

Note e discussioni

Un inedito di Bernardino Pizzuto: il Compianto di Sant'Agata dei Goti

Paola Improda

Il pittore Bernardino Pizzuto non è molto noto alla critica¹. L'artista è menzionato come testimone nelle carte del processo intentato nel 1544-1545 da Pietro Negroni contro il medico Girolamo Lanzalone per il mancato pagamento della perduta tavola raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo, Caterina d'Alessandria e Onofrio*, in origine nella chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli². Dalle carte del processo appena citato si evince che nel 1544 il pittore risiedeva a Napoli, nel quartiere di Forcella, ed era membro della corporazione dei pittori³. Da altre notizie d'archivio si ricava che la sua città natale era Aversa⁴.

L'unica sua opera documentata è la tavola del 1532 raffigurante *San Donato in cattedra* (fig. 1)⁵, collocata in origine sull'altare della cappella intitolata al santo nella chiesa dell'Annunziata di Aversa e attualmente custodita nei depositi del locale Museo Diocesano. Si tratta di un'opera articolata secondo simmetrie un po' attardate, con un gusto compositivo quasi quattrocentesco. Al centro è raffigurato il vescovo Donato, assiso su un trono marmoreo decorato con un bassorilievo di ispirazione classica. Ai lati, due angeli a figura intera reggono il pastorale e un libro; in alto, tra le nubi, altri due angeli, raffigurati a mezzo busto e in posa orante. È evidente, negli impasti di colore morbidi e delicati, il richiamo alle opere di Andrea Sabatini e di Giovan Filippo Criscuolo.

Tra i dipinti che sono stati attribuiti al Pizzuto su base stilistica, due gli spettano con certezza, a mio parere. Il primo è la tavola d'altare raffigurante la *Dormizione e Assunzione della Vergine* (fig. 2)⁶, opera dipinta per la cappella della famiglia Merenda⁷, nel deambulatorio della Cattedrale di Aversa, e ancora *in loco*.

Lo stile della scuola del Sabatini è molto riconoscibile anche in questo dipinto. Gli angeli della pala Merenda presentano evidenti analogie con quelli che compaiono nel *San Donato in cattedra*, in particolare nelle torniture morbide delle membra e nelle vaporose capigliature. Identica è la resa del piumaggio delle ali, uguali gli attacchi delle vesti sulle spalle. Allo stesso modo, le pieghe del pannello sul braccio alzato e benedicente di san Donato richiamano quelle dell'apostolo all'estrema sinistra della tavola commissionata dai Merenda, anche se le ondulazioni della veste di quest'ultimo sono più plastiche, facendo supporre un aggiornamento del pittore sui modi di Marco Cardisco⁸. Inoltre, notevoli coincidenze si riscontrano nella tipologia e nei panneggi dei paramenti indossati da san Donato e da san Pietro. L'adozione di stilemi cari al Cardisco è molto chiara soprattutto nella metà inferiore del dipinto in Cattedrale, dove è raffigurata la *Dormitio Virginis*: in essa le analogie con le opere mature del

maestro calabrese, quelle che più riflettono l'accesa materia pittorica di Polidoro da Caravaggio e di Pedro Machuca, sono stringenti⁹.

Trasferitosi a Napoli, il Pizzuto ebbe modo di assimilare meglio la lezione dei suoi probabili maestri¹⁰. Nella vivace capitale del Regno il pittore dovette dipingere il polittico della quarta cappella a destra della chiesa del Gesù delle Monache, raffigurante, nei due registri principali, la *Dormizione e Assunzione della Vergine*; nella cimasa, l'*Adorazione dei Magi* e la *Santissima Trinità*; negli scomparti laterali, quattro *Santi* e l'*Annunciazione*¹¹. L'impostazione delle figure e la gamma cromatica del polittico napoletano rimandano con precisione alle due tavole aversane, avvalorando la proposta di una datazione pressoché contemporanea, tra gli anni trenta e quaranta del Cinquecento.

In questa sede, infine, va aggiunta al catalogo del Pizzuto una tavola che presenta tratti stilistici comuni alle tre opere sopracitate, ovvero il *Compianto su Cristo morto* custodito nella chiesa di San Francesco a Sant'Agata de' Goti (fig. 3), dove reca un'attribuzione a Silvestro Buono. La tavola fu realizzata per la cappella di Santa Maria della Pietà, di giustapponimento della famiglia Ruggiero¹².

Nel *Compianto* ritornano la dolcezza delle forme e la morbidezza delle cromie derivanti dal Sabatini e dal Criscuolo. La narrazione esprime tutta la drammaticità che il soggetto richiede, ma essa appare contenuta e delimitata nella circolarità dinamica dei gesti e delle pose delle figure centrali. Il confronto fra la figura di una delle pie donne del *Compianto* e l'Assunta della pala Merenda (figg. 4a-b) fornisce un riscontro puntuale. L'identità della mano è evidente nei medesimi tratti dei volti ovoidali – si noti la caratteristica forcilla formata dal naso e dalle sopracciglia – e nell'analogo ricadere e avvolgersi del velo bianco che copre il loro capo.

