

QUATTRO DIPINTI AD AVELLINO NEI RAPPORTI CON LA PITTURA LOMBARDA DELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO

Riccardo Sica

Abstracts

Il saggio sviluppa, attraverso la questione attributiva e l'analisi descrittiva, estetica, stilistica ed iconografica di quattro importanti dipinti avellinesi particolarmente rappresentativi i rapporti intercorsi in Irpinia con la pittura lombarda della seconda metà del XVI secolo. Si evidenzia il ruolo di promozione di tali rapporti svolto dai Caracciolo e dai Carafa ad Avellino (in particolar modo dal Principe Marino Caracciolo e dalla moglie Cristostoma Carafa), dal vescovo di Avellino Albertini, lombardo, favorendo, con il loro raffinato gusto nella scelta dei pittori a cui affidare la committenza delle opere, il passaggio dal primo al secondo manierismo nel Meridione, nell'alternarsi degli autori tipicamente partenopei (come Silvestro Buono e Bernardo Lama) con i pittori fiamminghi.

The current paper describes the relationships that took place in Irpinia with Lombard painting during the second half of the sixteenth century through the descriptive, aesthetic, stylistic and iconographic attribution of four paintings from Avellino. This study highlights the role of promoting these relationships carried out by the Caracciolo and the Carafas in Avellino (especially by Prince Marino Caracciolo and his wife Cristostoma Carafa), by the bishop of Avellino Albertini, Lombard. They favored the transition from the first to the second mannerism in the South of Italy with their refined taste in the choice of painters to whom entrust the commission of the works and with the alternation of typically Neapolitan authors (such as Silvestro Buono and Bernardo Lama) with the Flemish painters.

Parole chiave

Caracciolo, Carafa, Principe Marino Caracciolo, Cristostoma Carafa, Silvestro Buono, Bernardo Lama, pittori fiamminghi, Marco Pino da Siena, i Nuvolone, Duomo, Chiesa di S. Maria delle Grazie, Chiesa di S. Francesco Saverio ad Avellino, Aversa, Bella, Brienza, Colobrano, Uliveto Lucano, Deposizione, Trittico, S. Gennaro, S. Francesco, Madonna delle Grazie

Contatti

sica.riccardo45@gmail.com

Ad Avellino, a nostro giudizio, soprattutto quattro opere documentano specificamente il particolare momento storico ed artistico in cui Napoli diventa nella seconda metà del Cinquecento il punto di approdo di diverse componenti artistiche, dalla tosco-romana all'iberica, dalla lombarda alla fiamminga, che si irradiano poi in tutte le province del Regno: l'*Adorazione dei Magi* di Marco Pino da Siena nella Cappella Spadafora nel Duomo (1571 c.), la *Deposizione* di Silvestro Buono (1551 o 1571) e il *Trittico della Madonna delle Grazie, S. Francesco e S. Gennaro* sull'altare centrale della Chiesa di S. Maria delle Grazie ai Cappuccini,

1584 c., di Silvestro Buono e Bernardo Lama o della loro scuola (Decio Montano?), il *Ritratto di S. Carlo Borromeo* nella Chiesa di San Francesco Saverio e l'*Apparizione della Vergine a S. Felice da Cantalice* nella Chiesa di S. Maria delle Grazie.

1. Il complesso pittorico della *Deposizione* (o *Pietà*) e del Trittico composto dalla *Madonna delle Grazie*, *S. Francesco* e *S. Gennaro* sull'altare della Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino.

La *Deposizione* nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino è sicuramente di mano del pittore Silvestro Buono: è infatti da lui firmata (e datata 1571 o 1581 o 1591 con numeri ormai consunti, uno quasi illeggibile). Alla stessa mano del pittore Silvestro Buono (in sodalizio con Bernardo Lama) è stato da noi attribuito¹ anche il Trittico della *Madonna delle Grazie*, *S. Francesco* e *S. Gennaro* con il *Padre Eterno* nella cimasa sull'altare centrale della medesima Chiesa ed assegnato, in quanto ad epoca d'esecuzione, tra il 1581 – data di inizio dei lavori di costruzione della chiesa – e il 1591. La committenza delle opere, alla luce delle nostre indagini, proverrebbe quasi certamente da Marino I Caracciolo e dalla moglie Crisostoma Carafa, oppure, ma meno verosimilmente, da Camillo Caracciolo. La committenza, l'attribuzione e la datazione sono state già ampiamente documentate nel libro Riccardo Sica, *I dipinti nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino* (Mephite, Avellino 2016, pp. 24-29), ma vengono ora qui confermate dal riscontro di ulteriori altri elementi documentari, ad incominciare dalla presenza di opere di Silvestro Buono, analoghe a queste avellinesi citate, in chiese di altri paesi del Meridione (specialmente in Basilicata e nel Sannio, come a Bella, Cerreto Sannita, Brienza, Aversa, Colobrano e Oliveto Lucano) anch'essi sotto il dominio o il protettorato di esponenti delle famiglie Caracciolo e Carafa tra loro imparentate.² Ricostruire la storia di queste chiese e delle opere in esse contenute significa risalire alle origini della fusione delle due famiglie menzionate. Leonardo Aretino, in una lettera a Papa Martino III ricorda che dai Caracciolo derivò il cognome Carafa. Gerardo Pescatori ricorda, inoltre, che «fino al sec. XIV il cognome Caracciolo fu accompagnato dal soprannome Carafa, che poi designò un altro casato ugualmente potente, a cui appartenne un importante pontefice di origine irpina, Paolo IV (Gian Pietro Carafa, nato a Capriglia il 1476, noto con l'appellativo di “rigidissimo dei rigidi” per la sua inflessibilità nella lotta contro la corruzione della Chiesa».³ Il ramo più importante dei Caracciolo, come osserva ancora Pescatori, «iniziò con il cardinale Marino Caracciolo, assistente al soglio pontificio e legato presso gli imperatori Massimiliano e Carlo V, uomo dotato di straordinaria abilità diplomatica e politica che esercitò intervenendo alla dieta di Worms, in cui propose il bando di Lutero dall'impero, e ricoprendo l'importante carica di governatore di Milano sotto gli Sforza fino al 1538».⁴ Nipote del cardinale Marino fu Domizio Caracciolo-Rossi (1508 + 31-12-1576), governatore degli Abruzzi, 1° Duca di Atripalda dal 20-12-1572, 1° Conte di Torella dal 4-5-1560, sposato con la gentildonna napoletana Lucrezia Arcella, figlia di Cesare, Signore di Avigliano, Domizio (1577-1603) fece costruire la chiesa di S. Maria delle Grazie a Bella, dove ci sono dipinti di Silvestro Buono analoghi a quelli che si ammirano nell'omonima chiesa ad Avellino.

Alla luce dei nostri studi, Marino I Caracciolo, 1° Principe di Avellino, 2° duca di Atripalda, potrebbe aver commissionato la *Deposizione* ad Avellino in una delle seguenti date. Nel 1571. Oppure nel 1581, contemporaneamente al Trittico sull'altare, quando iniziava la costruzione della Chiesa dei Cappuccini (terminata nel 1584-85) ed aveva già acquistato la città di Avellino insieme col casale “delle Bellezze” per conto della moglie Crisostoma Carafa (con strumento del 6 maggio 1581) per 113.469 ducati. Oppure nel 1591, prima di morire, dopo essere stato insignito nel 1589 del titolo di Principe di Avellino: il 25 aprile 1589, infatti, Marino Caracciolo, che sposa Crisostoma Carafa da cui nascono Diana e Camillo Caracciolo, «ottiene dal re Filippo II, figlio di Carlo V, in considerazione della virtù degli antenati e dei suoi meriti, il titolo di “Principe della città di Avellino”».⁵ Non è escluso, tuttavia, che committente delle opere nella Chiesa avellinese possa essere anche Camillo Caracciolo che nel 1591, morto il padre Marino, gli successe nel Principato di Avellino. Camillo diverrà anche marchese di Bella, dove ci sono opere di Silvestro Buono, passando poi il titolo a Marino II. Nel 1611 si iscriverà all'Accademia degli Oziosi fondata a Napoli da

¹ R. SICA, *I dipinti nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino*, Mephite, Avellino 2016.

