla data d'esecuzione del dipinto, anche il nome dei committenti: Nicola e Domenico De Angelo²⁵.

Un altro protagonista della pittura lucana dei primi decenni del secolo è **Pietro Antonio Ferro**. Totalmente sconosciuto alla critica fino agli anni '30 del secolo scorso è stato, solo di recente, oggetto di studi approfonditi che hanno tentato di definire la sua ampia ed eterogenea produzione sviluppatasi, allo stato delle conoscenze, fra il 1601 ed il 1634²⁶.

Come già sottolineava Anna Grelle Iusco nel catalogo della mostra di Matera del 1981 risulta particolarmente difficile individuare per il pittore, la cui opera appare fondamentalmente estranea al coevo ambiente artistico della regione, quelli che furono i riferimenti, nonché le tappe fondamentali della sua formazione.

Originario di Tricarico²⁷, egli mostra di non subire l'influenza di alcun pittore locale; sembra piuttosto ispirarsi di volta in volta alle personalità più in voga del tempo, anche se appartenenti a contesti culturali tra loro differenti, dimostrando contemporaneamente grande capacità nel variare i temi iconografici. Ed è così che nel complesso dei dipinti a lui attribuiti (spesso datati e firmati) è possibile riconoscere l'influsso di molti dei maggiori esponenti del manierismo della seconda metà del '500 come Francesco Vanni, Federico Zuccari, Federico Barocci, fino ai fiamminghi operanti a Roma alla fine del XVI secolo. Come ampiamente dimostrato dagli studi di Nuccia Barbone Pugliese²⁸ il merito di tale versatilità si deve alla grande disponibilità da parte del pittore di stampe e riproduzioni di opere dei più diversi maestri del tempo, le cui composizioni venivano da lui sapientemente modificate e riproposte con indubbio gusto e con l'ausilio di una eccellente tecnica d'esecuzione.

La tela di Avigliano attribuita per la prima volta a Pietro Antonio Ferro da Salvatore Abita²⁹ è una *Madonna con Bambino e i Santi Felice da Nola* (?), *Lucia e Bernardino* che si conserva nella chiesa di Santa Maria degli Angeli.

Al centro della composizione la Vergine (S. Maria degli Angeli) seduta fra le nubi, circondata da angeli (due dei quali intenti a posarle sul capo una corona) e con lo sguardo languido rivolto al Bimbo che poggia sulle sue ginocchia. Ai suoi piedi tre santi; a destra S. Bernardino, in piedi, intento a leggere un libro e riconoscibile dal trigramma IHS tenuto in bella mostra dall'angioletto a lui vicino. Al centro e più in basso Santa Lucia raffigurata di profilo e dalla vita in su, con un pugnale conficcato nel collo; nella mano sinistra reca il vassoio contenente gli occhi e nella destra la palma del martirio. A sinistra si erge la figura di un santo vescovo il cui cappello è poggiato in terra, che indossa un inusuale piviale a righe; nella sinistra reca un libro sul cui taglio si nota l'insolita presenza di un ragno mentre porge con la destra, al Bambino Gesù, un piccolo vaso, forse un unguentario. Quest'ultima figura presenta non pochi problemi interpretativi³⁰. Nuccia Barbone Pugliese lo identifica con S. Felice da Nola, sacerdote vissuto nel III secolo e sepolto a Cimitile, la cui vita ci è stata tramandata da S. Paolino; l'unguentario ricorderebbe le cure da lui prestate all'anziano vescovo Massimo che, per fuggire alle persecuzioni, si era rifugiato in un luogo impervio, ma reso sicuro da una grande tela di ragno che ne nascondeva l'accesso³¹. Tuttavia tale interpretazione, è resa scarsamente attendibile dall'aspetto anziano e canuto del santo, laddove S. Felice è costantemente rappresentato giovane e imberbe. Riteniamo quindi più plausibile riconoscere nel personaggio proprio S. Massimo protagonista della medesima leggenda; il copricapo vescovile posto a terra potrebbe inoltre riferirsi alla rinuncia fatta a favore di Felice che lo stesso Massimo, designò come suo successore.



Fig. 394 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Pietro Antonio Ferro (attrib.), *Madonna con Bambino e i santi Massimo da Nola (?), Lucia e Bernardino da Siena*.

Alla pagina seguente:

Fig. 395 Chiesa Madre. *Immacolata col Bambino*.

Fig. 396 Chiesa di S. Lucia. *Madonna con Bambino e i santi Lucia ed Eligio*.

La medesima studiosa, inoltre, sulla base della contemporanea presenza di S. Lucia, altra santa taumaturga, ritiene che il quadro possa essere un ex voto per la guarigione del committente o di un suo caro; l'ipotesi è plausibile anche per la presenza dello stesso S. Bernardino in preghiera che per tradizione si ritiene sia stato guarito da un grave male grazie alla benevolenza della Vergine.



Sabino Iusco accosta la tela di Avigliano alle due pale che si conservano nella chiesa dell'Annunziata di Tolve: la *Madonna degli Angeli*, firmata e datata 1621 e la probabilmente coeva *Immacolata con i Santi Bonaventura e Agostino*³². Nuccia Barbone Pugliese che considera il quadro aviglianese “tra i più corretti e riusciti del Ferro” segnalando, inoltre, l'esistenza di una firma e data (1624) che non abbiamo invece rintracciato, individua più di una similitudine con la *Madonna con Bambino, San Francesco e la Maddalena* della chiesa di S. Francesco a Pisticcio e la *Trinità celeste con i Santi Rocco e Antonio di Padova* nella chiesa di S. Rocco a Pomarico³³.

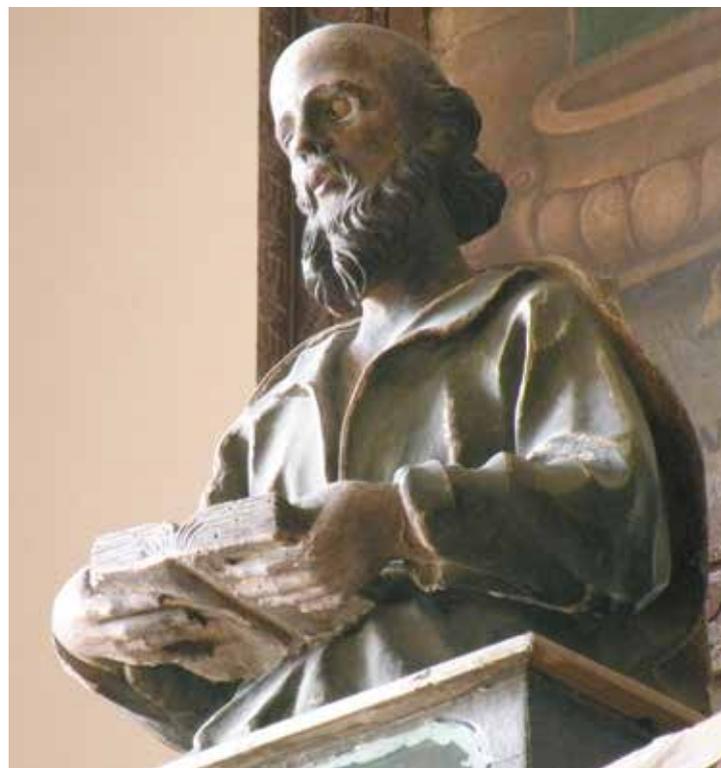
Negli anni successivi, l'attività pittorica dell'artista si trasformerà decisamente con nuove sperimentazioni mu-





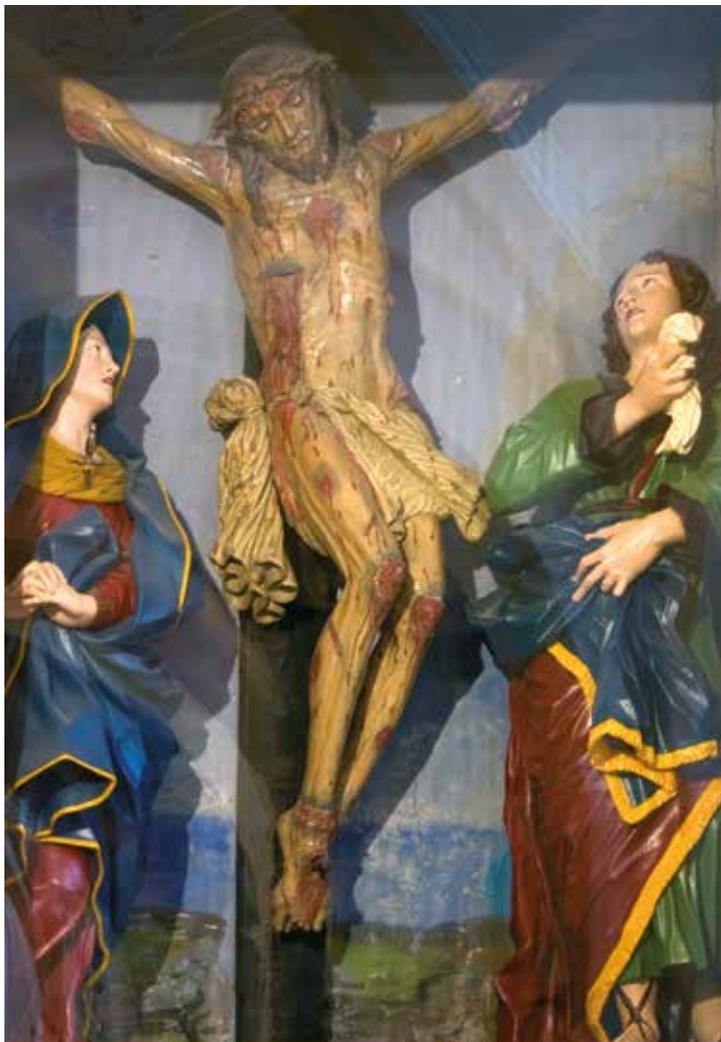
tuate dalla corrente naturalistica che si andava affermando sull'onda della rivoluzione caravaggesca; esempio emblematico di tale svolta è rappresentato dal *Compianto sul Cristo deposto* eseguito per la cattedrale di Tricarico, dove un uso più estremo del chiaroscuro e più drammatico del colore accentua decisamente la resa plastica delle figure che appaiono immerse in un sofisticato gioco di luci ed ombre.

Trae ispirazione da temi tardo-manieristici l'ignoto autore della suggestiva *Immacolata col Bambino* che si conserva nella sagrestia della Chiesa Madre e che sembra guarda-



re alle analoghe composizioni realizzate da Filiberto Guma da Pignola, allievo anch'egli del Pietrafesa, per i conventi di Viggiano e di Pietrapertosa³⁴. Di stampo nordico il misterioso paesaggio marino che si intravede ai piedi della Vergine, così come i minuziosi dettagli riferiti ai simboli mariani, tutti corredati da un cartiglio recante il nome di ciascun attributo.

Di mediocri artisti locali sono invece le due tele della seconda metà del Seicento presenti nella chiesa di S. Lucia; una *Madonna con Bambino e i Santi Lucia ed Eligio* (ai quali era dedicato l'altare) di autore ignoto, circondato da una sontuosa cornice lignea dorata, decorata con putti e motivi fitomorfici e un'*Annunciazione* firmata *C^a* (Caterina?) *Boccardi P. AD 1689* entrambe pesantemente restaurate in



Alla pagina precedente:

Fig. 397 Chiesa di S. Lucia. Caterina (?) Boccardi, *Annunciazione* (1689).

Fig. 398 Chiesa Madre. Busto di santo.

Fig. 399 Chiesa di S. Maria degli Angeli. *Calvario*.

epoche successive come testimoniano le iscrizioni che si leggono sulle rispettive superfici pittoriche³⁵.

Nel campo della scultura lignea non sono molte le opere attribuibili con certezza al XVII secolo, sia a causa delle frequenti sovrapposizioni di colore eseguite nel corso di malaccorti restauri che ne rendono difficoltosa la lettura, sia per una certa lentezza nell'aggiornare il gusto e lo stile tipico degli artisti operanti in provincia.

Collocabili alla fine del secolo i quattro busti reliquiario di fattura locale, raffiguranti altrettanti santi di difficile identificazione che si conservano provvisoriamente nella sagrestia della chiesa matrice insieme ad un *Ecce Homo*.

Probabilmente dello stesso periodo sono due Crocifissi inseriti in altrettanti gruppi realizzanti il *Calvario* nella chiesa di S. Maria degli Angeli e all'Annunziata; in entrambi i casi le statue della Vergine e di S. Giovanni Evangelista posti ai lati delle due Croci non sono coeve ma, in osservanza ad una consuetudine piuttosto ricorrente, sono state aggiunte in un secondo momento e si situano, con buona approssimazione, alla prima metà del secolo successivo.

L'intento fortemente drammatico della rappresentazione accentuato dalle profonde ferite che ricoprono l'intero corpo del Cristo e dall'atteggiamento quasi espressionistico della postura e dei tratti del volto, fanno ritenere che gli ignoti scultori, probabilmente lucani, si siano ispirati alla tradizione iconografica francescana nata in ambiente calabro-siculo nella prima metà del '600 e che vide uno dei suoi maggiori rappresentanti in Frate Umile da Pietralia. E proprio nella non lontana Miglionico (Chiesa del Crocifisso)³⁶ si conserva uno dei più celebri Crocifissi di questo artista che ebbe fra i suoi allievi Frate Angelo da Pietrafitta, anch'egli autore di analoghe sculture dai toni tragici e di stampo decisamente pietistico, operante soprattutto in Puglia e Calabria, ma di cui esistono significativi esempi anche a Forenza (S. Maria della Stella)³⁷, Stigliano (S. Antonio)³⁸ e Matera (S. Rocco)³⁹.

7.3 Il '700

Se nel corso del XVII secolo non sono mancate ad Avigliano importanti presenze come quella del Ferro e del Bresciano, personalità di tutto rispetto, ma in ogni caso limitate ad un'attività che non aveva mai superato i confini regionali, diverso sarà lo scenario che si profilerà nella cittadina lucana nei primi decenni del secolo successivo.

Sull'onda della grande popolarità della stagione giordanesca che aveva esteso la sua fama negli angoli più remoti del Regno, anche Avigliano, in concomitanza con le ristrutturazioni di cui furono oggetto diversi edifici religiosi o con la contemporanea edificazione di nuove chiese, volle dotarsi di opere provenienti stavolta direttamente dalla capitale.

Esempio di ciò è la presenza di **Filippo Ceppaluni**, allievo di Luca Giordano, che nel 1718, su iniziativa dei francescani, viene chiamato a realizzare una serie di tele per la chiesa di S. Maria degli Angeli, probabilmente non tutte pervenuteci, che rappresentano l'unica presenza finora documentata di questo artista in Basilicata.

Del pittore ci sono state tramandate alcune notizie da Bernardo De Dominicis il quale afferma che, dopo un primo apprendistato presso suo padre Raimondo⁴⁰, volle in seguito divenire scolaro di Luca Giordano al suo ritorno dalla Spagna (1702). L'autore delle "Vite" riferisce inoltre che egli fu anche soprannominato "il muto, perché era tale" e che "fu buon copista" ed acquistò "buon nome nel far ritratti, ne' quali guadagnò molto. Ma nel fare d'invenzione quadri istoriati non molto prevalse".

L'unica opera che il De Dominicis cita è una *Santa Irene*, attualmente dispersa, che si trovava nella prima cappella a destra nella chiesa napoletana di S. Luigi di Palazzo, oggi non più esistente. Il pittore sarebbe morto "di fresca età nel 1727"⁴¹.

Dell'attività del Ceppaluni sono pochissime le opere pervenute e finora documentate. Le prime in ordine di tempo sono le tre tele del soffitto della chiesa di S. Clemente a Pellicano (SA), eseguite nel 1714 (*Gloria di S. Clemente*, *Visione di S. Anna* e *Madonna del Rosario*), la cui paternità è stata rivelata da un documento di pagamento ritrovato da Umberto Fiore e pubblicato da Mario Alberto Pavone⁴².

Sono invece dei primi anni '20 le otto tele della chiesa di S. Francesco a Forio d'Ischia (NA), alcune delle quali molto deperite e giudicate già "modestissime" da Giuseppe Scavizzi⁴³: *S. Antonio predica ai Pesci* (firmata e datata 1723), *Deposizione*, *Pietà*, *Annunciazione* (firmata e datata 1721), *Natività della Vergine*, *Miracolo di S. Antonio*, *S. Francesco riceve le stigmate*, *S. Francesco in estasi*, in gran parte ispirate a celebri modelli giordaneschi o addirittura a prototipi di stampo naturalistico estratti dal Ribera o Battistello Caracciolo⁴⁴.

È firmata *Filippo Ceppaluni fecit* una bella tela recentemente transitata sul mercato antiquario portoghese raffigurante *La Vergine che in presenza di S. Caterina d'Alessandria e della Maddalena consegna a Frate Lorenzo da Grotteria la miracolosa immagine di S. Domenico nella chiesa del monastero di Soriano Calabro*⁴⁵.

E infine, Aurora Spinosa attribuisce al "Muto", seppure dubitativamente, sulla base di considerazioni di carattere stilistico, anche la serie di 14 quadretti con le *Stazioni della Via Crucis* collocati ai pilastri della navata centrale di S. Maria della Sanità a Napoli⁴⁶; tuttavia il loro recente restauro sembrerebbe rendere più problematica l'ipotesi della studiosa.

Firmata e datata *Filippo Ceppaluni fecit 1718*, la pala aviglianese con *i Santi Pietro d'Alcantara e Pasquale Baylon* rappresenta, insieme alla *Madonna del Carmine*, incastonata nella cimasa della medesima complessa cornice, forse



Fig. 400 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Filippo Ceppaluni, *Santi Pietro d'Alcantara e Pasquale Baylon* (1718).



Fig. 401 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Filippo Ceppaluni, *Madonna del Carmine*.

Fig. 402 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Filippo Ceppaluni, *S. Giovanni da Capestrano*.

la migliore prova del finora limitatissimo corpus attribuito a questo autore. Al centro della composizione i due santi spagnoli sono raffigurati con l'abito francescano, seduti su un cumulo di dense nubi e circondati da angeli. A sinistra S. Pietro d'Alcantara con il volto rivolto alla classica croce che generalmente lo accompagna, formata da due tronchi



grezzi sovrapposti; a destra S. Pasquale Baylon che fissa con sguardo estatico l'ostensorio da cui si emana una luce divina. Particolarmente interessante è il suggestivo paesaggio rappresentato nell'angolo in basso a destra dove, fra due corsi d'acqua, si erge, in aperta campagna, una grande chiesa a tre navate con facciata a capanna e tetto a spiovente, alle spalle della quale si stagliano una cupola e un campanile; sulla sinistra due viandanti salgono verso la città, spingendo un mulo. Le caratteristiche architettoniche del tempio raffigurato non sembrano tuttavia rapportabili a nessun

edificio sacro presente sul territorio lucano, il che rende al momento problematica l'individuazione del luogo.

La tela, fortemente ispirata all'ultima produzione del Giordano, è stata messa in rapporto con *I Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri* eseguiti da Luca nel 1704 per la chiesa napoletana dei Girolomini⁴⁷.

Con giusta ragione, Anna Grelle Iusco attribuiva al Ceppaluni anche la piccola *Madonna del Carmine*⁴⁸, mentre è recentissima l'assegnazione al medesimo pittore da parte di Elisa Acanfora del *S. Giovanni da Capestrano*, tela di identiche dimensioni, inserita anch'essa in una cimasa, a probabile coronamento di una seconda pala oggi scomparsa⁴⁹.

Nel primo dei due quadri la Vergine col Bambino è rappresentata secondo la più classica delle iconografie della Madonna del Carmine, con una cometa disegnata sulla spalla ed in mano lo scapolare. In alto due angeli in procinto di incoronarla ed in basso due anime purganti: una giovane donna ed un vecchio. L'estrema somiglianza fra i volti dei due cherubini che reggono la corona e quelli dei due angeli ai lati di S. Pietro d'Alcantara nella pala sottostante non sembra concedere dubbi sulla comune paternità delle due opere. Inoltre notevoli sono le analogie tra la figura della Vergine del Carmine con l'Annunciata di Forìo d'Ischia che il Ceppaluni eseguirà nel 1721; e fisiognomicamente molto simili alle due anime dannate della parte bassa del dipinto sono le figure dell'angelo e del santo nell'*Estasi di S. Francesco* sempre a Forìo.

Nella seconda cimasa il santo guerriero, facilmente riconoscibile dal saio francescano e dal vessillo su cui campeggia la grande croce color rosso, siede in primo piano su una roccia, cinto da un cimiero piumato, mentre sullo sfondo infuria una battaglia fra cristiani e infedeli. Anche in questo caso, da un raffronto con le poche opere certe del pittore, ci è parso notare una convincente somiglianza con

il S. Antonio della predica ai pesci, firmata e datata 1723.

Successivo di circa un decennio alla pala del Ceppaluni è il quadro raffigurante *S. Chiara mette in fuga i Saraceni* eseguito da **Francesco Giordano** nel 1727 (sul secondo gradino del tempio si legge l'iscrizione *Francesco Giordano f. 1727*) per l'altare maggiore della chiesa del monastero aviglianese di S. Giuseppe e che oggi si conserva nella Chiesa Madre⁵⁰. Come per il precedente pittore, anche per il Giordano sono poche le opere accertate e sostanzialmente inesistenti i dati biografici.

Il primo dipinto documentato, *S. Agostino consegna le regole* è del 1724 (firmato e datato in basso a destra *F. IORDANVS P. 1724*) e si conserva nel convento agostiniano di Noicàttaro (BA)⁵¹.

Il secondo, firmato e datato 1725, si trova a Pagani (SA); si tratta di una *Circoncisione* realizzata per la chiesa del Corpo di Cristo⁵². Due anni dopo e sempre a Pagani il Giordano realizza una *Incoronazione* (o *Assunzione*) della Vergine per il Carminiello ad Arco⁵³.

Intanto, nel 1726, per la Confraternita dell'Immacolata di Minervino Murge (BA) eseguiva sei grandi tele tutte sviluppate in orizzontale e recentemente restaurate, con altrettanti episodi della vita di Maria; di queste, l'*Annunciazione* è firmata e datata *Francesco Giordano F. 1726*, mentre la *Visitazione* è siglata *FG*. Altri quattro dipinti vengono assegnati da Francesco Di Palo al medesimo artista sulla base di analogie stilistiche: *Natività di Maria*, *Presentazione al tempio*, *Circoncisione*, *Assunzione*⁵⁴. Dal testamento redatto nel 1725 dal suo committente, don Nicola Mosca, veniamo a sapere che i quadri provenivano da Napoli, il che lascerebbe pensare a un'origine partenopea del Giordano⁵⁵.

Altra opera pugliese firmata dal medesimo pittore (*Fran.^{co} Giordano F.*) è il *Trionfo dell'Eucaristia con i Santi Giovanni Nepomuceno e Tommaso d'Aquino* per la cappella del Sacramento nella cattedrale di Gallipoli (LE), dedicata

a S. Agnese⁵⁶.

Databile intorno alla metà degli anni trenta è poi la grande pala con l'*Assunzione della Vergine*, un tempo collocata sull'altare maggiore del Duomo di Salerno e da molti anni trasferita nel Salone degli Stemmi dell'attiguo Palazzo Arcivescovile⁵⁷.

Fra il 1734 ed il 1735 il Giordano esegue per la chiesa napoletana di S. Giuseppe dei Ruffi “quattro quadri fatti per porsi all'i quattro cantoni della nuova cupola”, secondo quanto testimoniato da tre documenti di pagamento datati fra il 1734 e il 1735 ritrovati da Giuseppe Fiengo⁵⁸. I documenti non indicano i soggetti dei dipinti, ma riteniamo che essi si riferiscano alle quattro tele con i Dottori della Chiesa (*S. Girolamo, S. Gregorio Magno, S. Agostino e S. Ambrogio*) poste tuttora nei pennacchi della cupola che agli inizi del decennio successivo verrà affrescata dal De Mura.

Porta la firma del Giordano (*F. IORDANVS F.*) anche la tela con *S. Domenico brucia i libri degli eretici* nella cappella di S. Domenico del Santuario di S. Maria dell'Arco a Sant'Anastasia (NA), così come riteniamo doversi assegnare al medesimo autore il suo pendent con *S. Domenico resuscita Napoleone Orsini*⁵⁹.