Nonostante le difficoltà di interpretazione causate dalla scarsità di appigli documentari e dalla relativa esiguità del catalogo fin qui ricostruito, dalle opere appena riferite al pittore e dal confronto stilistico fra esse e i dipinti degli altri artisti menzionati emerge con nettezza l'impressione che il Pizzuto abbia compiuto un percorso pittorico sempre attento alle novità apprese nella capitale, facendo tesoro della linea morbida e del colore puro e smaltato cari al Sabatini e al suo migliore allievo, Giovan Filippo Criscuolo, e riuscendo persino a metabolizzare l'espressionismo aspro e plastico dell'ultimo Cardisco. Tutto ciò gli ha consentito di svolgere un ruolo niente affatto provinciale e limitato alla sola città natale.

In vista di ulteriori studi, che porteranno sicuramente ad accrescere il catalogo del pittore, resta aperta la questione dei rapporti storicamente intercorsi fra Bernardino Pizzuto e i pittori napoletani e regnicoli suoi contemporanei, in particolare le relazioni che effettivamente hanno determinato la maturazione del suo linguaggio pittorico.



1. Bernardino Pizzuto, *San Donato in cattedra*. Aversa, Museo Diocesano, depositi (già Aversa, chiesa dell'Annunziata).

2. Bernardino Pizzuto, *Dormizione e Assunzione della Vergine*. Aversa, Cattedrale.

3. Bernardino Pizzuto, *Compianto su Cristo morto*. Sant'Agata de' Goti, chiesa di San Francesco.

4. Bernardino Pizzuto: a) *Dormizione e Assunzione della Vergine*, part. Aversa, Cattedrale; b) *Compianto su Cristo morto*, part. Sant'Agata de' Goti, chiesa di San Francesco.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Archivio Storico Comunale di Aversa (d'ora in avanti ASCA), *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte I, anno 1528 (libro X, P, ff. 187-88), c. 143v.

Si fe' la cona per legato di Giovan Battista Corbino e si maritarono altre due figliole con Minico di Savignano, ed altra con Filippo Cotinario d'Aversa.

2. ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte I, anno 1532 (libro O.2, f. 121), c. 147r.

A mastro Bernardo Piczuto pittore di Napoli ducati 36 per avere pittato la cona di San Donato, per legato d'Antonio de Siia e Battista Corvino suo genero, della quale summa ne tenea certi carlini depositati il reverendo Paolo Merenda, quale li restituì¹³.

3. ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte III, anni 1528-1532, c. 167r-v.

Notizia dell'eredità di Giovan Battista Corbino.

A' 24 luglio detto anno [1532], notaio Pietro Paolo Pacello per pagamento del testamento ed inventario che si fece del quondam Joan Battista Corbino.

Si venderono dalla Santa Casa più calici d'argento per fare la cona de la ecclesia ad istanza del quondam Giovan Battista Corbino, che avea lasciato erede la Nonciata, come appare per testamento e legato.

La Casa [dell'Annunziata], come erede di Giovan Battista Corbino pagò un legato a don Leo de Castellana, fol. 165 tergo, ed a' 16 luglio salda Luca Porto di Casale di Principe fol. 168.

Se declara come lo qual Joan Battista Corbino, che fe' erede suo la ecclesia della Nonciata, lassao in testamento ad Anna sua sorella otto oncie in dote che s'avessero da pagare da li mastri [...].

Liberati a mastro Berardino Piczuto d'Aversa, abitante in Napoli, ducati 36 per una cona, che have fatto ad soie dispise, quale cona tene la immagine e figura di San Donato, che è posta in la cappella di San Donato, dentro la ecclesia della Nonciata, quale cona lassao che se fosse fatta per mezzo di Antonio de Sija [o de Sica], e Battista Corvino suo erede e genero, per la quale cona lo reverendo Paolo Merenda d'Aversa ne tenea quattro carlini in deposito, ad talché li mastri fossero tenuti e facessero detta cona e sono depositati quando li mastri passati vendero la casa di detto Antonio e per essere fatta detta cona sono stati restituiti dei quattro carlini a detta ecclesia per lo detto messer Paolo, ducati 36.

¹ Un accenno al Pizzuto è stato fatto in passato da Andrea Zezza che ha riferito al pittore un piccolo gruppo di tavole costituito da due opere aversane, il *San Donato in cattedra* nella chiesa dell'Annunziata e la *Dormitio Virginis* nella Cattedrale, dal polittico del Gesù delle Monache a Napoli e da altre due *Dormitio Virginis*, una collocata nella chiesa di Santa Maria Assunta a Fondi e l'altra venduta l'8 aprile 1987 a Londra presso Sotheby's: A. ZEZZA, *Ferrante Maglione e Marco Pino: una rilettura dei documenti per l'altar maggiore dell'Annunziata di Aversa*, in «Bollettino d'arte», s. VI, 1999, 108, p. 83, nota 6.

