

**Fondazione Federico Zeri**  
**Università di Bologna**

Presidente  
Francesco Ubertini,  
*Rettore Alma Mater Studiorum*  
*Università di Bologna*

Presidente onorario  
Anna Ottani Cavina

Direttore  
Andrea Bacchi

Consiglio di Consultazione  
Francesco Ubertini, *Presidente*  
Barbara Abbondanza Maccaferri  
Francesca Baldassari  
Giovanna Forlanelli Rovati  
Stefano Possati  
Mario Scaglia  
Romano Volta

Consiglio di Amministrazione  
Francesco Ubertini, *Presidente*  
Barbara Abbondanza Maccaferri  
Andrea Bacchi  
Marco Degli Esposti  
Giacomo Nerozzi

Collegio scientifico  
Anna Maria Ambrosini Massari  
Andrea Bacchi  
Daniele Benati  
Francesco Caglioti  
Andrea De Marchi  
David Freedberg  
Aldo Galli  
Elio Garzillo  
Mina Gregori  
Michel Laclotte  
Mauro Natale  
Antonio Paolucci  
Simonetta Prospero Valenti Rodinò  
Pierre Rosenberg

Fondazione Federico Zeri  
piazzetta Giorgio Morandi, 2  
40125 Bologna  
[www.fondazionezeri.unibo.it](http://www.fondazionezeri.unibo.it)

**nuovi diari di lavoro**

Collana diretta da  
Andrea Bacchi

Responsabile di redazione  
Marcella Culatti

Redazione  
Elisabetta Sambo  
con la collaborazione di  
Albertina Ciani  
Melissa Macaluso

Elaborazione immagini  
Marcello Rossini

Comunicazione  
Marta Forlai

Progetto grafico  
Paola Gallerani

isbn: 9788836647514  
© 2021 Fondazione Federico Zeri

# il mestiere del conoscitore. federico zeri

a cura di  
andrea bacchi  
daniele benati  
mauro natale



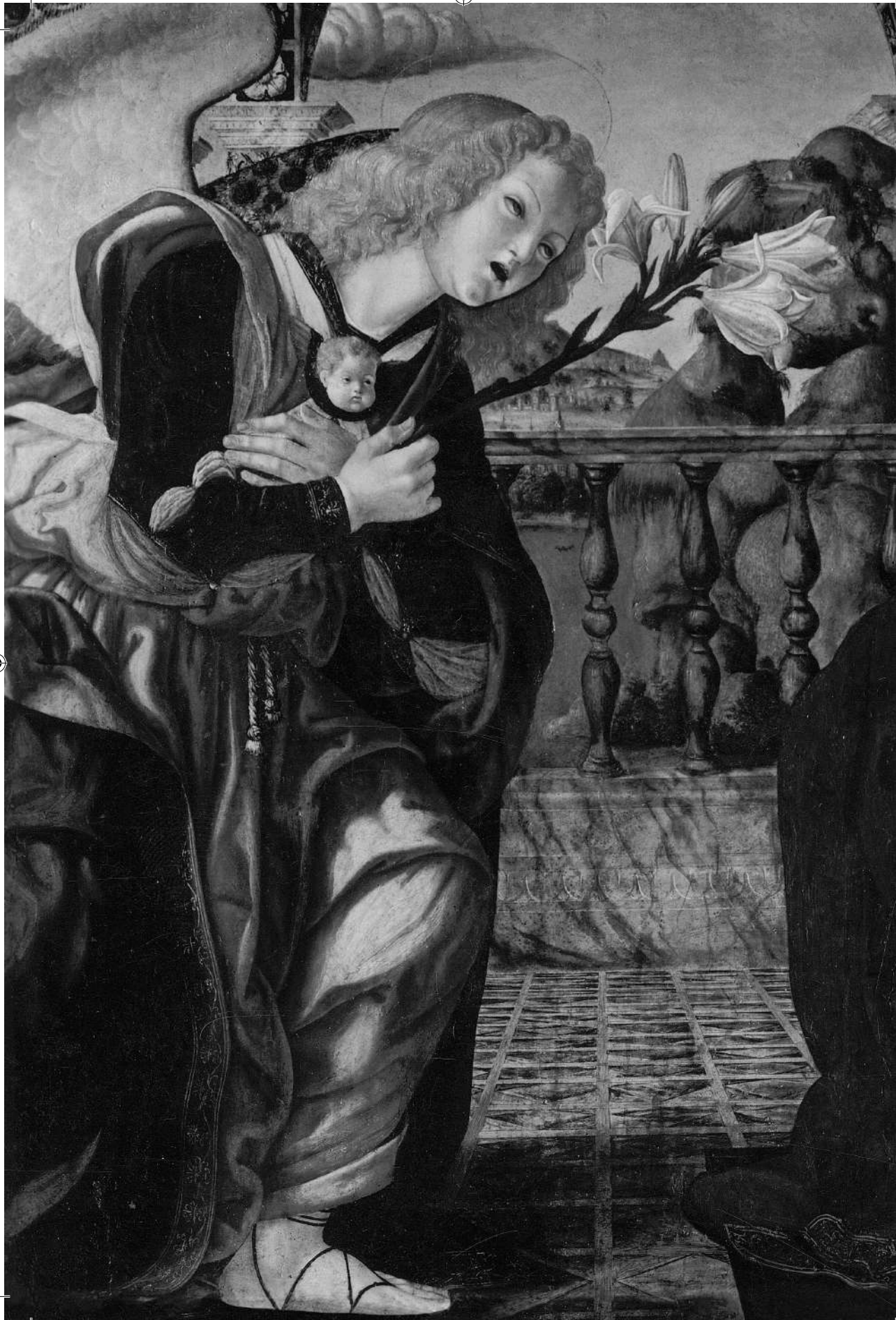
FONDAZIONE  
FEDERICO ZERI  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

SilvanaEditoriale

# Indice

- 9 **Introduzione**  
*Andrea Bacchi*
- 13 **Parole e cose. Considerazioni su Federico Zeri scrittore**  
*Marco Collareta*
- 23 **Federico Zeri: le strade fra Giotto e Cavallini**  
*Serena Romano*
- 45 **Filologia ricostruttiva. La sfida scientifica e divulgativa di Federico Zeri verso il 1960, tra storiografia italiana e anglosassone**  
*Andrea De Marchi*
- 83 **Amore per la periferia. Tardogotico carezzevole e virulento tra Umbria, Marche, Lazio**  
*Mauro Minardi*
- 115 **Le geografie di Federico Zeri e Donato de' Bardi**  
*Mauro Natale*
- 145 **Due dipinti, la filologia e... due nomi: a proposito di un 'errore' di Federico Zeri**  
*Neville Rowley*
- 181 **Tra Rinascimento e Pseudo-Rinascimento. La pittura senese del Quattrocento negli scritti di Federico Zeri**  
*Alessandro Angelini*
- 201 **Zeri e Crivelli, un filo rosso**  
*Emanuela Daffra*

- 221 **Raccontare un pittore attraverso l'attribuzione:  
il Maestro dei Baldraccani**  
*Daniele Benati*
- 245 **Federico Zeri e la pittura nel Regno di Napoli  
tra Quattro e Cinquecento. Una linea**  
*Riccardo Naldi*
- 285 **Federico Zeri, i pittori eccentrici fiorentini  
e il Manierismo**  
*Carlo Falciani*
- 317 ***Pittura e Controriforma: il contributo di Federico Zeri  
alla ricostruzione della tarda Maniera romana***  
*Patrizia Tosini*
- 341 **Il Maestro di Hartford e i primi tempi di Caravaggio a Roma**  
*Alessandro Morandotti*
- 369 **Il conoscitore laconico: Federico Zeri e i due Bernini**  
*Andrea Bacchi*
- 395 **Federico Zeri e il Seicento in pittura**  
*Alessandro Brogi*
- 431 **Un catalogo normativo: la Galleria Spada**  
*Liliana Barroero*
- Apparati
- 455 **Indice dei nomi**



# Federico Zeri e la pittura nel Regno di Napoli tra Quattro e Cinquecento. Una linea

Riccardo Naldi

Nella molteplice gamma di interessi di Federico Zeri, la pittura nel Regno di Napoli tra Quattro e Cinquecento ha costituito un campo di indagine quantitativamente meno frequentato rispetto ad altri contesti figurativi della penisola, come, ad esempio, l'Italia centrale. Tuttavia la materia consente alcune riflessioni su aspetti che ritornano di frequente nel percorso di ricerca dello studioso. Questioni di geografia artistica, con implacabile lucidità nell'individuazione di rare, se non del tutto ignorate, personalità. Questioni di interpretazione storiografica: «Rinascimento» e/o «Pseudo-Rinascimento»? Come si adatta lo stile rinascimentale messo a punto a Firenze nel primo Quattrocento a realtà storiche che possiamo variamente chiamare 'marginie' (almeno rispetto a quelle che sono le consolidate categorie di classificazione della geografia artistica italiana), 'provincia', 'periferia'? Ancora: in che rapporto si trovano il 'classicismo' e il cosiddetto 'anticlassicismo'?