E sempre in area napoletana Gennaro Aspreno Galante segnalava nella chiesa di S. Maria degli Angeli alle Croci un *Cristo Morto* firmato *F. Giordano* andato distrutto alcuni decenni fa, di cui esiste un'accurata descrizione in una scheda di catalogo della Soprintendenza B.A.S. di Napoli datata 1934⁶⁰.

È inoltre firmata *Fr. Giordano* una *Immacolata Concezione* nella chiesa di S. Anna di Capri in cui si conservano anche due tele delle stesse dimensioni raffiguranti *S. Paolo e S. Pietro*, entrambe da assegnare al medesimo pittore⁶¹.

Non riteniamo invece che possano attribuirsi allo stesso artista, come proposto da Luigi Avino⁶², le due tele centinate con le allegorie della *Giustizia* e della *Carità*, prove-

nienti dalla cappella della confraternita napoletana di S. Ivo, già in deposito presso la chiesa di S. Antonio a Posilipo ed oggi collocate nella sala riunioni del Comitato dei Delegati della Cassa Nazionale di Previdenza e Assistenza Forense di Roma.

In aggiunta al corpus di opere fin qui riportate, tutte piuttosto omogenee sul piano stilistico e databili tra gli anni '20 e '30, dobbiamo prendere in considerazione una serie di dipinti eseguiti sia su tela che in affresco presenti nel territorio calabrese e realizzati fra il 1745 ed il 1761 da un pittore di ambito strettamente locale che si firma anch'egli Francesco Giordano⁶³. La scadentissima qualità di tale produzione rende estremamente improbabile la possibilità che essa appartenga all'omonimo Francesco Giordano del quale si è detto in precedenza⁶⁴. Probabilmente nativo di Petilia Policastro (la firma sulla *Veronica* di San Giovanni in Fiore sembrerebbe indicare chiaramente tale origine: *Fran.^{cus} Iordano Civitatis Policastri Inv. A. D. 1745*), si limitò ad operare nei centri della Sila Piccola vicini alla sua città natale, tutti compresi nell'antico Marchesato di Crotona (Petilia Policastro, Mesoraca, Santa Severina) o nelle sue immediate vicinanze (San Giovanni in Fiore). D'altra parte, oltre ad evidenti differenze calligrafiche, anche l'espressione grammaticale del cognome adoperata da quest'ultimo, *Iordano*, una via di mezzo tra il latino *Iordanus* e l'italiano *Giordano* non trova riscontro nelle opere finora rilevate in Campania e in Puglia, oltre che ad Avigliano. Infine, l'apparente disomogeneità dei dipinti calabresi, soprattutto in considerazione della senz'altro maggiore qualità di buona parte delle decorazioni eseguite nel Castello di Santa Severina al servizio di Casa Gruther, troverebbe una plausibile spiegazione in un possibile ruolo di copista; i migliori esempi della sua abilità non sarebbero altro che la riproduzione di una serie di modelli alcuni dei quali ricavati da stampe forse possedute dallo stesso ricco feudatario, come proposto in modo



Fig. 403 Chiesa Madre. Francesco Giordano, *S. Chiara mette in fuga i Saraceni* (1727).



Fig. 404 Napoli, Chiesa del Gesù delle Monache. Paolo De Matteis, *S. Chiara mette in fuga i Saraceni* (1700 ca.).

convincente da Giorgio Leone⁶⁵.

Escluso dunque dal corpus del nostro artista il gruppo di dipinti calabresi, dobbiamo prendere atto al momento dell'assoluta impossibilità di individuare opere del medesimo che appartengano con certezza agli anni successivi al terzo decennio. Ciò nonostante esistono documenti che testimoniano la presenza a Napoli di un Francesco Giordano alla metà del secolo. Nel 1754 infatti, il noto argentiere Giuseppe Guariniello riceve l'incarico, dal gesuita Padre Francesco Pepe, di realizzare la statua di rame dorato dell'*Immacolata* da porsi in cima alla guglia costruita su sua iniziativa nella grande piazza antistante la chiesa del Gesù di Napoli. Ma, secondo un'insolita procedura voluta dallo stesso Pepe, il Guariniello avrebbe dovuto realizzare la sua opera prendendo a riferimento una statua di legno creata dallo scultore Bernardo Valentino ed eseguita in confor-



Fig. 405 Ex Chiesa di S. Giuseppe. Francesco Giordano (attrib.), *Episodio della Via Crucis*.

mità al modello originale di creta posseduto dal padre gesuita. L'intera operazione doveva essere effettuata sotto la supervisione del celebre scultore Matteo Bottigliero (autore insieme a Francesco Pagano delle statue marmoree della guglia) e di tal Francesco Giordano⁶⁶. Che le opere di scultura, soprattutto in legno, venissero sottoposte nel XVIII secolo alla valutazione di pittori era una prassi piuttosto consolidata; tuttavia non abbiamo la certezza dai diversi documenti in cui tale Francesco Giordano viene citato, che si tratti della medesima persona, anche a causa della notevole diffusione del cognome in questione⁶⁷. L'ipotesi resta in ogni caso suggestiva anche alla luce di un documento datato 18 giugno 1757 e ritrovato da Vincenzo Rizzo in cui lo scultore Giuseppe Sanmartino acquista "dal legittimo erede del fu Francesco Giordano, alcuni libri, stampe sciolte, disegni e statue di gesso per uso di studio di pittura

e scultura⁶⁸.

La pala aviglianese del Giordano rappresenta uno degli episodi più celebri della vita di S. Chiara avvenuto quando la suora francescana ormai malata e in avanti negli anni, si trovò ad affrontare l'assalto di un'orda di Saraceni assoldati dall'imperatore Federico II di Svevia che, secondo la tradizione, in un venerdì di settembre del 1240, aveva preso d'assalto il monastero di S. Damiano posto fuori dalle mura di Assisi e quindi privo di difese. Alla vista dell'ostia consacrata ostentata dalla santa gli infedeli, che avevano già scalato le mura del chiostro, si ritirarono improvvisamente in preda al terrore.

Il soggetto sarà mirabilmente ripreso nel 1745 da Francesco De Mura nel grandioso affresco purtroppo perduto, eseguito per la volta della crociera della chiesa di S. Chiara a Napoli⁶⁹.

Come a ragione rilevato da Mauro Vincenzo Fontana⁷⁰, il quadro del Giordano prende senza alcun dubbio a riferimento un'analogha composizione eseguita, probabilmente qualche anno prima, da Paolo De Matteis per la chiesa napoletana del Gesù delle Monache a Porta S. Gennaro⁷¹. In quest'ultima, che si sviluppa maggiormente in larghezza, risultano sostanzialmente identiche la disposizione, la postura e le espressioni della santa e delle quattro compagne che la circondano. Il Giordano arricchisce però la scena aggiungendo maggiori dettagli nel descrivere le architetture del monastero che fanno da sfondo e, in particolare, inserendo in alto la figura della Vergine che, accompagnata da cinque cherubini che fanno capolino fra le nuvole, punta con l'indice la protagonista addolcendo così la drammaticità del racconto e contribuendo alla creazione di un'atmosfera più mistica e soprannaturale. Molto simile anche la parte destra della composizione con il saraceno in primo piano che fugge con le braccia in avanti e la testa rivolta all'indietro, quasi inciampando nel groviglio di corpi che si

è formato ai suoi piedi⁷².

Le similitudini con la pala napoletana stanno a dimostrare che, pur restando fedele al giordanismo del suo omonimo e più illustre predecessore, il nostro pittore tentò di addolcirne i toni accostandosi allo stile più classicheggiante della maniera dematteisiana, dato questo ancora più evidente nei grandi telari di Minervino Murge o nell'Incoronazione di Pagani⁷³.

Provengono sempre dalla distrutta chiesa del monastero di S. Giuseppe, una serie di 14 piccole tele raffiguranti le stazioni della *Via Crucis* che si conservano, in attesa di restauro, presso i depositi della Soprintendenza di Matera⁷⁴. I quadretti sembrerebbero con buona ragione opera dello stesso Giordano, anche se una più attendibile analisi stilistica, attualmente resa problematica dal precario stato di conservazione, potrà essere effettuata solo a restauro ultimato.

Tra i pittori provenienti dalla capitale che operarono ad Avigliano nella prima metà del '700 si affianca al Ceppaluni e al Giordano anche **Girolamo Cenatiempo**, il più celebre dei tre ed autore di un'ampia e ben documentata produzione.

Anche di questo artista, ignorato dal De Dominici, non conosciamo i dati biografici essenziali.

Il suo nome appare per la prima volta in un documento di pagamento del 1703 per aver decorato due custodie di ebano per altrettante statue lignee scolpite da Nicola Fumo⁷⁵; due anni dopo compare fra gli iscritti alla confraternita di S. Anna e S. Luca che all'epoca fungeva da corporazione dei pittori napoletani⁷⁶.

La consuetudine di firmare e datare il più delle volte le sue opere consente di seguire piuttosto agevolmente la carriera del pittore che fu particolarmente attivo oltre che a Napoli e in Campania, anche in quasi tutte le province del Regno ed in particolare in Abruzzo e in Puglia.

Tra le prime tele, quelle per la chiesa napoletana di S. Pietro a Maiella: *S. Benedetto che si congeda da S. Scolastica* (1705) e lo *Sposalizio mistico di S. Caterina* (1706); a queste seguiranno quelle con la *Nascita* e la *Morte di S. Celestino*, realizzate nel 1711⁷⁷.

Nel 1707 Cenatiempo realizza alcuni dipinti per le chiese di Maiori (SA): *S. Chiara che recide i capelli a una novizia* e i *SS. Girolamo e Bonaventura* per S. Maria della Pietà, *l'Adorazione dei Magi* e forse *S. Alessio moribondo* nel convento di S. Francesco ed infine un'*Annunciazione* e una *Incoronazione della Vergine* per la collegiata di S. Maria a Mare⁷⁸.

Tra il 1706 e il 1707 l'artista esegue quattro tele per la chiesa di S. Giuseppe a Pozzuoli (NA)⁷⁹.

Dal 1709 il pittore sarà impegnato in uno dei suoi lavori più prestigiosi eseguendo, in tempi successivi, diversi dipinti sia su tela che in affresco per la Basilica di S. Bernardino a L'Aquila⁸⁰.

Nel 1711 firma il *Martirio di Santa Colomba* per la chiesa di S. Maria della Sapienza a Napoli⁸¹.

Dello stesso anno sono i due dipinti con *S. Girolamo* e la *Maddalena penitente* per la chiesa della SS. Trinità di San Severo (FG)⁸², mentre risalgono al 1714 i tre quadri (*S. Bonaventura con S. Gennaro e S. Chiara, Madonna della Provvidenza e S. Francesco che porge la regola a Gesù e alla Vergine*) nella chiesa di S. Francesco a Lucera (FG) e al 1717 le tele del soffitto di S. Maria delle Grazie a Manfredonia (FG)⁸³. Altre opere in terra di Puglia si conservano nell'Episcopio di Conversano (BA), (*Immacolata e i Santi Marco e Nicola*, proveniente dalla chiesa dei Cappuccini della stessa città), nella chiesa di S. Domenico a Lucera (*Madonna del Rosario*) e nella cattedrale di Barletta (*Storie della vita di S. Giuseppe*), queste ultime datate 1741⁸⁴; infine a Taranto, nella chiesa del Crocifisso, ma qui trasferite dal demolito complesso francescano di S. Antonio, si segnalano il *Mar-*

tirio di S. Bartolomeo (firmato) e *Visione dei Santi Benedetto e Gregorio*, messa in relazione con il Cenatiempo da Marcello Gaballo, proprio sulla base del raffronto con la pala aviglianese⁸⁵.

Del 1712 sono le tre tele per la chiesa napoletana del Gesù Vecchio con *Episodi della vita di S. Stanislao*⁸⁶ e *l'Adorazione dei pastori* per la chiesa di S. Teresa a Chiaia della stessa città⁸⁷, mentre del 1713 sono *Dalila con il vinto Sansone* e *Giuditta con la testa di Oloferne* in collezione privata⁸⁸.

Per la Chiesa di S. Francesco d'Assisi a Cosenza realizza nel 1721 *l'Estasi di S. Pasquale Baylon*⁸⁹.

Numerose saranno negli anni successivi le opere destinate alle chiese della capitale. Le tre tele con *Storie della vita di S. Antonino* più gli affreschi della volta nell'omonima cappella in S. Pietro Martire in collaborazione con il fratello Ignazio (1722)⁹⁰, le quattro tele con *Episodi della vita di S. Giovanni Battista* per S. Maria di Donnaromita (1724)⁹¹, i numerosi quadri realizzati per la chiesa di S. Maria delle Grazie a Piazzetta Mondragone (1731)⁹², l'affresco con *S. Elena* nella chiesa della Nunziatella degli stessi anni⁹³, il *S. Matteo* sull'altare maggiore della parrocchia dei SS. Francesco e Matteo ai Quartieri Spagnoli (1737)⁹⁴ ed infine la *Cena in casa del Fariseo* (1741) più alcune stazioni della via Crucis per i Padri della Missione ai Vergini⁹⁵.

Al di fuori di Napoli si segnalano invece la *Negazione di S. Pietro* presso il Seminario Arcivescovile di Aversa (CE) (1724)⁹⁶, *l'Immacolata* in S. Francesco a Teano (CE) (1726)⁹⁷ e le tele con *S. Lucia* e *S. Aniello* nella chiesa di S. Francesco di Paola a Ottaviano (NA) (1740)⁹⁸.

Le ultime opere documentate sono le tele con la *Gloria di S. Francesco di Paola* e le *Virtù* (su una delle quali è apposta la data 1744) per la cappella del santo nel santuario di S. Maria di Pozzano nei pressi di Castellammare di Stabia (NA)⁹⁹.

L'attività di questo prolifico, ma finora poco studiato



Fig. 406 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Girolamo Cenatiempo (attrib.), *Madonna di Montevergine e i Santi Francesco Saverio, Michele Arcangelo, Carlo Borromeo, Gregorio Magno e anime purganti.*

pittore, non si esaurisce con il gran numero di dipinti di soggetto religioso eseguiti per chiese e monasteri di ogni angolo del regno, ma si esprime anche su temi di carattere profano in opere destinate a decorare palazzi ed abitazioni private.

È recente l'attribuzione al Cenatiempo da parte di Mauro Vincenzo Fontana di una serie di dieci dipinti su vetro di soggetto mitologico provenienti dalla raccolta Camillo D'Errico ed oggi a Matera, nel Museo Nazionale di Arte Medioevale e Moderna della Basilicata, che lo studioso colloca intorno alla fine del primo decennio del '700¹⁰⁰.

Si deve inoltre agli studi di Giancarlo Sestieri la scoperta che il pittore si cimentò anche nel genere della battaglia all'antica, un filone che ebbe massimo sviluppo nel secolo precedente, ma che rimase in voga per buona parte del XVIII secolo. Testimonianza di tale produzione sono le sei tele in collezione privata a L'Aquila¹⁰¹ ed alcune altre transitate sul mercato antiquario¹⁰².

La pala aviglianese attribuita a Girolamo Cenatiempo raffigura una *Madonna di Montevergine e i Santi Francesco Saverio, Michele Arcangelo, Carlo Borromeo, Gregorio Magno e anime purganti* e ricalca, come sottolineato da Paola Apuzza, il medesimo schema compositivo che si ritrova in una tela assegnata di recente al medesimo pittore, raffigurante la *Madonna delle Grazie con S. Francesco d'Assisi, S. Lorenzo, angeli ed anime purganti*, conservata ad Avellino, nella chiesa di S. Francesco alla ferrovia¹⁰³.

Il colorito scuro della Vergine, la presenza e la fattura del trono ed alcuni particolari, come la mano del Bambino poggiata sul dorso di quella materna, si riferiscono senza alcun dubbio alla Madonna di Montevergine (*Mamma Schiavona*) venerata nell'omonima abbazia di Mercogliano nei pressi di Avellino¹⁰⁴. Rispetto alla tavola originale attribuita al pittore Montano d'Arezzo (attivo a Napoli negli anni a cavallo tra il 1200 e il 1300), al di là delle



Fig. 407 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Girolamo Cenatiempo (attrib.), S. Lucia.

Alla pagina seguente:

Fig. 408 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Girolamo Cenatiempo (attrib.), S. Barbara.



connotazioni stilistiche, non si rilevano dal punto di vista iconografico, differenze sostanziali. Risultano quindi quasi sovrapponibili i gesti e le espressioni dei personaggi, la foggia dei loro abiti e il punto di vista da cui è ripresa la scena con il trono lievemente ruotato a destra; l'unica licenza sembra consistere nella mano destra del Bambino che, anziché aggrapparsi ai bordi del manto della Madre,

afferra con fare quasi impertinente la vistosa collana di pietre preziose apparentemente estranea all'icona originale. In realtà, fino agli anni '60 del secolo scorso, il quadro di Montevergine risultava appesantito da gioielli ed in particolare collane e pettorali che per devozione erano stati sovrapposti all'immagine mariana, ma che furono eliminati in occasione dei più recenti restauri; il dettaglio, a prima vista non congruente, sarebbe così da riportare a tale, e fortunatamente obsoleta, tradizione.

Nei due angoli in alto della composizione diversi angeli; i due in primo piano hanno appena posato sul capo della Vergine una corona d'oro a cinque punte. Al disotto del trono sei anime dannate, uomini e donne, appaiono avvolte dalle fiamme. Ai lati due coppie di santi: a sinistra S. Francesco Saverio di cui si scorge solo il capo, appena riconoscibile grazie ai caratteri fisici (capelli scuri e barba corta), all'abito gesuitico e al giglio e, in primo piano, S. Michele Arcangelo intento a pesare un'anima per mezzo di una bilancia che tiene nella sinistra, mentre con la destra addita i dannati; a destra S. Carlo Borromeo individuabile grazie al naso aquilino e al rosso cardinalizio della sua veste con a fianco S. Gregorio Magno in abiti papali con la tiara sul capo e l'ostia consacrata nella mano destra, anch'egli con l'indice puntato (il sinistro) verso le anime purganti.

Certamente della stessa mano sono anche le due tele ottagonali collocate sulla controfacciata della medesima chiesa: *S. Lucia* e *S. Barbara* (attualmente trasferite in sagrestia).

Nella prima la santa è raffigurata quasi di profilo con un angelo che da una nuvola le posa sul capo una corona d'alloro simbolo del martirio; un secondo angelo, a terra, le porge un vassoio contenente gli occhi, attributo principale della martire.

Nell'altra tela, pendente della precedente, è rappresentata Santa Barbara, riconoscibile dalla torre posta sullo sfon-

do, nella quale fu imprigionata; nella mano destra reca la palma del martirio con la quale sembra giocherellare l'angioletto posto alle sue spalle. A destra giace a terra l'empio padre, l'infedele Dioscuro che osteggiò con ogni mezzo la conversione della figlia, ma che per i suoi misfatti fu punito, ucciso da un fulmine divino.

L'assegnazione al Cenatiempo della pala con la Vergine, il Bambino e Santi unitamente alla tela ottagonale con S. Lucia si deve ad Anna Grelle¹⁰⁵, mentre il pendent con S. Barbara è stato solo di recente aggiunto al corpus del pittore da Mauro Vincenzo Fontana il quale colloca i suddetti dipinti fra il primo ed il secondo decennio del XVIII secolo¹⁰⁶.

Le evidenti affinità stilistiche fra le tele aviglianesi ed altre opere certe del pittore non sembrano effettivamente lasciare dubbi sulla validità di tali attribuzioni. Molto simile, sia per l'impianto compositivo che per la fisionomia dei singoli personaggi è la tela attribuita al Cenatiempo che si conserva nel Museo Capitolare di Atri (TE), proveniente dalla distrutta chiesa di S. Pietro della medesima cittadina, raffigurante la *Madonna del Carmine con S. Giuseppe, S. Orsola, S. Girolamo e S. Ignazio di Loyola*¹⁰⁷. Inoltre il S. Michele sembra ripreso dal *S. Martino che dona il mantello al povero* nella chiesa napoletana di S. Pietro a Maiella, mentre gli angeli sono fortemente somiglianti a quelli del *Martirio di S. Colomba* nella chiesa di S. Maria della Sapienza della stessa città.

Nella tela ottagonale con S. Lucia l'angelo recante il vaso con gli occhi della martire è sostanzialmente identico a quello che regge il calamaio accanto a S. Girolamo della tela di Atri, così come il suo pendant con S. Barbara presenta notevoli somiglianze con *Giuditta con la testa di Oloferne* in collezione privata.

L'apporto di opere pittoriche dalla capitale si esaurirà però molto presto e, ben prima della metà del secolo, la produzione di nuove opere d'arte ritornerà ad essere affida-

ta a pittori di ambito strettamente locale. Fra questi, l'unico artista documentato nel XVIII secolo ad Avigliano che acquisterà una certa notorietà nella provincia potentina è **Gian Lorenzo Cardone**, personaggio eclettico e per certi versi quasi leggendario per la discreta letteratura di cui è stato oggetto, soprattutto in relazione al presunto ruolo di patriota svolto durante la rivoluzione napoletana del 1799.

Nato nel vicino centro di Bella nel 1743, si trasferì adolescente a Napoli dopo essere entrato nelle grazie del locale feudatario Giuseppe III Caracciolo principe di Torella. Nella capitale Cardone fu avviato allo studio delle lettere e delle arti per la qual cosa sarebbe diventato poeta e pittore. Ma nulla conosciamo circa la sua formazione e dei suoi versi non restano che pochissime testimonianze. L'unica opera letteraria completa che ci è pervenuta è il *Te Deum dei Calabresi*, inno di protesta scritto in vernacolo e ad impronta satirica contro la tirannia borbonica che, secondo alcuni, fu anche musicato da Giovanni Paisiello¹⁰⁸. Esiliato dopo lo sfortunato epilogo della Repubblica Partenopea, visse per alcuni anni a Marsiglia prima di tornare definitivamente nel paese natìo dove morì il 20 gennaio 1813¹⁰⁹.

Ad Avigliano sono due le tele che possiamo con certezza assegnare al pittore bellese.

La prima è una *Visitazione* eseguita per la chiesa del SS. Rosario (oggi SS. Annunziata), ma che attualmente si conserva, insieme ad altre opere provenienti dallo stesso tempio, nella sagrestia della Chiesa Madre di S. Maria del Carmine. La paternità del dipinto non sembra presentare dubbi in quanto firmato in basso a destra *G L Cardone pingebat*. Una lettura errata di Clara Gelao riportata nella scheda ministeriale del 1988¹¹⁰ aveva tuttavia indotto a ipotizzare l'esistenza di un fantomatico Francesco Cardone come autore dei dipinti aviglianesi, ingenerando un equivoco che ha successivamente coinvolto altri studiosi¹¹¹.

Soggetto del quadro è la visita di Maria Vergine alla cu-



Figg. 409-410 Chiesa Madre. Gian Lorenzo Cardone, *Visitazione*.
Figg. 411-412 Chiesa di S. Vito. Gian Lorenzo Cardone, *Madonna con Bambino e i Santi Apollonia, Francesco, Silvestro e Antonio* (1771).

gina più anziana Elisabetta, incinta di Giovanni Battista, avvenuta subito dopo l'Annunciazione. Maria è raffigurata a destra mentre raggiunge Elisabetta che, in cima ad una breve scalinata, la accoglie chinandosi lievemente in avanti e prendendole una mano; alle spalle di quest'ultima, il marito Zaccaria che solleva con il braccio sinistro il suo berretto in segno di saluto. A destra e più indietro S. Giuseppe, accompagnato da alcune figure indistinte. In primo piano è semisdraiata una giovane donna con un bimbo in braccio, sorta di rappresentazione allegorica della maternità, alle cui spalle si intravede la figura di un giovane.

Come giustamente rileva Italia Manolio, riferimento assoluto per il Cardone è Francesco De Mura ed in particolare la sua *Visitazione* realizzata nel 1757 per la certosa di S. Martino a Napoli¹¹². E in effetti la tela aviglianese altro non è che una copia del dipinto napoletano, ma più povero nello sfondo e nel numero di personaggi, anche per lo sviluppo in verticale della tela¹¹³. Coincidono non solo la posizione e la gestualità delle figure, ma trovano perfetta corrispondenza persino le pieghe dei loro panneggi¹¹⁴.