² A suo tempo, Angelo Borzelli lesse le carte del processo che trascrisse in *Un quadro di Pietro de Nigrone nella chiesa di S. Agnello a Caponapoli*, Napoli 1907, pp. 10-19. Da esse si apprende che durante la contesa giudiziaria i pittori Bernardino Pizzuto, Giovan Lorenzo Firello, Giovan Filippo Criscuolo e molti altri ancora furono ritenuti dal Lanzalone sospetti e parziali nel giudizio, per cui, al fine di stabilire con coscienza il giusto prezzo del dipinto si decise di interpellare Giovanni da Nola e Giorgio di Arezzo (il Vasari). Nelle carte della disputa sono presenti anche i nomi di Agostino Tesaurò, Michele Curia e Leonardo Castellano. Giorgio Vasari non poté comparire tra i testimoni, perché multato, e il suo posto fu preso da Leonardo da Pistoia.

³ «Berardino Piczulo ad Forczella»; «Berardino Piczullo de Neapoli», membro «congregationis pictorum»: A. BORZELLI, *op. cit.*, pp. 13, 16, 18.

⁴ «Berardino Piczuto d'Aversa, abitante in Napoli»: ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte III, anni 1528-1532, c. 167v.

⁵ La commissione pittorica fu ricevuta nel 1528 e fu portata a termine nel 1532, anno in cui il pittore fu pagato 36 ducati da Battista Corbino e in cui il sacerdote Paolo Merenda restituì i quattro carlini di garanzia all'Annunziata: ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte I, anno 1528 (libro XP, ff. 187-88), c. 143v; anno 1532 (libro sign. O.2, f. 121), c. 147r; parte III, anni 1528-1532, c. 167v. Lo storico aversano Gaetano Parente lesse nella platea il nome del Pizzuto collegato al *San Donato in cattedra*, ma reputò quest'ultimo un'opera diversa da quella citata nel documento (G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli, Tipografia di Gaetano Cardamone, 1857-1858, ed. anastatica cons. Aversa 1990, II, p. 74).

⁶ Il dipinto è quello che il Parente segnala come «Transito della Vergine, o Assunta» e dice attribuito a Polidoro da Caravaggio (G. PARENTE, *op. cit.*, II, p. 485). Nel 1990 la tavola è stata segnalata come *Dormitio Virginis* di ignoto pittore della prima metà del secolo XVI, informato dei modi di Riccardo Quartararo, artista siciliano a cui nel 1987 il Bologna attribuì la *Dormitio Virginis* proveniente dalla chiesa dello Spirito Santo di Torre Annunziata, opera attualmente conservata nel Museo di Capodimonte (G. PETRENGA, in *La Cattedrale nella Storia di Aversa 1090-1990. Nove secoli d'arte*, cat. mostra, Aversa 1990, Caserta 1990, p. 86. Sul Quartararo, cfr. P. SANTUCCI, *Su Riccardo Quartararo: il percorso di un maestro mediterraneo nell'ambito della civiltà aragonese*, in «Dialoghi di storia dell'arte», II, 1996, pp. 32-57). Il confronto con l'opera attribuita al Quartararo regge solo dal punto di vista iconografico. Infatti, il dipinto aversano appartiene ad una generazione successiva e risente dell'influsso della pittura napoletana più aggiornata. Nel 1999 Zezza ha incluso la tavola aversana – col titolo di *Dormitio Virginis* – nel gruppo di opere da riferire al Pizzuto (A. ZEZZA, *op. cit.*, p. 83, nota 6).

⁷ Nell'iscrizione al vertice della cornice in stucco che contiene la pala con la *Morte e Assunzione della Vergine*, si legge che l'altare fu dedicato all'Assunta nel 1548 e Giovan Battista Merenda ne curò il restauro due secoli dopo, nel 1787 (G. PARENTE, *op. cit.*, II, p. 458). Durante la visita pastorale del vescovo Giorgio Manzòlo, compiuta il 5 maggio 1584, il reverendo Fabio Merenda, sacerdote della Cattedrale, riferì che la cappella era di patronato della propria famiglia (Archivio Storico Diocesano di Aversa, d'ora in avanti ASDA,