La rilettura compiuta per questa occasione dell'opera di Zeri, dal quale si rimane sempre impressionati per la conoscenza capillare del territorio, dei musei, delle raccolte private, degli archivi fotografici, dall'erudizione in generale, è stata accompagnata da due pensieri ricorrenti. Il primo può essere sintetizzato dalle parole pronunciate nella prolusione d'insediamento sulla cattedra torinese da Pietro Toesca nel 1907: «Prima conoscitori, poi storici»; parole che, più di quarant'anni dopo, ancora risuonavano nella testa di Roberto Longhi<sup>1</sup>. Il secondo è riassunto dal noto aforisma di Erwin Panofsky: «Il conoscitore può [...] definirsi uno storico dell'arte laconico, e lo storico dell'arte un conoscitore loquace»<sup>2</sup>. Definizione, quest'ultima, spesso citata, anche abusata,

1. R. LONGHI, *Omaggio a Pietro Toesca*, in «Proporzioni», III, 1950, pp. V-IX, poi in ID., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. XIII. *Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 243-248: 243.
2. E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City, NY, 1955, ed. italiana *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962<sup>4</sup>, p. 22.

ma che, per solito, viene utilizzata tralasciando ciò che viene immediatamente prima: «[...] la semplice diagnosi “Rembrandt c. 1650”, se esatta, implica tutto ciò che lo storico dell’arte potrebbe dire dei valori formali del quadro, dell’interpretazione del soggetto, del modo in cui esso riflette l’atteggiamento culturale dell’Olanda del Seicento e del modo in cui esprimere la personalità di Rembrandt»<sup>3</sup>. Vale a dire: il conoscitore fa un nome, ma ha da affiancargli anche una data coerente, affinché la pur ‘laconica’ «diagnosi» sia «esatta». Sorvegliare attentamente la combinazione tra attribuzione e cronologia diventa allora un obiettivo assai sensibile. «Il mestiere dello storico dell’arte», ci ricorda Giovanni Romano con un’inconfondibile vena di *understatement* metodologico, «esige preventivamente controlli integrali di contesto geografico [ossia di attribuzione] e di data [...]. Poi certo viene la lettura critica»<sup>4</sup>.

Venendo ora al tema di questo intervento, è bene rammentare, seppur per grandi linee, che quando noi parliamo della pittura tra Quattro e Cinquecento nel Regno di Napoli andiamo a toccare una materia storico-artistica molto difficile, complessa per ricchezza e varietà di opere, a cui corrisponde, inversamente proporzionale, una scarsezza di notizie documentarie e di punti fermi, resa ancor più penalizzante dalla perdita degli atti notarili e delle cedole di pagamento conservati nell’Archivio di Stato di Napoli, distrutti in seguito agli eventi della Seconda guerra mondiale.

Una materia su cui ancora scontiamo un’arretratezza nella ricostruzione d’insieme. Pur dopo interventi di impianto più sistematico, compiuti per tempo da alcuni temerari pionieri (Cavalcaselle, Venturi, van Marle)<sup>5</sup>, siamo costretti a constatare che il libro d’insieme sulla pittura del Quattrocento nel Regno di Napoli non è ancora stato scritto. E che anche l’unico volume che possiamo vantare sull’argomento, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura* di Ferdinando Bologna<sup>6</sup>, è un apice storiografico che però tratta la materia da

3. *Ibidem*.

4. G. ROMANO, *Una lezione per aspiranti storici dell’arte*, in *L’intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro, Bologna 2001, pp. 489-496, ed. cons. Milano 2019, p. 23.

5. J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, Londra 1871, ed. cons. a cura di T. Borenius, Londra 1912, vol. 2, pp. 409-459 (cap. XI: *Neapolitans, Sicilians and Antonello d Messina*); A. VENTURI, *Storia dell’arte italiana*. VII. *La pittura del Quattrocento. Parte IV*, Milano 1915, pp. 75-211 (cap. II: *I seguaci d’Antonello e l’arte in Sardegna, nell’Italia meridionale, in Sicilia*); R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*. XV. *The Renaissance Painters of Central and Southern Italy*, L’Aia 1934, pp. 345-398 (cap. VIII: *Painting in Naples and in the Campania*).

6. F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.

un'angolazione molto precisa, che è fondamentalmente quella di un'arte che si sviluppa nell'ambito della corte reale aragonese e che vive in una perenne osmosi con quanto accade sulla sponda del Mediterraneo occidentale, dalla Provenza a Valenza. Si sconta, per il Quattrocento, l'assenza di un equivalente di quello che, per il secolo successivo, ha rappresentato *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame* di Giovanni Previtali<sup>7</sup>, coraggioso e dirompente quadro d'insieme che, certo, in alcune parti ha avuto bisogno di manutenzione e d'ampliamento, ma che ancora sta lì, al suo posto, unica finestra che sia stata aperta per darci una veduta generale sulla pittura che, lungo tutto il XVI secolo, ebbe corso in sette delle attuali regioni d'Italia.

Se consideriamo per un attimo l'evolversi del dibattito storiografico, soprattutto negli ultimi decenni, constatiamo quanto si sia insistito sulla considerazione che il Regno di Napoli, cioè uno Stato autonomo con una propria capitale, non avesse ancora la struttura centralizzata che si viene a definire e a consolidare nel corso del Cinquecento, in seguito all'azione politica svolta in tandem da Pedro de Toledo e da Carlo V, quando ormai si era passati a un vicereame, particola dell'Impero asburgico<sup>8</sup>. Il Regno di Napoli del Quattrocento non è quello dei 'baroni nella capitale' (o almeno non tutti e per forza nella capitale, per parafrasare il titolo di un fortunato libro di Gerard Labrot)<sup>9</sup>, ma è uno Stato diffusamente policentrico, nel quale il sovrano, per poter governare e, soprattutto, conservare il proprio titolo, ha bisogno di stringere in continuazione (visti anche i frequenti rischi di alleanze e cospirazioni delle fazioni avverse, in particolare quelle filofrancesi; si pensi soltanto alla Congiura dei baroni del 1485-1486) solidi legami con i protagonisti dell'alta feudalità. «Famiglie potenti [...] cercavano di ottenere la maggiore influenza possibile nel Regno senza però mettere in pericolo la compagine generale dello Stato. [...] Una serie di signorie quasi indipendenti, che sarebbero andate quasi in dissoluzione, se la forza e il bisogno non le avessero tenute insieme [...]. La loro mira costante era d'ingrandire i propri Stati a spese della Corona e dei

7. G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978.

8. Non può essere certo questa la sede per dare un resoconto della storiografia che, nell'ultimo trentennio, è andata accumulandosi intorno a questo tema. Ci si limiterà a segnalare, per un inquadramento generale, il fondamentale volume di G. GALASSO, *Storia d'Italia. XV. Il Regno di Napoli. 1. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino 1992, in part. pp. 559-919. Per la figura di Alfonso il Magnanimo si veda la recente monografia di G. CARIDI, *Alfonso il Magnanimo. Il re del Rinascimento che fece di Napoli la capitale del Mediterraneo*, Roma 2019, dalla quale il lettore interessato potrà desumere ulteriori riferimenti bibliografici.

9. G. LABROT, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana. 1530-1734*, prefazione di G. Galasso, Napoli 1979.

loro colleghi meno potenti [...]. Ma è cosa notevole come questi Stati nello Stato s'innalzino pel momento a una potenza formidabile e, dopo breve tempo, vadano in frantumi!», commentava già più di un secolo fa questa peculiare dinamica politica Eberhard Gothein, nel suo geniale volume sulla cultura del Rinascimento in Italia meridionale<sup>10</sup>.