² Cfr. G. PESCATORI, *La storia dei Caracciolo Principi di Avellino* www.avellinesi.it/fine aprile 17/I Caracciolo principi di Avellino

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Giovan Battista Manso, amico intimo di Carlo Gesualdo. E, per desiderio di questi, nel 1616, inizierà il progetto di costruzione della Chiesa di San Carlo Borromeo in piazza Libertà ad Avellino (progetto che sarà portato a termine da Marino II Caracciolo).

Prenderebbe così consistenza, a nostro parere, l'ipotesi che alla base della *Deposizione* di Avellino, a sinistra, il personaggio raffigurato possa essere, quale committente, proprio Marino I Caracciolo (che muore nel 1591) o, al limite, meno probabilmente, Camillo Caracciolo, che, appunto nel 1591, gli successe. Infatti, il personaggio in gorgiera presenta proprio le sembianze che di Marino Caracciolo descrisse il Bella Bona: «fu uno dei più belli principi de' suoi tempi, grande, alto a proporzione, di faccia amabile, d'occhio sì vivo, ch'ogni cosa trapassava per conoscer gli suoi più affezionati».⁶

Anche nella Chiesa di S. Maria delle Grazie a Bella, in provincia di Potenza, ci sono una *Deposizione* ed un *Eterno Padre* di Silvestro Buono. Probabile committente fu don Domizio Caracciolo (1577-1603), marchese di Bella dal 1-4-1598 al 1603, fratello di Camillo Caracciolo (1563-1603) a cui passò il titolo di marchesato e figlio di Marino I, I° Principe di Avellino.

Anche nella chiesa dell'Annunziata a Brienza si conservano una *Deposizione (o Pietà)* e un *Eterno Benedicente (o Eterno Padre)* che faceva parte di un polittico risalente al 1571 ma ora perduto (comprendente al centro un'Annunciazione) sull'altare maggiore. Il committente dei dipinti, questa volta, è quasi sicuramente Marcantonio Caracciolo che fu il 1° Marchese di Brienza dal 1569, marito di Diana Caracciolo, sorella di Marino I e figlia di Domizio Caracciolo (1508-1576) governatore degli Abruzzi che sposa Lucrezia Arcella nel 1568. Nella *Deposizione* a Brienza la Villani giustamente riconosce la summa di tutti gli elementi che caratterizzarono lo stile della pittura del Buono e che, non a caso, si riconoscono anche nella *Deposizione (o Pietà)* e nel *Trittico* che sono nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino: «le figure monumentali, plastiche, dinamiche, ancorché espressive e tese in funzione di una resa drammatica della narrazione pittorica; il disegno nitido e chiaro, i colori smaltati e brillanti, la luminosità diffusa e trasparente».⁷ Anche nell'*Eterno Padre* che è nella cimasa dell'altare nella Chiesa avellinese si riconoscono le stesse caratteristiche che la citata studiosa menziona a proposito dell'*Eterno Padre* che è a Brienza (Pt): «il mantello rigonfio sul dorso e svolazzante forma una improbabile esse che imprime movimento alla poderosa figura dalla barba bianca e dai capelli lanosi anch'essi svolazzanti, a mò di strani serpenti; le mani perfettamente disegnate, la destra tesa a benedire e la sinistra poggiata sul globo; i lineamenti tesi di un volto bello, dalle sopracciglia leggermente corrugate al naso diritto, agli zigomi pronunciati, allo sguardo nero e profondo. Immagine di un Dio affascinante e tenebroso, più vicino agli dei pagani che al canuto Padre Creatore cristiano».⁸ La *Deposizione* e l'*Eterno Padre*, nella chiesa dell'Annunziata del monastero di Brienza intitolato alla Vergine Annunziata, sono attribuiti al Buono da N. Barbone Pugliese⁹ (N. Barbone Pugliese, *Silvestro Buono, Eterno Benedicente e Pietà* in "L'antico nascosto", Catalogo della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Matera, 1987, pp. 65-69). La chiesa della SS. Annunziata di Brienza fu fatta edificare, nel 1571, dall'ordine francescano dei Minori Osservanti, insediatisi a Brienza agli inizi del Cinquecento e alla costruzione della nuova chiesa quasi sicuramente partecipò finanziariamente il signore del luogo, Marcantonio Caracciolo, citato dalla storiografia locale in qualità di "benefattore della chiesa".¹⁰ Condividiamo con la Villani pertanto che «potrebbe dunque essere stato ancora lui, Marcantonio Caracciolo, a commissionare, prima della sua morte, avvenuta nel 1573, l'opera eseguita da Silvestro Buono».¹¹ Il che sarebbe potuto avvenire anche quasi contemporaneamente alla realizzazione della *Deposizione* che è ai Cappuccini ad Avellino (per cui la data che si leggerebbe in un angolo a sinistra nel dipinto avellinese sarebbe da intendersi 1571). A nostro parere, nel 1584, o comunque non oltre il 1591, prima che l'artista morisse, potrebbe essere stato commissionato dallo stesso Marino Caracciolo a Silvestro Buono (o meglio al sodalizio Buono-Lama allora molto attivo) anche il *Trittico* pittorico sull'altare nella stessa chiesa ai Cappuccini ad Avellino. La *Deposizione* e l'*Eterno Padre*, nella chiesa dell'Annunziata del monastero di Brienza intitolato alla Vergine Annunziata, sono attribuiti al Buono da N. Barbone Pugliese. Ed è plausibile che, in analogia con quella di Marcantonio Caracciolo, anche la committenza della *Deposizione* ai Cappuccini ad Avellino possa provenire (o il 1571 o il 1591) da un esponente dei Caracciolo. Infatti: la

⁶ S. BELLA-BONA, *Ragguagli sulla città di Avellino*, 1656 (Anastatica).

⁷ R. VILLANI, *La seconda metà del Cinquecento in Basilicata. La pittura napoletana in Basilicata - seconda parte*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ N. BARBONE PUGLIESE, *Silvestro Buono, Eterno Benedicente e Pietà* in *L'antico nascosto*, Catalogo della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Matera, 1987, pp. 65-69.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