Fondo visite pastorali, Santa Visita del Vescovo Giorgio Manzòlo, anno 1583, c. 26r). Il nome del committente della cappella compare nelle carte della visita del vescovo Pietro Orsini (cappella del «quondam Antonii Merendae», c. 80r) e nell'epigrafe apposta a una lapide in cui è scolpito lo stemma del casato Merenda. Dall'iscrizione si apprende che la lastra fu collocata nell'anno 1548 da Antonio Merenda ma fu distrutta dal tempo; tuttavia, per non cancellare la memoria dei propri avi, il nipote Paolo si incaricò di rifarla nel 1607 (G. PARENTE, *op. cit.*, II, p. 458 vi leggeva l'anno 1608; notizie su Paolo Merenda sono in ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte III, anno 1658, c. 677r). Un altro Paolo Merenda, che va identificato con quello a cui furono dati in deposito nel 1528 i quattro carlini per la realizzazione del *San Donato in cattedra* della chiesa dell'Annunziata, è sepolto in questa cappella. La lapide terragna con l'effigie del defunto fu posta in chiesa nel gennaio 1544 da Antonio Merenda. In origine la cappella era chiusa da una cancellata lignea e disponeva di un altare marmoreo con candelabri lignei. La messa era celebrata ogni mercoledì e sabato della settimana nonché nelle festività della Vergine Maria (ASDA, *Santa Visita del Vescovo Giorgio Manzòlo*, cit., c. 26r; *Santa Visita del Vescovo Pietro Orsini*, anno 1597, c. 80r). Nella visita pastorale del vescovo Pietro Orsini, compiuta dal vicario generale monsignor Lelio Montesperello, è specificato che la cappella Merenda aveva il titolo «Conceptionis Beatae Mariae Virginis et Salvatoris» e durante la visita si decretò che si realizzasse una «icona decenti ac proportionata titulo» (ASDA, *Santa Visita del Vescovo Pietro Orsini*, cit., anno 1597, c. 80r-v). Per la cappella fu dunque previsto un nuovo dipinto che raffigurasse l'Immacolata Concezione.

⁸ Le pieghe del pannello sono vicine a quelle che realizzò Marco Cardisco nelle sue opere degli anni Trenta. Si ricorderà a riguardo il trittico di Liveri, la *Dormitio Virginis* di Capodimonte e la famosa pala di Sant'Agostino alla Zecca, con la tavola centrale anch'essa conservata nel museo napoletano. Sulle opere del periodo maturo del calabrese, cfr. P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1510-1540. Forastieri e Regnicoli*, Napoli 1988, pp. 234-40; P. LEONE DE CASTRIS, *Un pannello di Marco Cardisco alla Walters Art Gallery*, in «Journal of the Walters Art Gallery», 47, 1989, pp. 16, 20, nota 9; IDEM, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 122-123; *Pedro Machuca a Napoli: due nuovi dipinti per il museo di Capodimonte*, cat. mostra, Napoli 1992, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 1992, pp. 13-26.

⁹ Nella pala Merenda ritornano le tipologie drammatiche ed espressive degli apostoli barbuti dell'opera di medesimo soggetto del Machuca e della *Dormitio Virginis* del Cardisco, tavole collocate una accanto all'altra nel Museo di Capodimonte. Confronti persuasivi possono essere istituiti anche con le vivaci figure degli apostoli dipinte nella predella del *Trionfo di sant'Agostino* del Cardisco.

¹⁰ Polidoro da Caravaggio fu a Napoli nel 1524 e poi di nuovo dall'estate del 1527 a quella del 1528. La sua pittura espressiva e passionale e il calore devozionale delle opere di Machuca impressionarono profondamente i maggiori esponenti del primo Cinquecento napoletano: Andrea Sabatini, Giovan Filippo Criscuolo, Agostino Tesauro e Marco Cardisco, pittori fondamentali per la formazione del Pizzuto. Per la figura di Polidoro da Caravaggio, si rimanda alla monografia di P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2002.

¹¹ Cfr. A. Zezza, *op. cit.*, p. 83, nota 6.

¹² Nel 1782 la pala col *Compianto su Cristo morto* fu sagomata nella parte superiore e ai lati per adattarla alla cornice di stucco posta sull'altare della cappella. Cfr. *Guida al Museo Diocesano di Cerreto Sannita - Telese - Sant'Agata de' Goti*, a cura di U. DOVERE, Napoli 2002, p. 18.

¹³ Questo documento è trascritto anche da A. ZEZZA, *op. cit.*, p. 86.

Recensione a S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta (1922-1972)*, Napoli, arte'm, 2018

Nicola Cleopazzo

Genesi, evoluzione e motivazioni dell'ultimo libro di Stefano Causa sono raccontate, tra le righe delle pagine iniziali, dallo stesso autore. L'origine del volume risale al 2014 «traendo pretesto dal cinquantenario di una delle mostre di ricognizione più importanti della seconda parte del secolo scorso: *La Natura morta italiana*, tenutasi in Palazzo Reale a Napoli» (p. 21) tra il 4 ottobre e il 29 novembre 1964. Poi l'idea iniziale, raccontare storia e fortuna critica della natura morta dal primo dopoguerra a quell'evento, si è tramutata in un «doppio focus sulle scritture della natura morta, e sull'esposizione del 1964, come il *sequel* di un precedente lavoro dedicato alla mostra della pittura dei tre secoli [Caravaggio tra le camicie nere. *La pittura napoletana dei tre secoli: dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, arte'm, Napoli 2013]» (p. 10). L'analisi bifrontale che ne è nata ha quindi gradualmente portato l'autore a ri-prendere coscienza del valore e dello status di punto di approdo di un saggio fondamentale in materia, *La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento* pubblicato da Raffaello Causa nel 1972, di cui il presente «libretto» costituisce un «auspicio alla lettura e [un] tentativo di premessa» (p. 21).