Nei casi più rilevanti i cosiddetti 'baroni' sono anche i titolari – conti, duchi, marchesi, principi – di vere e proprie entità statuali più o meno grandi, composte da miriadi di possedimenti feudali (il solo Giovanni Antonio Orsini, duca di Taranto, ne possedeva circa trecento)<sup>11</sup>, che, nei casi più articolati, hanno una loro 'capitale', hanno città, nel cui tessuto sociale confluiscono patriziati locali organizzati in consorterie. Vi sono quindi chiese, cappelle gentilizie, palazzi, seggi nobiliari, che richiedono la decorazione di opere d'arte e, di conseguenza, muovono il mercato e sollecitano il coinvolgimento di personalità, anche di primo piano. A tutto ciò dobbiamo aggiungere, naturalmente, il ruolo della Chiesa e degli ordini religiosi che, nelle dinamiche di rappresentazione pubblica dello status e del potere attraverso committenze destinate a edifici sacri, hanno ovviamente un ruolo di primo piano. Questo libro sulla pittura del Quattrocento nel Regno di Napoli, che ci auguriamo venga scritto quanto prima, dovrebbe tener conto della complessità del rapporto tra il tessuto storico-sociale e le opere che in esso si vanno a inserire, creando continuità di stile e di cultura figurativa con peculiarità specifiche anche rispetto a quanto accade nella capitale stessa.

In una architettura storiografica di questo tipo è evidente che il contributo di Federico Zeri diventa rilevantissimo. Zeri è uno studioso che non si lascia incantare dalle grandi montagne, va a ficcanasare nelle fenditure della roccia, fa luce nei coni d'ombra della geografia artistica italiana<sup>12</sup>. I saggi che sull'argomento lo studioso ha voluto affidare alla raccolta delle sue opere raggiungono la decina scarsa e sono stati scritti tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Sessanta<sup>13</sup>. Ma bisogna considerare anche quell'infaticabile uffici-

10. E. GOTHEIN, *Die Culturentwicklung Süd-Italiens in Einzel-Darstellungen*, Breslavia 1886, trad. it. (parziale) *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, a cura di T. Persico, Firenze 1915, pp. 3-5, *passim*.

11. *Ivi*, p. 4.

12. M. NATALE, *Federico Zeri e le geografie dell'arte italiana*, in *Venti modi di essere Zeri*, atti della giornata in ricordo di Federico Zeri a cura di M. Gregori, Torino 2001, pp. 28-37. Nella sua acuta disamina della geografia artistica delineata da Zeri, lo studioso tralascia però proprio i contributi dedicati all'Italia meridionale.

13. F. ZERI, *Un trittico di Cristoforo Scacco*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, XXXIV, 1949, 4, pp. 338-340; ID., *Il Maestro del 1456*, in «Paragone», I, 1950, 3, pp. 19-25; ID., *Un'effigie di San Bernardino*, in «Paragone», I, 1950, 5, pp. 56-60, tutti poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura. III. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*,

na, quell'inarrestabile *work in progress*, che ha rappresentato la fototeca dello studioso, all'interno della quale possiamo ora entrare grazie a un'agevole e assai ben strutturata via d'accesso informatica.

Gli interessi meridionalistici di Zeri hanno una cronologia precoce nell'arco della sua attività. Si era nell'immediato dopoguerra, epoca di ricostruzione del nostro patrimonio artistico (e della ricerca) dopo il disastro bellico. In questa fase il percorso dello studioso si incrocia, per biografia, scuola e attenzione all'arte del Mezzogiorno d'Italia, con quello di Ferdinando Bologna. Zeri, nato nel 1921, si era laureato nel 1945 a Roma con Pietro Toesca, discutendo una tesi su Jacopino del Conte; nel 1948 era entrato nell'Amministrazione dello Stato ed era poi stato nominato direttore della Galleria Spada. Tratti analoghi presenta la vicenda di Bologna: nato nel 1925 a L'Aquila, si era laureato nel 1947 a Roma sempre con Toesca, discutendo una tesi su Silvestro dell'Aquila; dal 1950 al 1958 avrebbe ricoperto la carica di direttore della Pinacoteca Nazionale di Napoli. Nel 1950 sono già entrambi approdati alla corte di Roberto Longhi e figurano fra i redattori del numero 1 della rivista «Paragone», in un quintetto d'eccezione di cui fanno parte anche Francesco Arcangeli, Giuliano Briganti e lo stesso Longhi. Intorno alle vicende dell'Italia meridionale Zeri e Bologna avranno modo di duettare da prime donne, non senza qualche beccatina, con aggiunte e precisazioni intorno a personalità che allora si andavano recuperando, quando non avvistando per la prima volta, e che, grazie proprio a questa folgorante ripartenza degli studi, sono entrate a far parte del panorama artistico italiano, attestandosi su posizioni anche di notevole rilevanza<sup>14</sup>.

---

Torino 1992, rispettivamente alle pp. 197-198, 191-194, 201-203; ID., *An Exhibition of Mediterranean Primitives*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 1952, 596, pp. 320-322, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura. V. I. Scritti sull'arte italiana del Sei e Settecento. II. Recensioni e altri saggi. III. Aggiunte*, Torino 1998, pp. 103-105; ID., *Two Early Cinquecento Problems in South Italy*, in «The Burlington Magazine», XCVI, 1954, 614, pp. 147-150; ID., *Altri due pannelli del polittico di San Severino*, in «Paragone», VI, 1955, 61, pp. 18-21; ID., *Perché Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagitano*, in «Paragone», XI, 1960, 129, pp. 51-53; ID., *Un San Michele Arcangelo di Riccardo Quartararo*, in «Paragone», XIII, 1962, 151, pp. 52-54; ID., *Antonio Rimpatta*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, XLVIII, 1963, 1-2, pp. 46-49, anche questi poi tutti in ID., *Giorno per giorno nella pittura. III cit. supra*, rispettivamente alle pp. 211-214, 199-200, 195-196, 205-206 e 207-209.

14. ZERI, *Altri due pannelli cit.* (nota 13), seguiva a ruota, nello stesso numero della rivista, F. BOLOGNA, *Il polittico di San Severino Apostolo del Norico*, in «Paragone», VI, 1955, 61, pp. 3-17. ZERI, *Un'effigie cit.* (nota 13), dialogava con F. BOLOGNA, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in «Proporzioni», III, 1950, pp. 86-94. ZERI, *An Exhibition cit.* (nota 13), trae origine dalla stessa esposizione (*Les primitifs méditerranéens. XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> S. Italie Espagne France*, catalogo della mostra [Bordeaux, 1952], Bordeaux 1952) recensita anche da F. BOLOGNA, «*Les primitifs Méditerranéens*», in «Paragone», IV, 1953, 37, pp. 49-56. Si veda, sull'importanza storiografica delle due recensioni, M. NATALE,

Naturalmente non è possibile, in questa sede, dar conto di tutti i filoni di ricerca aperti da Zeri che, in particolare per quanto riguarda il caso di Antonio Rimpatta e del cosiddetto Maestro dell'Adorazione di Glasgow, hanno avuto, anche in tempi recenti, sviluppi di una certa consistenza, con l'aggiunta di nuove opere e di precisazioni documentarie<sup>15</sup>. Proveremo allora a seguire una linea precisa, muovendo dalla constatazione che molti degli interventi di Zeri sono incentrati in un'area che, proprio grazie alle sue esplorazioni, si è rivelata di insolita e variegata ricchezza. Si tratta di quella porzione di territorio – cruciale per l'arte, ma innanzitutto per la geografia politica – al confine tra gli attuali Basso Lazio e Campania settentrionale, che ha come principali centri artistici Gaeta e Fondi. Uno spazio liminare di fondamentale importanza, anche in rapporto alle considerazioni che abbiamo fatto sull'assetto geopolitico del Regno di Napoli nel Quattrocento. Gaeta stessa, occupata dagli aragonesi nel 1435, era divenuta non solo il quartier generale delle operazioni che portarono alla conquista definitiva del Regno nel 1442, ma anche la sede di una vita di corte che, grazie anche alla presenza di umanisti del calibro di Antonio Beccadelli e di Lorenzo Valla, rappresentò un'anticipazione del *milieu* culturale che poi avrebbe avuto modo di delinarsi, più compiutamente, quando il Magnanimo si insediò in Napoli, divenuta capitale<sup>16</sup>.