Chiesa dei Cappuccini, iniziata nel 1581, fu terminata nel 1584-85; il 25 aprile 1589 Marino Caracciolo, che sposa Crisostoma Carafa da cui nascono Diana e Camillo Caracciolo, ottiene dal re Filippo II, figlio di Carlo V, in considerazione della virtù degli antenati e dei suoi meriti, il titolo di “Principe della città di Avellino”. Egli, come già ricordato, nel 1581 aveva acquistato la città di Avellino insieme col casale “delle Bellezze” per conto della moglie Crisostoma Carafa (con strumento del 6 maggio 1581) per 113.469 ducati e nel 1589 divenne Principe di Avellino. Pertanto, a nostro parere, Marino Caracciolo potrebbe aver commissionato a Silvestro Buono ad Avellino la *Deposizione* nel 1571 (se la data apposta nel dipinto è 1571) oppure nel 1591 (se la data che si legge nel dipinto è 1591). Nel 1584, o comunque non oltre il 1591, prima che l’artista Buono morisse, potrebbe essere stato commissionato a questi (o meglio al sodalizio Buono-Lama) dallo stesso Caracciolo anche il Trittico pittorico sull’altare nella stessa chiesa ai Cappuccini ad Avellino. Non per pura coincidenza lo stesso Lama realizzerà un’opera pittorica anche nella Chiesa di S. Maria delle Grazie a Cerreto Sannita su indicazione del Principe Carafa Marzio di Cerreto. Il conte Marzio Carafa, conte di Cerreto Sannita, che fece costruire la chiesa di S. Maria delle Grazie a Cerreto Sannita, era figlio di Antonia Caracciolo e di Diomede Carafa nato ad Ariano: Marzio Carafa, dunque, era nipote di quel Gian Pietro Carafa (nato a Capriglia, 28 giugno 1476 – e morto a Roma, 18 agosto 1559), che divenne Papa con la denominazione di Paolo IV. Occorre osservare, a questo punto, che Marcantonio Caracciolo, marchese di Brienza, probabile committente delle opere assegnate a Silvestro Buono nella locale chiesa, sposò donna Diana, sorella di Camillo Caracciolo e figlia proprio di Marino I Caracciolo e Crisostoma Carafa, i probabili committenti delle opere menzionate di Silvestro Buono nella chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino. È significativo, e del resto è anche documentato, che esponenti della famiglia Carafa imparentati con i Caracciolo fossero coinvolti sia nell’opera di costruzione delle due chiese dei Cappuccini, a Cerreto e ad Avellino, e sia nella committenza delle opere pittoriche in esse custodite al sodalizio Silvestro Buono-Bernardo Lama (sodalizio, ripetiamo, che opera, appunto, sia nella chiesa a Cerreto Sannita e sia nella chiesa ad Avellino).

I Carafa e i Caracciolo si configurano, così, in ultima analisi, come i probabili fautori del passaggio dal primo al secondo manierismo nel Sannio, in Irpinia (in particolare ad Avellino) e in Basilicata, con la loro committenza di opere d’arte nelle chiese locali. Del resto il ruolo determinante svolto dai Carafa in questo passaggio culturale nel Meridione con l’affidamento dell’esecuzione di opere pittoriche al sodalizio Buono-Lama (e/o ad altri artisti anche fiamminghi) è ampiamente e variamente attestato. Ci riferiamo, per esempio, all’atteggiamento di protezione tenuto dal Carafa, vescovo di Ariano, che accolse e protesse presso di sé, a Potenza, il pittore Ludovico da Pistoia che intendeva eseguire ivi due importanti dipinti ma fu costretto, alla fine, dal Vasari ad allontanarsi da Potenza. E, soprattutto, ci riferiamo alla rappresentazione, non certo casuale, della figura di S. Gennaro nel Trittico pittorico nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino: essa dimostra vieppiù il possibile diretto interessamento di Crisostoma Carafa, moglie di Marino Caracciolo, per la commissione del Trittico avellinese. Crisostoma e i Carafa infatti, come è ben noto, professarono e diffusero a Napoli e nel Meridione il culto proprio di S. Gennaro. Quando a Montevergine per merito del cardinale Giovanni di Aragona furono ritrovate le ossa di San Gennaro, collocate al di sotto dell’altare maggiore, fu la potente famiglia dei Carafa ad impegnarsi, grazie soprattutto all’interessamento del cardinale Oliviero e con il sostegno di suo fratello l’arcivescovo napoletano Alessandro Carafa, affinché le reliquie tornassero a Napoli. Ciò avvenne nel 1497, non senza l’opposizione da parte dei monaci di Montevergine. Il cardinale Oliviero Carafa per ospitarle fece costruire la Cappella del Succorpo nel Duomo di Napoli, al di sotto dell’altare maggiore: una cripta d’eccezione in puro stile rinascimentale. Conseguentemente dal 1497 al 1529 (anno della fine della pestilenza che colpì Napoli) a Montevergine, e quindi ad Avellino, la devozione ed il culto per S. Gennaro scemarono, intensificandosi invece la devozione per San Guglielmo e per “Mamma Schiavona”. A Napoli invece rimase vivissimo il culto per San Gennaro, anche per la presenza ivi delle altre sue reliquie: il capo e le ampolle con il suo sangue. Anzi questo culto si rafforzò dopo il 1529, cioè all’indomani della pestilenza che aveva colpito Napoli nel 1526: i napoletani fecero voto a San Gennaro di edificargli una nuova cappella all’interno del Duomo per ringraziarlo per lo scampato pericolo (ma i lavori furono iniziati solo nel 1608). Sicché nel 1633 la città di Napoli, sulla cappella del tesoro, nel suo Duomo, poteva orgogliosamente scolpire la sua riconoscenza con la seguente dedica: *Divo Jannuario – Patriae, regnique praesentissimo tutelari – grata Neapolis*. Di contro è da presumere che in Irpinia, ad Avellino particolarmente, dal 1529 in poi (anno della fine della pestilenza) riprendesse vigore il culto per S. Gennaro per ringraziarlo. Questo vigore culminò proprio negli anni 80-84 quando probabilmente s’introdusse l’immagine di S. Gennaro nel Trittico sull’altare centrale della Chiesa di S. Maria delle Grazie di Avellino. Di qui la ragione per cui non è escluso che la rappresentazione dell’immagine di S. Gennaro nel Trittico avellinese, come s’è già detto, fosse voluta, nel tramite di

Crisostoma, proprio dalla potente famiglia dei Carafa, la stessa che aveva fatto traslare le ossa di S. Gennaro dall'Abbazia di Montevergine a Napoli, essendo tale famiglia – come si sa – devotissima al Santo e all'Ordine dei Francescani. Ora, considerato che «Marino Caracciolo Rossi, duca di Atripalda e conte di Torella, acquistava nel maggio del 1581 la città di Avellino (che veniva così a far parte del feudo dei Caracciolo fino al 1806) in nome della moglie Crisostoma Carafa», è facile presumere che sia la costruzione del convento e della Chiesa dei Cappuccini di Avellino e sia la raffigurazione di S. Gennaro nel Trittico dell'altare maggiore fossero volute (o comunque incoraggiate) proprio da Crisostoma Carafa a nome della quale il marito Marino I Caracciolo nel maggio 1581 aveva comprato la città di Avellino. E ciò non è concepibile senza l'approvazione e l'opera promozionale del Vescovo Ascanio Albertini. Il quale, come riferisce Scandone, si segnala nella storia proprio perchè «favorì l'apertura delle Case degli Agostiniani, dei Cappuccini e degli stessi Verginiani».¹² La devozione, poi, della famiglia Carafa a S. Gennaro e ai Frati Cappuccini spiegherebbe anche la coincidenza, verificatasi più tardi, di eventi che accomunarono Avellino, Cerreto Sannita e Napoli: sotto gli auspici e il beneplacito dei vari esponenti della famiglia Carafa, quasi contemporaneamente (a differenza solo di un anno) iniziavano a Napoli (nel 1608) i lavori per la costruzione della nuova Cappella di S. Gennaro e venivano consacrate la Chiesa del convento di Cerreto Sannita (1608) e la Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino (nel 1609).¹³ Nel Seicento e nel Settecento, poi, la famiglia Carafa continuerà ad esercitare la propria opera di promozione del culto e della devozione per S. Gennaro e per l'ordine dei Frati Francescani a Cerreto Sannita. Il conte Diomede Carafa, nel 1610, donò ai frati una polla d'acqua che sorgeva alle falde di monte Coppe. Il conte, inoltre, concesse numerosi altri benefici ai frati riconfermati dai suoi successori. Nel 1750 Marzio Carafa faceva raffigurare S. Gennaro in un dipinto nella Chiesa di S. Antonio di quella città e sovvenzionava i lavori per la costruzione ivi della Chiesa intitolata proprio a S. Gennaro, nel quadro generale di un progetto di riassetto urbanistico della città di Cerreto da lui promosso già nel 1688, insieme al fratello Marino, ed affidato a Giovan Battista Manni, all'indomani del terremoto del 1688 (i lavori di riassetto iniziarono nell'anno 1690). Nell'ambito di questo stesso progetto, contemporaneamente, Marzio Carafa manifestava anche il suo impegno di devozione e di vicinanza agli ordini monastici.¹⁴