La seconda tela, firmata con il solo cognome, ma stavolta con la data di esecuzione (*Cardone pingebat A D 1771*), si conserva nella chiesa di S. Vito ed ha per soggetto una *Madonna con Bambino e i Santi Apollonia, Francesco, Silvestro e Antonio*¹¹⁵.

In alto la Vergine seduta su una nube e circondata da stuoli di angeli, con in braccio il bambino che porge un giglio a S. Antonio, raffigurato sulla destra; all'altro lato S. Apollonia che, in abiti romani, reca nella mano sinistra una tenaglia con un dente, a ricordo del supplizio a cui fu sottoposta. Più in basso e da sinistra a destra, S. Francesco in ginocchio, un angelo che reca una tiara, un lupo e infine un santo in abito bianco e piviale. Mentre il lupo va riferito a S. Francesco ed al miracolo di Gubbio, il copricapo e i paramenti pontificali individuano S. Silvestro papa, titolare dell'altare sul quale

è collocato il quadro, posto a destra della navata, di fronte all'altro dedicato alla Vergine di Monserrato¹¹⁶.

Qui la composizione, ispirata da motivi puramente devozionali, appare convenzionale nella disposizione quasi perfettamente simmetrica dei personaggi, riprodotti diligentemente, ma con toni popolareschi che denunciano i limiti e lo stile provinciale del suo artefice.

Di questo poco noto pittore sopravvivono pochissime opere certe. Dei suoi ritratti, genere nel quale si sarebbe distinto particolarmente¹¹⁷, l'unico che ci sia pervenuto risulta essere al momento quello di *Monsignor Vito Maio* firmato e datato 1764 che si conserva nella cattedrale di Muro Lucano¹¹⁸, mentre Franco Noviello riferisce di aver rinvenuto a Bella un *Ritratto di Angelo Gallo* presso una discendente del personaggio raffigurato, insieme a una *Vergine Addolorata con Gesù adolescente* di proprietà della famiglia Ferrone¹¹⁹.

Nulla sappiamo invece circa il coevo artista che firma *Antonius Poma pingebat A.D. 1776 una Trinità e i Santi Michele Arcangelo e Andrea Apostolo* proveniente dalla cappella della SS. Trinità nel castello di Lagopesole e conosciuto attraverso quest'unica opera¹²⁰. La tela, un tempo posta sull'altare maggiore e che è stata di recente restaurata, venne trafugata e successivamente ritrovata dal nucleo dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Artistico nel 2007¹²¹.

Al centro della rappresentazione Cristo sulla croce con la colomba dello Spirito Santo sul capo e l'Eterno Padre alle spalle, circondato da cherubini. A sinistra S. Michele Arcangelo, con corazza, spada e cimiero, che schiaccia il demone ai suoi piedi; un angelo reca il suo scudo con al centro la croce sormontata dalle parole *Quis (sic) ut Deus* ("Chi è come Dio?", secondo tradizione pronunziate come grido di battaglia al momento della vittoria su Lucifero) e circondata da alcune delle invocazioni ricorrenti nelle preghiere che si rivolgono al santo: *sed explicat victor Crucem, Michael, Salu-*



Fig. 413 Cappella del castello di Lagopesole. Antonio Poma. *Trinità e i Santi Michele Arcangelo e Andrea Apostolo* (1776).

tis signifer; draconis hic dirum caput. A destra S. Andrea con alle spalle la tipica croce e una insolita fiammella sul capo, mentre in basso un angelo reca la palma del martirio. In basso al centro la firma su un cartiglio mentre più in alto sullo sfondo si erge il castello di Lagopesole ai cui piedi sorgono alcune case poste sulle rive dell'omonimo lago.



Fig. 414 Chiesa di S. Vito. *La Vergine con il Bambino e i Santi Vito, Modesto e Crescenza.*

Tra i numerosi dipinti settecenteschi di autore anonimo e di produzione certamente locale, tuttora presenti ad Avigliano, sono pochi quelli che destano particolare interesse.

Fra questi menzioniamo un'Annunciazione proveniente dall'altare maggiore dell'Annunziata ed oggi in deposito nella Chiesa Madre; il quadro di ignoto pittore solimene-

sco, eseguito “Ex devotione Dominici Martinelli” come recita il cartiglio in basso a sinistra¹²², appare di difficile lettura a causa delle precarie condizioni della tela e delle pesanti ridipinture che hanno deturpato in particolare l’Arcangelo Gabriele.

Segnaliamo infine *La Vergine con il Bambino e i Santi Vito, Modesto e Crescenza*, nella chiesa di S. Vito, più che per il valore artistico tutto sommato modesto, per una certa vivacità nella resa coloristica e per un’originale stilizzazione della composizione di sapore quasi manieristico¹²³.

S. Vito è posto alla sinistra della Vergine, che appare seduta e con il Bimbo in braccio, e reca nella mano destra la palma del martirio, mentre ai suoi piedi sono raffigurati i due fedeli e inseparabili cani. In alto due angeli: il primo si accinge a porre la corona d’alloro, anch’essa simbolo del martirio, sul capo del santo adolescente; il secondo, con l’aiuto dell’altro, sta per posare una corona d’oro a cinque punte sul capo della Vergine. Più in basso a sinistra è San Modesto in adorazione della Croce, che fu maestro di Vito, mentre a destra la donna che allatta il bambino è S. Crescenza, che fu a sua volta la nutrice; le palme poste ai piedi di Modesto e nella mano destra di Crescenza ricordano anche per essi il supplizio subito all’epoca di Diocleziano.

Nel corso del XVIII secolo le chiese di Avigliano non si arricchirono solo di opere pittoriche, ma incrementarono fortemente il loro patrimonio figurativo anche nel campo dell’arte plastica.

Già nel secolo precedente, a causa della minore disponibilità economica delle chiese della regione rispetto a quelle molto più ricche che orbitavano in prossimità della capitale, si sviluppò in Basilicata una tradizione artigiana che produsse altari e cornici lignee, in luogo dei molto più costosi apparati marmorei. E se alla metà del ‘700, anche in territorio lucano, soprattutto nelle sedi vescovili, compariranno qua e là esempi di tarsie marmoree eseguite probabilmente

da maestranze napoletane, Avigliano continuerà, con qualche rara eccezione¹²⁴, ad adoperare il legno, creando vere e proprie sculture che sorprendono per inventiva e perizia tecnica. Tra gli esempi più interessanti la serie di altari con relative ancone, restaurati dopo i danni subiti dal sisma del 1980¹²⁵, che si conservano assieme al coro e all’organo ad essi coevi, nella chiesa di S. Maria degli Angeli. Tra queste otto grandi macchine d’altare, che furono realizzate in tempi successivi (appartengono probabilmente alla fine del XVII secolo quelle meno complesse e prive di cimasa poste nella navatella di destra), si distinguono in modo particolare quelle di sinistra; nella prima e nella quarta, Nuccia Barbone Pugliese individua la mano dell’intagliatore di Pignano **Antonio Paradiso**, che operò verosimilmente negli anni a cavallo fra ‘600 e ‘700 in diverse chiese della Lucania¹²⁶, anche se una delle sue prime opere fu eseguita a Polla (SA) nella chiesa di S. Nicola dei Latini¹²⁷. In questi ricchi apparati decorativi, all’altare con paliotto per lo più intarsiato ad imitazione del marmo, viene sovrapposta una



Fig. 415 Chiesa dell’Annunziata. Altare in marmo policromo.



Fig. 416 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Macchina d'altare con statua dell'Immacolata.



Fig. 417 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Macchina d'altare con statua di S. Francesco d'Assisi.



Fig. 418 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Macchina d'altare con tela di Filippo Ceppaluni raffigurante i *Santi Pietro d'Alcantara e Pasquale Baylon*.

Fig. 419 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Macchina d'altare con tela attribuita a Girolamo Cenatiempo raffigurante la *Madonna di Montevergine e i santi Francesco Saverio, Michele Arcangelo, Carlo Borromeo, Gregorio Magno e anime purganti*.



grande cornice delimitata da colonne ed architrave fittamente avvolti da motivi fitomorfi variopinti ed in parte dorati; il tutto sovrastato da una complessa cimasa, che fa anch'essa da cornice a quadri di più piccole dimensioni.

Ma la più sorprendente di tutte è la seconda macchina nella quale le colonne sono state sostituita da figure umane in finto marmo verde, in parte avvolte da elementi vegetali, che poggiano su grandi corolle che fungono, a loro volta, da base e capitello; sull'architrave, chiuso ai lati da due teste di angeli reggimensola, poggiano a mo' di cimasa quattro figure infantili a tutto tondo che recano festoni di foglie ed enormi steli fioriti. Quest'ultimo motivo, ripreso anche nella cimasa del quarto altare di sinistra, sembra ritornare anche nella bella e complessa cornice che inquadra la modesta tela tardo seicentesca della *Madonna con Bambino e i Santi Lucia e Donato* nella chiesa di S. Lucia.

Questa sorta di "ordine fito-antropomorfo" rappresentato raramente in Lucania ricorre piuttosto frequentemente soprattutto in Abruzzo¹²⁸ e nelle Puglie, sia in Capitanata¹²⁹ che nel Salento; ed è proprio nell'opera del leccese **Mauro Manieri** (1687-1744) che sembra ritrovarsi la medesima estrosa leggerezza del finora ignoto artista aviglianese¹³⁰.

Presenta un certo interesse anche il grande altare retablo della chiesa di S. Vito; originale il suo andamento mistilineo e la tripartizione mediante due colonne tortili con una nicchia in ciascuno dei tre scomparti. L'effetto è quello di una grande ed elegante teca fatta per accogliere le tre statue lignee, tutte attribuibili allo scultore melfese **Alessandro Troisi** (o Troisio), rappresentanti *S. Vito* (al centro)¹³¹, *S. Modesto* e *S. Crescenza* (ai lati), unite insieme in una sorta di Sacra Famiglia¹³². Sulla pedana su cui poggia *S. Crescenza* si legge infatti la firma *Alexander Troisius caelabat Melphiae A.D. 1793*.

Di questo artista, finora sconosciuto alla critica, esiste una *Madonna sull'albero*, anch'essa firmata, nella chiesa di

S. Antonio a Tolve¹³³ che iconograficamente sembra rifarsi all'omonima statua venerata nel santuario della Madonna di Avigliano nei pressi di Campagna (SA) e di cui esistono diverse mediocri versioni ottocentesche eseguite a scopo devozionale, sparse in varie chiese aviglianesi come l'Annunziata, S. Biagio e S. Lucia¹³⁴.

Dal catasto onciario della città di Melfi redatto il 4 gennaio 1754 si ricava che Alessandro, figlio di Mastro Felice Troiso, intagliatore napoletano, aveva all'epoca 19 anni e svolgeva il mestiere di scultore. L'importante ed inedito documento, oltre a informarci sulle origini napoletane del



Fig. 420 Chiesa di S. Vito. Altare retablo.



padre dell'artista, fisserebbe la sua data di nascita intorno al 1735; di conseguenza le opere eseguite per Avigliano sarebbero state compiute quando l'artista contava all'incirca 58 anni¹³⁵.

Il confronto stilistico fra alcune statue lignee che si conservano nelle chiese di Melfi e le due autografe consente di ampliare ulteriormente il corpus dello scultore; ci sembra pertanto possibile attribuire al Troisi un *S. Vito* e un'*Ad-*



Fig. 421 Chiesa di S. Vito. Alessandro Troisi (o Troisio), *S. Modesto*.

Fig. 422 Chiesa di S. Vito. Alessandro Troisi (o Troisio), *S. Vito*.

Figg. 423-424 Chiesa di S. Vito. Alessandro Troisi (o Troisio), *S. Crescenza* (1793).



Fig. 425 Tolve (PZ). Chiesa di S. Antonio. Alessandro Troisi, *Madonna di Avigliano* (o *Incoronata di Foggia*).



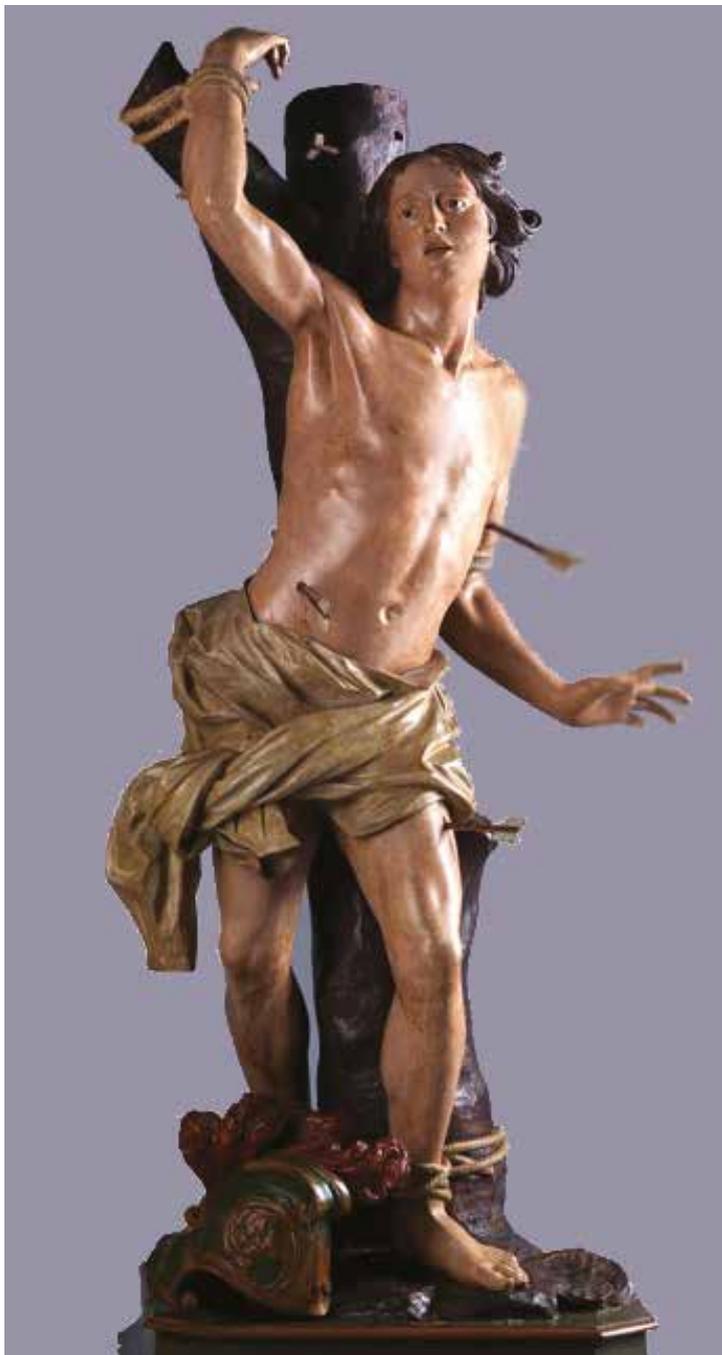
Fig. 426 Effigie di S. Maria di Avigliano che si venera a Campagna (SA) in una litografia realizzata in occasione dell'incoronazione dal Capitolo Vaticano avvenuta il 7 agosto 1881.

dolorata in S. Maria ad Nives, un'*Immacolata Concezione* e una *Madonna del Rosario* nella Cattedrale (quest'ultima eseguita intorno al 1799 in concordanza con la data iscritta sull'altare) e un *S. Lorenzo* nella chiesa omonima¹³⁶.

Oltre alle tre citate statue di S. Vito, sono molti gli esempi di scultura lignea settecentesca presenti ad Aviglia-

no, diversi dei quali di notevole valore artistico.

Di particolare rilevanza il *San Sebastiano* della Chiesa Madre, recentemente attribuito da Gian Giotto Borrelli a **Carmine Lantraceni** sulla base di analogie stilistiche che lo avvicinerebbero al *Cristo Morto* della Pietà dei Turchini di Procida (NA) eseguito nel 1728 che, a parte alcune sta-



tuelle presepiali, è tra le pochissime opere documentate di questo notevolissimo artista, solo di recente inserito tra i massimi scultori napoletani del XVIII secolo¹³⁷. Tuttavia il catalogo delle sue opere negli ultimi anni ha visto un sensibile e progressivo incremento, destinato certamente a ulteriori sviluppi, grazie principalmente ai numerosi e recenti studi di cui è stato oggetto ed ai quali si rimanda¹³⁸.

La rappresentazione del santo è quella classica, con gli arti legati al tronco d'albero, ai cui piedi giace un cimiero a ricordo del suo passato di ufficiale romano, ed il corpo trafitto dalle frecce scoccate dai suoi carnefici. La forte torsione del tronco e la posizione quasi innaturale delle gambe accentuano la drammaticità del momento. Frutto di grande qualità tecnica, i minuti dettagli anatomici e la forte espressività dei tratti somatici contribuiscono a fare di quest'opera uno dei maggiori esempi dell'arte plastica presenti in Basilicata.

Borrelli propone di assegnare al Lantraceni, soprattutto in relazione alle sue figure di presepe, anche l'*Addolorata* e il *S. Giovanni Evangelista* nella chiesa di S. Maria degli Angeli, in precedenza attribuite da Maria Giuseppina D'Arcangelo a Giacomo Colombo¹³⁹. Le due statue non sembrano raggiungere la straordinaria qualità del S. Sebastiano, anche se al momento il giudizio risente delle ridipinture sovrapposte in epoche più recenti.

Un'altra rilevante presenza nell'ambito della scultura lignea meridionale è stata proposta da Clara Gelao in relazione ad alcune statue che si conservano nella Chiesa Madre. La studiosa infatti attribuisce alla bottega dei **Brudaglio** un *S. Vito* e un *S. Leonardo* soprattutto sulla base di alcune caratteristiche fisionomiche tipiche come il

Fig. 427 Chiesa Madre. Carmine Lantraceni (attrib.), *S. Sebastiano* (da E. Acanfora, *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, Firenze, Mandragora, 2009, fig. 85).

“mento rotondo e sporgente”¹⁴⁰; il primo è riconoscibile per l’aspetto giovanile, i lunghi capelli e la corazza, oltre alla tradizionale presenza dei due cani ai suoi piedi, mentre il secondo, con indosso l’abito dell’ordine benedettino, reca nella mano destra una catena, suo caratteristico attributo.

Capostipite di questa famiglia di intagliatori originari di Andria fu Nicola Antonio, nato intorno al 1703 ed attivo fino al 1788, formatosi probabilmente alla bottega di Giacomo Colombo documentato soprattutto in Puglia e Basilicata¹⁴¹. Unica opera lucana firmata, caratterizzata da una forte impronta realistica, tipica di tutta la sua produzione, è il *S. Giuseppe da Copertino* nella chiesa del convento di S. Antonio Abate in San Mauro Forte datato 1756, mentre molte altre sono quelle attribuite¹⁴².

Malgrado l’innegabile affinità con le opere di questo artista e della sua vasta bottega, in buona parte sostenuta da diversi membri della famiglia (si conoscono Riccardo, probabilmente fratello o cugino, Vito, suo figlio, Nicola, suo nipote e Michele)¹⁴³, proponiamo di assegnare le due sculture aviglianesi a **Francesco Paolo Antolini**, probabilmente concittadino e collaboratore dello stesso Brudaglio. Attivo anch’esso in Puglia e Basilicata fra il 1720 e il 1780, è autore per la chiesa della Madonna di Pompei di Miglionico di un *S. Vito* firmato e datato 1774, che presenta molte analogie non solo con la statua di medesimo soggetto della Chiesa Madre di Avigliano, ma anche con il succitato *S. Leonardo*¹⁴⁴.

Del restante patrimonio statuuario aviglianese, realizzato soprattutto da intagliatori locali, (anche se non sono pochi i casi di sculture plasmate nella più povera cartapesta), non mancano opere di un certo rilievo, per lo più eseguite nel XVIII secolo o nella prima metà di quello successivo.

Riteniamo degne di menzione la pregevole e veneratissima *Madonna del Carmine* della Chiesa Madre, eseguita a Napoli intorno al 1755 su iniziativa dell’arciprete Pasquale



Fig. 428 Chiesa Madre. Francesco Paolo Antolini (attrib.), *S. Vito*.



Fig. 429 Chiesa Madre. *Madonna del Carmine*.



Fig. 430 Chiesa di S. Giovanni. *S. Raffaele e Tobio*.



Fig. 431 Chiesa di S. Maria degli Angeli. *Immacolata* (conosciuta anche come *S. Maria degli Angeli*).

Fig. 432 Ex Chiesa di S. Giuseppe. *S. Giuseppe*.



Fig. 433 Chiesa Madre. Francesco Paolo Antolini (attrib.), *S. Leonardo*.

Gagliardi¹⁴⁵, il *S. Raffaele e Tobio* della chiesa di S. Giovanni, la *Madonna del Rosario* e il gruppo dell'*Annunciazione* dell'Annunziata, l'*Immacolata* (meglio conosciuta come *S. Maria degli Angeli*) di S. Maria degli Angeli e il *S. Giuseppe con Bambino* conservata in origine nell'omonima chiesa conventuale e attualmente presso le suore Betlemite¹⁴⁶.

7.4 L' '800

Poche le opere notevoli relative al XIX secolo.

La più interessante tela ottocentesca presente ad Avigliano è sicuramente il *Ritratto di Luigi Filippi*, che si conserva nella sagrestia della chiesa di S. Maria degli Angeli.

Firmato *Sordomuto 1869*, ritrae uno dei personaggi più illustri a cui Avigliano abbia dato i natali. Di umili origini,

Luigi Filippi nacque il 20 gennaio 1810. Dopo aver indossato a soli 13 anni il saio francescano, intraprese la carriera ecclesiastica fino ad essere nominato vescovo di L'Aquila nel 1853 e successivamente arcivescovo nel 1876⁴⁷, incarico che mantenne fino alla morte avvenuta il 28 gennaio 1881. I suoi concittadini lo ricordano in particolare per essersi strenuamente battuto nel 1867 per impedire la dispersione della Biblioteca dell'allora soppresso Monastero di S. Maria degli Angeli⁴⁸ e per l'iniziativa di edificare la cappella del Calvario nella contrada *Impiso*, luogo all'epoca malfamato, che verrà realizzata solo dopo la sua morte⁴⁹.

Dell'autore di quest'opera, che sembra riferirsi alla tradizione ritrattistica ottocentesca napoletana, non abbiamo alcuna notizia. Il termine *Sordomuto* con il quale si firma non sembra riferirsi al cognome (attualmente inesistente sul territorio nazionale), quanto invece a uno pseudonimo, che fa forse riferimento proprio a un effettivo handicap fisico dell'artista.

Di un certo interesse il fatto che nella seconda metà del XIX secolo è segnalata la presenza in Abruzzo e Molise di un tal Gabriele Falcucci che firma, nella chiesa di S. Maria Ester di Acquaviva Collecroce (CB) una statua lignea di *S. Biagio* con la dicitura *Sordomuto Pittore Scultore Gabriele Falcucci 1886 Atesa*¹⁵⁰. Dell'autore, nonostante si autodefinisca anche "pittore", si conoscono però, al momento, solo opere scultoree: nella stessa Atesa (CH), oltre che in alcuni centri minori degli Abruzzi e del Molise¹⁵¹. Tuttavia l'ipotesi che per farsi ritrarre, il vescovo di L'Aquila sia ricorso a questo artista locale, suo contemporaneo, appare tutto sommato suggestiva, in attesa di studi più approfonditi.

Di livello decisamente inferiore i diversi dipinti ottocenteschi sparsi per le chiese aviglianesi, per lo più di ignoti autori locali. Fra questi i cinque riquadri che compongono la decorazione pittorica della cantoria lignea della Chiesa Madre: *S. Vito*, *S. Rocco*, *Madonna del Carmine* e due *Putti*



Fig. 434 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Sordomuto, *Ritratto di Luigi Filippi* (1869).



con ghirlande.

Fra le opere firmate, due tele provenienti entrambe dalla chiesa dell'Annunziata ed oggi a deposito nella sagrestia della Chiesa Madre.

La prima è una *Natività di Maria* recante l'iscrizione *Vincenzo Pernice di Fog.^a fece nel 1851*; del modesto artefice non possediamo alcuna notizia.