Fa da prologo a questa vicenda artistica la figura di Giovanni da Gaeta, alfiere di un Tardogotico a oltranza sin dentro un'epoca in cui il fascino per 'le cose di Fiandra' e per lo stile rinascimentale aveva già preso a diffondersi nelle plaghe del Mezzogiorno d'Italia. Una personalità che copre un arco diacronico di una certa ampiezza (si va dal 1448 della *Madonna della Misericordia* del Castello Reale di Wawel a Cracovia – da Ardara, in provincia di Sassari – fino

---

*El Mediterráneo que nos une*, in *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra a cura di M. Natale (Madrid-Valencia, 2001), Madrid 2001, pp. 19-46: 20.

15. Per Antonio Rimpatta: A. UGOLINI, *Per Antonio Rimpatta*, in «Paragone», XLV, 1994, 47-48, pp. 11-25; P. LEONE DE CASTRIS, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile*, catalogo della mostra a cura di R. Caterina Proto Pisani (Firenze, 2005-2006), Firenze 2005, pp. 206-211, n. 52; M. MAZZALUPI, *I fratelli Rimpatta: novità biografiche dagli archivi romani*, in *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi (dedicato a Giorgio Leone)*, in «Horti Hesperidum», 2017, 1, pp. 135-150; V. MOSSO, *Echi lombardi da Bologna a Napoli: il caso Rimpatta*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, atti del convegno di studi a cura di M. Natale (Lugano, 2014), Milano 2017, pp. 443-461. Per il Maestro dell'Adorazione di Glasgow: R. NALDI, *Sviluppi del Maestro dell'Adorazione di Glasgow*, in «Prospettiva», 1991, 63, pp. 63-77; ID., *Segnalazioni del 'Maestro dell'Adorazione di Glasgow'*, in *L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. II. Immagine, memoria, materia*, a cura di G. Bordi *et alii*, Roma 2014, pp. 91-100, con gli ulteriori riferimenti bibliografici.
16. CARIDI, *Alfonso il Magnanimo* cit. (nota 8), pp. 164-167.

al 1472 del *Cristo Redentore benedicente* del Museo Diocesano d'Arte Sacra di Sezze, già nella chiesa del Bambino Gesù) e un'area geografica assai vasta, poiché opere di Giovanni da Gaeta sono state avvistate nel Basso Lazio, a Napoli, nel Salernitano, in penisola sorrentina, in costiera amalfitana, fino in Sardegna e Palma di Maiorca. Ne emerge la figura di un protagonista del mercato, un pittore capace di praticare la pittura su tavola come ad affresco, forse un po' ripetitivo nei suoi schemi compositivi e nelle fisionomie dei suoi personaggi, ma comunque di piena affidabilità per quanti nostalgici fossero ancora alla ricerca di un manufatto capace di evocare i fasti cromatici e materici di un intramontabile 'autunno del Medioevo'.

Zeri arriva per gradi all'identificazione di questo artista. Dapprima ne isola la personalità grazie al reperimento del trittico della chiesa di Santa Lucia a Gaeta. Per il momento non siamo ancora all'accertamento anagrafico, ma solo alla data dell'opera, che consentirà di coniare il nome da dare al gruppo: Maestro del 1456<sup>17</sup>. A Giovanni da Gaeta si arriverà solo dopo, non senza qualche punzecchiatura di fioretto portata da Bologna, implacabile duellante per chi provi ad appropinquarsi al Garigliano e, soprattutto, si apra al Mediterraneo<sup>18</sup>. L'occhio di Zeri è fulminante non solo nel riconoscere e raggruppare pezzi del catalogo del resuscitato maestro, ma nel cogliere i tratti peculiari della sua cultura figurativa e, quasi raddomanticamente, i suoi spostamenti e le sue frequentazioni, ripercorse con una stringatezza e un'incisività di dettato che segna, già ad apertura di pagina<sup>19</sup>, un tratto distintivo rispetto a certi eccessi sintattici e lessicali, talora anche un po' stucchevoli, di alcuni fra i seguaci di Roberto Longhi, fanatici della restituzione *per verba* dei valori figurativi, ma privi di quella ricercata essenzialità propria dell'inarrivabile maestro:

Di origine certamente meridionale, dopo un tirocinio a Napoli al seguito di Leonardo da Besozzo e di Perrinetto [sic] da Benevento, egli dovette ben presto recarsi verso il Nord, entrando in rapporto con uno dei rappresentanti di quella corrente di «espressionismo caratterista» che nel Tardogotico dell'Italia centrale [...] veniva quasi a costituire il contrappunto, ricco di umori popolari, al «cortese e fiorito» di Gentile da Fabriano e dei lussuosi, aristocratici *retours d'Occident*

17. ZERI, *Il maestro del 1456* cit. (nota 13).

18. F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Salerno, 1954-1955), Napoli 1955, p. 38, il quale sciolse in «Johannes Caietanus» la firma del *Sant'Antonio abate* all'epoca in collezione Spiridon di Roma. Ulteriori conferme a questa identificazione furono poi portate dallo stesso ZERI, *Perché Giovanni da Gaeta* cit. (nota 13).

19. Acute osservazioni sui caratteri distintivi della scrittura di Zeri sono in NATALE, *Federico Zeri* cit. (nota 12), pp. 28-29, 33.

[...]. E frequentando tale cerchia, il nostro anonimo non tardò molto a passare nell'orbita di attrazione della personalità attiva fra il quarto e il sesto decennio del secolo lungo la strada che da Roma (attraverso Terni e Foligno) giunge ad Ancona, e cioè Bartolomeo di Tommaso da Foligno, che aveva portato l'accento di quell'«espressionismo» al grado del più fantastico «irrealismo» [...].

Tornato poi a Napoli non si lasciò punto deviare dalle inclinazioni nordiche di Colantonio, né da quelle provenzali di Angiolillo Arcuccio, volgendosi piuttosto alla produzione ispano-catalana [...] che lo fornì di quegli accessori e di quelle inflessioni che rendono così curiose le sue opere. Fra le quali sarà così lecito istituire una consecuzione, ponendo al primo posto l'affresco di San Giovanni a Carbonara [...], seguendo con la lunetta di Pesaro, per giungere alle opere di Gaeta e Fondi<sup>20</sup>.

La ricostruzione, ricca e diramata, del singolare percorso dell'artista diventa, come sovente con Zeri, l'occasione per ripristinare obliate vie di transiti figurativi; ed ecco allora comparire, accanto al Tardogotico «cortese e fiorito» originatosi nel settentrione della penisola, quello «espressionistico» e «irrealistico» che si dipana nell'Italia centromeridionale. Per la cronologia, Zeri non ha dubbi: in entrambi i due interventi sull'artista<sup>21</sup> la casella più antica del percorso è occupata da una frammentaria *Annunciazione con san Giovanni Battista*, brano superstite di una più ampia decorazione sopravvissuta nella parete destra della chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli. La restituzione a Giovanni da Gaeta di questo lacerto, già intercettato da Pietro Toesca e accostato a Leonardo da Besozzo<sup>22</sup>, costituisce uno dei passaggi più brillanti del contributo di Zeri. Ma l'impianto saldo delle figure, la prospettiva a cannocchiale, di taglio paraflammingo, con cui si va a curiosare nei recessi della terza dimensione, è come se rimandassero a una fase più avanzata del percorso dell'artista. Paciono ormai lontani gli angeli-libellula o le gracili figurette ammassate sotto il mantello protettivo della Vergine misericordiosa di Ardara, la più antica fra le opere datate dal pittore. Tuttavia l'anno 1448, riportato nell'epigrafe in calce al dipinto sardo, fu considerato da Zeri un termine utile ad assestare anche la cronologia dell'affresco di San Giovanni a Carbonara.

Viene allora a configurarsi uno di quei casi in cui, probabilmente, il conoscitore deve farsi un po' più «loquace», provando a far dialogare lo stile con le notizie storiche relative ai contesti di appartenenza delle opere. Nella

---

20. ZERI, *Il maestro del 1456* cit. (nota 13), pp. 192-193.

21. *Ivi*, p. 192; ZERI, *Perché Giovanni da Gaeta* cit. (nota 13), p. 196.

22. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912, ed. cons. Torino 1987, p. 203.

monografia dedicata alla chiesa di San Giovanni a Carbonara, Antonio Filangieri di Candida aveva già avuto modo di appurare, sulla base delle notizie contenute nella platea settecentesca del complesso monastico, che lo spazio in cui erigere la cappella sotto il titolo dell'Annunciazione fu concesso, con un atto notarile rogato il 18 marzo 1458, al dottore in medicina Antonio Galeazzo da Itri, il quale avrebbe potuto porre la sepoltura e recintare l'insieme con una cancellata di ferro<sup>23</sup>. È quindi altamente probabile che anche l'affresco di Giovanni da Gaeta, in cui è raffigurata la scena che dà l'intitolazione al sacello, con l'omaggio al santo eponimo della chiesa, rientri nella medesima campagna di lavori, posteriore, dunque, alla data del contratto di concessione. Ci troveremmo così di fronte, intorno allo scadere degli anni Cinquanta, ai resti della decorazione di una delle più antiche cappelle della chiesa di San Giovanni a Carbonara, un complesso funerario che viene a ruota dell'immane sepolcro del re Ladislao di Durazzo e della retrostante cappella di Sergianni Caracciolo del Sole. Uno spazio, certo, di minore ambizione rispetto a quella sorta di pantheon tardogotico che è la cappella del Gran Siniscalco, ma che, fatte le debite proporzioni, doveva vantare un apparato decorativo di un certo rispetto. Andata perduta la cancellata di ferro, sopravvive la lastra tombale del nostro dottore nelle arti mediche, con la relativa epigrafe dedicatoria. Attualmente murata alla destra dell'affresco, e pur levigata dal calpestio dei secoli, nondimeno ciò che resta di questa lapide, che dovette avere in origine un importante spessore di rilievo, lascia intendere solennità d'impostazione, con quel trono ad ante che alludono alla terza dimensione, cui fa da schienale una sorta di parasta d'ordine gigante entro la quale prende posizione la massa corporea del dottore intento allo studio, ginocchia robuste che smuovono le vesti pesanti e segmentate, vestito di gran lusso con un'eleganza intonata al fondo rabescato da racemi vegetali. Certo è un azzardo pronunciarsi dinanzi a un siffatto grado di consunzione della materia, ma tutto sembra condurre nella direzione di Andrea Guardi, toscano assai dedito a Napoli e alle sepolture

23. A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero di S. Giovanni a Carbonara*, opera postuma a cura di R. Filangieri di Candida, in «Archivio storico per le province napoletane», XLVIII, 1923, 1-4, pp. 5-135: 91-92. La ricostruzione del contesto storico nel quale collocare l'affresco di San Giovanni a Carbonara si deve a un puntuale contributo di S. DE MIERI, *Per la pittura del Quattrocento in Costiera Sorrentina: opere di Giovanni da Gaeta (e della sua cerchia)*, in *Piano di Sorrento. Una storia di terra e di mare*, atti del I, II e III ciclo di conferenze sulla storia del territorio di Piano di Sorrento e della Penisola Sorrentina a cura di C. Pepe e F. Senatore (Piano di Sorrento, 2010-2011), Roma 2012, pp. 129-145: 134-138. A una datazione precoce dell'opera, sulla scia di Zeri, è invece tornato M. ZAPPASODI, *Per la giovinezza di Giovanni da Gaeta*, in «Predella», 2018, 43-44, pp. 97-109: 97-98, in un contributo ricco di nuove proposte attributive. A questi due ultimi articoli si rimanda anche per gli aggiornati riferimenti bibliografici sul pittore.

aristocratiche di San Giovanni a Carbonara, che qui sembra palesarsi in modi assai simili a quelli tenuti, pur con il supporto della bottega, nella pala d'altare del 1455, montata sulla facciata del Duomo di Policastro Busentino<sup>24</sup>. La lastra tombale è dunque ciò che resta di quello che dovette essere un pezzo tutt'altro che trascurabile di «Pseudo-Rinascimento» in scultura, che reca ancora incisa all'intorno, pur assai consumata, l'epigrafe dedicatoria che attesta nella figura di Antonio Galeazzo da Itri il committente di affresco e lapide, in una cappella dedicata alla Vergine annunciata, presidio perenne del dottore e, quello che più conta, della sua anima immortale<sup>25</sup>.

L'attribuzione di Zeri diventa così l'occasione per far luce su un episodio decorativo di grande interesse nella Napoli tardogotica. Per un dottore in medicina di Itri, che intorno alla metà del Quattrocento ricoprì una posizione di un certo peso all'interno dello Studio di Napoli<sup>26</sup>, riuscire ad avere la concessione di una cappella in un edificio nel quale erano sepolti un re e uno fra i maggiori esponenti di casa Caracciolo è segno di invidiabile ascesa sociale ed è già una prima spia di quella tendenza, di cui si avranno tanti esempi nella seconda metà del Quattrocento, di borghesi, intellettuali e alti quadri dell'Amministrazione immigrati dalla provincia verso la capitale dove, in virtù delle loro competenze professionali, riusciranno ad acquisire posizioni di prestigiosa contiguità con la casa reale e l'alta feudalità a essa legata, posizioni che, grazie proprio alla 'visibilità' insita nella produzione artistica, potevano ricevere anche forme rilevanti di legittimazione pubblica.

Il fenomeno ci interessa tanto più che la cittadina di origine del nostro dottore, Itri, non solo è assai prossima alla patria di Giovanni da Gaeta (e in Itri stessa, come è stato opportunamente ricordato, si conservavano altre

- 
24. Per la proposta di spostare da Domenico Gagini, cui era precedentemente attribuita, verso Andrea Guardi questa stupefacente ancona, che raffigura la *Madonna col Bambino in trono fra due angeli e il vescovo Carlo Fellapane*, si vedano R. NALDI, recensione a *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra a cura di F. Abbate (Policastro, 2004-2005), Roma 2004, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino», 2005, pp. 265-267: 266; L. PRINCIPI, *Sul patrimonio scultoreo della Lunigiana storica tra Quattro e Cinquecento. Novità e precisazioni su Francesco di Valdambriano, Andrea Guardi, Leonardo Riccomanni e Domenico Gare*, in *Gli incontri di Apuamater. Conferenze. 2013-2016*, Massa 2016, pp. 8-20: 12-13.
25. La si trova trascritta, già in forma lacunosa, in C. D'ENGENIO CARACCILO, *Napoli sacra*, Napoli 1623, ed. cons. Napoli 1624, p. 162. Oltre alla dedizione della cappella all'Annunciata si segnala l'invocazione alla Vergine affinché «post mortem praesidium sit animae suae [del committente]». Una trascrizione più completa, pur non esente da mende, è in FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero* cit. (nota 23), p. 92.
26. DE MIERI, *Per la pittura del Quattrocento* cit. (nota 23), pp. 136-137, con la bibliografia riportata a nota 18.

opere del pittore)<sup>27</sup>, ma, all'epoca, era signoria che rientrava fra i possedimenti feudali di Onorato II Caetani, conte di Fondi e di Traetto e *dominus* di una interminabile filza di terre disseminate tra Basso Lazio (attuale provincia di Latina) e Campania settentrionale (attuale provincia di Caserta). Ed è proprio Fondi il teatro di altre importanti scoperte di Federico Zeri, il quale, scartabellando nell'archivio fotografico donato da Adolfo Venturi a La Sapienza, si imbatte nella riproduzione di uno stupendo dipinto su tavola, <sup>6</sup> che lo studioso inchioda immediatamente, e senza che possa esservi alcuna ombra di dubbio, al nome di Cristoforo Scacco da Verona, artista certo raro, ma sul quale si erano già pronunciati studiosi di vaglia, compreso il suo maestro Pietro Toesca<sup>28</sup>. La tavola è del pittore, perché il volto della Vergine è del tutto sovrapponibile alla parte centrale del trittico dell'Annunciazione, <sup>4-5</sup> ora nella Cattedrale di San Pietro, ma in origine nell'Annunziata. La nuova attribuzione, che modifica il precedente riferimento al modenese Bartolomeo Bonascia, si accompagna, come sempre in Zeri, a una penetrante definizione della cultura figurativa dell'artista:

[...] aderenza agli schemi di Antoniazio Romano [...]; eccentrica amalgama di linguaggi eterogenei per il quale non saprei trovare altro paragone, nella pittura italiana allo scadere del Quattrocento, che con Salvo d'Antonio. Amalgama di cultura veneziana e veronese, di accenti romani e squarconeschi (certamente ispirati a Girolamo da Cremona), contro un fondo di variopinti *estofados*, gremiti di accenti «lignari» così intensi [...]<sup>29</sup>.