Anche dipinti situati a Colobrano e ad Oliveto Lucano, attribuiti anch'essi a Silvestro Buono o ad allievi della sua scuola, accompagnarono il passaggio del primo al secondo manierismo nel Mezzogiorno. È significativo che a Colobrano, nella Chiesa del Convento di S. Antonio, nella pala della *Madonna del Carmine tra i SS. Francesco d'Assisi e Francesco da Paola*, attribuita a Silvestro Buono dalla Francione e, da altri studiosi, a Francesco Curia, la figura esile di San Francesco, genuflesso, con il volto affilato e sofferente, molto patetico, rivolto con atteggiamento supplice verso la Vergine inquadrata nella tavola centrale della pala a Colobrano, appartenendo ad una comune aria culturale, richiami molto da vicino quella che è nel Trittico sull'altare dei Cappuccini ad Avellino. Non è certo casuale il fatto che anche nella Chiesa di S. Maria Assunta ad Oliveto Lucano la pala d'altare della *Vergine tra S. Francesco e S. Agostino*, attribuita a Silvestro Buono o a Decio Montano o ad altri pittori, ricordi, per impostazione compositiva e per caratteri iconografici e stilistici, il Trittico pittorico che è nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino, soprattutto per la citata esile figura di S. Francesco genuflesso con le braccia conserte al petto. Si precisa che la pala ad Oliveto Lucano era stata attribuita in passato da Nuccia Barone e Pierluigi De Castris a Michele Manchelli, genero di Marco Pino da Siena, riconosciuto autore della pala nella chiesa di S. Maria ad Anzi da Maria Francione. Nella tela si è sinora evidenziato specialmente «il pittoricismo vivace tipico dell'Imparato, gli angeli festosi e guizzanti che riecheggiano quelli di Pietro Negrone, la pennellata cangiante e delicata del Curia, i profili affilati abituali in Bartolomeo da Pistoia».¹⁵ Grazie agli studi successivamente condotti, tuttavia, prevale ora la tesi che la tela olivetana sia più probabilmente opera di Decio Montano, che guardò a lungo assimilandola profondamente la pittura di Silvestro Buono.

A conclusione di quanto sopra, può dirsi più in generale che, a nostro giudizio, proprio dalla presenza di opere per lo più con gli stessi soggetti ispirativi, ad Avellino e nei paesi della Basilicata e del Sannio (comunque del Meridione) governati e dominati dai Carafa e dai Caracciolo, probabili committenti, scaturisca un'ulteriore prova che la *Deposizione* e il Trittico nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino siano dovuti al pennello di Silvestro Buono. I Carafa e i Caracciolo riconfermerebbero il loro ruolo

¹² F. SCANDONE, *Storia di Avellino*, Napoli 1905

¹³ SICA, *I dipinti nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino*, cit., pp. 25-29.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ VILLANI, *La seconda metà del Cinquecento in Basilicata*, cit.

fondamentale di diffusori di un raffinato gusto pittorico nella scelta di artisti napoletani come Silvestro Buono e Bernardo Lama o loro seguaci. La probabilità della committenza da parte di Camillo Caracciolo della *Deposizione* di Avellino, in riferimento all'eventuale anno 1591 che si leggerebbe nella *Deposizione*, potrebbe essere supportata anche dal fatto che, proprio nel 1591, probabile anno di esecuzione della *Deposizione* ad Avellino, Saba Rondone vendette Bella (nella cui chiesa si situano opere attribuite a Silvestro Buono), insieme a Santa Sofia, Caldane, Platano e Baragiano, a Camillo Caracciolo per 110.000 ducati. Da quel tempo i Caracciolo di Torella, che nel 1598 conseguiranno il titolo di "Marchesi di Bella", terranno questo feudo fino all'eversione della feudalità (primo decennio del XIX secolo). Camillo Caracciolo (oltre che don Domizio Caracciolo, che fu marchese di Bella dal 1-4-1598 al 1603), potrebbe essere stato pertanto il possibile committente anche delle opere del Buono nella Chiesa di Bella. Insomma è molto probabile anche che don Camillo Caracciolo, 3° Conte di Torella e 2° Principe di Avellino, e, infine, riconosciuto Marchese di Bella nel 1603, possa aver commissionato a Silvestro Buono (o al suo sodalizio con Lama) sia le opere nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino e sia le opere nella Chiesa di Bella.

Comunque si ponga la questione della committenza delle opere, tuttavia, una cosa è certa: la *Deposizione* di Silvestro Buono (1551 o 1571 o 1581 o 1591) e il *Trittico della Madonna delle Grazie, S. Francesco e S. Gennaro* sull'altare centrale della Chiesa di S. Maria delle Grazie ai Cappuccini ad Avellino (1584-1591) nascono dall'assimilazione avvenuta da parte di Silvestro Buono e Bernardo Lama del classicismo lombardo divenuto una loro scuola propria, sulla scia dei molti allievi e seguaci di Polidoro quali Marco Cardisco, Andrea Sabatini da Salerno e Giovan Filippo Criscuolo, «introducendo nella pittura, oltre ai derivati della cultura romana e al vigore espressivo di Polidoro, portati della pittura nordica, in particolare di Michel Coxie» (Rossella Villani, *La seconda metà del Cinquecento in Basilicata; la pittura napoletana in Basilicata*).

2. Ritratto di S. Carlo Borromeo.

Una via a parte si aprì nei rapporti dell'Irpinia con la pittura lombarda nella seconda metà del cinquecento e si sviluppò soprattutto nel primo decennio del Seicento: il tramite fu l'invio da Milano da parte di Federico Borromeo del *Ritratto di S. Carlo Borromeo* (1611) al nipote Carlo Gesualdo (il ritratto, attribuito a Panfilo o Giuseppe Nuvolone, è oggi custodito nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino).¹⁶ Questa via, più precisamente, immette la cultura controriformistica borromaica lombarda ad Avellino: ne sono testimonianze, oltre il menzionato *Ritratto di S. Carlo Borromeo*, il coevo *S. Luigi che adora il Crocifisso*, anch'esso attribuito a Giuseppe Nuvolone ed anch'esso nella medesima chiesa avellinese, e l'*Apparizione della Vergine a S. Felice da Cantalice* che è nella Chiesa di S. Maria delle Grazie nel capoluogo irpino, attribuita a Nicola Vaccaro e commissionata dalla famiglia di Muzio Spadafora. (Per una trattazione completa del *Ritratto di San Carlo Borromeo* si rimanda a Riccardo Sica, *Arte e Fede nella Chiesa di S. Francesco Saverio ad Avellino*, Stamperia del Principe, Gesualdo, 2018).

3. L'apparizione della Vergine a S. Felice da Cantalice.

La cultura controriformistica, post-tridentina e sancarlina si fece sentire in Irpinia, come si è detto, anche all'inizio del Seicento, proveniente dall'area lombarda borromaica.