La seconda è un'*Immacolata* firmata *N(icola) Sardiello 1873* la cui iconografia ricalca quella classica della contro-riforma con la Vergine circondata da uno stuolo di angeli recanti i simboli dell'Immacolata Concezione, le 12 stelle che le incoronano il capo e il crescente lunare ai suoi piedi, mentre schiaccia il demonio sotto forma di drago; secondo Clara Gelao il dipinto è realizzato con "un linguaggio arcaizzante, dai toni ingenui e popolareschi ma funzionali all'*imagerie* di devozione"¹⁵².

Nicola Sardiello, nato a Francavilla Fontana (BR) il 10 marzo 1835¹⁵³, fu il primo insegnante in ordine di tempo della scuola di disegno che il comune di Avigliano, caso unico in tutta la Basilicata, fondò nel 1874. Scopo del pro-



Fig. 435 Chiesa Madre. Decorazione pittorica della cantoria.

Fig. 436 Chiesa Madre. Vincenzo Pernice, *Natività di Maria* (1851).



Fig. 437 Chiesa Madre. Nicola Sardiello, *L'Immacolata* (1873).

getto, assolutamente innovativo, era quello di creare una sorta di agenzia di formazione atta a fornire ai giovani, fin dagli ultimi anni della scuola elementare, una preparazione tecnico-artistica che li mettesse in condizione di esprimere al meglio il loro talento nei diversi campi dell'artigianato nei quali Avigliano poteva considerarsi all'avanguardia¹⁵⁴. Fra i suoi allievi il magistrato e scrittore aviglianese Tommaso Claps ed il pittore di Grottaglie (TA) Ciro Fanigliulo. Fu anche fondatore di una scuola di ceramica nella sua città natale ove muore nel 1921. Fra i suoi dipinti si ricordano la *Vita delle donne a Pompei*, *Autoritratto*, il *Violinista cieco*, *Gatti in amore*, la *Ricerca della pulce* e la *Morte del libero pensatore*¹⁵⁵.

La scuola, sebbene con qualche interruzione, sopravvisse fino all'anno scolastico 1941-1942, quando fu istituito nella cittadina l'Istituto Tecnico Statale¹⁵⁶.

Per quanto concerne le opere scultoree, oltre a un discreto numero di statue lignee, come già accennato nel paragrafo precedente, sparse nelle diverse chiese cittadine¹⁵⁷ e i nove altari marmorei in S. Maria del Carmine¹⁵⁸, vanno segnalati alcuni monumenti funerari di foggia neoclassica presenti nella chiesa del convento di S. Maria degli Angeli.

Fra questi la tomba in marmo bianco di Carrara di Chiara Gagliardi e del figlio Andrea Corbo posta nel 1818 come recita l'epitaffio inciso sull'alta base.

La parte principale del piccolo monumento è rappresentata da un'edicola composta ai lati da due paraste scanalate, sormontate da capitelli dorici ed in alto da un architrave decorato con foglie di quercia su cui poggia un timpano triangolare; quest'ultimo presenta al centro una corona stilizzata e ai lati due acroteri a forma di ventaglio nei quali sono incise delle piume di pavone. Al centro del tempietto un pregevole bassorilievo rappresentante una grande urna cineraria ai lati della quale, in atteggiamento di dolore, appaiono a sinistra un eros recante una fiaccola rovesciata e



Fig. 438 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Tomba di Chiara Gagliardi e Andrea Corbo (1818).

Fig. 439 Chiesa di S. Maria degli Angeli. Tomba di Domenico Vaccaro (1831).



a destra una figura muliebre che indossa una lunga tunica trasparente e con il capo velato.

L'opera, di cui purtroppo non conosciamo lo scultore, ricalca il sepolcro ad imitazione delle stele classiche di epoca greco-romana che ebbe grande successo nella prima metà dell'Ottocento e di cui Antonio Canova fornì, in alcune chiese di Roma, fra il 1806 e il 1807, mirabili modelli nei monumenti funebri del conte Alessandro de Souza Holstein (S. Antonio dei Portoghesi) e di Giovanni Volpato (SS. Apostoli).

Oltre alla tomba Gagliardi esistono in chiesa altri due coevi monumenti funerari marmorei, in parte smembrati. Il primo, dedicato a Nicola Maria Corbo morto nel 1803, è composto da una grande lapide inserita fra due lesene doriche scanalate su cui poggia un grande vaso-urna decorato da tralci vegetali e mascheroni.

Il secondo è a forma di tempietto con due amorini ai lati della lapide su cui è inciso l'epitaffio a Domenico Vaccaro morto nel 1831, a sua volta coronata da un frontone triangolare in cui sono inseriti al centro un disco di porfido ed

agli angoli due acroteri a forma di Gorgone. Quest'ultimo si trovava un tempo nella navata principale prima di essere smontato e messo a deposito nel corso dei restauri eseguiti dalla Soprintendenza negli anni '80-'90 del '900.

7.5 Il '900

L'opera più significativa realizzata ad Avigliano nel corso del secolo appena trascorso è certamente il monumento a Emanuele Gianturco eseguito da **Gaetano Chiaromonte** nel 1919.

Lo scultore, nato a Salerno il 19 marzo 1872, figlio di Ferdinando e Lucia Cosimato, vanta una carriera lunga e molto prolifica, iniziata nell'Accademia di Belle Arti di Napoli dove fu allievo di Stanislao Lista ed Emanuele Caggiano¹⁵⁹.

Al termine degli studi accademici esordisce nel 1890 alla Società Promotrice di Belle Arti "Salvator Rosa" di Napoli con un busto in terracotta intitolato *Odio*, oggi disperso. Sull'onda del successo riscosso parteciperà nel corso degli anni successivi ad una serie di esposizioni sia in Italia che all'estero che lo renderanno ben presto famoso; lo spiccato senso di monumentalità che caratterizza fin dall'inizio il suo stile, ispirato alla statuaria classica e alle forme plastiche di Gemito e Jerace, unita alla particolare versatilità nel lavorare su materiali diversi faranno sì che già dai primi anni del XX secolo gli giungeranno una serie di prestigiose commissioni.

Fra queste la statua colossale della *Vergine del Rosario di Pompei*, scolpita in un unico blocco di marmo di Carrara e posta in cima alla facciata dell'omonimo santuario (1903), le due statue in gesso, oggi distrutte, di *Pontano* e *Genovesi* per l'aula magna dell'Università di Napoli¹⁶⁰ e la scultura allegorica della Campania per il *Sommo Portico* del Vittoriano di Roma (1908).

Seguiranno, a Salerno, il *Monumento ai Martiri del Salernitano* in Corso Garibaldi (1910), la *Tomba dell'Arcivescovo Valerio Laspro* (1914) nella cattedrale di S. Matteo e il *Monumento ai Caduti* nel Real Liceo; a Napoli la *Tomba Carobbi* nel Cimitero di Poggioreale (1918)¹⁶¹, il sepolcro della *Famiglia Detken* nel cimitero degli Inglesi (disperso) ed il busto marmoreo di *Tommaso Senise* (1923) di fronte la Stazione della Funicolare di Mergellina¹⁶².

Nel corso del secondo decennio del secolo l'artista sarà anche impegnato in America Latina: in particolare a Caracas per il *Monumento ai caduti per l'indipendenza del Venezuela* e la statua bronzea di *Cristoforo Colombo* e a Panama, dove sempre in bronzo, esegue i gruppi colossali rappresentanti *La Civiltà e la Scienza* e *La Repubblica e il Commercio* a coronamento della facciata della nuova Università e le *Sfingi* a ornamento dello scalone d'ingresso.

Negli anni '20 e '30 realizza a Salerno e in numerosi centri della sua provincia una lunga serie di monumenti ai caduti della grande guerra: Laurino (1921), Valle dell'Angelo (1922), Salerno (1923), Montecorvino Rovella (1925), Sapri (1925)¹⁶³, San Gregorio Magno (1926), cui seguirà l'*Obelisco* di Mercato San Severino (1932-1939)¹⁶⁴.

Ma contemporaneamente alle straordinarie doti dimostrate nel campo della scultura celebrativa e nel ritratto, motivi principali della fama e del successo ottenuti sia in Italia che all'estero, Gaetano Chiaromonte produrrà anche una lunga serie di piccole figure dai toni vivaci, spesso connesse al mondo femminile, particolarmente apprezzate dal mercato privato. Appartengono a tale filone, che sembra talvolta ispirarsi al floreale o all'Art Nouveau, alcune graziose statuette bronzee in collezione privata come *La Primavera* e *L'Inverno, Il freddoloso*¹⁶⁵ o la sensuale terracotta intitolata *Sensazione* (1917), restaurata di recente, che si conserva nella Pinacoteca Provinciale di Salerno¹⁶⁶.

Nel 1926 riceve la nomina di Professore presso la Re-

ale Accademia di Belle Arti di Napoli continuando la sua attività di scultore, nella medesima città, in uno studio collocato all'interno della Fonderia Chiurazzi della quale è direttore tecnico¹⁶⁷, all'epoca una delle più importanti del mondo nella procedura della fusione a cera persa¹⁶⁸.

Sono degli anni '30 il ritratto in terracotta di *Achille D'Orsi*, di forte impronta verista, che si conserva nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli¹⁶⁹, il volto di *S. Gennaro* sulla facciata della chiesa napoletana di S. Gennaro ad Antignano (1936)¹⁷⁰, i busti di *Benito Mussolini* per il Senato del Regno oggi disperso¹⁷¹ e quello di *Giovanni Cimmino* nel cimitero della Pietà di Napoli (1936)¹⁷², nonché i quattro altorilievi nella medesima materia con episodi della storia di Salerno per la facciata del Palazzo di Città, dei quali i tre superstiti (*Roberto il Guiscardo*, *L'entrata a Salerno di Gregorio VII* e *La Fertilità della Terra*) sono stati recentemente restaurati e collocati all'interno dell'edificio, assieme al busto acquistato dal Comune nel 1928 raffigurante *l'Idealità*.

Nel 1938 realizza il bassorilievo in bronzo con il *Cavallo rampante* sulla facciata del Palazzo della Provincia di Napoli progettato dagli architetti Marcello Canino e Ferdinando Chiaromonte suo figlio (1902-1985)¹⁷³.

Nonostante l'avvento della guerra e la grave crisi che ne conseguirà, Chiaromonte realizza in bronzo il colossale *Monumento dell'Indios Cacique* per la città di Maracay in Venezuela ed, in marmo, la statua di *Cristoforo Colombo* per Atlantic City negli Stati Uniti¹⁷⁴.

Poi la produzione andrà via via diradandosi; fra le ultime opere, le statue in gesso della *Cultura* e del *Lavoro* (1948) nel municipio di Cava de' Tirreni (SA) e, a Salerno, in bronzo, il *Monumento a Giovanni Amendola* in Corso Garibaldi, la statua a figura intera di *Enrico de Marinis* e i busti di *Giovanni Cuomo* e *Clemente Mauro* in Villa Comunale (1949)¹⁷⁵.



Fig. 440 Gaetano Chiaromonte. Monumento a Emanuele Gianturco in un'immagine degli anni '50 del '900.

Nel 1957, dopo aver cessato la sua attività per l'avanzare degli anni, distruggerà personalmente tutti i calchi relativi alle grandi opere che si conservavano nella gipsoteca della Fonderia Chiurazzi.

Si spegnerà all'età di 90 anni il 7 novembre 1962.



La grande statua bronzea di Emanuele Gianturco in atteggiamento oratorio, posta su un alto blocco marmoreo nella piazza di Avigliano e inaugurata nel 1926, porta sul basamento la firma dell'autore e la data 1919 assieme al marchio della Fonderia Chiurazzi dove venne fusa. Si tratta quindi di un'opera realizzata in piena maturità, quando l'artista, all'epoca quarantasettenne, aveva già raggiunto

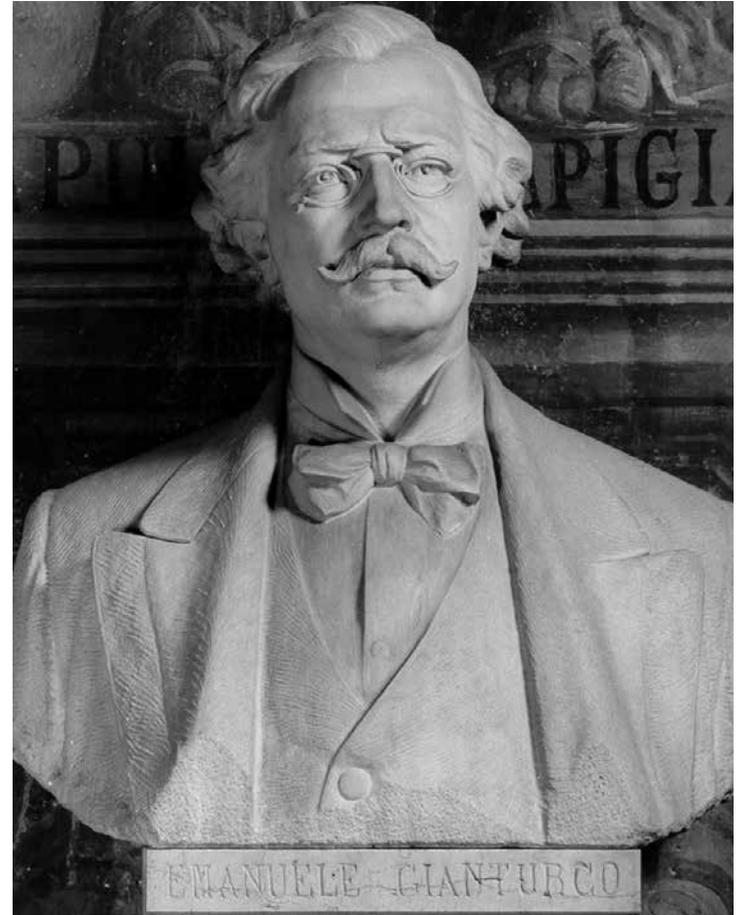


Fig. 441 Gaetano Chiaromonte. Monumento a Emanuele Gianturco. Particolare della statua bronzea.

Fig. 442 Gaetano Chiaromonte. Busto marmoreo di Emanuele Gianturco eseguito per la Gran Sala di Castel Capuano a Napoli.

una notevole fama non solo in Italia, ma anche all'estero ed in particolare in Sudamerica dove, oltre alle grandi sculture già citate in precedenza, creerà a Panama nel 1932 la statua a figura intera del *Presidente Pablo Arosemena* che mostra non poche affinità con il monumento aviglianese¹⁷⁶. Anni prima, lo scultore aveva già trattato il medesimo soggetto, creandone varie versioni. Si segnalano infatti due ritratti

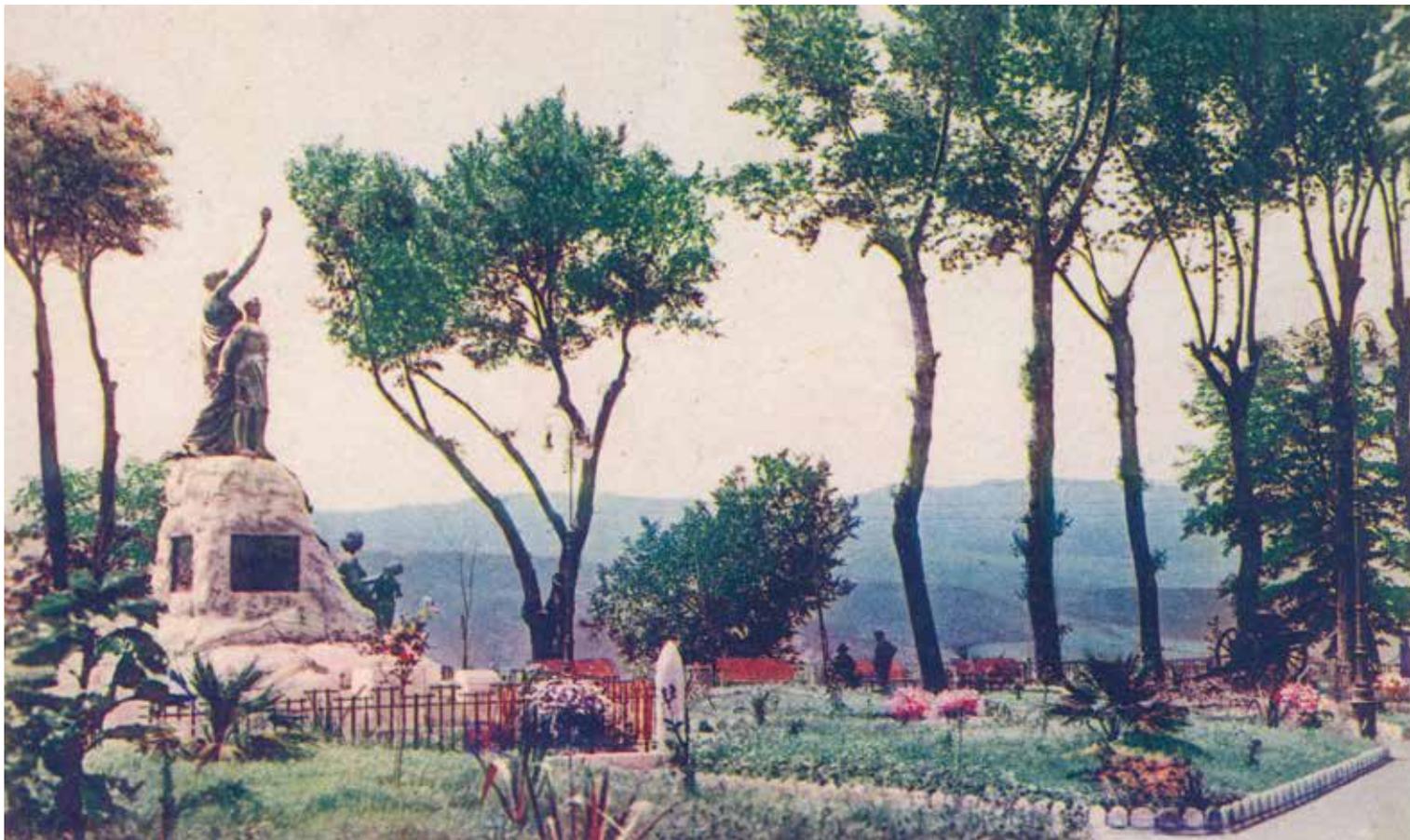


Fig. 443 Carmine Filippone. Monumento ai Caduti della Prima Guerra Mondiale nel contesto della villa comunale, in una cartolina degli anni '40-'50 del '900.

a mezzobusto di Emanuele Gianturco, entrambi firmati: uno eseguito in marmo per la Gran Sala, meglio nota come “Salone dei Busti” di Castel Capuano, sede storica del tribunale di Napoli, dove a partire dal 1882 vengono collocate le statue dei più insigni giuristi del foro partenopeo¹⁷⁷; l'altro, in bronzo (fuso nelle fonderie Chiurazzi), posto nel 1912 nell'omonima piazza di Capracotta (CB)¹⁷⁸. Inoltre, di recente, è transitato sul mercato antiquario un busto di piccole dimensioni (circa 40 cm. d'altezza) raffigurante il

grande giurista, molto simile a quello di Avigliano nei tratti e nell'espressione del volto, ma avvolto da una toga e con i gomiti piegati, firmato e datato *G. Chiaromonte Napoli 1909*¹⁷⁹.

Non priva di interesse anche la grande opera dedicata ai caduti della Prima Guerra Mondiale realizzata nel 1929, come testimonia la lapide bronzea circondata da una corona d'alloro posta ai piedi del gruppo principale¹⁸⁰, da **Carmine Filippone**, al centro della piccola villa comunale



creata per l'occasione e realizzata grazie anche al contributo degli aviglianesi emigrati negli Stati Uniti¹⁸¹.

Lo scultore, nacque a Frigento (AV) il 9 novembre 1890, figlio di un carpentiere e cugino del poeta Vincenzo Filippone. Conseguì il diploma in scultura nel 1911 dopo aver frequentato l'Istituto di Belle Arti di Napoli e contemporaneamente lavorato presso una bottega di cartapestaio per mantenersi negli studi. Tra le sue opere più importanti il *Monumento ai Caduti della Grande Guerra* di Guardia



Fig. 444, 445, e alla pagina seguente 446 Carmine Filippone. Monumento ai Caduti della Prima Guerra Mondiale. Particolari raffiguranti rispettivamente i due gruppi scultorei collocati ai piedi e in cima al blocco di roccia, e un bassorilievo incastonato su un fianco del medesimo blocco.

dei Lombardi (AV) realizzato nel 1921 seguito, negli anni '30, da quello della sua città natale. Sempre a Frigento eseguì la cornice in bronzo dorato composta da stuoli di angeli scolpiti a bassorilievo che racchiude il quadro in maiolica della Beata Vergine del Buon Consiglio nell'omonimo



santuario della frazione Piano della Croce. Espresse inoltre esempi della sua arte anche nell'ambito della scultura funeraria sparsi in diversi cimiteri dell'avellinese (in particolare a Calabritto) ed esercitò la sua abilità lavorando anche su materiali più poveri come il gesso e la cartapesta.

L'artista che ebbe studio a Napoli nel quartiere Vomero, in via Belvedere 97¹⁸² ed insegnò a lungo nell'Istituto d'Arte di Torre del Greco (NA), fu anche restauratore; sono infatti documentati i suoi interventi fra il 1930 e il 1941 su alcune statue lignee (*S. Raffaele Arcangelo*, *S. Rocco*, *S. Pasquale*, *S. Filomena*, *S. Antonio* e il mezzo busto di *S. Nicola di Bari*) e sul dipinto (*La Vergine Annunziata*) dell'altare maggiore della chiesa madre di San Nicola Baronia (AV), a riparazione dei danni provocati dal terremoto del 1930¹⁸³.

Morì nella sua Frigento il 13 ottobre 1977¹⁸⁴.

Il monumento è composto principalmente da un piccolo roccioso e due gruppi di statue in bronzo, a grandezza naturale. Il primo, collocato ai piedi della roccia, raffigura una donna seduta con un libro aperto su cui si legge la frase

“possiate vivere come noi morimmo”, intenta ad insegnare al bimbo che le è accanto. Il secondo, posto sulla cima, ha per protagonista una figura femminile cinta da una corona turrata personificante l'Italia che, mentre allatta un bambino seduto sul suo braccio sinistro, brandisce nella mano destra una fiaccola accesa; davanti a lei due soldati: uno, in piedi, intento a scrutare l'orizzonte, l'altro, accasciato a terra ferito, mentre abbraccia la bandiera. Nei tre lati minori sono incastonati nella roccia tre bassorilievi, anch'essi in bronzo, ognuno dei quali porta incisa la firma *C. Filippone*. In uno di essi è rappresentata una madre mentre saluta i figli che, ancora in abiti borghesi, partono per la guerra, preceduti da una Vittoria alata munita di fiaccola e spada; in un altro un soldato è in piedi su una biga trainata da due cavalli rampanti con una bandiera nella mano destra mentre, sulla mano sinistra, poggia una Vittoria alata che gli indica la strada; nel terzo due soldati carponi con i loro fucili a baionetta che attendono il nemico dietro una trincea. In un angolo della villa, nella quale si conservano alcuni cimeli di guerra come un cannone da campagna Bohler modello 5/8, di fabbricazione austriaca del 1917, sorge il piccolo sacrario con le lapidi che recano incisi i nomi degli aviglianesi caduti in tutte le guerre, dai martiri del 1799 all'ultimo conflitto mondiale, realizzato nel 1991 su un bozzetto del pittore Remigio Claps risalente agli anni '60, per iniziativa della Sezione Combattenti e Reduci di Avigliano¹⁸⁵.

Un'altra presenza di un certo rilievo è quella di **Luigi Guacci**, scultore nato a Lecce l'8 gennaio 1871. Dopo aver frequentato la scuola di disegno comunale della sua città, vince una borsa di studio grazie alla quale si trasferisce a Roma per frequentare l'Istituto di Belle Arti della capitale. Al termine degli studi ottiene diversi premi e riconoscimenti a concorsi di risonanza nazionale cui seguiranno alcune importanti commissioni; fra queste il grande gruppo



Fig. 447 Targa dello scultore Luigi Guacci posta alla base delle statue di *S. Pietro* e *S. Paolo*.

Figg. 448-449 *S. Pietro* e *S. Paolo*, già nelle chiese di S. Giovanni e di S. Biagio.

marmoreo in onore di *Monsignor Lasagna* a Villa Colon in Uruguay (1914)¹⁸⁶ e la statua argentea di *S. Eraclio* a Providence nel Rhode Island (USA)¹⁸⁷.