Come non dare ragione a Zeri? L'incantevole frammento recuperato dallo studioso parla infatti la lingua di un artista di prima fascia, capace di rimisurare i modelli veneti, ancora memori del dialogo tra Antonello e Giovanni Bellini, sulla base di una forza di quadro prospettico appreso certo da Mantegna, ma poi cresciuto con l'utilizzo di nuovi lieviti centroitaliani, tra Antoniazio e Melozzo. Zeri, dando prova della sua capacità di dominio di quella letteratura storica che, superficialmente, si potrebbe essere indotti a liquidare come 'localistica', arriva anche a formulare una convincente ipotesi in merito alla provenienza della tavola, che all'epoca si trovava sul mercato antiquario londinese. Esiste infatti una tradizione erudita secondo cui nella chiesa di San Francesco di Fondi si conservava un trittico, andato poi perduto, raffigurante la Vergine

27. *Ivi*, p. 138 nota 20.

28. P. TOESCA, *Quadri di Cristoforo Scacco e di Antoniazio Romano*, in «L'Arte», VI, 1903, 1, pp. 102-105.

29. ZERI, *Un trittico* cit. (nota 13), p. 198.

col Bambino tra i santi Francesco d'Assisi e Antonio di Padova, insieme al committente ritratto in ginocchio, il conte Onorato II Caetani. Il dipinto era corredato da una lunga iscrizione dedicatoria, con la data 1 dicembre 1483, che ne attestava la paternità di «Christophorus de Verona»<sup>30</sup>. A sostegno della sua ipotesi, Zeri richiama l'attenzione su di un trittico che, all'epoca, si trovava sul mercato antiquario fiorentino. Un'opera che, per evidenti ragioni di stile e di qualità, non può certo essere riferita alla mano del maestro, ma che, per i soggetti raffigurati, specie per il taglio compositivo del gruppo centrale, è da considerarsi un riflesso (e dunque una riprova dell'effettiva esistenza) del trittico già in San Francesco a Fondi<sup>31</sup>.

Ne deriverebbe dunque, a cascata, che la tavola rinvenuta da Zeri sia da datarsi al 1483, secondo quanto riferito dalla citata letteratura storica su Fondi. E invece egli propende per una datazione sul 1495-1500. Perché questa scivolata fin verso la soglia del nuovo secolo? Perché lo studioso era convinto che il trittico dell'Annunciazione, individuato quale incontrovertibile prova della sua attribuzione, recasse iscritta, insieme alla firma del pittore, anche la data del 1499. È verosimile ritenere che Zeri fosse sostenuto in questa convinzione dall'autorità degli indici stilati da Bernard Berenson, che già nell'edizione del 1932 aveva seriato il trittico dell'Annunciazione all'anno, appunto, 1499<sup>32</sup>. È stato possibile dimostrare che, in realtà, non solo sul cartiglio ai piedi dell'opera tale data non c'è mai stata, ma che tutti gli elementi di natura araldica, iconografica, stilistica portano a ritenere che il dipinto fu commissionato da Onorato II Caetani ed è quindi certamente anteriore al 1491, anno di morte del conte<sup>33</sup>. In tempi più recenti è stata poi reperita

30. G. CONTE-COLINO, *Storia di Fondi*, Napoli 1902, p. 193. Si vedano anche B. AMANTE, R. BIANCHI, *Memorie storiche e statutarie del ducato, della contea e dell'episcopato di Fondi in Campania. Dalle origini fino a' tempi più recenti*, Roma 1903, p. 300. Zeri si era basato sul successivo contributo di A. DE SANTIS, *Della patria di Cristoforo Scacco*, in «Arti figurative», II, 1946, 3-4, pp. 226-230: 226.

31. ZERI, *Un trittico* cit. (nota 13), fig. 309.

32. B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932, trad. it. *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936, p. 442. È probabile che Berenson ricavasse la data da una svista di A. DE RINALDIS, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Catalogo*, Napoli 1928, pp. 296, 466, che è il primo studioso ad associare l'anno 1499 al nome del pittore scritto sul cartellino.

33. R. NALDI, *Riconsiderando Cristoforo Scacco*, in «Prospettiva», 1986, 45, pp. 35-55: 35-39. Non mi pare sia stato recepito nella letteratura sul pittore che nelle manoscritte *Giunte all'Abecedario Pittorico (dell'Orlandi) compilate dal conte Giacomo Carrara* (Bergamo, Biblioteca dell'Accademia Carrara, cartella XIX, fasc. 5), redatte presumibilmente entro il 1764, si conserva un'accurata descrizione del trittico dell'Annunciazione, ricca di annotazioni critiche e con la precisazione che sul cartellino vi era il nome del pittore, ma non

una serie di attestazioni, risalenti agli inizi del Seicento, secondo cui il citato trittico della chiesa di San Francesco recava effettivamente un'epigrafe con il nome del pittore e la data 1 dicembre 1483; e le medesime carte ci fanno inoltre sapere che vi erano in Fondi anche altre opere, sempre commissionate a Cristoforo Scacco da Onorato II e da suo fratello Giordano, arcivescovo di Capua, tutte datate tra il 1483 e il 1484. Il che ci porta a concludere che il pittore, già nella prima metà degli anni Ottanta del Quattrocento, fu una sorta di artista di corte di casa Caetani<sup>34</sup>.

la data: «[folio terzo] Scacchi Cristoforo, pittore veronese di molto merito, non ricordato nemmeno dal Pozzi nelle pitture di Verona, di costui fu dal Conte Giacomo Carrara di Bergamo osservata una pittura in tavola in una cappella, a destra entrando nel duomo di Fondi nel Regno di Napoli. Ella è divisa in tre partimenti. In quel di mezzo [ai piedi del quale lasciò scritto *Cristoforus Scacchi de Verona pinxit hoc opus* senza il millesimo ...] vedesi espressi la Vergine annunziata dall'angelo con [...] degradata architettura [e con macchiettine assai ben tocche ...] da una parte S. Onorato e dall'altra S. Felice [sic] monaco e [nella predella il redentore con li apostoli in mezza figura ...]. Il tutto perfettamente ben disegnato, di belle forme e colorito con molta vaghezza sulla maniera di Bartolomeo Vivarino da Murano ma che in parte già a quella ancora de' Bellini s'accostaria. L'annunziata e l'angelo specialmente sono vestiti di ricchi drappi di ganzo d'oro come s'usava a' que tempi espressi con grande naturalezza». Si veda M. MAGRINI, *Giunte all'Abecedario Pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi compilate dal conte Giacomo Carrara*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», XIX, 1994, pp. 275-318: 291, 278, fig. 1.

34. Le più antiche attestazioni della presenza a Fondi di Cristoforo Scacco si ricavano da un manoscritto miscelaneo dal titolo *De Familia Caietana* (Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, ms. 104), raccolto dall'abate benedettino Costantino Gaetani. Di particolare importanza risultano un taccuino di viaggio, nel quale Gaetani stesso annotò appunti su epigrafi, opere d'arte, archivi e monumenti visti durante il suo soggiorno a Fondi dal 6 all'8 ottobre 1603, e una relazione dei primi decenni del Seicento, inviata all'abate da un anonimo corrispondente e contenente anch'essa notizie sui *memorabilia* di Fondi. Si vedano G. PESIRI, *Un taccuino di viaggio dell'abate Costantino Gaetani (1603). Appunti su Pignataro Interamna, Ausonia, Fondi, Maenza e Velletri*, in *Le scritture della storia. Pagine offerte dalla Scuola Nazionale di Studi Medievali a Massimo Miglio*, a cura di F. Delle Donne e G. Pesiri, Roma 2012, pp. 51-110: 80-92; ID., *Caetani, arte e artisti nel Quattrocento in Terra di Lavoro: scavi documentali su Antoniazio Romano e Cristoforo Scacco*, in *Fondi e la committenza Caetani nel Rinascimento*, atti della giornata di studi a cura di A. Acconci (Fondi, 2012), Roma 2014, pp. 99-110, dove in appendice, pp. 108-110, sono pubblicati i passi dei due manoscritti relativi ad Antoniazio Romano e a Cristoforo Scacco. Da queste testimonianze si ricava l'esistenza di tre dipinti firmati e datati dal pittore veronese tra il 1483 e il 1484. Vi era una lunetta affrescata sul portale della chiesa di San Domenico, nella quale, in occasione del restauro del complesso effettuato nel 2003, fu possibile leggere il nome del pittore insieme a una data frammentaria «p(ri)mo ian(uar)ii 14[...]3», che, sulla base delle altre attestazioni epigrafiche riguardanti l'artista, sembrerebbe da integrarsi in «1483». Ad ogni modo non è possibile andare più indietro del 1466, anno di costruzione della nuova chiesa di San Domenico, e superare il 1491, anno di morte del committente Onorato II Caetani effigiato insieme alla Madonna, san Domenico e san Pietro martire, come si evince da una descrizione della lunetta stilata intorno alla metà del Settecento dal priore don Tommaso Maria