In uno splendido dipinto di Carlo Francesco Nuvolone, *L'Apparizione della Vergine a S. Carlo Borromeo e a S. Felice da Cantalice*, alla Pinacoteca nazionale di Parma (1647), di suggestiva sontuosità cromatica, sono rappresentate, insieme con l'immagine delle Vergine con Bambino, che ci riporta al culto per Maria tanto sentito ad Avellino, le figure di due santi fondatori della Controriforma e della Compagnia di Gesù, tra i più venerati dagli avellinesi: San Carlo Borromeo e San Felice da Cantalice. Questi due santi furono ritratti ripetute volte in dipinti che si ammirano in Irpinia e ad Avellino in particolare. Non a caso, per ben due volte, insieme con l'immagine della Madonna col Bambino, viene raffigurato S. Felice da Cantalice in due pregevoli dipinti (uno attribuito a Francesco Guarini, 1650 c.) collocati nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ai Cappuccini nel capoluogo irpino.

La figura di San Felice da Cantalice, in particolare, così ben caratterizzata nell'iconografia e nello stile nel dipinto di Carlo Francesco Nuvolone a Parma, viene esemplata e riprodotta da Nicola Vaccaro, su

¹⁶ SICA, *Arte e Fede nella Chiesa di S. Francesco Saverio ad Avellino*, Stamperia del Principe, Gesualdo, 2018.

commissione di Maria Antonia Ruffo, moglie di Muzio Spadafora, nel dipinto della *Vergine con Bambino e San Felice da Cantalice* che è nella Chiesa di S. Maria delle Grazie (1668 circa) ad Avellino e che attribuiamo a Nicola Vaccaro (Cfr. Riccardo Sica, *I dipinti nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino*, cit., pp. 55 e ss.). Come sia potuta giungere al Vaccaro l'immagine di San Felice dipinta dal Nuvolone a Parma si spiegherebbe con il fatto che generalmente i pittori Nuvolone, padre e figli, proponevano agli ordini religiosi in tutt'Italia temi e soggetti iconografici particolari, come questo, sottolineando il senso di grande affettività delle scene sacre, così da svelare il lato più umano e commosso della fede. Il rosso del manto di San Carlo Borromeo e del cappello è lo stesso colore cardinalizio che si riscontra nel *Ritratto di San Carlo Borromeo* di Giuseppe Nuvolone nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino (e precedentemente nella Chiesa di San Carlo in Piazza Libertà ad Avellino). Anche il menzionato *San Luigi dinanzi al Crocifisso* che è nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino è attribuibile a Giuseppe Nuvolone e richiama stilisticamente ed iconograficamente quello che si ammira a Castiglione delle Stiviere, paese d'origine del santo. Persino il motivo del giglio, tipico del repertorio iconografico nuvoloniano diffusosi poi in tutta la Lombardia, si ritrova identico nel dipinto di *S. Luigi Gonzaga* ad Avellino e nei dipinti lombardi citati di Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone. Infine, è emblematico il caso della presenza in Irpinia, a Zungoli, nella Chiesa di San Francesco, Convento dei Riformati, del dipinto *San Francesco sorretto da due Angeli*, che attribuiamo al Murillo e che risente della maniera pittorica lombarda, borromaica e ligure, come dimostrano le sue affinità iconografiche oltre che stilistiche con l'omonimo dipinto di Francesco Cairo (o suo ambito), pittore di scuola lombarda, che è a Biella. Segno, questo, assai rappresentativo, del profondo assorbimento della lezione pittorica di area e cultura borromaica che dovette avvenire nel Seicento in terra d'Irpinia.¹⁷

4. L'*Adorazione dei Magi* di Marco Pino da Siena nella Cappella Spadafora nel Duomo di Avellino (1571 c.).

La splendida tavola esprime i frutti della vicinanza di Napoli con Roma che aveva determinato, già nel primo decennio del Cinquecento, «una precoce assimilazione del classicismo raffaellesco, diffuso da Cesare da Sesto, rappresentante della cultura leonardesca lombarda e seguace di Raffaello a Roma»¹⁸ che aveva lasciato a Napoli opere come l'*Adorazione dei magi* nel Museo di Capodimonte che ispirano appunto Marco Pino da Siena per la sua *Adorazione dei Magi* nel Duomo di Avellino. Il pittore senese Marco Pino, infatti, che nel 1557, prima di giungere a Napoli, opera a Roma nella cerchia raffaellesca collaborando con Perin del Vaga al ciclo decorativo di Castel Sant'Angelo, si segnala per il proprio sensibile contributo alla diffusione del classicismo raffaellesco, riconfermandosi, verso la metà del Cinquecento, il maggior rappresentante del secondo manierismo nel Meridione. A testimonianza, insieme all'*Adorazione dei Magi* ad Avellino, lascia a Napoli l'*Adorazione dei Magi* nella Chiesa dei Santi Severino e Sossio e l'*Adorazione dei Magi* del Museo di Capodimonte, che si ricollegano direttamente l'*Adorazione* avellinese.

Antiche attribuzioni provenienti di volta in volta dallo Zigarelli, De Franchi, Pionati, Muscetta. etc. quasi sempre hanno avuto il merito di individuare la giusta area di provenienza della tavola avellinese: l'«area lombarda». Tra le attribuzioni successive, quella del prof. Filippo di Jorio (Cfr. *La Cattedrale di Avellino*, Ed. Di Mauro, Cava dei Tirreni), che per primo fece riferimento alla presenza della probabile corona del Principe Caracciolo nel dipinto, fa datare l'opera non prima dell'anno di conferimento del titolo di «Principe di Avellino» a Marino Caracciolo. Ciò avviene, per esempio, con l'attribuzione della Restaino, che fa il nome di Smeet (o Smet) come possibile autore. Entrambe le attribuzioni, tuttavia, non sono, secondo noi, condivisibili, perché lo stile del quadro avellinese – saldamente ancorato al classicismo tardomanierista, appena scosso da timidi incipienti fremiti prebarocchi, quali si rinvencono, appunto, nella pittura di Marco Pino di non oltre il 1571-73 – non rivela gli empiti del «furioso barocco» di fine Cinquecento-inizio Seicento che caratterizzò invece la pittura degli autori diversi da Marco Pino da Siena proposti come autori della tavola ad Avellino. Per altri motivi non condividiamo neppure l'attribuzione primitiva del dipinto del Duomo a Ippolito Borghese (1568-1630 c.) che opera in un arco di tempo di molto posteriore a quello a cui l'*Adorazione dei Magi* avellinese appartiene pur esprimendosi in un linguaggio

¹⁷ Cfr. SICA, *Gli influssi della pittura lombarda ad Avellino*, in «Il Mattino», 1 luglio 2018, pag. 37 e ID., *Arte e Fede nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino*, cit., pp. 50 e sgg. e vari articoli di R. Sica sullo stesso argomento pubblicati in «Nuovo Meridionalismo».

¹⁸ VILLANI, *La seconda metà del cinquecento in Basilicata*, cit.

figurativo troppo attardato sulla temperie culturale del primo rinascimento, sull'immobilismo di un persistente greve manierismo formale, ormai vieto e consunto. Non è neppure il caso, inoltre, di prendere più in considerazione la vecchia e superata proposta di attribuzione a Pietro Negrone pur da qualche studioso avanzata.