Ma dopo dieci anni circa di permanenza a Roma ritornerà a Lecce per fondare nel 1897, presso il villino Liguori, l'*Istituto di arti plastiche*, una sorta di cooperativa che raggruppava i migliori cartapestai della città. Qui mette a punto una procedura per la creazione in serie di bambole di cartapesta infrangibili, con occhi di cristallo mobile, che avranno ben presto un notevole successo fra il pubblico; la metodica sarà anche estesa per la creazione di statue devozionali, prodotte a prezzi concorrenziali e spedite in tutto il mondo.

Alla sua morte avvenuta a Lecce il 12 gennaio 1934, lo stabilimento verrà ereditato dal figlio Gaetano e resisterà fino al 1948¹⁸⁸.

Eseguite per Avigliano agli inizi del XX secolo e firmate dallo scultore leccese sono le due statue in cartapesta di *S. Pietro* e *S. Paolo*, provenienti dalla distrutta chiesa di S. Giovanni Battista e che si trovano oggi nella cappella



prefabbricata della frazione Pantani dopo essere state a lungo conservate in S. Biagio; in esse sono riconoscibili una discreta espressività e una certa vivacità nel panneggio, nonostante la loro produzione risenta di un certo grado di serialità.

È firmata *G. Malecore, Lecce 1909* l'*Immacolata* recentemente restaurata (2009) che si conserva nella sagrestia della chiesa di S. Maria degli Angeli. La statua, un tempo ubicata sul terzo altare di sinistra, è opera di **Giuseppe Malecore** (1876-1947) esponente di una celebre famiglia di

cartapestai leccesi tuttora in attività, che ebbe come capostipite il padre Francesco morto nel 1893¹⁸⁹.

Eseguita infine nel “premiato stabilimento” di **Arturo Troso**, altro cartapestaio leccese, sebbene meno celebre del Guacci, una *S. Chiara* nella chiesa madre di S. Maria del Carmine, realizzata nel 1928, come recita l’iscrizione apposta sulla pedana¹⁹⁰.

E sempre nel campo della scultura segnaliamo nella chiesa dell’Annunziata il bel leggio ligneo con base triangolare, retto da un variopinto angelo orante con veste azzurra e ali dorate; completano l’opera, firmata *Vito Bochicchio fece 1913*, motivi fitomorfi, teste di cherubini e l’immagine del Cuore di Gesù. Lo sconosciuto autore rappresenta probabilmente un bell’esempio della locale tradizione che vede Avigliano patria di straordinari intagliatori e scarpellini, come testimoniano i tanti portoni abilmente lavorati che si osservano nelle strade cittadine; appartengono forse allo stesso artigiano i due bassorilievi con angeli reggitoribolo che si conservano nella medesima chiesa¹⁹¹.

Opera interessante del contemporaneo pittore e scultore aviglianese **Vincenzo Claps**¹⁹² è la statua a grandezza naturale del *Cristo*, posta sull’altare maggiore di S. Biagio. Eseguita in un candido gesso che ne esalta la luminosità e crea un tutt’uno con la parete di fondo, conserva buona parte degli elementi tipici della Crocifissione, come i chiodi e la posizione del corpo di Gesù, ma con la rivoluzionaria ed originalissima assenza della Croce, sostituita da una sorta di sipario-sudario, reso leggero dal soffice modellato del panneggio che trasforma, in una mistica fusione, il tema della morte in quello della Resurrezione.

Dello stesso autore sono il monumento a ricordo dell’archeologo francescano Virgilio Corbo posto nel 1994 (nel luogo dove sorgeva la distrutta chiesa di S. Giovanni Battista) con il ritratto in bronzo inserito al centro di un moderno clipeo e le opere, simili per tipologia,

dedicate all’attore e regista Massimo Troisi nell’omonima piazza della frazione Possidente e quella inaugurata nel 2009 in onore del senatore aviglianese Vincenzo Verrastro, primo presidente della Regione Basilicata.

È invece di **Domenico Viggiano**¹⁹³ il medaglione con il volto di Tommaso Claps presente sulla lapide commemorativa dell’illustre giurista aviglianese.

Si deve infine allo scultore calvellese **Antonio Masini**¹⁹⁴ la stele di bronzo composta da otto riquadri sovrapposti che rievocano le gesta dei martiri aviglianesi della repubblica del 1799, eretta nella villa antistante il convento di S. Maria degli Angeli in occasione del bicentenario. Essi rappresentano in ordine cronologico: 1 *La prima manifestazione popolare in Avigliano per inneggiare alla libertà e all’uguaglianza*; 2 *Il giovane Francesco Paolo Palomba pianta la bandiera repubblicana sul forte di S. Elmo di Napoli ed è successivamente colpito a morte dai lazzari*; 3 *Il sacerdote aviglianese Don Nicola Palomba entra a Napoli a fianco del generale Kellermann, comandante di una colonia di soldati francesi*; 4 *“Piantamento” dell’Albero della Libertà nella piazza di Avigliano*; 5 *Seicento contadini accompagnati dal popolo aviglianese occupano le “difese” del principe Doria e il castello di Lagopesole*; 6 *Girolamo e Michelangelo Vaccaro, con altri giovani aviglianesi, lasciano la vita combattendo per la difesa di Picerno*; 7 *L’impiccagione di Don Nicola Palomba in piazza Mercato a Napoli*; 8 *“Si realizzò il luogo ma non i locati in Avigliano”. Il popolo serbò nel cuore gli ideali della Repubblica Napoletana del 1799 e li tramandò ai posteri*¹⁹⁵.

Decisamente meno interessanti le poche opere pittoriche relative al ‘900 presenti nelle chiese aviglianesi, realizzate da artisti locali pressoché sconosciuti.

Fra questi **Vito Salvatore**, autore di una copia della *Trasfigurazione* di Raffaello oggi ai Musei Vaticani, firmata e datata 1929, posta sul soffitto della cappella della SS. Trinità¹⁹⁶ e di una *Madonna del Carmine* nella cappella di S.



Fig. 450 Chiesa di S. Biagio. Vincenzo Claps, *Cristo* (1984).

Fig. 451 Vincenzo Claps. Stele in ricordo di Padre Virgilio Corbo (partic.).

Fig. 452 Vincenzo Claps. Monumento a Vincenzo Verrastro (2009).



Lucia¹⁹⁷.

Fa eccezione il pittore di origini piemontesi **Mario Barberis** che nel 1929 viene chiamato ad affrescare la volta della erigenda chiesa di S. Filippo Neri nella frazione Piano del Conte, voluta da Filippo Andrea Doria Pamphili, a completamento del suo vasto insediamento produttivo posto in un'area ricavata da un bacino lacustre bonificato; nel luogo, accanto a moderni impianti per l'allevamento



Fig. 453 Antonio Masini. Monumento ai caduti aviglianesi della Repubblica Napoletana del 1799 (1999).

e l'industria casearia, erano sorti una scuola di agraria ed un convitto per orfani di guerra. L'autore, richiamandosi all'attività rurale del territorio, realizzava una serie di raffigurazioni allegoriche relative all'agricoltura commentate da versi tratti dal *Cantico delle Creature*¹⁹⁸. Ma già non molti anni dopo, la chiusura del convitto e della scuola agraria portarono alla dismissione della stessa cappella che venne riutilizzata come magazzino. Ciò arrecò gravi danni alle



Figg. 454-455 Piano del Conte. Chiesa di S. Filippo Neri. Mario Barberis, *S. Giovanni Battista* e *S. Pietro Apostolo* (1929).

pitture che subirono ulteriori guasti nel 1954 a causa di malaccorti restauri; infine, il terremoto del 1980 ne provocò la definitiva distruzione. Nell'attuale cappella sopravvivono tuttavia due tele del Barberis recentemente restaurate, raffiguranti *S. Giovanni Battista* e *S. Pietro Apostolo*¹⁹⁹.

Un anno dopo l'artista sarà nuovamente presente in Basilicata firmando nel 1930 la tela della *Trinità* posta al centro del soffitto cassettonato dell'omonima chiesa di Potenza.

Pittore e disegnatore soprattutto su temi sacri ed agiografici, nasce a Roma il 27 giugno 1893. Dopo essersi diplomato all'Accademia Albertina di Torino si arruola, in pieno conflitto mondiale, nel Genio Aerostieri dove in zona di guerra, a bordo di palloni aerostatici, riprodurrà, con disegni e acquerelli, gli avvenimenti bellici di cui è testimone. Gran parte di questa produzione che era stata acquisita nelle collezioni del Museo dell'Arma del Genio a Roma risulterebbe attualmente irreperibile; sorprende quindi che una delle poche opere superstiti di tale periodo (un olio su tela raffigurante un *Ricognitore britannico Nieuport che abbatte un biplano tedesco nei cieli italiani* siglato MB e datato MXCXVIII) sia esposta a Londra nell'Imperial War Museum.

Finita la guerra, sembra inizialmente orientarsi verso l'astrattismo come si rileva dalle prime e poco note opere pittoriche che esprimono un linguaggio di tipo cubo-futurista; ma ben presto abbandonerà gli sperimentalismi per intraprendere una intensa e lunga carriera come illustratore di libri e riviste di genere religioso, ma anche per testi scolastici o destinati all'infanzia, calendari, immaginette sacre, cartoline²⁰⁰ e manifesti cinematografici.

Abile ritrattista, durante il periodo fascista affronta anche temi legati alla politica ed alla propaganda, disegnando per la *Rivista delle colonie italiane*. Contemporaneamente, a partire dagli anni '20, stabilisce uno stretto rapporto di collaborazione con l'Ordine Franciscano partecipando a numerose pubblicazioni come il periodico *Le Missioni Francescane*, edito a Roma dai Frati Minori.

Ma oltre che nel campo dell'editoria, Mario Barberis ha espresso le sue notevoli doti artistiche decorando cappelle ed oratori in ogni parte d'Italia, oltre che in diversi paesi esteri²⁰¹. A Torino, città dei suoi genitori, disegna per la chiesa di S. Maria Ausiliatrice, le vetrate con le *Figure angeliche*, in gran parte distrutte dai bombardamenti del

1943, mentre nella capitale esegue opere per le chiese di S. Maria Liberatrice al Testaccio, di S. Nicola da Tolentino e di Santa Prisca (1938). Ulteriori testimonianze della sua produzione artistica sono un'*Assunta* nella chiesa omonima di Ofena (AQ), la serie di quadri dedicati ai *Martiri Cistercensi* nell'Abbazia di Casamari (FR), la *Via Crucis* per la chiesa dell'Orfanotrofio femminile di Amatrice (RI) (1933), il *Gesù Divino Trionfatore* di S. Antonio a Messina (1939), la *Sacra Famiglia fra angeli e alla presenza della Chiesa* nella cappella di S. Giuseppe del Tempio S. Paolo di Alba (CN) ed ancora il *Gesù e S. Maria Alcoque in suffragio delle anime del Purgatorio* per lo Spirito Santo di Grammichele (CT) e *Santa Caterina e il Cristo - Albero della Vita* per S. Domenico a Teramo²⁰² (entrambi del 1950).

Nel 1956 disegna l'ostensorio con la statua di S. Francesco d'Assisi per il XV Congresso Eucaristico Nazionale tenutosi a Lecce dove si conserva nel tesoro della cattedrale²⁰³.

Tra le sue ultime fatiche le due tele con la *Madonna del Rosario di Lepanto con Papa Pio V e La Madonna e Santi che scacciano gli eretici* per la chiesa del Rosario di Bronte (CT) realizzate nel 1958. Morirà a Roma il 24 gennaio 1960.

Meritano infine un accenno due pittori entrambi nativi di Avigliano che, pur non avendo eseguito opere destinate ad edifici pubblici, sia religiosi che civili della città (le loro tele si conservano nella grande maggioranza presso privati), sono unanimemente riconosciuti fra gli artisti lucani più rappresentativi del '900: Remigio e Vincenzo Claps.

Remigio Claps (Avigliano 1911-Potenza 1985) figlio del giurista e scrittore Tommaso, frequentò da ragazzo l'Istituto d'Arte "De Chirico" di Potenza per poi continuare gli studi nel Liceo Artistico di Napoli e successivamente nell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

È autore di dipinti legati alla tradizione ed alla cultura del territorio, prediligendo i paesaggi a lui familiari della stessa Avigliano o delle province lucane, riproducendone

strade, chiese e palazzi avvolti costantemente in un'atmosfera luminosa e serena.

Suoi anche alcuni ritratti di gente del luogo e di donne nell'antico costume popolare²⁰⁴.

Vincenzo Claps nacque ad Avigliano il 18 marzo 1913 da modesta famiglia artigiana²⁰⁵. Da apprendista imbianchino verrà avviato allo studio dell'arte grazie all'aiuto del Principe Doria Pamphilj che lo indirizzerà alla scuola artistico-industriale di Lecce. Successivamente frequenterà a Firenze, prima il Liceo Artistico e poi l'Accademia di Belle Arti, dove si diplomerà nel 1938²⁰⁶.

Il suo primo quadro importante è *Manzolino*, oggi nel Museo Provinciale di Potenza, intenso ritratto di un giovane minorato psichico dell'orfanotrofio di Avigliano, che lavorava alla forgia con il padre; grazie ad esso consegue la medaglia d'argento nel 1933 al concorso internazionale di pittura "Hollaender" bandito dall'Accademia di Firenze.

Seguiranno una serie di ritratti realistici aventi per soggetto personaggi della sua famiglia oppure semplici contadini colti nei momenti di riposo o di meditazione, nelle pause del loro faticoso lavoro; fra questi *Mia madre e L'ultima bambola*, dove è ritratta la nipote dell'artista, entrambi acquistati nel 1981 dal Consiglio Regionale della Basilicata, e il *Ritratto di un contadino che legge e Contadino che riposa*, che oggi si conservano nell'Istituto Commerciale Leonardo da Vinci di Potenza.

Ma oltre che nel ritratto, il pittore si esprimerà anche su temi molto diversi come la natura morta e il paesaggio lucano; fra gli esempi più significativi il *Paesaggio* della Pinacoteca d'Arte Moderna e Contemporanea di Bernalda in cui prevale la veduta delle colline illuminate da una fioca luce solare che si apre fra cupi addensamenti di nubi.

Morirà, senza essersi mai separato dal suo paese natio, il 30 ottobre 1975 lasciando, oltre ai suoi numerosi dipinti, anche diverse raccolte di poesia²⁰⁷.

Note

¹ N. COLANGELO, *Il Monastero di S. Maria degli Angeli. Il culto, l'arte e la memoria*, Lavello, Imago, 1988, p. 30.

² Lo scopo di catalogare l'intero patrimonio artistico del Regno in previsione della soppressione di tutti i conventi ed istituti religiosi era duplice; da un lato si tentava in tal modo di impedirne una incontrollata dispersione e dall'altro si favoriva l'individuazione degli oggetti più rilevanti, degni di essere acquisiti dal Museo Borbonico. Tali cataloghi piuttosto eterogenei (a volte particolarmente precisi, in altre occasioni invece molto sommari) sono stati da poco tempo oggetto di attenzione da parte degli studiosi. Gli inventari, relativamente alla provincia di Salerno, (Principato Citeriore), sono stati pubblicati in L. AVINO, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi (SA), DEA Ed., 2003. Quelli riguardanti Avigliano sono contenuti in COOP. IMAGO (a cura di), *Arte e recupero. Avigliano, la città, i castelli, i conventi e le cappelle*, Lavello, Imago, 1991.

³ F. MANFREDI, *Avigliano tra Medioevo ed età Moderna - Storia feudale e sviluppo urbano*, Potenza, Ed. Il Salice, 1995, pp. 61-62.

⁴ A. GRELLI IUSCO (a cura di), *Arte in Basilicata* (Ristampa anastatica dell'edizione 1981 con *Note d'aggiornamento* di A. Grelle Iusco e S. Iusco), Roma, Ed. De Luca, 2001, pp. 271-272.

⁵ Nel 1900, Vittorio Di Cicco, che sette anni dopo verrà nominato primo direttore del Museo Archeologico Provinciale di Potenza, invia una circolare a tutti i sindaci della provincia in quanto stava "raccolgendo quanto si riferisce alla vita ed alle opere di quattro artisti lucani vissuti tra il 1570 e il 1640: Giovanni De Gregorio di Satriano di Lucania già Pietrafesa, Gerardo [sic!] e Giovanni Todisco di Abriola e Francescantonio Romano di Laurenziana". Nella speranza di ottenere "notizie, descrizioni, riproduzioni e quant'altro si riferisca ai pittori ed alle loro opere", lo studioso specifica, tra l'altro, che i Todisco sollevano firmarsi, "il primo, Jerardus Todiscus - Abriolanus; il secondo: Joannes Todiscus de Abriola" ("Arte e Storia", 1900, n. 19, p. 12).

⁶ A. GRELLI IUSCO (a cura di), *op.cit.*, pp. 81-87.

⁷ La data è riportata nel cartiglio in basso a destra, al termine della dedica del quadro, solo parzialmente leggibile, apposta da tal Matteo Vaccaro, fondatore della stessa chiesa.

⁸ Vedi scheda ministeriale n. 17/39473 in cui la studiosa afferma inoltre che il dipinto "echeggia alla lontana e in chiave assai provinciale esempi ancora secenteschi di pittura napoletana alla Cesare Fracanzano".

⁹ Vedi scheda ministeriale n. 17/39477.

¹⁰ Ed è proprio al *S. Pietro in cattedra* di Putignano che sembra avvicinarsi molto il *S. Antonio Abate* di Avigliano, per l'espressione ieratica del volto, le dita tozze e l'aspetto piuttosto greve dei panneggi. Nella Chiesa Madre di Avigliano si conserva una statua lignea di *S. Antonio Abate*, molto simile dal punto di vista iconografico a quella di S. Lucia, ma di fattura molto più recente che, secondo Clara Gelao, si ispirerebbe proprio ai modi di Stefano da Putignano (Scheda ministeriale n. 17/00039407).

¹¹ Sullo scultore vedi in particolare G. LORENZO, *Uno scultore pugliese del Rinascimento, Stefano da Putignano* in "Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di Lettere", v. VII, 1967, pp. 137-171 e C. GELAO, *Stefano da Putignano nella scultura pugliese del Rinascimento*, Fasano (BR), Schena Ed., 1990.

¹² A. GRELE IUSCO (a cura di), *op.cit.*, p. 65.

¹³ F. MANFREDI, *La chiesa recettizia di Avigliano e le cappelle di San Vito e della Madonna del Carmine. Vita materiale nella prima metà del XVIII secolo*, Avigliano, CICS, 1996, p. 61 nota n. 60. La data 1567, che coincide con l'anno di fondazione della chiesa, letta sulla base della statua dall'Arciprete Domenico del Duca, come si trae da un prezioso documento riportato dallo studioso, fa definitivamente cadere l'ipotesi avanzata nella prima edizione di questo saggio, che l'autore dell'opera possa essere individuato in Stefano da Putignano la cui attività, allo stato delle attuali conoscenze, termina nel 1538.

¹⁴ A. GRELE IUSCO (a cura di), *op.cit.*, p. 112.

¹⁵ Sul gradino della predella si legge l'iscrizione: *Hyeronimus Brescianus fecit A. D. 1628. M. 9bris feliciter.*

¹⁶ SOPRINTENDENZA GENERALE AGLI INTERVENTI POST-SISMICI IN CAMPANIA E BASILICATA, *Dopo la polvere: rilevazione degli interventi di recupero post-sismico del patrimonio archeologico, architettonico ed artistico delle regioni Campania e Basilicata danneggiato dal terremoto del 23 novembre 1980 e del 14 febbraio 1981 (anni 1985-1989). Province di Matera, Potenza, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato*, 1994, pp. 360-361. Vedi anche la scheda sul quadro in D. MARCIGLIANO (a cura di), *Un Santo e la Sua Immagine. San Francesco d'Assisi nell'iconografia in terra lucana*, catalogo della mostra omonima, Potenza Galleria Civica e Cappella dei Celestini 6 dicembre 2009 - 28 febbraio 2010, Potenza, STES Ed., pp. 112-113.

¹⁷ G. BOTERO, *Detti memorabili di personaggi illustri di Monsignor Giovanni Botero Abate di S. Michele della Chiusa, &c.*, Torino 1614, p. 340.

¹⁸ Vedi le schede di C. Muscolino in AA.VV., *Opere d'arte restaurate a*

Matera, Matera, BMG, 1985, pp. 35-43. Inoltre A. Grele attribuisce al Bresciano anche *l'Allegoria della Passione, Santi ed Anime purganti* nella parrocchia di Ruvo del Monte, un'*Annunciazione* in S. Nicola a Barile, una *Madonna con Bambino e i due SS. Giovanni* nella cappella di S. Giovanni di Atella, una *Madonna con Bambino e S. Giovannino* nella parrocchiale di Brindisi di Montagna e una *Sacra Famiglia* nella chiesa madre di Castelmezzano: cfr. A. GRELE IUSCO (a cura di), *op.cit.*, pp. 116-117 e 305-307.

¹⁹ SOPRINTENDENZA GENERALE AGLI INTERVENTI POST-SISMICI IN CAMPANIA E BASILICATA, *Dopo la polvere*, cit., pp. 348-349. Il quadro sarebbe stato già restaurato nel secolo precedente ad opera del pittore Nicola Sardiello, di cui si scriverà più avanti; la notizia è riportata da Tommaso Claps nella novella "Primo amore, primo core" (L. COLANGELO, *Una scuola del fumetto in Basilicata per non sprecare l'eredità del "Corriere dei piccoli"* in "Basilicata Regione Notizie", 2009, n. 119-120, pp. 248-257, spec. 251).

²⁰ "In illo tempore dixit Jesus Discipulis suis: amen, amen, dico vobis, nisi granum frumenti cadens in terra, mortuum fuerit, ipsum solum manet. Si autem mortuum fuerit, multum fructum affert. Qui amat anima sua...".

²¹ Nella scheda n. 17/39515 del Catalogo Generale della Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici di Matera compilata da Clara Gelao, la studiosa afferma che la data esatta di esecuzione del quadro va letta nel rigo inferiore dove interpreta come .645 quella che noi riteniamo invece essere un finale di parola (forse l'aggettivo connesso con il luogo d'origine?) con le lettere corsive *sis* (Fig. 392); quindi la data *AD 1640* scritta in rosso al disotto della frase *Sic dura pectore scinde* resta per noi quella riferita all'anno di realizzazione della tela.

²² L.E. GIANTURCO, *Atto di fede nel decennale 23 marzo 1919 - 23 marzo 1929*, Milano s.d. (1929?), prima illustrazione fuori testo. La medesima foto è pubblicata anche in R. BOCHICCHIO (a cura di), *Avigliano. Guida Monumentale ed Artistica della Città*, Lavello, Imago, 1999, p. 17, in cui il quadro è erroneamente descritto come *Madonna della Misericordia*.

²³ Vedi la scheda di M. Pasculli Ferrara relativa alla *Madonna del Soccorso* di Ascoli Satriano (FG) eseguita nel 1707 da Paolo De Matteis in C. GELAO (a cura di), *Confraternite, arte e devozione in Puglia*, Napoli, Electa, 1994, p. 269.

²⁴ Vedi scheda di A. Altavilla in AA.VV., *Cultura artistica della Basilicata. Opere scelte*, s.l., Paparo, 1999, pp. 22-23. Un'altra versione del medesimo soggetto, firmata dal non altrimenti noto L. Sala, si trova a Maratea nella chiesa del Rosario (R. VILLANI, *La Pittura in Ba-*

silicata dal Manierismo all'Età Moderna, Soveria Mannelli, Consiglio Regionale della Basilicata, 2006, pp. 111-112).

²⁵ *Has imagines Deiparae Virginis A Succurso, Divi Blasii, Divi Cataldi. Anno Domini 1642 Lineandas et Formandas Dominicus De Angelo, Nicolaus De Angelo Elemosina Particularis Curavi. Februaris, Hyeronimus Brescianinus Pingebat*. Un fugace accenno alla tela ed al committente è in: G. SETTEMBRINO, *Ritratti di Donatori e offerenti della Basilicata nella pittura tra '500 e '600* in "Basilicata Regione Notizie", 2005, n. 11, pp. 118-123. Il tema iconografico della Madonna del Soccorso ricomparirà ad Avigliano nel XVIII secolo in una scultura lignea di scuola napoletana ubicata un tempo nella distrutta chiesa di S. Giuseppe e che oggi si conserva presso la Casa di Riposo "Sacra Famiglia"; l'opera è riportata con l'erroneo titolo di *Madonna della Misericordia* in COOP. IMAGO (a cura di), *Arte e Recupero*, cit. pp. 59 e 62, fig. 51.