Indicazioni, queste, che fungono da viatico all'ermetico sommario iniziale (p. 5). Il testo, stanti tali premesse, è diviso infatti in quattro parti, l'ultima delle quali è dedicata proprio alla ristampa, senza note e senza immagini, dello scritto di Raffaello Causa del 1972. Una scelta che risponde al tentativo di rivalutazione letteraria di quel saggio di stilcritica, cui gli studi hanno continuamente attinto in questi decenni più per scomputarne le proposte attributive che per apprezzarne il valore formale.

Quindi, procedendo a ritroso, il terzo capitolo – *La natura morta della realtà* – è incentrato su un'analisi accurata, sala per sala, pagina per pagina (se consideriamo i relativi cataloghi) della mostra del 1964 e delle due ridotte edizioni estere (Zurigo, Kunsthaus, dicembre 1964 - febbraio 1965; Rotterdam, Museo Boijmans van Beuningen, marzo - aprile 1965). Mentre prima e seconda parte – *La parola alle cose; Il partito preso delle cose* – scandagliano i «precedenti» storiografici dell'evento espositivo del 1964, partendo dalla storica mostra della pittura italiana di Palazzo Pitti del 1922, l'altro estremo cronologico ricordato nel sottotitolo del libro.

Questi due capitoli iniziali, oltre a uno spaccato di mezzo secolo di storia della critica italiana (e non solo) sulla natura morta, offrono al lettore gli strumenti necessari sia per capire su quali basi e su quali conoscenze poté fondarsi la mostra napoletana di Palazzo Reale, sia per rintracciare, in alcune fondamentali esperienze critiche pregresse, i germi del saggio di Causa del 1972. E si tratta, come ormai l'abituale lettore di Stefano Causa dovrebbe aspettarsi, di un racconto multidirezionale, densissimo, capace di restituire tempi perduti e profili umani dimenticati.

Primeggiano in queste pagine, facile intuirlo, gli storici allievi di Roberto Longhi, da Carlo Volpe a Francesco Arcan-

geli, da Mina Gregori a Federico Zeri, da Giovanni Testori a Giuliano Briganti, affacciatisi, giovani e dotati, dalle pagine delle prime annate di «Paragone», ma anche della bolognese «Arte antica e moderna», su temi di natura morta tanto insondati quanto insidiosi. Ognuno sempre indagato da Causa in rapporto al contesto storico in cui visse e operò (esemplare la lunga citazione da Testori, che nel 1954, pur parlando di arte antica, sembrava descrivere in maniera magistrale l'essenza tecnica della coeva arte informale: p. 91). Mentre da par suo Longhi, pur 'intervenendo' poche volte in prima persona, è il vero convitato di pietra di tutto il libro, gettando la sua lunga ombra su scelte e taglio espositivo dell'evento del 1964, sul principale metodo di analisi e scrittura sulla natura morta della critica primo-novecentesca – quello filologico-formale immune da indagini iconologiche o sociologiche – sulle felici trovate critico-stilistiche del saggio 'di chiusura' di Raffaello Causa, persino, ma in controluce, sulle integrazioni alla mostra napoletana e sui risarcimenti alla fortuna critica della materia in esame diluiti in più parti nel testo.

Già, perché se nelle prime due parti del libro ampio è lo spazio concesso a Longhi, ai longhiani, non vi sono solo loro. In questo lungo avvicinamento critico alle due pietre miliari datate 1964 e 1972 ri-emergono spesso nomi volutamente o pigramente trascurati dalla storiografia, su cui il lettore più sensibile e volenteroso cercherà invano maggiori notizie nei moderni database tecnologici. Un esempio per tutti: Costanza Lorenzetti, autrice del dirimente saggio sul '700 del catalogo della mostra dei tre secoli, che Longhi non aveva consigliato di leggere e che invece Causa annovera «tra i primi nel lumeggiare la preistoria degli studi sulla natura morta napoletana; e, per rientrare in un territorio arduo, perché poco battuto, di quella napoletana settecentesca di cui il saggio del '38 stabilisce una prima, efficacissima intavolatura» (p. 50). Mentre su tutt'altro versante, quello piuttosto esiguo degli eredi di Raffaello Causa specialista di natura morta, e non degli avventati incursori dotati solo di una «attrezzatura generica», un giusto posto viene assegnato a Giuseppe De Vito (pp. 45-47), capace di ricorrere nei suoi scritti, per 'deviazione professionale', a letture critiche non solo prettamente formali.

Costituisce un utile strumento per rintracciare o ritornare su queste riscoperte incontrate nel corso della lettura, l'indice finale dei nomi (pp. 209-214), fondamentale *passé-partout* per gli studiosi, spesso trascurato dagli 'ansiosi dell'ennesima pubblicazione' o, per ragioni in parte simili, dai redattori dei cataloghi di mostra.