Tempo cronologico ed orientamento stilistico, quindi, evidenziati dalle attribuzioni precedenti alla nostra attribuzione a Marco Pino da Siena, non coincidono con quelli dell'*Adorazione dei Magi* avellinese. Questa, infatti, inequivocabilmente documenta, invece, quel prezioso momento di armonizzazione tra il tardomanierismo e gli annunci dell'incipiente barocco che solo Marco Pino, a nostro parere, seppe così abilmente cogliere, interpretare e rappresentare nelle sue opere eseguite intorno agli anni settanta del Cinquecento. Può dirsi che sul piano storico, ad Avellino, nel Duomo, si ripeté la stessa vicenda che si svolse contemporaneamente a Napoli nella Chiesa dei santi Sossio e Severino: in entrambe le chiese, cioè, nei primi anni settanta del Cinquecento, gli stessi autori, Marco Pino da Siena e Benvenuto Tortelli (autore dello schienale del Trono Vescovile raffigurante l'*Adorazione dei Magi*), realizzarono *Adorazioni dei Magi* (ad Avellino e a Napoli tra 1571 e 1573) che incoraggiarono ed accompagnarono nell'Italia meridionale il passaggio dell'arte dal manierismo rinascimentale allo sviluppo del Barocco. Nelle medesime chiese citate di Avellino e di Napoli l'opera di conciliazione e di sviluppo del classicismo manieristico e dei prodromi del Barocco venne intrapresa anche dagli stessi scultori in marmo Giandomenico D'Auria, Girolamo Imparato e Salvatore Caccavello, sotto la guida del maestro Giovanni da Nola. Nel Duomo avellinese di questi scultori si conserva il rilievo marmoreo della *Santissima Trinità*, che è nella Cappella omonima nel transetto a destra entrando.¹⁹ Proprio nella capacità di sintesi e di armonizzazione di forma o manierismo e barocco risiedono, a nostro giudizio, l'importanza storica ed il valore artistico dell'*Adorazione dei Magi* nella Cappella Spadafora del Duomo di Avellino.

La presenza della corona nel pannello dello schienale del Trono vescovile e nella tavola pittorica del Duomo ad Avellino viene sbandierata da altri studiosi per attribuire il dipinto ad artista diverso da Marco Pino da Siena e ad epoca di esecuzione successiva alla data 1571 da noi proposta. Occorre precisare, tuttavia, che la presenza di quella corona, a nostro avviso, non necessariamente deve identificarsi con quella del Principe Caracciolo: essa è un motivo così consueto nella iconografia religiosa agiografica tradizionale (si pensi alla raffigurazione di S. Luigi Gonzaga in dipinti in cui si rappresenta sempre la corona deposta ai piedi del Crocifisso come simbolo di rinuncia fatta dal santo al potere temporale a favore di quello spirituale) che non smentisce ma anzi suffraga la tesi della nostra attribuzione dell'*Adorazione dei Magi* del Duomo avellinese a Marco Pino da Siena. Riconoscendo come quella del Principe Caracciolo tale corona nel dipinto e nello schienale del trono del vescovo, la data di esecuzione dell'opera si sposta anche fino agli ultimi decenni del Cinquecento, mentre stilisticamente l'opera riflette – come s'è detto – caratteri ancora tardomanieristici persistenti accanto ai primi empiti barocchi, in una sintesi eccezionale di “forma” (rinascimentale) e “furore” (barocco).

Per quanto riguarda poi il fatto che qualche studioso abbia attribuito il dipinto ad “ignoto pittore lombardo del '500”, va precisato che gli echi della pittura lombarda del Cinquecento di cui sensibilmente risente l'*Adorazione dei Magi* nel Duomo di Avellino provengono da due fonti principali: da Benvenuto Tortelli, scultore in legno ed architetto bresciano, che Marco Pino, subendone il forte influsso, aveva conosciuto prima del 1560 nell'Abbazia di Montecassino dove lavorarono insieme e poi nella Cattedrale ad Avellino dove strinsero, gomito a gomito, un rapporto di strettissima collaborazione; e da Cesare da Sesto (Sesto Calende, 1477 – Milano, 27 luglio 1523) da cui Marco Pino, suo fedele seguace, li ereditò direttamente. Cesare da Sesto, il maestro di Marco Pino da Siena, si era formato infatti a Milano a contatto con Leonardo da Vinci, di cui divenne un fedele allievo, rientrando nel fenomeno dei “leonardeschi”. Con i suoi viaggi si diffuse lo stile di Leonardo anche in aree da questi mai toccate, come il Meridione d'Italia. Qui, a Napoli – in uno speciale ruolo di intermediario e continuatore – fu proprio Marco Pino da Siena a cogliere dalle mani del maestro Cesare da Sesto il frutto del retaggio leonardesco e in generale della pittura lombarda del Cinquecento, realizzando, oltre che l'*Adorazione dei Magi* (1571) nella Chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli e l'*Adorazione dei Magi* ora nella Pinacoteca Nazionale di Capodimonte, appunto questa splendida tavola di Avellino che della derivazione dalla pittura lombarda da parte di Pino da Siena è una inconfutabile, preziosissima testimonianza. In ciò il maggiore pregio del dipinto. Già nel volume Riccardo Sica, *Le pitture nel Duomo di Avellino dal XVI al XIX secolo*, Ed. Laurenziana, Napoli 1981, evidenziammo, sul piano delle concordanze iconografiche e stilistiche, le affinità, spesso le identità tra le

¹⁹ Cfr. SICA, *Un bassorilievo della scuola di Giovanni da Nola: la SS. Trinità nel Duomo di Avellino*, in *La Cattedrale di Avellino*, a cura di N. Gambino, Ed. Di Mauro, Cava dei Tirreni 1986.

Adorazioni dei Magi di Marco Pino da Siena nella Chiesa dei SS. Severio e Sossio a Napoli e nel Duomo di Avellino e l'*Adorazione dei Magi* dello scultore lombardo, bresciano, Benvenuto Tortelli (1571), raffigurata nello schienale del Trono Vescovile nel medesimo Duomo di Avellino. In un possibile confronto dei particolari tra l'opera di Marco Pino e quella del Tortelli nel Duomo avellinese, si rivelano di evidenza palmare i rapporti di collaborazione intercorsi tra i due artisti operosi gomito a gomito nella medesima cattedrale del capoluogo irpino. Il riscontro puntuale di quei particolari non è certo casuale, ma trova una sua spiegazione ed una sua motivazione precisa. Come emerge anche alla luce dei recenti studi condotti soprattutto da Teodoro Fittipaldi, da Gennaro Toscano e da Letizia Gaeta, quei rapporti non si limitano ad essere soltanto formali, iconografici e stilistici, ma, come ribadisce la Vargas, corrispondono ad «una sorta di microstoria, fatta largamente di rapporti di parentela, di amicizia, di discepolato, di concorrenza o di associazione tra artisti e i pittori» nell'area dell'attività meridionale. Ci riferiamo, in particolare, ai rapporti tra Marco Pino da Siena, Cornelis Smeets, Ippolito Borghese, Clemente e Benvenuto Tortelli, Annibale Caccavello e Giandomenico D'Auria ed altri. Il rapporto collaborativo, strettissimo, tra Benvenuto Tortelli e Marco Pino da Siena è documentato in più occasioni. In più di un'occasione, infatti, Benvenuto Tortelli risulta essere testimone di atti di pagamento riguardanti Marco Pino, artefice dei lavori nell'Abbazia a Montecassino e nella Chiesa dei SS. Severino e Sossio a Napoli. Quando Benvenuto giunge sulla scena artistica a Napoli, per il versante della scultura, vi dominavano Annibale Caccavello e Giandomenico D'Auria la cui bottega, nel solco di una tradizione «resa vincente»²⁰ dalla bottega di Giovanni da Nola, operava spesso in società, come si evince dal libro contabile appartenuto ad Annibale, «nel quale sono appuntate prevalentemente questioni di natura economica di frequente coincidenti con quelle più specificamente artistiche» (*Ibidem*). Nella seconda metà del Cinquecento a Napoli un ruolo determinante fu svolto proprio dal bresciano Benvenuto Tortelli, presente a Napoli dal 1560, quando ricevette la commissione del coro ligneo per la chiesa benedettina dei Santi Severino e Sossio (1560-75) in collaborazione con B. Chiarini. Responsabile del cantiere dei Santi Severino e Sossio, dopo il temporaneo trasferimento di Benvenuto a Siviglia avvenuto, con le galee di Don Alvaro de Decan, il 13 settembre del 1566, fu il padre Clemente Tortelli. In questo periodo, secondo la Perriccioli, Clemente Tortelli avrebbe eseguito il coro del Duomo di Avellino. Successivamente Benvenuto Tortelli, secondo nostra supposizione, rientrato a Napoli dalla Spagna (1566-1572), eseguì, nel 1571, lo schienale raffigurante la scena dell'*Adorazione dei Magi* nel Trono vescovile nel medesimo Duomo avellinese. I Tortelli, padre e figlio, portarono nel napoletano anche altri artisti e influssi dell'arte lombardo-veneta. Fecero parte della Bottega di Benvenuto Tortelli anche Giovanni Battista Vigilante di Solofra e Nunzio Ferraro uniti in un fruttuoso sodalizio. La bottega ebbe molte committenze dai Monasteri Benedettini, da quello di Montecassino (1573) al napoletano dei Santi Severino e Sossio (1573), a quello di Montevergine (1573), fino al palermitano monastero di San Martino alle Scale, dando grande sviluppo all'arte della Controriforma. Il Tortelli, che aveva lavorato al soffitto dell'Abbazia di Montecassino, ebbe dallo stesso Abate l'incarico di lavorare al Monastero dei Santi Severino e Sossio.