²⁶ Ci riferiamo in particolare ai lavori di Nuccia Barbone Pugliese (N. BARBONE PUGLIESE, *Pietro Antonio Ferro: cultura figurativa tridentina fra centro e periferia* in "Napoli Nobilissima", v. XXXV, 1996, pp. 161-200 e le schede su alcune opere del pittore nelle chiese di Ferrandina in N. BARBONE PUGLIESE, F. LISANTI, *Ferrandina, recupero di una identità culturale*, Galatina (LE), Congedo, 1987, pp. 257-261, 279-282 e 346-350) ai quali si rinvia per una più approfondita disamina sull'ampia produzione del pittore; vedi inoltre S. Iusco in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 47, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 200-203, alla voce *Ferro, Pietro Antonio* e A. GRELLE IUSCO (a cura di), *op.cit.*, pp. 275, 307-310 e 329.

²⁷ In N. BARBONE PUGLIESE, *op.cit.*, pp. 166, 195 e 196, l'autrice riporta tre documenti notarili rogati a Pomarico nel primo dei quali, datato 1601, l'artista è definito "de terra Ferrandina"; negli altri due, stilati nel 1622, viene invece indicato come "de Tricarico". Per spiegare tale contraddizione la studiosa propone che il Ferro sia nato a Ferrandina, ma che molto presto abbia trasferito la sua residenza a Tricarico.

²⁸ Già nel 1981 la Grelle Iusco aveva ipotizzato che il Ferro fosse in diretto rapporto con il mondo degli incisori romani, sulla base del ritrovamento nella capitale di una stampa tratta da Antonio Tempesta ed edita da tal "Antonio Ferro" (A. GRELLE IUSCO (a cura di), *op.cit.*, p. 121). Successivamente Nuccia Barbone Pugliese, nella sua ampia monografia dedicata al pittore lucano individua, per la maggior parte dei suoi dipinti, opere di riferimento eseguite da artisti della seconda metà del '500 riprodotte in stampe dell'epoca (N. BARBONE PUGLIESE, *op.cit.*).

²⁹ S. ABITA (a cura di), *Le tracce del sacro: arte e devozione in Lucania attraverso le opere restaurate nel decennio 1980-1990*. Catalogo della mostra tenutasi nel 1990 nell'abbazia benedettina di S. Michele Arcangelo a Montescaglioso (MT), Napoli, Newprint, 1990, p. 17.

³⁰ In N. COLANGELO, *op.cit.*, p. 29, il santo viene identificato con S. Bonaventura da Bagnoregio.

³¹ N. BARBONE PUGLIESE, *op.cit.*, p. 193.

³² S. Iusco in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., p. 203.

³³ N. BARBONE PUGLIESE, *op.cit.*, p. 193.

³⁴ A. GRELLE IUSCO (a cura di), *op. cit.*, pp. 114 (fig. 233), 116 e 306.

³⁵ La prima fu restaurata nel 1858 e successivamente nel 1912 da Filomena Carlucci, mentre la tela della Boccardi, pittrice di cui non ci è stata finora tramandata alcuna notizia, venne ritoccata da tal Domenico de Cillis nel 1773: vedi schede n. 17/39533 e 17/39545 del Catalogo Generale della Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici di Matera compilate da Clara Gelao. Il quadro dell'*Annunciazione* è stato inoltre sottoposto a restauro dopo il sisma del 1980 (vedi SOPRINTENDENZA GENERALE AGLI INTERVENTI POST-SISMICI IN CAMPANIA E BASILICATA, *Dopo la polvere*, cit., pp. 364-347, in cui la Boccardi è definita "mediocre epigona e interprete di Pietrantonio Ferri"). Serena Giovanna Pascucci (Vedi la scheda della studiosa in E. ACANFORA (a cura di), *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, Firenze, Mandragora, 2009, p. 213), ipotizza che la sigla C.^a che precede il cognome *Boccardi* possa essere conseguenza di un errato restauro ed andrebbe pertanto riletta al maschile; in tal caso l'autore potrebbe essere identificato con Carlo Boccardi, pittore operante nel Regno di Napoli nella seconda metà del '600, conosciuto solo attraverso un documento di pagamento datato 23 novembre 1694 relativo a un quadro raffigurante *S. Lorenzo*, acquistato da un committente privato (cfr. E. NAPPI (a cura di), *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano, L&T, 1992, p. 29 in cui la data riportata nella trascrizione del documento è indicata erroneamente come 25 novembre). Non sappiamo se l'artista sia il Carlo Giacinto Boccardi definito "pittore milanese" in un documento di pagamento conservato nell'archivio della confraternita di Ave Gratia Plena sita nella chiesa dell'Annunziata di Venafro che nel 1686 dipinge per il sodalizio un quadro di cui ignoriamo il soggetto al prezzo di 7 ducati (foglio 219 del libro magistrale di conti del 1686; la notizia è tratta dal sito www.francovalente.it e sarà contenuta in F. VALENTE, *La Chiesa dell'Annunziata ed altre chiese laicali di Venafro*, in preparazione). Più problematico appare, soprattutto per

motivi cronologici, un eventuale accostamento con il pittore genovese Clemente Boccardi, morto a Pisa nel 1658, la cui formazione si sviluppò fra la sua città natale, Firenze e Roma (Vedi scheda di S. Trkulja in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, v. II, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1972, p. 166) o con “Madamigella Boccardi” citata da Guglielmo della Valle nelle sue aggiunte alle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da M. Giorgio Vasari*, v. XI, Siena, Pazzini Carli e Compagno, 1794, p. 61, in cui gli unici dati che fornisce l'autore riguardano la nazionalità piemontese della pittrice e la sua abilità che si esprime principalmente nel disegno a pastello. Nella seconda metà del XVI secolo il cognome Boccardi (Boccardo) è attestato anche ad Avigliano con Donato e Leonardo (1579); Ferdinando e Giovanni Antonio (1590); Nardo (1583 e 1595). Cfr. F. MANFREDI, *Avigliano tra Medioevo ed Età moderna*, cit., pp. 82, 83 e 85 per gli anni 1579, 1590 e 1595; ASPz, *Archivi notarili, distretto di Potenza*, vol. 179, f. 62r. per il 1583.

³⁶ G. SCARCIA, *Il Crocifisso di Miglionico, arte e spiritualità in una scultura del '600* in “Basilicata Regione Notizie”, 2001, n. 98, pp. 129-134.

³⁷ Vedi scheda di Benedetta Di Mase in AA.VV., *Restauri in Basilicata, 1988-1993*, Matera 1995, pp. 66-69.

³⁸ Vedi scheda di M.G. D'Arcangelo in N. BARBONE PUGLIESE, F. LISANTI, *op.cit.*, pp. 245-246.

³⁹ P. TARTARELLI, *I Crocefissi di Frate Angelo da Pietrafitta nella Puglia*, Novoli (LE), Il Parametro Ed., 2004, pp. 61-62.

⁴⁰ Sull'attività di Raimondo De Dominicis vedi M.A. PAVONE, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento. Dal documento all'opera*, Napoli, Liguori Ed., 2008, pp. 76-77.

⁴¹ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, v. III, Napoli, 1742, pp. 449-450. Fra le opere disperse citate dalle fonti, un *San Gennaro* siglato FCF un tempo nella prima cappella a sinistra della chiesa dei Camaldoli di Nola (NA) e una *Santa Maria della Misericordia* firmata e datata 1719, nell'omonima arciconfraternita della medesima città (R. TUFARI, *I Camaldoli di Nola*, Asti 1861, pp. 9 e 17, nota 4). Sulla prima tela vedi anche V. ACAMPORA, *I Camaldoli di Nola, breve descrizione Storico-Artistica*, Napoli 1904, p. 20 che descrive il quadro come “S. Gennaro nell'atto di offrire al Cielo le ampolline col suo sangue”. Attualmente al posto del dipinto del Ceppaluni vi è un *S. Gennaro e S. Antonio* di Fedele Fischetti, siglato ff. Infine, oltre al De Dominicis, anche Sigismondo cita una *S. Irene* presente un tempo nella distrutta chiesa napoletana di S. Luigi di Palazzo (G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi Borghi*, v. II, Napoli 1788, p. 330).

⁴² M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 102-103 e 374. Nello stesso saggio l'autore pubblica un secondo documento del 1715, ritrovato sempre da Umberto Fiore, relativo a due ritratti eseguiti per il Marchese della Valle e suo fratello, oggi dispersi. In alcuni antichi cataloghi riportati da Gerard Labrot sono menzionati altri ritratti realizzati dal medesimo autore, tutti perduti; tre nella collezione di Nicola Cardinale (*Ritratto del Principe di Montesarchio, del Conte di Galbes e della Contessa di Lemmos*), inventariata il 29 luglio 1716, ed altri due in quella del Principe di Cariati, Carlo Filippo Antonio Spinelli (*Ritratto di Imperatore e Imperatrice regnanti*) inventariata nel 1725.

⁴³ O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano*, v. I, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, p. 209.

⁴⁴ Per la descrizione delle prime quattro tele vedi E. PERSICO ROLANDO, *Dipinti dal XVI al XVII secolo nelle chiese di Ischia*, Napoli, Graphotronic, 1991, pp. 47-51.

⁴⁵ CABRAL MONCADA LEILOES, Lisbona (Portogallo), *Leilao de pintura, antiguidades, obras de arte e pratas*, 6 de março de 2006, p. 63, lotto 61; nel catalogo il soggetto del quadro, delle dimensioni di una pala d'altare, viene indicato in modo impreciso come *Sonho de São Domingos*. La medesima tela è più recentemente ricomparsa sul mercato antiquario come *The Vision of Saint Dominic* (BONHAMS, Londra (Regno Unito), *Old master paintings*, 28 aprile 2010, p. 148, lotto 278) e “*Soriano portrait*” (VERITAS - ART AUCTIONEERS, *Antiguidades e obras de arte*, Lisbona (Portogallo), 29 settembre 2011, p. 189, lotto 312).

⁴⁶ A. SPINOSA, N. CIAVOLINO, *S. Maria della Sanità. La chiesa e le catacombe*, Napoli, Luigi Regina, 1979, p. 75. Più convincente appare invece, proprio sulla base delle analogie con la tela aviglianese, l'attribuzione a Ceppaluni proposta da Franco Battistella della pala con i *Santi Caterina d'Alessandria, Pietro d'Alcantara, Tommaso Apostolo e Filippo Neri* realizzata intorno al 1716 per la distrutta cappella di S. Caterina di Lanciano (CH) ed oggi nella vicina chiesa di S. Nicola (F. BATTISTELLA, *L'architettura nel XVII e XVIII secolo* in E. GIANCRISTOFARO (a cura di) *Lanciano Città d'Arti e Mercanti*, CARSA Edizioni Pescara, 1995, pp. 126-153, spec. p. 135).

⁴⁷ N. COLANGELO, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ A. GRELLI IUSCO (a cura di), *op. cit.*, p. 128; nel testo l'autrice, nel descrivere la pala firmata dal Ceppaluni individua erroneamente, al posto di S. Pietro d'Alcantara, il carmelitano S. Giovanni della Croce e legge come data di esecuzione il 1745 in luogo del 1718.

⁴⁹ E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, p. 17; vedi anche le schede di

M.V. Fontana alle pp. 133 (n. 8), 169 (n. 115) e 220-221. Il volume corrisponde al catalogo dell'omonima mostra tenutasi dal 9 luglio al 1° novembre 2009 a Palazzo Lanfranchi di Matera per quanto riguarda le opere pittoriche e a Palazzo Loffredo di Potenza per quelle scultoree. In tale circostanza furono dati in prestito da S. Maria degli Angeli la tela di Filippo Ceppaluni raffigurante i *Santi Pietro d'Alcantara e Pasquale Baylon* e dalla Chiesa Madre il *S. Sebastiano* ligneo attribuito a Carmine Lantraceni. Quest'ultima opera è stata riproposta nella trasferta della mostra anzidetta a Palazzo Medici Riccardi di Firenze dal 24 luglio al 5 settembre 2010.

⁵⁰ Sia la chiesa che il convento vennero distrutti intorno al 1960, epoca in cui la tela venne trasferita nella chiesa di S. Giovanni Battista; dopo la demolizione anche di quest'ultima, avvenuta nel 1977, il dipinto fu definitivamente collocato all'interno della Chiesa Madre (Cfr. F. MANFREDI, *Avigliano tra Medioevo ed età moderna*, cit., p. 56).

⁵¹ Vedi a p. 17 dell'*Introduzione* di Domenico Francavilla nel libro di F. DI PALO, D. FRANCAVILLA (a cura di), *Indignissimi Mariae Famuli: la Confraternita dell'Immacolata e i dipinti della Madonna a Minervino Murge: note storiche e restauri*, Fasano (BR), Schena, 2007, pp. 15-29. Il quadro che appare in cattive condizioni di conservazione ed è da alcuni decenni ubicato in un ambiente interno al convento non è pertinente alla chiesa, ma proviene verosimilmente da qualche altro istituto religioso agostiniano che al momento non siamo riusciti ad individuare.

⁵² Il quadro è firmato *F. IORDANVS PINGEBAT ·1725·*.

⁵³ La tela, firmata *F. IORDANVS P.*, è stata a ragione messa in relazione da Antonio Braca (A. BRACA, *La pittura del Sei-Settecento nell'Agro Nocerino Sarnese; il Settecento* in A. BRACA, G. VILLANI, C. ZARRA (a cura di), *Architettura e opere d'arte nella Valle del Sarno*, Nocera Inferiore (SA), Patto territoriale per l'occupazione dell'Agro Nocerino Sarnese, 2002, pp. 402-403) con un documento di pagamento datato 17 febbraio 1727 ritrovato in precedenza da U. FIORE, *Presenze pittoriche nell'Agro* in G. CONTURSI (a cura di) *Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative*, Salerno, Ed. De Luca, 2002, p. 72. In relazione alla tela di Salerno ed alle due di Pagani vedi anche L. AVINO, *op. cit.*, pp. 198, 202, 253 e 349.

⁵⁴ F. DI PALO, D. FRANCAVILLA (a cura di), *op. cit.*, pp. 60-65. L'autore esclude dalle opere attribuibili al Giordano lo *Sposalizio di Maria* che assegna ad un ignoto pittore della seconda metà del '700. Completa la serie dei grandi dipinti dedicati alla Vergine un'ottava

tela raffigurante *La Natività di Gesù* firmata e datata *Gennaro di Scanno 1836*.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 61-62.

⁵⁶ A. COSTANTINI, M. PAONE, *Guida di Gallipoli. La città, il territorio, l'ambiente*, Ascoli Satriano (FG), Congedo, 2007, p. 43.

⁵⁷ Vedi A. BRACA, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno, Laveglia, 2003, pp. 283-284. La tela, firmata *IORDANUS P.* reca alla base, come sottolineato dall'autore, lo stemma del probabile committente, l'arcivescovo Fabrizio de Capua, in carica dal 1730 al 1738. Sulla questione vedi anche A. CARUCCI, *La Cattedrale di Salerno*, Marigliano (NA), Istituto Anselmi, 1986, pp. 86-87 e nota 48; lo studioso, che cita il pittore erroneamente come Enrico Giordano, riporta anche la notizia di alcune sue opere un tempo poste nella chiesa parrocchiale di Passiano, frazione di Cava de' Tirreni (SA), tutte trafugate e delle quali, malgrado ricerche fatte, non abbiamo ritrovato a tutt'oggi né i soggetti, né documentazione fotografica.

⁵⁸ G. FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983, pp. 93, 119, 157-158.

⁵⁹ Ringrazio Renato Ruotolo per avermi segnalato le due tele. Nella medesima cappella potrebbero ascriversi al Giordano anche il *S. Vincenzo Ferrer* e la *S. Rosa da Lima*.

⁶⁰ N. SPINOSA (a cura di), *Guida Sacra della città di Napoli di G.A. Galante*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. 292 e 300, nota n. 80 di L. Di Mauro che si avvale di una testimonianza del parroco locale raccolta da Renato Ruotolo.

⁶¹ G. SCAVUZZO, *Sant'Anna. Già S. Maria delle Grazie o S. Pietro e Paolo a Carcara*, Collana «Le chiese di Capri», Pompei 1969?, pp. 18 e 23.

⁶² L. AVINO, *Per la storia delle arti del Mezzogiorno*, Baronissi (SA), DEA Edizioni, 2003, p. 37 e foto 42 (il soggetto è erroneamente indicato come *Madonna con Bambino, S. Giovanni ed angelo*).

⁶³ Le opere in questione sono le seguenti: alcune fra le stazioni della *Via Crucis* che si conservano nel convento dei Cappuccini di San Giovanni in Fiore (CS), tre delle quali firmate e datate 1745 (*La Veronica* e due momenti della *Caduta di Cristo sotto la Croce*) e un affresco con un *S. Antonio e il miracolo del mulo* (firmato e datato 1760) sul soffitto della navata laterale della medesima chiesa; il vasto ciclo di decorazioni eseguito per il castello di Santa Severina (KR), firmato e datato 1750, più una *Sacra Famiglia*, un'*Ultima cena* e una *Trinità* (le prime due firmate) che si conservano nel palazzo arcidi-

vescovile della stessa città; cinque dipinti con scene della Passione (*Gesù alla corte di Erode*, *Gesù nell'orto degli ulivi*, *Il bacio di Giuda*, *La flagellazione* e *Cristo coronato di spine* datato e firmato 1752) nella cappella dell'Ecce Homo e il *Ritratto di Salvatore Medaglia* (firmato) nella chiesa del Ritiro entrambe in Mesoraca (KR); infine una *Sacra Famiglia* (firmata) nella chiesa di S. Nicola Pontefice di Petilia Policastro (KR). Per un approfondimento sulle opere di questo pittore vedi in G. CERAUDO (a cura di), *Il Castello di Santa Severina. Restauro, riuso e valorizzazione*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1998, i saggi di G. MARI, *Francesco Giordano e le pitture del castello*, pp. 205-242 e G. LEONE, *La dimora gentile. Argomentazioni per un'iconografia delle pitture ad olio del piano nobile*, pp. 170-203 e in G. LEONE (a cura di), *Pange lingua. L'Eucaristia in Calabria. Storia Devozione Arte*, Catanzaro, Abramo, 2002, il saggio di G. LEONE, *Pange lingua. Fonti visive calabresi per l'iconografia dell'Eucaristia*, spec. pp. 174 e 218-219 e, nel medesimo volume, le schede di G. Leone, n. 96, p. 632 e di G. Mari, n. 105, p. 636.

⁶⁴ La maggior parte della critica più recente sembra ormai piuttosto concorde nel ritenere i due insiemi di opere come frutto di due personalità differenti (vedi i saggi citati nella nota precedente).

⁶⁵ G. LEONE, *op. cit.*, pp. 170-203.

⁶⁶ Il documento di pagamento datato 20 febbraio 1754 e ritrovato presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli è pubblicato in U. DI FURIA, *Il "S. Francesco Saverio" di Bernardo Valentino a Calvello: opera inedita di un poco noto scultore napoletano* in "Basilicata Regione Notizie", 2009, n. 119-120, pp. 216-225 (spec. p. 223) consultabile anche on line. Il medesimo documento unitamente ad una serie di strumenti notarili che descrivono i dettagli della complessa operazione è riportato in U. DI FURIA, *La statua dell'Immacolata sulla guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo* in "Napoli Nobilissima", v. LXVIII, settembre-dicembre 2011, pp. 213-240, spec. 216-217, 223, 229-233 (docc. n. 7, 8, 11 e 15) e 237 (nota 27).

⁶⁷ È ad esempio documentata l'esistenza di un ingegnere di nome Francesco Giordano attivo nel 1769 nel cantiere della chiesa napoletana di S. Maria di Portosalvo (E. NAPPI, *La chiesa di Santa Maria di Porto Salvo di Napoli* in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti* 1998, Napoli 1999, p. 51, doc. n. 60). Altro pittore con il medesimo cognome è il pressoché sconosciuto Gennaro Giordano autore di quattro tele ovali, recentemente restaurate, poste tra i finestrini della navata della chiesa napoletana di S. Aniello a Caponapoli raffiguranti episodi della vita del Beato Arcangelo da Gubbio e di S. Agnello, due delle quali firmate e datate 1768, nonché di un *Matrimonio della*

Vergine e una *Presentazione al tempio* (quest'ultima siglata GG) in S. Antonio a Tarsia della stessa città.

⁶⁸ V. RIZZO, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite* in "Antologia delle arti", nn. 25-26, 1985, pp. 22-34, doc. n. 110. Nel caso il personaggio in questione sia da identificare con il nostro pittore dovremmo di conseguenza considerare i primi mesi del 1757 come data della sua morte.

⁶⁹ P.B. CARCANO DA VARESE, *Guida della monumentale chiesa di S. Chiara in Napoli*, Napoli s.d., La Zincografica, (1913?), p. 18, tav. 24.

⁷⁰ Vedi la scheda n. 151 curata dal Fontana in E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, p. 183, unitamente a quella relativa al pittore alle pp. 243-244. Oltre alla tela napoletana il De Matteis ripropone il medesimo soggetto in modo molto simile in un quadro di maggiori dimensioni che si conserva in Spagna nella chiesa del convento di Nuestra Señora del Milagro di Cocentaina (Alicante). Vedi: M. J. MUÑOZ GONZÁLES, *El IX Conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696)*, in J.L. COLMER (a cura di) *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreindes en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2009, pp. 461-480.

⁷¹ E. LEVY, *Paolo De Matteis, 1662-1728* in AA.VV., *A taste for angels. Neapolitan Painting in North America, 1650-1750*, New Haven, Conn. (USA), Yale University Art Gallery, 1987, p. 215-228, spec. 217, fig. 94.

⁷² Il viso del saraceno in primo piano appare fisiognomicamente molto simile al volto dell'orientale posto in basso a destra nel *S. Domenico brucia i libri degli eretici* di Sant'Anastasia del medesimo autore.

⁷³ Prima della lettura della firma, resa possibile solo dopo il recente distacco della grande tela dal soffitto della chiesa del Carminiello ad Arco, il dipinto era stato attribuito da Mario Alberto Pavone proprio al De Matteis (M.A. PAVONE, *Caratteri della produzione pittorica nell'Agro Nocerino-Sarnese tra Sei e Settecento in relazione all'influenza dei Solimena* in G. CONTURSI (a cura di), *op. cit.*, p. 30).

⁷⁴ Sempre presso i depositi della Soprintendenza di Matera si conservano altre sei tele provenienti dal complesso di S. Giuseppe. Fra queste una *Madonna di Avigliano sull'albero di sambuco fra i Santi Nicola e Rocco* con il suo pendent, un *Santo Vescovo* (forse S. Donato). Le altre, tutte settecentesche, raffigurano la *Madonna del Rosario*, una *Vergine delle Grazie con i santi Francesco e Chiara*, una *Suora condotta in salvo dal demonio dall'angelo custode* e un *S. Antonio col Bambino*; quest'ultima, a differenza delle precedenti, tutte ascrivibili a modesti pittori locali, potrebbe essere opera di Antonio Sarnelli, artista napoletano allievo di Paolo De Matteis, operante fra il 1731 e il 1792 sia nella ca-

pitale che in molte provincie del regno e di cui esistono diverse opere anche in Basilicata: fra queste una *Trinità con S. Vincenzo Ferrer e una devota* eseguita nel 1734 per la chiesa del Purgatorio di Ferrandina e una *Madonna con Bambino tra i Santi Vincenzo Ferrer e Giacinto* realizzata in collaborazione con il fratello Giovanni nel 1784 per la chiesa di S. Domenico a Matera (sull'attività di Antonio Sarnelli in Basilicata vedi le schede di Daniela Festa in E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, pp. 196 e 264-265). I 20 quadri summenzionati, al momento del loro trasferimento dal complesso di S. Giuseppe, in procinto di essere demolito, furono dati in custodia al pittore e restauratore locale Vito Salvatore in previsione di un restauro al quale avrebbe dovuto collaborare anche Remigio Claps (di entrambi gli artisti si tratterà più avanti), ma che non ebbe mai luogo. Alla morte del Salvatore avvenuta il 25 aprile 1980 le tele furono prese in carico dal figlio Giuseppe per poi essere trasferite nei primi anni '90 nei depositi della Soprintendenza.