Ecco allora presentarsi un fortunato caso che consente, finalmente, di fissare qualche punto fermo, con delle ricadute molto importanti anche per la ricostruzione dei tempi e dei modi della pittura nel Regno di Napoli, in particolare per quanto riguarda la diffusione della cultura prospettica; perché una cosa è collocare la vicenda di Scacco negli anni Novanta, tutt'altra  
4 cosa nei primi anni Ottanta. E così il trittico dell'Annunciazione diventa un'opera che può ben rientrare nel tempo in cui Cristoforo Scacco, quasi indossando i panni di un Mantegna dei Caetani, profuse tutta la sua arte al servizio dei potenti signori di Fondi. E infatti, se appena appena entriamo all'interno del trittico dell'Annunciazione, constatiamo che il suo punto di stile ci parla ancora di un rapporto con Mantegna consolidatosi intorno a opere quali la pala di San Zeno (il traliccio prospettico del vano centrale) e il polittico di San Luca (l'impianto severo e colonnare del san Mauro, esemplato sul san Benedetto dell'ancona braidense), spingendosi giù a Mantova, fino all'oculo sfondato della Camera degli Sposi. Mentre l'idea bellissima di sollevare la piattaforma dove avviene l'annunciazione ci rimanda a probabili incroci con Ercole de' Roberti all'altezza della pala Portuense per Ravenna; ma non andiamo oltre i primissimi anni Ottanta. Quello squarcio che si apre in basso sulle mura e sulla rocca di Fondi, con il viridario punteggiato dal luccichio dei pomi d'arancia, ben a ragione meritò di figurare, accanto alla tavola Strozzi, in una silloge delle memorabili vedute urbane

---

de Marinis (PESIRI, *Caetani, arte e artisti* cit. *supra*, pp. 102-103). Ragioni di cultura figurativa del pittore inducono a ritenere decisamente precoce la possibilità che la data vada integrata in «1473». Se dunque era quella del 1 gennaio 1483 la data che si leggeva nell'iscrizione ricomparsa in occasione della campagna di lavori del 2003 (poi inspiegabilmente cancellata in seguito al medesimo intervento di restauro), si tratterebbe della prova cronologica più antica dell'attività condotta nel Meridione da Cristoforo Scacco e lascerebbe presupporre una collaborazione con il conte Onorato II Caetani le cui basi furono poste almeno nel 1482. La seconda attestazione riguarda il trittico della chiesa di San Francesco a Fondi, cui si è detto qui sopra nel testo, che nella relazione anonima viene descritta come una «cona [...] non solo ricca ma bellissima», riportando inoltre l'iscrizione che ricorda il nome di Onorato II Caetani e, insieme, la data e il nome del pittore: «anno D(omi)ni 1483 p(rim)o xbris (Christ)ofarus de Verona pinxit» (*ivi*, p. 104; appendice documentale 1, pp. 108-109), il che lascia cadere ogni dubbio sulla veridicità delle informazioni fornite a suo tempo da CONTE-COLINO, *Storia di Fondi*, e AMANTE, BIANCHI, *Memorie storiche* entrambi cit. (nota 30). La terza attestazione si riferisce a un'opera, sinora ignota agli studi, conservata nella chiesa di San Girolamo a Fondi. La relazione anonima la descrive come «una cona bellissima et ricca dipinta da Cristofano di Verona», riportando l'epigrafe con il nome del committente, Giordano Caetani, vescovo di Capua, insieme alla data di consacrazione dell'opera, 11 settembre 1484. Anche l'abate Costantino Gaetani annotò l'epigrafe dell'ancona in San Girolamo in una forma più completa, che include il nome del pittore (*ivi*, p. 105; appendice documentale 1, p. 108; appendice documentale 2, p. 109).

dell'Italia del Quattrocento<sup>35</sup>. Per i suoi rapporti con la *Madonna col Bambino* identificata da Zeri, e che a questo punto dobbiamo ritenere effettivamente databile al 1483 (se la consideriamo, come tutto lascia intendere, un resto dell'ancona già in San Francesco), non è necessario spostare troppo in avanti la cronologia del trittico dell'Annunciazione, che, rimontando al tempo dell'attività svolta dal veronese per i Caetani, «parrebbe rappresentare il momento più 'arcaico' dello Scacco», consentendo di delineare «i contorni di un'attività di Cristoforo entro i confini dello stato di Fondi anteriore a quella in Campania»<sup>36</sup>.

Una volta restituito il trittico dell'Annunciazione alla committenza di Onorato II, noi abbiamo la possibilità di toccare con mano uno dei casi più rilevanti di rapporto tra casa d'Aragona e alta feudalità sulla quale si reggeva quella legittimità politica e dinastica del sovrano capace di tenere unita la compagine del Regno di Napoli, perché Onorato II Caetani (che ebbe poi il privilegio di inquartare il suo stemma con quello degli Aragona) è un personaggio di straordinaria importanza, sia come uomo politico sia come committente d'arte<sup>37</sup>. Ritornando sullo splendido dettaglio del trittico dell'Annunciazione già isolato da Zeri in apertura del suo saggio, ci sarà da domandarsi, come opportunamente ha fatto Bruno Toscano, se questo Scacco ultrasfarzoso, «suntuario e iconico»<sup>38</sup>, tutto *ramages* oro su oro e damaschi tempestati di pietre preziose, non sia stato sollecitato a tali rutilanti splendori materici da precise richieste del committente, desideroso di visibilità in un contesto pubblico che gli consentisse di rappresentare per immagini quell'ambizione alla magnificenza che sarebbe stata un segno distintivo dello splendore che si perseguiva all'interno delle mura del suo palazzo, di cui possiamo farci un'idea, andati perduti e dispersi i manufatti, attraverso il

35. G. ROMANO, *Idea del paesaggio italiano*, in *Storia d'Italia. Annali. V. Il paesaggio*, Torino 1982, pp. 265-367: tav. 31, inserisce la veduta di Fondi e la monta insieme alla celebre tavola Strozzi (tav. 30).

36. NALDI, *Riconsiderando* cit. (nota 33), pp. 37, 39. Questa impostazione del percorso del pittore veronese, fermamente avversata da F. NAVARRO, *Nel raggio della diffusione bramantesca: Cristoforo Scacco da Verona*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1988, pp. 77-90, è adesso generalmente accolta negli studi. Un aggiornato e accurato resoconto della questione è in G.A. CALOGERO, *Scacco, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma 2018, pp. 201-205.

37. Un fondamentale contributo di apertura sulla civiltà artistica di Fondi e la committenza dei Caetani resta *Fondi e la signoria dei Caetani*, catalogo della mostra a cura di F. Negri Arnoldi, A. Pacia e S. Vasco Rocca (Fondi, 1981), Roma 1981.

38. B. TOSCANO, *La regione artistica di Ninfa*, in *Ninfa. Una città un giardino*, atti del colloquio della Fondazione Caetani a cura di L. Fiorani (Roma-Sermoneta-Ninfa, 1988), Roma 1990, pp. 185-205: 198-200, cit. da p. 199.

dettagliato inventario dei beni del conte<sup>39</sup>. Resta che la più penetrante chiave di lettura per intendere i fasti del trittico dell'Annunciazione è, come ben vide Gino Fogolari nel suo fondamentale saggio di apertura sull'artista<sup>40</sup>, la descrizione del lusso cortigiano di Onorato II come la tratteggiò nel suo profilo del personaggio Tristano Caracciolo:

Ornò splendidamente la [sua] dimora di arazzi intessuti con fili d'oro, di piatti e di calici d'oro e d'argento; e per fare mostra di magnificenza, si prese cura che fossero disegnati ed eseguiti molti oggetti in diverse maniere.

Osservavamo i suoi vestiti e quelli della consorte, tessuti di seta e d'oro; le collane come se fosse un re; le belle catenine d'oro, luccicanti e ornate di pietre e di gemme; il mantello che gli scendeva fino ai piedi, ricoperto di perle piccole e grandi.

Si fece erigere molte fabbriche, sia a destinazione privata, sia pubblica – non poche, queste – all'interno di chiese, sulle quali si vedono le insegne scolpite del committente<sup>41</sup>.