Riteniamo che quasi certamente entrambi i Tortelli, padre e figlio, lavorarono al Coro nel Duomo di Avellino negli anni 1571-1573 e nello stesso periodo a quello dell'Abbazia di Montevergine sotto la guida di Clemente.

Prima di giungere nel Duomo avellinese, Benvenuto Tortelli fu preceduto, come s'è già detto, dall'attività svolta nel cantiere dell'abbazia di Montecassino per la quale aveva eseguito, al tempo in cui operavano diversi pittori tra cui Marco Pino, il perduto coro, il lavoro che l'artista lombardo si impegnava a realizzare per Napoli intorno al 1558 nella Chiesa dei SS. Severino e Sossio.²¹ Napoli ed Avellino (oltre che Aversa) divennero il terreno d'incontro tra il filone di impronta più decorativa attestatosi nei cantieri aperti a Napoli dal Tortelli e quello più propriamente scultoreo monopolizzato dalla bottega di Giovanni da Nola e da quella del figlio di Giandomenico D'Auria, Girolamo, supportato dall'ancora misterioso Salvatore Caccavello e da tanti altri maestri meno conosciuti.

È singolare notare che, a proposito del rapporto da noi ipotizzato ed intercorso tra Benvenuto Tortelli e Marco Pino da Siena nel Duomo di Avellino, Marco Pino, «pittore di fama, come è noto, nella Napoli di quegli anni» (Letizia Gaeta), prima di giungere nel Duomo avellinese, dopo aver conosciuto a Montecassino

²⁰ L. GAETA, *Ancora su Benvenuto Tortelli, tra concorrenza, collaborazione e prezzi*, in «Kronos 7», p. 37.

²¹ Questo lavoro veniva minuziosamente indicato in un contratto prodigo di informazioni e particolari. La perdita del documento e l'aspetto lacunoso delle cedole di pagamento non ci impediscono, tuttavia, di immaginare che lo scultore fosse ben inserito in un nutrito gruppo di artisti convocati (Cfr. GAETA, *Ancora su Benvenuto Tortelli*, cit., p. 57).

Benvenuto Tortelli, collaborasse con Sebastiano Caputo, esperto intagliatore, legato a Bartolomeo Chiarini collaboratore di Tortelli nel cantiere dei Santi Severino e Sossio, per la realizzazione di una imponente icona nella Chiesa dell'Annunziata di Aversa, una *Deposizione dalla Croce* commissionata già nel 1568 ma terminata solo nel 1571. Nello stesso anno, nella Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino, Silvestro Buono in sodalizio con Bernardo Lama, il rivale per eccellenza di Marco Pino, stava realizzando la ben nota *Deposizione*.

Ci sembra che questo collegamento Marco Pino-Chiarini- Benvenuto Tortelli-Sebastiano Caputo vada premesso alla questione dell'attribuzione dell'*Adorazione dei Magi* di Marco Pino da Siena nel Duomo di Avellino (1571-73). Franco Perrella²² ricorda un interessante documento che attesta che «il 27 luglio del 1568 Sebastiano Caputo de Neapoli scultor lignaminum» stipula una convenzione con i “magisteri yconomis” della chiesa e dell'ospedale dell'Annunziata di Aversa, per una cona lignea a «doie facezie»; un'imponente cona alta 43 palmi con caratteristiche specificate nel disegno dal quale tuttavia il «nobile Sebastiano» avrebbe dovuto derivare, prima di iniziare ad intagliare, «uno cartone in lo quale habia a designare tucti intagli che verranno in detta cona». Letizia Gaeta precisa che «a Marco Pino, atteso da Roma alla fine di aprile del 1570, spettava stimare l'opera che Sebastiano aveva approntato per quei giorni e che avrebbe dovuto accogliere la *Deposizione dalla Croce* del senese Marco Pino, la sola parte pervenutaci dell'intero complesso, per la quale Marco ricevette 400 ducati» (Letizia Gaeta, *Ancora su Benvenuto Tortelli, tra concorrenza, collaborazione e prezzi* in «Kronos 7», pag. 57). Va evidenziato che alcuni studiosi non a caso riconoscono a Marco Pino da Siena l'*Adorazione dei Magi* che è ad Aversa proveniente dalla chiesa di S. Francesco da Paola, e ora nella Cattedrale, successivamente attribuita a Cornelis Smet. Franco Perrella fa opportunamente notare che il Vitale ricorda che «da competenti, mandati dalla Soprintendenza ai Monumenti di Napoli [il dipinto dell'*Adorazione dei Magi* ad Aversa proveniente dalla Chiesa di S. Paolo ed ora nella Cattedrale] fu dichiarato opera di Pittore manierista della Scuola Napoletana della metà del '500; personalità che fu in un secondo tempo individuata, dalla maggior parte degli storici del tempo, nella figura di Marco Pino».²³ «Non ci è dato sapere – sostiene Letizia Gaeta – come e da chi fosse stato predisposto l'abbinamento del pittore con l'intagliatore Caputo; possiamo limitarci ad agganciarlo, ancorché per via indiretta, ad una vecchia conoscenza di Marco Pino, Benvenuto Tortelli – conosciuto a Montecassino nel 1560 – ricordando che Sebastiano Caputo risulta legato a Bartolomeo Chiarini collaboratore di Tortelli, nel cantiere dei Santi Severino e Sossio» (*Ibidem*). Va evidenziato, inoltre, che l'abbinamento (il tandem) Benvenuto Tortelli-Marco Pino da Siena nel Duomo di Avellino s'era già espresso nell'Abazia di Montecassino nel 1569, cioè un anno dopo rispetto a quello (27 luglio 1568) a cui fa riferimento il documento citato con cui “Sebastiano Caputo de Neapoli scultor lignaminum” stipula una convenzione con i “magisteri yconomis” della chiesa e dell'ospedale dell'Annunziata di Aversa. Ad Aversa si trovano la *Deposizione dalla Croce* di Marco Pino da Siena e opere di Cornelis Smet. Ciò ci induce a riflettere. Intanto non è casuale che l'attribuzione dell'*Adorazione dei Magi* ad Aversa risulti essere ancora dubbia, essendo stata dibattuta la questione attributiva tra Smet e Marco Pino²⁴ sin dall'inizio. Non è casuale perchè, per la realizzazione di queste opere nella cittadina di Aversa, concorsero sicuramente «i rapporti di concorrenza, collaborazione e prezzi» (Letizia Gaeta), tra Marco Pino da Siena e Cornelis Smet oltre che con Benvenuto Tortelli (rapporti che in seguito diventeranno addirittura anche di parentela) grazie allo stesso Smet che, durante la sua permanenza a Napoli, seppe tessere una fitta rete di amicizie e committenze in tutto il Vicereame: per la sua bottega passarono alcuni tra i più importanti artisti fiamminghi operanti in quella città, come Aert Mytens; il 14 febbraio 1574 sposò a Napoli Margherita di Medina e tra i suoi testimoni vi fu Teodoro d'Errico amico di Benvenuto Tortelli e di Marco Pino; il 18 febbraio del 1577 scelse di volere Benvenuto Tortelli quale padrino di battesimo del suo primogenito; dopo la sua morte, nel 1592, la moglie Margherita di Medina, cognata di Teodoro d'Errico (che ne aveva sposato la sorella), sposò l'artista Aert Mytens.