⁷⁵ M.A. PAVONE, *Pittori Napoletani del Primo Settecento*, cit., p. 417, doc. XII.1. Del 1703 è anche la prima opera che ci è pervenuta di questo artista, la *Madonna del Rosario* per il soffitto della chiesa di S. Domenico a Monopoli (BA); vedi M. PASCULLI FERRARA, *Paolo De Matteis in Puglia* in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma, Ed. De Luca, 1996, p. 115.

⁷⁶ G. CECI, *La corporazione dei pittori* in "Napoli Nobilissima", v. VII, 1998, pp. 8-13 (spec. 11); F. STRAZZULLO, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli, Gennaro D'Agostino, 1962, p. 29. Per un più ampio approfondimento sulla produzione del Cenatiempo e la bibliografia a lui relativa consulta le schede di V. Rocca in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 23, 1979, pp. 504-505 e di S. Pisani in SAUR, *Allgemeines Künstlerlexikon*, v. 17, München-Leipzig, K.G. Saur, 1997, pp. 512-513; vedi inoltre M.A. PAVONE, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento*, cit, pp. 105-108.

⁷⁷ Tradizionalmente attribuito al Cenatiempo anche *S. Martino che dona il mantello al povero* nella medesima chiesa. Vedi N. SPINOSA (a cura di), *op. cit.*, p. 105 e note di M. Mormone nn. 10 e 13 a p. 119.

⁷⁸ Vedi i lavori di M.A. PAVONE: *La diffusione del solimenismo nella Costiera Amalfitana* in F. ASSANTE (a cura di), *La Costa di Amalfi nel secolo XVIII*, Amalfi, Centro di Cultura e storia amalfitana, 1988, v. II, pp. 1017-1046 e *Presenza napoletane tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento* in G. FIENGO (a cura di) *La Costa di Amalfi nel secolo XVI*, Amalfi, Centro di Cultura e storia amalfitana, 2003, v. II, pp. 307-352 dove lo studioso attribuisce al Cenatiempo anche *L'Immacolata* della chiesa di S. Maria delle Grazie a Raito (SA).

⁷⁹ Si tratta del *Sogno di Giacobbe*, *S. Giovanni Battista e i Santi Domenico, Gennaro e Procolo*, del 1706 e *Gesù appare a S. Tommaso Apostolo* del 1707; nel 1740 realizzerà invece, per la stessa chiesa, *Lo sposalizio di Maria e il Sogno di S. Giuseppe* (G. BARRELLA, *Viaggio tra le chiese puteolane*, Quarto (NA), Iniziative Editoriali, 2011, p. 50).

⁸⁰ V. PACELLI, *L'iconografia di San Bernardino da Siena dalla metà del XVI secolo al 1799* in M.A. PAVONE, V. PACELLI (a cura di), *Enciclopedia Bernardiniana: Iconografia*, Salerno, Centro Promotore Generale delle celebrazioni del 6° Centenario della nascita di San Bernardino da Siena, 1981, pp. 156-157. Cenatiempo sarà nuovamente presente sia a L'Aquila che in altri centri dell'Abruzzo come Chieti e Popoli (PE); in quest'ultima cittadina, nella chiesa di S. Domenico si conservano le tele con la giordanesca *Madonna del Rosario*, la *Visione del Beato Susone* e l'*Apparizione di S. Domenico a Soriano*, mentre per la cattedrale aquilana realizzerà nel 1733 la pala d'altare raffigurante la *Madonna con i santi Massimo e Giorgio*.

⁸¹ N. SPINOSA (a cura di), *op. cit.*, p. 58 e nota di M.R. Nappi n. 312 a p. 72.

⁸² Vedi scheda di M. Pasculli Ferrara in M. PASCULLI FERRARA, V. PUGLIESE, N. TOMAIUOLI (a cura di), *Foggia capitale la festa delle arti nel Settecento*, Napoli, Electa, 1998, p. 193.

⁸³ M. PASCULLI FERRARA, *op. cit.*, p. 115.

⁸⁴ M. D'ELIA, *La pittura barocca* in AA.VV., *La Puglia tra barocco e rococò*, Milano, Electa, 1982, p. 292.

⁸⁵ M. GABALLO, *Girolamo Cenatiempo nella chiesa del SS. Crocifisso di Taranto*, in Fondazione Terra d'Otranto (www.fondazioneterradotaranto.it), postato il 31 ottobre 2012.

⁸⁶ N. SPINOSA (a cura di), *op. cit.*, p. 138 e nota di F. Ferrante n. 195 a p. 152.

⁸⁷ *Ivi*, nota di D.M. Pagano n. 118 a p. 263.

⁸⁸ A. CIFANI, F. MONETTI, *Due inediti dipinti di soggetto biblico di Gerolamo Cenatiempo, pittore napoletano* in "Arte Cristiana", LXXXVI, 1998, pp. 380-382.

⁸⁹ Vedi scheda di R. Caputo in G. LEONE (a cura di), *op. cit.*, LVII, p. 354. L'anno prima il pittore aveva dipinto alcune tele aventi per soggetto il ritrovamento della Croce; vedi il saggio di I. MAIETTA, *Le testimonianze artistiche* in M. PISANI MASSA MORMILE (a cura di), *Compagnia della Santa Croce: sette secoli di storia a Napoli*, Napoli, Electa, 2007, pp. 89-108.

⁹⁰ N. SPINOSA, *op. cit.*, p. 197 e nota di A. Spinosa n. 188 a p. 209.

⁹¹ *Ivi*, p. 139 e nota di F. Ferrante n. 223 a p. 153.

⁹² M.A. PAVONE, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento*,

cit., p. 107.

⁹³ *Ivi*, p. 108.

⁹⁴ N. SPINOSA (a cura di), *op. cit.*, nota di A. Alabiso n. 116, p. 244.

⁹⁵ *Ivi*, nota di I. Creazzo n. 40 a p. 317.

⁹⁶ U. FIORE, *op. cit.*, p. 71. Il quadro proviene dalla chiesa di S. Pietro a Caivano (NA).

⁹⁷ M.A. PAVONE, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento*, cit., p. 107.

⁹⁸ U. FIORE, *op. cit.*, p. 71. Lo studioso assegna al Cenatiempo anche *La decollazione di S. Caterina d'Alessandria* (siglata HC) e, seppure dubitativamente, *La Madonna del Rosario con S. Caterina e S. Domenico* nella chiesa di S. Maria in Armillis a Sant'Egidio Montalbino (SA), nonché i sette dipinti del cassettonato del santuario di S. Maria delle Galline a Pagani (SA).

⁹⁹ M.A. PAVONE, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento*, cit., p. 108. L'autore riporta anche una serie di documenti di pagamento che testimoniano l'attività del pittore presso la Compagnia della Croce (1720), per la chiesa di Pio V a Popoli (1724), presso i padri celestini di Lecce (1727) e per il collegio della Compagnia di Gesù di Chieti: (*ivi*, pp. 414-416). Infine sono segnalati quadri del Cenatiempo, sempre di soggetto religioso, anche presso il Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila, il Museo Diocesano di Parma, il Museo del Duomo di Fidenza (PR) e il Museo Capitolare di Atri (TE).

¹⁰⁰ Vedi la scheda n. 23a-l curata dal Fontana in E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, pp. 137-138.

¹⁰¹ G. SESTIERI, *Pugnae. La guerra nell'arte*, Foligno (PG), Andreina & Valneo Budai, 2008, pp. 88-89.

¹⁰² Ci riferiamo alle due *Battaglie antiche* firmate e datate 1718 già nella galleria Sangiorgi di Roma (G. SESTIERI, *I Pittori di battaglie*, Roma 1999, pp. 274-277), allo *Scontro di cavalleria attorno alla bandiera* attribuito al Cenatiempo da Ferdinando Arisi (Finarte-Semenzato, Venezia Abbazia di San Gregorio 3 maggio 2003, p. 149, lotto 190) e ai sei grandi quadri transitati recentemente sul mercato antiquario genovese assieme ad altri di soggetto religioso fra cui una *Madonna col Bambino, San Giorgio e San Massimo* e ad una *Madonna col Bambino e Sant'Antonio*, quest'ultima firmata e datata 1714 (Wanenes, Genova, Palazzo Pica Alfieri, 1 marzo 2011, pp. 13, 17, 20, 23, 44 e 54-59, rispettivamente lotti 1, 5, 9, 11, 30 e 40-45).

¹⁰³ A. CUCCINIELLO, *Capolavori della Terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, Napoli, ARTE' M, 2012, scheda di P. Apuzza, pp. 256 – 257 (n. 87).

¹⁰⁴ Per l'iconografia della Madonna di Montevergine vedi P.M. TRO-

PEANO, *Santa Maria di Montevergine. Storia e Tradizione - Fede e Folklore*, Edizioni Padri Benedettini Montevergine, 2003 e E. MOLLIKA, *La fortuna dell'immagine*, in F. GANDOLFO, G. MUOLLO (a cura di), *La Maestà di Montevergine. Storia e restauro*, Roma Editoriale Artemide, 2014, pp. 147-160.

¹⁰⁵ A. GRELE IUSCO (a cura di), *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁶ E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, schede di M.V. Fontana, p. 168 (n. 114) e p. 220.

¹⁰⁷ M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento*, cit., p. 272, fig. 37.

¹⁰⁸ Sul *Te deum...* vedi i saggi di A. PIROMALLI, *Il "Te deum dei Calabresi" di Gian Lorenzo Cardone* e di D. SCARFOGLIO, *Un te deum per un massacro* in M. DE BONIS, P. FALCO, M. F. MINERVINO (a cura di), *Settecento Calabrese* (atti del convegno di studi promosso dalla rivista "Periferia"; Rende - Cosenza 9-12 novembre 1983), Cosenza, Periferia, 1985, pp. 35-59 e 236-251.

¹⁰⁹ Sulla vita di Gian Lorenzo Cardone vedi M. BRUNO, *Gian Lorenzo Cardone (1743-1813). Studio Storico-Critico*, Palermo, A. Trimarchi, 1912; S. DE PILATO, *Nuovi profili e scorci*, Potenza, Marchesiello, 1928, pp. 17-22; F. NOVIELLO, *Bella nella storia. Territorio e società*, Pescopagano (PZ), Comunità Montana "Marmo Platano", 1983, pp. 107-115.

¹¹⁰ Scheda n. 17/00039442: in basso a destra "*F.us Cardone Pingebat*". La tela non è datata; in R. BOCHICCHIO (a cura di), *Avigliano*, cit., p. 23, Fig. 58, viene indicato, senza fondamento, il 1770 come data di esecuzione del quadro.

¹¹¹ Vedi le schede di I. Manolio sulla *Visitazione* di Avigliano e sul pittore "*F. (Francesco?) Cardone*" in E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, pp. 167 (scheda n. 110) e 217.

¹¹² *Ivi*, p. 167 (scheda n. 110).

¹¹³ Il quadro della certosa di S. Martino sviluppandosi in orizzontale contiene all'estrema destra alcuni personaggi che non compaiono nella tela del Cardone; in quest'ultima sono inoltre molto ridotti i dettagli paesaggistici e naturalistici che circondano la scena nell'originale demuriano. Quello della *Visitazione* fu, unitamente all'*Annunciazione*, uno dei temi più spesso realizzati dal De Mura ed anche fra i più imitati. Fra le sue tante versioni, oltre a quella della certosa di S. Martino, ricordiamo quella per S. Nicola alla Carità a Napoli, per l'Annunziata di Capua e per il Monastero della Visitazione di Madrid; si segnalano anche vari bozzetti: due nella Quadreria del Pio Monte della Misericordia (probabilmente quelli relativi alle già citate tele di S. Nicola alla Carità e di Capua) ed altri due rispettivamente

nella Pinacoteca Provinciale di Bari e nel Monastero di Monserrat a Barcellona.

¹¹⁴ Tra le opere provenienti dalla SS. Annunziata ed oggi in deposito presso la sagrestia della chiesa madre potrebbero essere attribuite al Cardone anche tre modeste tele settecentesche raffiguranti la *Presentazione al tempio*, *Gesù Bambino appare a S. Giuseppe mostrandogli i simboli della Passione* e *S. Gaetano con Gesù Bambino* (Schede ministeriali nn. 17/00039427, 17/00039441 e 17/00039448).

¹¹⁵ Clara Gelao interpreta la data apposta sulla tela come 1776 (Scheda ministeriale n. 17/00039506).

¹¹⁶ Una scheda del quadro si trova anche in D. MARCIGLIANO (a cura di) *op. cit.*, pp. 144-145, in cui il nome dell'autore è erroneamente indicato come *L. G. Carbone*. Sugli altari delle chiese di S. Antonio Abate e S. Vito e i santi ad essi dedicati vedi F. MANFREDI, *La chiesa recettizia di Avigliano*, cit., p. 30.

¹¹⁷ Ai primi del secolo scorso Michelangelo Bruno in *Gian Lorenzo Cardone*, cit., pp. 7-8, riferiva di tre ritratti che si conservavano “nella famiglia del cav. Gennaro Sansone” di Bella: *Ritratto dell'Arciprete Giambattista Sansone, di Donna Diodata Doyno* (moglie di Francescoantonio Sansone a sua volta fratello di Giovanbattista, entrambi martiri del '99) e *di Francescoantonio Sansone*. Le riproduzioni fotografiche di questi tre quadri son edite in M. MARTONE, *Bella - Paese lucano. Guida storico-turistica*, Anzi, R.C. Ed., 2010, pp. 135-137. Michelangelo Bruno citava inoltre, sempre a Bella, alcuni quadri raffiguranti la *Madonna del Carmine* “nella casa dell'avvocato V. Martone”, nella congregazione del Sacramento e nella chiesa di S. Lorenzo e un “quadro della Croce” nella chiesa matrice, tutti “guasti da mano inesperta”, mentre una *Bolgia infernale* collocata sul soffitto della cappella di S. Maria delle Grazie sarebbe già andata distrutta anni prima. Infine un quadro raffigurante *Il Chirurgo Mattia Sansone nell'atto di asportare un tumore maligno a Don Prospero Pugliese* si sarebbe trovato a Buccino (SA) presso gli eredi del Pugliese.

¹¹⁸ Vedi scheda di C. Muscolino in A. CAPANO (a cura di), *Beni culturali nel marmo-platano: Muro Lucano (20 dicembre 1986 - 31 gennaio 1987)*, mostra documentaria, Agropoli (SA), Arti Grafiche Pasquale Schiavo, 1987, p. 16 e fig. 113. La studiosa sottolinea una certa affinità del dipinto con il *Ritratto di Monsignor Carlo Gagliardi* che si conserva anch'esso nel Palazzo Vescovile di Muro Lucano. Nella stessa cittadina, secondo quanto riferito da L. MARTUSCELLI, *Nu-mistrone e Muro Lucano*, Napoli, Stabilimento Tipografico R. Pesole, 1896, p. 384, all'interno della chiesa dei Cappuccini erano “poggiati sul cornicione” dodici quadri del Cardone rappresentanti gli Apostoli.

¹¹⁹ F. NOVIELLO, *Storiografia dell'arte pittorica popolare in Lucania e nella Basilicata: cultura figurativa popolare*, Lavello, Osanna, 1986, pp. 130-136. Lo studioso attribuisce poi al Cardone una serie di opere sulla base di considerazioni di carattere stilistico: a Bella, nella chiesa della Madonna delle Grazie, nella chiesa madre dell'Assunta ed in quella di S. Vincenzo; a Ruoti, nella chiesa parrocchiale di S. Nicola e a Pescopagano, nella cappella del cimitero.

¹²⁰ Vedi la scheda di Serena Giovanna Pascucci in E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, p. 262 in cui la studiosa definisce il linguaggio figurativo del pittore “legato alla devozione popolare” nonché “attardato, ancora connesso a modelli di primo Seicento di matrice riformata”.

¹²¹ Notizia tratta dalla relazione di restauro del 4 maggio 2011 redatta dalla dott.ssa Apollonia Basile per la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Basilicata.

¹²² R. BOCHICCHIO (a cura di), *Avigliano*, cit., p. 20, fig. 48.

¹²³ Il quadro, secondo quanto riferito dal Noviello, venne restaurato nel 1930 da Remigio Claps e Vito Salvatore (F. NOVIELLO, *op. cit.*, p. 365).

¹²⁴ Tra i pochissimi altari in marmo settecenteschi, quello della III cappella a sinistra nella chiesa dell'Annunziata, nel quale Clara Gelao individua l'intervento di maestranze napoletane (Scheda ministeriale n. 17/00039561).

¹²⁵ SOPRINTENDENZA GENERALE AGLI INTERVENTI POST-SISMICI IN CAMPANIA E BASILICATA, *Dopo la polvere*, cit, pp. 351-367.

¹²⁶ N. BARBONE PUGLIESE, F. LISANTI, *op. cit.*, pp. 247-250. Di Antonio Paradiso è documentata la presenza a Pomarico tra il 1698 ed il 1699 in collaborazione con l'indoratore Vincenzo de Rosatis, dove l'artista eseguì due altari lignei nella chiesa di S. Michele; la studiosa attribuisce al medesimo artista altre macchine d'altare, oltre che ad Avigliano, a Ferrandina (S. Chiara), Moliterno (S. Croce), Picerno (Annunciata), Forenza (Crocifisso) e Carbone (parrocchiale).

¹²⁷ Si tratta di una sontuosa cornice lignea per la tela del *Cristo in Gloria* di Anselmo Palmieri sull'altare maggiore della chiesa (F. AB-BATE, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma, Progetto Donzelli, 2009, p. 508).

¹²⁸ G. SIMONE, *Altari lignei nell'Abruzzo ulteriore II. Il circondario di Cittaducale* in R. TORLONTANO (a cura di), *Abruzzo. Il Barocco negato*, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 2010, pp. 150-165.

¹²⁹ V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *op. cit.*, pp. 328-329 e 382-385.

¹³⁰ V. CAZZATO, S. POLITANO, *L'altare barocco nel Salento: da*

Francesco Antonio Zimbalo a Mauro Manieri in R. CASCIARO, A. CASSIANO (a cura di), *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, Roma, Ed. De Luca, 2007, pp. 124-126.

¹³¹ Restaurata, insieme alle altre due, dopo il sisma del 1980 (SO-PRINTENDENZA GENERALE AGLI INTERVENTI POST-SISMICI IN CAMPANIA E BASILICATA, *Dopo la polvere*, cit., p. 350).

¹³² Modesto e Crescenza furono la coppia che, secondo la tradizione, allevò Vito da bambino.

¹³³ Vedi la scheda ministeriale n. 17/00026399 segnalatami da Giuseppe Porzio che ringrazio vivamente. Sul bordo anteriore della pedana è apposta la seguente iscrizione: *Alexander Troisi Sculps.*; nel rigo inferiore si intravede, illeggibile, una data. Sul contorno destro: *Riccardo Mattia restaurò 1953*.

¹³⁴ Vedi schede ministeriali n. 17/39573, 17/39524 e 17/39535. Secondo la leggenda nel 1240 il cacciatore Guglielmo Cedruolo, aggirandosi per i boschi nei pressi del paese di Campagna nel salernitano, ritrovò su un albero di sambuco una bellissima statua lignea raffigurante la Madonna col Bambino; ben presto si scoprì che la statua proveniva dalla cappella di S. Maria delle Grazie di Avigliano e, sparsasi la voce, gli stessi aviglianesi chiesero indietro l'opera e ottennero di riportarla in paese. Ma ben presto il medesimo prodigio si ripeté e a questo punto le autorità religiose deliberarono che la statua miracolosa dovesse rimanere a Campagna. Si decise inoltre di erigere sul luogo una chiesa e monastero affidato ai Cappuccini ed intitolato alla Vergine di Avigliano. L'evento è riassunto in una interessante stampa datata 1924 che riporta l'immagine miracolosa e che si conserva nella sagrestia della chiesa di S. Lucia (scheda ministeriale n. 17/39548). Sull'altare maggiore dell'odierna cappella di S. Maria delle Grazie è posta una moderna statua lignea raffigurante la Vergine di Avigliano col Bambino, non sull'albero, ma in piedi; venne realizzata nel 1938 in sostituzione di una più antica, andata perduta nell'incendio che, nel corso del medesimo anno, aveva distrutto gran parte dell'edificio e degli oggetti in esso contenuti (Sulla leggenda e la storia della cappella vedi E. GALLICCHIO, *La mia terra del Sud*, Potenza, La Nuova Libreria Ed., 1969, pp. 156-158). Molto vicina alla Madonna di Avigliano, sia dal punto di vista iconografico, sia per il racconto che ne è alla base (che risalirebbe addirittura all'anno 1001), è la più celebre Vergine Incoronata di Foggia (con la quale viene spesso confusa), che si venera presso l'omonimo santuario pugliese. Per tale motivo non possiamo escludere l'eventualità che la statua di Tolve vada identificata proprio con quest'ultima.

¹³⁵ ASN, *Catasti Onciari*, fascio 5469, Melfi, 4 gennaio 1754, f. 876r. Il testo completo del documento è il seguente: *Mastro Felice Troiso napoletano intagliatore commorante in Melfi, d'anni 59. Nunzia Russo moglie, di anni 50. Il Sacerdote Don Gaetano figlio, di anni 31. Tomaso figlio, intagliatore, d'anni 27. Giuseppe Antonio figlio infermo, d'anni 25. Lucia figlia, d'anni 23. Grazia figlia, d'anni 21. Alessandro figlio, scultore, d'anni 19. Antonia figlia, d'anni 16. Aurora vedova suocera, d'anni 70. Anna Maria Manna moglie di Tomaso, d'anni 28. Teresa Ursolina Severa di anni 9. Jus abitationis d. 1.50. Habita in casa propria nella Parrocchia al Vescovado.*

¹³⁶ Vedi le schede ministeriali nn. 17/38049, 17/38055, 17/37215, 17/37198 e 17/37984.

¹³⁷ Vedi i saggi di G.G. BORRELLI, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli, Paparo, 2005, p. 31 e *Sculture barocche e tardo barocche in Calabria. Un percorso accidentato* in P. LEONE DE CASTRIS, *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, Napoli, Paparo, 2009, pp. 63-77, spec. 70-71 e 77, n. 29.

¹³⁸ Per un elenco aggiornato delle opere attribuite a questo scultore e per la relativa bibliografia vedi la scheda sull'artista compilata da M.V. Fontana in E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, pp. 284-285; vedi anche la scheda di F. Aruanno sul S. *Sebastiano* di Avigliano nel medesimo volume a p. 159.

¹³⁹ Vedi la scheda della studiosa relativa al S. *Cataldo* di Brienza in AA.VV., *Opere d'arte restaurate a Matera 1982/83*, Matera, BMG, 1985, pp. 52-55, spec. 54.

¹⁴⁰ Vedi schede ministeriali n. 17/00039426 e 17/00039401.

¹⁴¹ M. PASCULLI FERRARA, *Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale dei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino* in M.S. CALÒ MARIANI (a cura di), *Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna, 1. La scultura*, Galatina (LE), Congedo, 1989, pp. 55-80, spec. 71-75.

¹⁴² Vedi su quest'opera la scheda di F. Aruanno in E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, pp. 202-203. Per un'esauriente disamina sulla produzione di questo artista e per un'aggiornata bibliografia vedi la scheda dello stesso autore alle pp. 275-276 del medesimo volume.

¹⁴³ Vedi la scheda su Nicola Antonio Brudaglio in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *op. cit.*, p. 595.

¹⁴⁴ Su questo poco conosciuto artista vedi le schede di F. Aruanno in E. ACANFORA (a cura di), *op. cit.*, pp. 201 e 275.

¹⁴⁵ F. MANFREDI, *La chiesa ricettizia di Avigliano*, cit., p. 55.

¹⁴⁶ R. BOCHICCHIO (a cura di), *op. cit.*, p. 13, fig. 31.

¹⁴⁷ La nomina ad Arcivescovo nel 1876 è ricordata da un'iscrizione aggiunta sulla superficie inferiore del quadro.