E a proposito, un avvertimento! Non si aspetti il lettore di trovare in queste pagine un'analisi storico-formale dei dipinti che hanno fatto la storia della natura morta, specie napoletana (la parte da leone, *ça va sans dire*, del volume), ripartita in comparti chiusi e asfittici, da catalogo di mostra appunto. Semmai si rintracciano, distillate in più sequenze, numerose e mirate rivisitazioni critico-stilistiche di alcuni dei capolavori del genere: dal vitalissimo *namepiece* del Maestro di Palazzo San Gervasio all'«anti-decorativa» *Natura morta* di Luca Forte in collezione Molinari Pradelli, dalla trasudante *Natura morta con caprone* di Ribera (fig. 2) alle lucenti e aggrovigliate *Nature mor-*

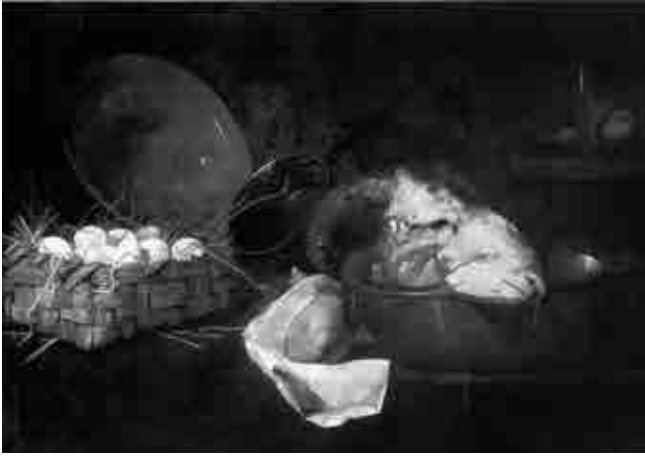


1. Joris van Son, *Ghirlanda di frutta*. già Napoli, collezione Causa.

te di pesci di Recco, fino allo 'storico', vivo, bello *Scorfano* di Gemito. E lo stesso vale per i nomi più celebri della declinazione partenopea della natura morta, in alcuni momenti e per molti divenuta sinonimo dell'intero genere: dai Recco a Ruoppolo, a Belvedere a Porpora fino a Realfonzo; anche se non mancano interessanti confronti e parallelismi, oltre che con la produzione delle altre scuole italiane (Baschenis, Crespi, Munari, ecc...), con la pittura nordica e francese, quindi il conseguente *focus* su studiosi, letterati e persino cineasti legati all'arte di quelle aree geografiche (si veda quell'«invito alla meditazione» che parte dalla celebre *Le dessert des gaufrettes* del Louvre, passa per un racconto di Pascal Quignard e un film di Alain Corneau, e termina con un elogio del brillante Charles Sterling: pp. 88-89).

Non casuale si direbbe poi la scelta di riproporre alcune opere-cardine in un sempre fascinoso e, in questa occasione quanto mai opportuno, bianco e nero fotografico, capace da solo di ricreare un'atmosfera e di restituire il vivo vigore plastico, materico, di queste 'nature morte', che in realtà tali non sono. Un punto quest'ultimo più volte ribadito dall'autore che, in questa e nelle altre problematiche affrontate, dispiega il suo tipico armamentario, fatto di vocaboli inusitati, di calzanti deviazioni letterarie (Zola, Huysmans, La Capria, ecc...), di stimolanti parallelismi musicali, di pertinenti digressioni cinematografiche. Senza trascurare le ormai consuete, esortanti incursioni nella storia della fotografia, qual è, ad esempio, il paragrafo dedicato a Mimmo Jodice, uno dei contemporanei più vicino 'sentimentalmente' all'ossimoro cui è dedicato il libro.

Un dato incontrovertibile, 'Longhi *artifex*', emerge da questo analitico affondo nella storia di cinquant'anni di «scrittura



2. Jusepe de Ribera, *Natura morta con caprone*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte

3. Mario Vittorio, *Pesci*. Napoli, collezione privata.

re della natura morta». Nata e istituzionalizzata come genere autonomo agli inizi del '600 per opera del Caravaggio e dei suoi stretti epigoni, per buona parte del secolo scorso la natura morta è stata oggetto di manifesta o inconscia attenzione critica solo se inquadrabile negli alvei del più puro naturalismo, come riproposizione in figura degli oggetti della realtà quotidiana – meglio se solo di cucina o cantina – ‘fermi in posa’ in un ordine geometrico, stringato, chiaro-scurato. Una *forma mentis*, e Causa lo riconosce più volte, che pare abbia condizionato la lettura critica del genere su più fronti. È il caso della spesso umiliata natura morta di età, o meglio, di ‘spirito barocco’, con la sua affastellante fantasia oggettuale e cromatica, che vide tra l’altro l’esplosione di un sottogenere assai lontano, anche ‘eticamente’, dalla *Canestra* del Merisi, quello dei fiori; o della pittura ‘a tema’ dei secoli successivi. Quella lettura condizionante ritenne infatti del '700 solo ciò che sembrava essere un corollario del secolo precedente (le nature morte di Giuseppe Maria Crespi, su cui Causa si sofferma a dovere, sono l’esempio più immediato), o issò sugli altari dipinti di una realtà

ottocentesca possibilmente transalpina o comunque estranea alla ‘stupida’ arte italiana coeva. Mentre le sperimentazioni davvero rivoluzionarie, per tecnica o soggetto, proposte da avanguardie e artisti del '900 furono falciate – Longhi ancora *docebat* – dalle essenziali, ‘primitive’ e malinconiche nature morte di Morandi. Non è un caso d’altronde che lo stesso saggio di Causa del 1972 non rispetti ciò che il titolo promette; in esso il '700 vi rientra «per il rotto della cuffia, precipitato in nota come postilla al '600, il secolo per antonomasia della natura morta napoletana» (p. 117) e anzi, proprio per questa sua ‘non originalità’, la produzione settecentesca di nature morte vi è spesso tratteggiata in una luce negativa.