Spostando il discorso sul piano critico, è da osservare che non a caso le due opere che ci appaiono più vicine all'*Adorazione dei Magi* avellinese siano proprio, a parte l'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto nella Galleria di Capodimonte e l'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto nella Chiesa di SS. Severino e

²² www.iststudiatell.org/p_ext/articoli_pezzella/cornelis_de_smet.pdf, L'Adorazione dei Magi di Cormelis De Smet.

²³ *Ibidem*.

²⁴ L'attribuzione dell'*Adorazione dei Magi* di Aversa allo Smet scaturisce soprattutto dal confronto di quest'opera con altre due opere dello stesso autore, cioè con il quadro cosiddetto “della Regina Giovanna” e con la *Adorazione dei Magi* ora nella cattedrale di Muro Lucano.

Sossio a Napoli, quelle di Cornelis Smet, cioè *L'Adorazione dei Magi* di Torella dei Lombardi, ora nella collezione Ruspoli, e quella nel Duomo di Aversa. Va subito precisato, tuttavia, che la tavola nel Duomo di Avellino, più proclive alle aperture barocche, si differenzia dalle altre due citate *Adorazioni* che sono chiaramente dipinte su modelli zuccareschi e vasariani, secondo l'usanza propria dello Smeets. Ciò nonostante, la vicinanza stilistica e cronologica tra la *Adorazione dei Magi* nel Duomo avellinese e quella nella cattedrale di Aversa rimane così stringente che quest'ultima poté da subito essere senz'altro dichiarata opera di Marco Pino da Siena. *L'Adorazione* di Aversa infatti fu «tramandata pertanto come opera del senese, e poi dirottata dalla Borea nell'area di Silvestro Buono, seguita in un primo tempo dal Previtali, e poi definitivamente assegnata dallo stesso Previtali a Cornelis Smet sulla scorta di stringenti analogie con la documentata cona del Rosario della cattedrale di Muro Lucano, in provincia di Potenza» (Letizia Gaeta, *Ancora su Benvenuto Tortelli, tra concorrenza, collaborazione e prezzi* in «Kronos 7», pag. 57). Opportunamente in proposito Franco Perrella osserva: «nella composizione affiorano con chiarezza le caratteristiche stilistiche del pittore fiammingo: dall'impianto compositivo, strutturato in profondità su tre diagonali, (che origina dal modello originario costituito dall'*Adorazione dei Magi* di Leonardo alla Galleria degli Uffizi a Firenze), all'esecuzione calligrafica, precisa e diligente, dei volti; dalla resa cromatica ottenuta con un morbido impasto di colori, alle crepitanti sete e ai veli fruscianti che vestono le figure, le quali appaiono, come bene esplicita una felice espressione del Previtali, quasi "cristallizzate, congelate sotto una brinata di zucchero filato"». Originario di Malines, dove era nato, Cornelius de Smet (o Smeets), dopo un lungo apprendistato fra Anversa e Amsterdam, approdò a Napoli, dove fu lungamente attivo tra il 1574 e il 1581, anno in cui morì. A Napoli conobbe ed ammirò le *Adorazioni dei Magi* di Marco Pino da Siena, quella che ora è al Museo di Capodimonte (in cui c'è raffigurata una corona molto simile a quella che compare sia nello schienale del trono vescovile di Benvenuto Tortelli e sia nell'omonimo dipinto nel Duomo di Avellino), quella nella Basilica di San Lorenzo Maggiore e quella nella Chiesa dei SS. Severino e Sossio. Personalmente, siamo propensi a credere che Cornelius Smeets, giunto a Napoli nel 1578 dove rimase fino al 1581, ebbe modo di conoscere anche l'*Adorazione dei Magi* eseguita da Marco Pino da Siena nel 1571-73 c. nel Duomo di Avellino, facendosi da essa influenzare nella realizzazione delle altre sue due *Adorazioni dei Magi* che si trovano rispettivamente nella Collezione Ruspoli a Torella dei Lombardi e nel Duomo ad Aversa.²⁵

²⁵ Per le argomentazioni e le prove a sostegno della nostra attribuzione dell'*Adorazione* avellinese a Marco Pino da Siena intorno al 1571-73 si rimanda il lettore alle pp. 19-28 e 63 e sgg. del libro SICA, *Le pitture del Duomo di Avellino dal XVI al XIX secolo*, Ed. Laurenziana, Napoli 1981. Ed in modo particolare si raccomanda l'attenta visione delle Tavole allegate, che fanno cogliere meglio, a confronto, i particolari delle opere, le affinità, le similitudini e spesso le identità iconografiche e stilistiche.



Marco Pino da Siena, *Adorazione dei Magi*, 1571-73, Duomo di Avellino.



Fig. 1 Carlo Francesco Nuvolone, *Madonna col Bambino e i santi Carlo Borromeo e Felice da Cantalice* a Parma



Fig. 2 Nicola Vaccaro, *La Vergine con Bambino e San Felice da Cantalice*, 1668 c., Chiesa S. Maria delle Grazie, Avellino



Silvestro Buono, *Deposizione*, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Avellino, 1551 o 1591



Brienza (Pz), Chiesa dell'Annunziata – *Pietà* – Silvestro Buono, 1571, (foto S.B.A.S. - Matera)



Giulio Cesare Procaccini o Panfilo Nuvolone, 1611, o Giuseppe Nuvolone tra il 1686 e il 1695, *Ritratto di San Carlo Borromeo*, Chiesa di San Francesco Saverio, Avellino



Il Trittico (S. Francesco, Madonna delle Grazie, S. Gennaro) – Chiesa di S. Maria delle Grazie, Avellino (altare centrale)



Silvestro Buono in sodalizio con Bernardo Lama (o loro scuola, *Decio Montano*, Trittico, Chiesa di S. Maria delle Grazie, Avellino)



Decio Montano (?), *Madonna con Bambino, S. Francesco, S. Agostino e anime purganti*, 2 metà sec. XVI, Chiesa di S. Maria, Oliveto Lucano (MT)



Silvestro Buono, *Eterno Padre*, part. cimasa dell'altare Chiesa di S. Maria delle Grazie ad Avellino



Silvestro Buono, *Eterno Padre*, part. cimasa dell'altare Chiesa di Brienza (Pz), Chiesa dell'Annunziata