¹⁴⁸ N. COLANGELO, *op. cit.*, pp. 19-21.

¹⁴⁹ COOP. IMAGO (a cura di), *Arte e recupero*, cit., p. 125.

¹⁵⁰ La notizia corredata da un'esauriente documentazione fotografica si trova in F. VALENTE, *S. Biagio scardassato e i cardatori di lana* consultabile nel sito www.francovalente.it.

¹⁵¹ Di Gabriele Falcucci sono numerose le statue lignee o di cartapesta eseguite nella seconda metà del XIX secolo e sparse in diversi centri minori, sia in Abruzzo che in Molise; negli stessi anni operò nel medesimo territorio anche lo scultore Michele Falcucci, probabilmente il fratello, la cui firma appare sporadicamente accanto a quella di Gabriele.

¹⁵² Scheda ministeriale n. 17/00039444.

¹⁵³ La data di nascita si ricava dal fascicolo personale conservato presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, Serie alunni (n. 682); l'artista, figlio di Salvatore barbiere e di Anna Lucia Casalino frequentò l'istituto napoletano fra il 1856 e il 1859. Da studente visse nel quartiere Avvocata in Via Santa Monica 27.

¹⁵⁴ Nicola Sardiello mantenne tale insegnamento per oltre vent'anni. Per maggiori dettagli sulla scuola vedi G. CLAPS, *La "Società di Mutuo Soccorso" fra gli operai di Avigliano*, Avigliano, Pisani Edizioni, 2004, spec. pp. 55-56.

¹⁵⁵ P.A. VETRUGNO (a cura di), *Arte e artisti in Terra d'Otranto tra medioevo ed età moderna*, Lecce, Edizioni del Grifo, 2000, p. 198.

¹⁵⁶ L. COLANGELO, *op. cit.*, p. 252.

¹⁵⁷ Fra queste un *S. Antonio da Padova* in S. Maria degli Angeli restaurato dopo il sisma del 1980 (SOPRINTENDENZA GENERALE AGLI INTERVENTI POST-SISMICI IN CAMPANIA E BASILICATA, *Dopo la polvere*, cit, pp. 364-365), un *S. Michele Arcangelo* (posto all'interno di una nicchia contornata da una bella cornice lignea intagliata, probabilmente più antica) e un *S. Giovanni Battista* che si conservano entrambi nelle omonime cappelle (vedi schede ministeriali nn. 17/00039454 e 17/00039466).

¹⁵⁸ Composti da tarsie di marmi policromi dal disegno piuttosto sobrio furono eseguiti, seguendo un progetto unitario, da ignoti artefici locali nella seconda metà del secolo; il grande altare maggiore decorato con due putti capoaaltare di fattura verosimilmente napoletana, venne sopraelevato con un'edicola costruita nel 1950 destinata a contenere la veneratissima statua della Vergine del Carmelo (vedi scheda ministeriale n. 17/00039417 a cura di Clara Gelao).

¹⁵⁹ Per un approfondimento sulla vita e le opere dell'artista consulta

in particolare A. CHIAROMONTE, *Bronzo e marmo. I monumenti nell'opera di Gaetano Chiaromonte* in M.R. NAPPI (a cura di), *La Campania e la grande guerra. I monumenti ai caduti della Provincia di Salerno*, Roma, Gangemi Ed., 2009, pp. 19-21 e le schede sull'artista di D. Di Nardo in M. PICONE, *Arte a Napoli dal 1920 al 1940. Gli anni difficili*, Napoli, Electa, 2000, pp. 206, 207, 318, 319 e M. Picone Petrusa in I. VALENTE (a cura di), *Il bello o il vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, Napoli, DATABENC - Press, 2014, pp. 491 e 492.

¹⁶⁰ A. PANZETTA, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino, U. Allemandi, 1994, p. 89. Sempre nei primi anni del '900 firma anche il profilo in bassorilievo per la lapide marmorea del musicista Giovanni Battista Pergolesi, apposta nel 1906 sulla facciata del convento puteolano di S. Francesco.

¹⁶¹ C. PALAZZOLO OLIVARES, *Il genio e la face. Problemi di scultura funeraria a Napoli tra Ottocento e primo Novecento* in F. MANGONE (a cura di), *Cimiteri napoletani*, Napoli, Massa Ed., 2004, pp. 123-156 (spec. 151). Lo scultore realizzò nel cimitero di Poggioreale numerosi monumenti funebri, alcuni dei quali nel recinto degli uomini illustri; fra questi i busti bronzei di Ippolito Amicarelli, di Giovanni Ninni e di Salvatore Mormone (1937), i bassorilievi in bronzo delle steli funerarie della famiglia Coppola e di Francesco Acquaviva, i ritratti marmorei di Giovanni Sica (1927), Eduardo Ruffa e Vincenzo Borghese e le tombe delle famiglie De Blasi, Evangelista e Aulicino. Nel cimitero di Salerno sono invece opera dell'artista il bassorilievo della *Tomba dei Fratelli Linguiti*, la *Tomba della famiglia del pittore Clemente Tafuri* e del chirurgo *Saverio Avenia*.

¹⁶² R. PINTO, *La scultura napoletana del Novecento*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 2001, pp. 23-24.

¹⁶³ Sempre a Sapri il Chiaromonte realizza nel 1933 il *Monumento a Carlo Pisacane*.

¹⁶⁴ Opere dedicate ai caduti della I guerra mondiale verranno realizzate da Chiaromonte anche in altri comuni campani e del meridione d'Italia come Giugliano (NA) (1921), Ottaviano (NA) (1920-1925 circa), Marano (NA) (1926), Liveri (NA) (1926), Bonito (AV), Poggiomarino (NA) e Castrovillari (CS) (1932) oltre alle lapidi artistiche napoletane collocate sulle facciate di Palazzo S. Giacomo, sede del Municipio (1922) e dell'Istituto Tecnico Gian Battista della Porta, dedicata ai caduti della sezione S. Carlo all'Arena: vedi M. R. NAPPI (a cura di), *op. cit.*, pp. 53, 63, 115, 127-129, 149-153 e M. R. NAPPI (a cura di), *La Campania e la grande guerra. I monumenti ai caduti di Napoli e Provincia*, Roma, Gangemi Ed., 2011, pp. 122-123, 153-154,

168, 220 e 236-237.

¹⁶⁵ D. ESPOSITO (a cura di), *Eccellenze a Napoli a tutto tondo: da Amendola a Tizzano scultori tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra, Napoli Castel Nuovo, 13 marzo - 17 aprile 2011, Ed. Fioranna, Napoli, 2011, pp. 70-71. Fra i numerosi bronzetti transitati di recente sul mercato antiquario: *Ritratto di Achille D'Orsi*, *Ragazza sullo scoglio*, *Volto di Donna* (1925), *Donna con cappello*, *la Scrofa*, *Bimba con cane*, *Ragazzo pescatore* (1910) ecc.

¹⁶⁶ M. ROMITO, *Una statua in terracotta di Gaetano Chiaromonte: recentemente acquistata dalla Provincia di Salerno e restaurata a cura del Club Inner Wheel di Salerno per una sezione di scultura dei Musei provinciali del Salernitano*, Salerno, Provincia di Salerno, 2005.

¹⁶⁷ La sua abitazione napoletana era alla salita Miradois 63, ai piedi della Collina di Capodimonte (*Napoli e i napoletani, Grande Guida Generale di Napoli*, Napoli, Edizione de "La voce di Napoli", 1941, pp. 421 e 809).

¹⁶⁸ L. FUCITO (a cura di), *Fonderia Artistica Chiurazzi. La forma dell'arte*, Napoli, Altrastampa, 2001.

¹⁶⁹ AA.VV., *L'Accademia di Belle Arti di Napoli. La Galleria*, Napoli, Electa, 2005, p. 76.

¹⁷⁰ S. ZAZZERA, *C'era una volta il Vomero*, Napoli, Lettere Italiane, 1999, p. 90. Tra le rare committenze religiose anche l'*Angelo reggicandelabro* nella cappella del Crocifisso della chiesa di S. Maria del Lauro a Meta di Sorrento (NA) (1931) e il S. *Giovanni Battista che battezza Gesù*, in cima al fonte battesimale della Parrocchia di S. Caterina ad Ercolano (NA), entrambe in bronzo.

¹⁷¹ La scultura è documentata da una cartolina d'epoca fascista transitata sul mercato collezionistico. Un busto all'apparenza molto simile fu esposto a Salerno nel 1928 (Città di Salerno, *VIII Centenario dell'Unione Politica della Sicilia alla Terraferma. Prima mostra fra artisti del Salernitano*, Salerno 1928, pp. 86-87 e foto a p. 122; vedi anche nel medesimo volume la scheda sullo scultore compilata da Vincenzo Pastore, pp. 127-128). Infine, un bronzetto raffigurante *Il Duce che fa il saluto romano* è recentemente comparso sul mercato antiquario (M. ROMITO, *Una statua in terracotta di Gaetano Chiaromonte*, cit., pp. 24-25).

¹⁷² C. ABATE, M. DELLA MOGLIE, *Primi dati sul cimitero di Santa Maria del Pianto* in F. MANGONE (a cura di), *op. cit.*, pp. 171-176 (spec. 173).

¹⁷³ A. DI LUGGO, A. CASTAGNARO, *Ferdinando Chiaromonte: disegni, opere, progetti*, Napoli, Officina Edizioni, 2008, p. 112-113, fig. 13; vedi anche all'interno del medesimo volume il contributo di

R. CATUOGNO, *Una vita per l'architettura. Biografia di Ferdinando Chiaromonte (1902-1985)*, pp. 247-250 (spec. 247).

¹⁷⁴ L. FUCITO (a cura di), *op. cit.*, pp. 54-55.

¹⁷⁵ M. BIGNARDI, *Arte a Salerno nelle raccolte pubbliche: 1850-1930*, Salerno, Elea Press, 1990, p. 102. Del busto di *Giovanni Cuomo* si conserva il modello in gesso nel Palazzo Migliaccio-Grasso in via Roma 28, sede centrale della Direzione dei Musei e delle Biblioteche Provinciali del Salernitano, assieme al ritratto in terracotta patinata di *Francesco Linguiti*; il modello del busto di *Clemente Mauro* si trova invece a Palazzo S. Agostino sede della Provincia di Salerno assieme al ritratto marmoreo di *Vincenzo Calenda di Tavani* (M. ROMITO, *Una statua in terracotta di Gaetano Chiaromonte*, cit.).

¹⁷⁶ La notizia, ignorata dalla maggior parte degli autori che si sono occupati dello scultore, si ricava da un curriculum compilato nel 1933 in occasione della proposta alla nomina di Cavaliere Ufficiale fatta dalla Reale Accademia di Belle Arti di Napoli che si conserva nel fascicolo personale dello scultore (Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, Serie professori, fascicoli personali, n. 160, ff. 21, 22 e 23; notizie sull'attività di studente presso la medesima Accademia si ricavano nella Serie alunni dello stesso archivio, fascicolo 4389).

¹⁷⁷ I. VALENTE, *I Busti di Castelcapuano, fra luogo della memoria e culto della divinazione. Primi risultati di una ricognizione storico-artistica* in F. MANGONE (a cura di), *Castelcapuano da reggia a tribunale. Architettura e arte nei luoghi della giustizia*, Napoli, Massa Ed., 2011, pp. 131-171, spec. 143 e 162.

¹⁷⁸ E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi*, Napoli, Tip. Melfi e Joele, 1916, pp. 541-542.

¹⁷⁹ FINARTE, *Dipinti e sculture del XIX secolo dalle collezioni degli eredi di Nicola Biondi e Dario Cecchi, Francesco Paolo Michetti e altre provenienze*, Roma 27 novembre 2008, p. 48, lotto 100. Segnaliamo inoltre alcune opere eseguite a china, acquerello o a pastello transitate anch'esse di recente sul mercato antiquario che dimostrano una rilevante e inedita capacità dell'artista anche nel disegno: *Testa di Donna* (FINARTE, *Mobili, dipinti antichi e oggetti d'arte provenienti da due importanti collezioni private*, Roma 10 dicembre 2003, p. 124, lotto 190), *Nudino sdraiato* (1918) (Casa d'Aste Vincent, *Dipinti del XIX e XX secolo*, Napoli 21 novembre 2009, p. 49, lotto 101), *Studio di figura*, Casa d'Aste Vincent, *Arte moderna e contemporanea. Dipinti del XIX e XX secolo*, Napoli 15 dicembre 2012, p. 72, lotto 103).

¹⁸⁰ V. CLAPS, *Avigliano. Brevi cenni sulle origini e gli sviluppi*, II edizione, Salerno, Tip. F.lli Iovane di Gaetano, 1957, pp. 23-24. Il monumento fu inaugurato il 25 maggio 1930 (Cfr. *Il Popolo d'Italia*, del

27 maggio 1930 e del 29 giugno dello stesso anno).

¹⁸¹ A. BALDI, A. PINTO, *Scatti per sognare. Avigliano nelle fotografie dell'Archivio Pinto*, Napoli, Electa, 2004, p. 135.

¹⁸² *Napoli e i napoletani*, cit., pp. 421 e 957.

¹⁸³ M. PALINURO (a cura di), *Notiziario della Chiesa Matrice della SS. Annunziata di San Nicola Baronìa*, Ariano Irpino 2007, pp. 41 e 60-61.

¹⁸⁴ Molte delle notizie relative alla vita e alle opere dell'artista sono state fornite dal nipote Antonio Filippone che ha anche generosamente messo a disposizione di questo studio le memorie manoscritte dello zio.

¹⁸⁵ Un'immagine del bozzetto è in A.L. TRIPALDI, *Avigliano di Lucania*, Avigliano, Tip. Rosa, 1968. L'inaugurazione avvenne il 4 novembre 1991 in occasione della festa delle Forze Armate "dopo un trentennio di appassionata dedizione di Giambattista Pinto, Presidente della locale Associazione Combattenti e Reduci". Cfr. G. CLAPS, *Ultimato sacrario nella villa comunale*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno" del 9 novembre 1991. In occasione delle celebrazioni del centenario dell'inizio del primo conflitto mondiale tenutesi nella villa comunale il 21 settembre 2014, l'intera area è stata sottoposta ad un radicale intervento di manutenzione comprendente anche il restauro del monumento ai caduti e del cannone (Cfr. E. CLAPS, *Cent'anni dopo Avigliano non dimentica la Grande Guerra*, da "La Nuova del Sud" del 22 settembre 2014. L'iniziativa, patrocinata dall'amministrazione comunale di Avigliano e in particolare dal sindaco Vito Summa e dall'assessore Vito Lucia, è stata resa possibile grazie al coordinamento del comandante della Polizia Locale, Magg. Donato Rosa, coadiuvato da alcuni volontari che a titolo completamente gratuito hanno prestato la loro opera. Essi sono: Vincenzo Genovese, Luciano Guappone, Mimmo Guerra, Vito Guglielmi, Vito Lorusso, Marcello Samela e Renato Zaccagnino. Vi hanno preso parte anche le imprese Gruosso Antonio, Gruosso Leonardo, Mancino Gino e l'ebanista Tommaso Lovallo. Il prof. Vincenzo Claps ha offerto la propria consulenza per il restauro del monumento.

¹⁸⁶ *Un monumento dello scultore Guacci in America* in "Il Risorgimento", 1 luglio 1914, anno XXXIX, n. 25, p. 4.

¹⁸⁷ Per le numerose opere di scultura eseguite da Luigi Guacci soprattutto nel territorio salentino vedi le scheda di A. Foscarini in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 60, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003, p. 133 e P. Sorrenti in *Pittori, scultori, architetti e artigiani pugliesi dall'antichità ai nostri giorni*, Bari, Levante Editori, 1990, pp.

247-248; in particolare per la città di Lecce vedi P. MARTI, *Ruderi e monumenti nella Penisola Salentina*, Lecce, Primaria Tipografia La Modernissima, 1932, pp. 143-147.

¹⁸⁸ Le notizie sull'artista sono tratte da C. RAGUSA, *Guida alla cartapesta leccese. La storia, i protagonisti, la tecnica e il restauro*, Lecce, Congedo, 1997, pp. 80-83.

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 88-93.

¹⁹⁰ La statua, di cui esiste la relativa scheda ministeriale (n. 17/00039408), è attualmente custodita nell'archivio parrocchiale. Oltre a quelle eseguite dal Guacci e dal Troso sono presenti all'interno di diverse chiese aviglianesi sculture sacre in cartapesta di fattura più antica, ma di cui purtroppo non conosciamo gli artefici; fra queste il S. Francesco sul II altare di sinistra in S. Maria degli Angeli, l'Assunta nella IV cappella sinistra dell'Annunziata e il S. Michele Arcangelo nella stessa chiesa, eseguite fra il XVIII e XIX secolo (Schede ministeriali n. 17/00123534, 17/00039563 e 17/00039564).

¹⁹¹ L'osservazione è di Clara Gelao (Scheda ministeriale n. 17/00039568).

¹⁹² Nato ad Avigliano nel 1953 e diplomato presso l'Accademia di Brera, viene talvolta indicato come Vito Vincenzo Claps o Vincenzo Claps jr. per distinguerlo dal più anziano omonimo pittore, scomparso nel 1975; vive tuttora nella sua città natale ed insegna nel Liceo Scientifico "P.P. Pasolini" di Potenza.

¹⁹³ Nato a Irsina il 25 febbraio 1945 da genitori aviglianesi, ha trascorso gran parte della giovinezza ad Avigliano; è stato per circa vent'anni direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, città nella quale vive ed opera tuttora.

¹⁹⁴ Pittore, scultore e grafico di fama internazionale, Antonio Masini, nato a Calvello nel 1933, fu allievo di Domenico Spinosa. Fra le sculture di maggior prestigio eseguite all'estero, *Man in the wind* per il Centro culturale Leonardo da Vinci di Montreal in Canada, il *Monumento aos fundadores* nella città di Olimpia in Brasile, il *Monumento a Felicia de los Andes* a Iquique in Cile e *The man of the valley* nella Coburg Lake Reserve di Melbourne in Australia. In Italia, fra le sue prime opere, il grande bassorilievo eseguito nel cemento, posto sulla facciata della chiesa intitolata a S. Giuseppe Colasanzio dei padri Scolopi nel quartiere Fuorigrotta di Napoli, raffigurante momenti della vita del Santo ed eseguito nel 1973 in collaborazione con Franco Scatassa; sue anche le numerose decorazioni all'interno del tempio fra cui il riquadro con la *Resurrezione*, il paliotto d'altare con l'*Ultima Cena* e le stazioni della *Via Crucis*. Seguiranno il *Monumento ai Caduti di S. Chirico Nuovo* e quello dedicato a *Mariele Ventre* a Marsico

Nuovo, *L'uomo di Balvano* e la *Porta del Gigante* a Potenza, entrambe a ricordo delle vittime del terremoto del 1980 e, sempre a Potenza, i monumenti dedicati a *Leonardo Sinigalli* nell'omonimo istituto scolastico e ai *Lucani nel Mondo* posto nell'atrio del Palazzo del Consiglio Regionale della Basilicata. Molte le sculture di soggetto religioso tra le quali il Crocifisso processionale a Castronuovo di Sant'Andrea ed in particolare le numerose porte bronzee destinate alle chiese madri di varie località della Basilicata: la *Porta di S. Valentino* ad Abriola, di S. *Gianuario* a Marsico Nuovo, di S. *Giovanni Battista* a Calvello; e ancora quelle di S. *Benedetto* e *Santa Scolastica* per l'abbazia di S. Maria della Scala a Noci (BA).

¹⁹⁵ SOCIETÀ OPERAIA DI MUTUO SOCCORSO, *A ricordo dei Martiri della Libertà. Omaggio di Antonio Masini alla "Terra più democratica del dipartimento del Bradano"*, Avigliano 2000.

¹⁹⁶ La tela è firmata: *Dipinse Vito Salvatore Avigliano 11 2 1929*. Altre copie di quadri celebri eseguite dal medesimo autore benché prive di firma si trovano anche nell'Annunziata; si tratta di repliche in affresco della *Madonna del Cardellino* di Raffaello, della *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto e della *Sacra Famiglia* (o Tondo Doni) di Michelangelo, i cui originali si conservano nella Galleria degli Uffizi di Firenze.

¹⁹⁷ F. NOVIELLO, *op. cit.*, pp. 342 e 365. Conosciuto anche con lo pseudonimo "lu pueta", Vito Salvatore (Avigliano 1909-Ivi 1980), dopo essere stato avviato all'intaglio del legno dal maestro Rocco Rosiello, trascorre alcuni anni per il perfezionamento a Napoli, ove frequenta i corsi serali di disegno presso l'Accademia delle Belle Arti, e lo studio dello scultore Filippini. La passione per la pittura lo porta a produrre tele a soggetto religioso, ritratti e paesaggi della sua terra. Nel 1961 dedica una mostra personale al suo primo maestro Rocco Rosiello (Cfr. A.M. SALVATORE, R. COVIELLO, *Artigianato Aviglianese: percorsi tra passato e presente*, a cura della Pro Loco di Avigliano, Avigliano 2008, pp. 22-23; *Pittori aviglianesi scomparsi*, pieghevole della mostra organizzata dalla UNITRE - Avigliano tenuta nei giorni 9-11 gennaio 2010 presso la Sala Consiliare del Comune di Avigliano).

¹⁹⁸ A. NAVE, *Mario Barberis illustratore francescano* in "Frate Francesco. Rivista di Cultura Francese", n. 73, 2 novembre 2007, pp. 537-553. Per notizie sul pittore consulta dello stesso autore: *Mario Barberis, pittore romano in Lazio ieri e oggi*, a. XLIII, n. 5, Maggio 2007, pp. 155-157. Vedi anche A. SILLI, *Un artista Cristiano: Mario Barberis* in *Arte Cristiana*, a. XLVIII, n. 487, novembre 1960, pp. 259-262 e L. CAPUANO, A. NAVE, *Tra modernismo e spiritualità: un*

excursus tra le opere di Mario Barberis in *Arte Cristiana*, a. XCVII, n. 860, settembre-ottobre 2010, pp. 367-372.

¹⁹⁹ A. VERRASTRO, *Avigliano città di Maria: le sue chiese e il Santuario di S. Maria del Carmine*, Napoli, Tip. Laurenziana, 1983, p. 52.

²⁰⁰ Particolarmente riuscita la serie di 14 cartoline con le altrettante stazioni della *Via Crucis*: originale e suggestiva l'idea di narrare i singoli episodi con i personaggi ripresi in primissimo piano (www.bagnonemia.it). Il tema della *Via Crucis* verrà ripreso innumerevoli volte dall'artista, come testimoniano le tante versioni sparse in varie chiese d'Italia oltre che all'estero. Per alcune di queste vedi anche P. COSTANTINI, *Pitture sacre di Mario Barberis* in *Arte Sacra*, n. 1, luglio-settembre 1931, pp. 90-92.

²⁰¹ Nel 1922, meno che trentenne, aveva già realizzato i cartoni per i mosaici che decorano le pareti laterali della Basilica dell'Orto degli Ulivi (o dell'Agonia) di Gerusalemme. Sulle opere del Barberis in Terra Santa vedi anche A. LAZZARINI, *Chiese moderne di Terrasanta* in *Arte Sacra*, n. 1, luglio-settembre 1931, pp. 56-66.

²⁰² D. GIUNTA, *L'iconografia cateriniana nel Sec. XX. Estratto dagli atti del congresso internazionale di studi cateriniani, Siena - Roma 24-29 aprile 1980*, Roma 1981, pp. 603, 659 (n. 61) e 659 (fig. 21).

²⁰³ M. PAONE, *Chiese di Lecce*, v. II, Galatina, Congedo, 1979, pp. 232-233.

²⁰⁴ F. NOVIELLO, *op. cit.*, p. 170.

²⁰⁵ Il padre esercitava l'antico mestiere di "magnaiò", fabbro di piccola utensileria.

²⁰⁶ S. ABITA (a cura di), *Pittori lucani dell'800 e dei primi del 900*, Matera, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demotnoantropologico della Basilicata - Matera, Matera 2002, pp. 67-74.

²⁰⁷ Sulla vita e le opere di Vincenzo Claps consulta F. MAGNO, *La pittura di Vincenzo Claps*, Matera, Altrimedia, 2008.