Ciò non deve però portare oggi a disconoscere il valore critico di quelle ‘scritture’ e quindi il peso storico-artistico di artisti e dipinti da esse omaggiati, semmai, e il testo di Causa prova a farlo, bisognerebbe leggere quei testi, o lo stesso Longhi, anche sotto altri punti di vista, «in modo meno prevenuto e più complesso», non solo per registrarne o rinnegarne gli assestamenti attributivi, ma per riconsiderarne meriti linguistici, nessi letterari o per rintracciarne inaspettate aperture socio-antropologiche. Provano la verità di quest’ultimo assunto certi brani del saggio di Causa del 1972, come quello dedicato alla pittura «sovrabbondante» di Titta Recco la quale, nel suo contrapporsi alla miseranda quotidianità della realtà popolare napoletana, sembra evocare ai due Causa la scrittura di Basile, Della Porta o dello stesso Domenico Rea (pp. 107-108).

Sta di fatto che la mostra del 1964, anno di morte di Morandi e inevitabilmente a lui dedicata, si presentò come un consuntivo delle posizioni critiche prima ricordate, determinandone, tra preferenze ed esclusioni, le scelte espositive. Tanto che l’evento, come documentano le numerose recensioni vagliate da Causa, «passò semplicisticamente come mostra della natura morta napoletana – in ogni caso della natura morta del '600» (pp. 11-12), due termini che nella coscienza comune e non, come si sa, sono ancora oggi spesso intercambiabili.

La terza parte del libro, come accennato, è un ragguaglio analitico dell’esposizione e del relativo catalogo – accompagnano il testo numerose foto d’archivio delle sale della mostra, prezioso documento di un semplice quanto efficace allestimento (fig. 4) – capace di mettere in circolo, anche in questo caso, vecchie attribuzioni e nuove letture di indiscutibili capolavori (la strabiliante *Fiasca di fiori* di Forlì, ad esempio, di cui viene riaperto l’enigma insoluto del suo superbo autore: p. 137). Ma forse il vero merito di queste pagine sta nel riscatto concesso a chi a Palazzo Reale entrò dalla finestra o non entrò affatto.

Causa invita infatti il lettore, già nelle pagine che precedono il racconto della mostra, a riscoprire il valore di artisti che, pur non etichettabili come ‘naturalisti’, riuscirono comunque ad eguagliare o superare quelli nell’appropriarsi di un principio discriminante in materia, ossia la pregnanza esistenziale della ‘natura morta’, anche se ‘frutto’ di fantasia nei soggetti. Ed ecco allora la rivincita dei fioranti napoletani – termine di per sé dispregiativo – suggellata dalla scelta dell’immagine di copertina: *Ipomee e boules de neige* di Andrea Belvedere; capolavoro ‘riconosciuto’ già da Raffaello Causa.

Altrettanto avvincente la riabilitazione degli artisti dell’800



4. *La natura morta italiana*, allestimento, Napoli, Palazzo Reale, 1964.
Foto Archivio Sabap Napoli.

– «casella semivuota della mostra di Palazzo Reale» – e soprattutto del '900 che, bistrattati a Palazzo Reale, trovano ampio spazio in quella sorta di completamento al catalogo del 1964 che è la seconda parte del penultimo capitolo del libro; parte che è da leggere con la matita in mano. All'evento napoletano, chiosa l'autore, le poche opere dei grandi nomi del Novecento italiano – Arturo Tosi, Ottone Rosai, Mario Sironi, Felice Casorati – furono inghiottite e illuminate di riflesso dalla vasta rappresentanza morandiana, selezionate anzi proprio perché affini alla natura 'storica', moderata della pittura del bolognese e, nel caso delle due nature morte di Rosai, perché «parevano adattarsi al tenore garbatamente retrospettivo del '900 divulgato dalle parti di via Fortini a Firenze» (p. 163). E a limitazioni non dissimili dovette sottostare la presenza in mostra di Renato Guttuso, che per l'occasione funse da «cinghia di trasmissione» a Napoli dell'opera di Picasso (*l'artist-star* per cui figurarono, a chiusura di catalogo e mostra, Cassinari e finanche lo stesso Morlotti). Da qui quindi, da queste semi-assenze, da queste discriminanti preferenze, Causa riparte per mettere a giorno il lettore di aspetti trascurati – nel 1964, ma non solo – dell'attività di quegli artisti: dalle 'gustose' illustrazioni di Guttuso per il libro di Elisabeth David, *Italian Food*

(1954), all'aura negativa che aleggia(va) intorno alla figura di Mario Sironi, fino alla «parentesi napoletana» di Casorati, cui si lega l'illuminante proposta di una possibile suggestione partenopea all'origine della celebre *Silvana Cenni* (1922). Una proposta che, nata in famiglia Causa, vale da sola il biglietto e non merita di essere qui svelata.

Mario Vittorio (fig. 3), Ugo Matania, Luigi Crisconio, lo stesso Vincenzo Ciardo, l'unico presente alla mostra napoletana – quasi certamente perché «quando la temperie della tradizione tardo-ottocentesca faceva avvertire il suo peso limitativo sull'ambiente, ha rifuggito da ogni forma di ritardo provinciale [...] così da prospettare una forza nuova ed autentica [ma, si badi bene, sempre] in seno al naturalismo meridionale» (R. Causa, in *La Natura morta italiana*, catalogo della mostra, Milano 1964, cit. a p. 154) – sono invece alcuni dei nomi dei contemporanei 'locali', quasi tutti viventi all'epoca, a cui sarebbe spettato un (maggior) posto a Palazzo Reale e a cui ora Causa concede meritata udienza.

Difatti uno degli interrogativi cui l'autore cerca di rispondere nella sua trattazione è questo: «che effetto sortirono su pittori, scultori e fotografi contemporanei quelle distese di frutta e cacciagione?» (p. 20). Una domanda che vale sia per

chi era ancora in piena attività nel 1964, sia per chi il successo lo avrebbe conosciuto solo qualche tempo dopo. Così se il caso di Jodice prima ricordato è una delle risposte più esaurienti a quell'interrogativo, Causa aggiunge, fin dalle prime pagine, altri qualificati nomi a quello: Giulio Parisio o Luciano Ventrone, ad esempio.

Ma gli spunti di ricerca indicati dallo studioso non vanno solo nella direzione della storia della fotografia o dell'arte contemporanea. Uno dei campi d'indagine che a suo dire meriterebbe maggiore attenzione, sempre nell'ambito della ri-scoperta della natura morta post-caravaggesca, è quello delle «nature morte, scolpite o criptate, nelle decorazioni di tardo '600 o settecentesche». Cosicché tra i casi meritori di un possibile studio sistematico l'autore non manca di snocciolarne alcuni davvero 'promettenti': dai marmi commessi ai vasi di fiori in argento degli altari ecclesiastici, dall'«effimero stabile» delle guglie cittadine ai monumenti funerari; in un gioco di rimandi e parallelismi continui tra pittori e marmorari, tra Giuseppe Recco e i Ghetti, Giordano e Fanzago (pp. 73-74). Né andrebbe vanificato quell'altro invito di Causa, già suggerito in alcuni scritti dell'illustre genitore e fino al saggio del 1972 – che però era separato nello stesso volume dall'altro intervento dedicato alla pittura 'maggior' – di 'riflettere' sulla pittura napoletana sacra o di storia, specie di epoca post-naturalista, ponendosi dal punto di vista dei maestri di natura morta, in modo da lumeggiare insperati e non saggiati scambi e similitudini tra i due ambiti. L'avvincente storia, anche attribuzionistica, del citato «caprone» di Ribera, ripercorsa da Causa (pp. 102-105), non documenta forse quanto siano tenibili quei suggerimenti?

Chiudiamo con un appunto. Qualcuno, sopraffatto dal bombardamento visivo della nostra era digitale e quindi abituato a concepire un testo più come corollario di immagini che il contrario, potrebbe obiettare che il selezionato apparato fotografico del libro non corre parallelo al discorso dell'autore, mentre il saggio di Raffaello Causa, cessata la sua funzione 'letteraria', viene privato della sua forza critica proprio perché manchevole di quello. Ebbene, oltre al fatto che questa scelta svincola il lettore dalla narcotizzante e unilaterale guida dello studioso, permettendogli di 'leggere' le immagini armate di una personale rielaborazione dei concetti appresi (e qui si potrebbero citare molteplici esempi similari della migliore editoria, non solo di settore, degli scorsi decenni), questo aspetto potrebbe contenere in realtà un'implicita sfida di Causa verso il suo più pigro fruitore. Terminata la lettura, e in attesa di scoprire quale sarà la prossima puntata di questo romanzo – la mostra del *Ritratto storico napoletano* del 1954? – qualche lettore sarà infatti invogliato a usare il 'libretto' in esame come prontuario e, ri-tornato in qualche biblioteca di fiducia, comincerà a cercare tra gli scaffali vecchie riviste e testi dimenticati ivi citati, fino a scomodare il catalogo del 1964 o quel ponderoso e fitto quinto tomo della *Storia di Napoli*.

È in fondo quello che Stefano Causa ha fatto a casa sua, scrivendo questo suo «saggio a km zero» (p. 8). Il rischio di non trovare posto a sedere o, peggio ancora, quei testi perché in prestito è praticamente nullo ... forse!