Quasi superfluo rimarcare che la parabola politica e finanziaria di Onorato II rientra nel genere della *de varietate fortunae*, tanto caro alla riflessione politica ed etica degli umanisti. Come ci ricordava Gothein nel passo richiamato più sopra, il rischio che queste ipertrofiche accumulazioni di beni feudali e sontuari potessero franare era costante; e fu così che i Caetani, dopo la morte del grande Onorato II (1491), dovettero farsi da parte e cedere il posto, nel 1498, ai Colonna.

Dopo questa sortita a Fondi, Zeri torna di nuovo a Gaeta e rivolge le sue attenzioni alla sacrestia della chiesa dell'Annunziata, dove si conserva

---

39. A. ZUCCARI, *Onorato II Caetani, collezionista umanista e mecenate*, in *Fondi e la committenza Caetani* cit. (nota 34), pp. 19-25.

40. G. FOGOLARI, *Cristoforo Scacco da Verona pittore. (A proposito d'un trittico del R. Museo di Napoli)*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti», V, 1902, pp. 188-207: 193 (ristampato senza note, in ID., *Scritti d'arte*, Milano 1946, pp. 1-18).

41. T. CARACCILO, *De varietate fortunae* [1509-1511 circa], in ID., *Opuscoli storici editi e inediti*, a cura di G. Paladino, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da L.A. Muratori, nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci, V. Fiorini e P. Fedele, vol. XXII/1, Bologna 1934, pp. 71-105: 86: «Domum splendide ornavit attalicis vestibus, aureis et argenteis escariis potoriisque vasibus; et ad ostendendam magnificentiam multa plurifariam duci et effingi curavit. Sua uxorisque indumenta serico auroque contexta; regium in morem torques; murenulasque aureas, lapillis gemmisque splendidas atque distinctas; stolam ad talos dimissam conspersam margaritis unionibusque videbamus. Aedificia multa, et privata sibi, et publica sacris in aedibus non pauca, in quibus sculpta auctoris insignia cernimus, construxit».

un dipinto raffigurante l'*Annunciazione*<sup>42</sup>. L'opera era stata catalogata dubitativamente da Bernard Berenson sotto il nome di Baldassarre Peruzzi<sup>43</sup>. Zeri mette invece in evidenza i rapporti del dipinto con la cultura figurativa di Girolamo da Cremona e di Cristoforo Scacco. E poi ha un autentico colpo di genio: lega all'*Annunciazione* un'altra opera, che sappiamo provenire anch'essa da Gaeta, e cioè la pala raffigurante la *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e sant'Onofrio* del Fitzwilliam Museum di Cambridge: 7  
8

The attribution to an unknown follower of the great Florentine [Piero di Cosimo] is due to Bernard Berenson; but is there anything, when one looks closely at the picture, to justify this? Apparently not, considering that everything points to a culture totally alien to that of Florence at the turn of the Quattrocento. While the folds of the Baptist's mantle and of the Madonna's tunic reflect a style in origin Paduan, not very far from Gerolamo da Cremona, the figure of St John is designed on a model originally Melozzesque or Antoniazzesque, with a gesture recalling Cristoforo Scacco [...], and the landscape presents affinities, although distant, with Marco Palmezzano and his derivatives [...]<sup>44</sup>.

Queste due opere vengono da Zeri ricondotte alla personalità di un artista che si lega alla fase tarda di Cristoforo Scacco e che egli definisce, provvisoriamente, Pseudo Scacco. Una personalità che consente di seguire, varcata la soglia del Cinquecento, gli sviluppi della cultura figurativa portata nel Meridione dal pittore veronese. Ma ecco riproporsi, ancora una volta, la questione del rapporto tra attribuzione e cronologia. Perché Zeri, pur avendo recuperato, con il riavvicinamento di questi due *disiecta membra*, la fisionomia stilistica e la qualificazione culturale di una ben distinta personalità artistica di cui si era persa ogni traccia nella storiografia, tralascia di ricordare che il dipinto proveniente da Gaeta non solo reca il nome del committente, Giovanni Antonio, ma anche una data, 1507, che si legge chiaramente alla base del trono<sup>45</sup>.

Nella penuria di punti di riferimento certi che vi è sulla pittura del Regno di Napoli, questo termine cronologico assume un'importanza fondamentale e induce a porci qualche domanda anche in rapporto allo schema

42. ZERI, *Two Early Cinquecento Problems* cit. (nota 13).

43. BERENSON, *Italian Pictures* cit. (nota 32), p. 378.

44. ZERI, *Two Early Cinquecento Problems* cit. (nota 13), p. 213.

45. J.W. GOODISON, G.H. ROBERTSON, *Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings. II. Italian Schools*, Cambridge 1967, pp. 149-150.

compositivo e alla cultura figurativa dell'opera<sup>46</sup>. Nel coniare il nome di Pseudo Scacco, Zeri tendeva, giustamente, a mettere in luce i rapporti di dipendenza dell'anonimo artista dal maestro veronese. Ma l'impianto compositivo della paletta del Fitzwilliam, la volontà di ambientare la Sacra Conversazione all'interno di un paesaggio sulla base di uno schema di classicistica essenzialità, le due figure che si affiancano al gruppo centrale cercando di costruire una circolarità di sguardi e di movimenti, il Bambino che fissa spaurito lo spettatore ci inducono ad allargare lo sguardo un po' più in là rispetto allo stesso Scacco e a domandarci se, alla data 1507, l'autore del dipinto non avesse già registrato la presenza in area meridionale del grande spagnolo fattosi poi lombardo d'adozione, ossia quel pittore che un tempo veniva chiamato convenzionalmente Pseudo Bramantino e che poi è stato identificato in Pedro Fernández da Murcia<sup>47</sup>. Giacché la sintassi, semplice e solenne, del dipinto di Cambridge sembra derivata da un'opera precoce del percorso sud italiano di Fernández, ossia la Sacra Conversazione del convento di San Gregorio Armeno raffigurante la *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Pietro*, che Alessandro Ballarin ha proposto di datare intorno al 1504-1505 e di considerare la più antica fra le opere meridionali del pittore spagnolo<sup>48</sup>. Certo, nello Pseudo Scacco tutto è più compresso, le figure hanno tratti quasi «lignari», con caratteristiche accentuazioni espressive nei volti intagliati in una scorza di cuoio rinsecchito, le mani nocchierute contratte in gesti bruschi sottolineati da scorci forzati, i robusti piedi eremitici, divenuti enormi e callosi a furia di camminare nudi sul terreno gibboso.

La chiara individuazione da parte di Zeri di tali caratteri morfologici e figurativi del pittore ci consente di riconoscere anche altre opere di questa personalità. Sempre nell'Annunziata di Gaeta, nella cappella dell'Immacolata Concezione, la cosiddetta Grotta d'Oro, vi è alle pareti un ciclo di dipinti che il napoletano Giovan Filippo Criscuolo condusse entro il 1531.

46. In realtà vi è anche, alla base del dipinto, un cartiglio con una scritta, emerso in occasione di un recente restauro. Su base fotografica, è possibile leggere: «Allo mio qua[r] | to fratello Piet[r]o | [...] oratimo | [...] pintor[e]». Altre lettere sono anche nel margine estremo destro del foglietto: «[...] | de A». Sono grato a Gennaro Toscano per aver richiamato la mia attenzione su questo dettaglio e a Giuseppe Porzio e Valentina Vinco per avermene fornito le riprese fotografiche.

47. Per una ricostruzione d'insieme del percorso del pittore si rimanda a M. TANZI, *Pedro Fernández da Murcia, lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Castelleone, 1997), Milano 1997, pp. 13, 58-59, n. 2, 116, n. 2.

48. A. BALLARIN, *Riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo-Bramantino* [1987], in ID., *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, con la collaborazione di M. Menegatti e B.M. Savy, Verona 2010, vol. 1, pp. 46-64: 53-56.

Ma, all'interno delle tavole eseguite da questo discepolo di Andrea da Salerno, si annida una *Adorazione del Bambino tra san Montano e san Giovanni Evangelista* incongrua rispetto agli altri pannelli del complesso decorativo<sup>49</sup>. Un quadro che è stato ampliato nella parte superiore e modificato con l'aggiunta di una corona di angeli da un pittore seicentesco prossimo a Massimo Stanzione, non senza ripassature anche sulle vesti delle figure principali, ma che, tuttavia, conserva ampie zone della stesura originale, con gli inconfondibili caratteri stilistici dello Pseudo Scacco. Le figure di san Montano e di san Giuseppe, in particolare, lasciano chiaramente intravedere la stessa mano che abbiamo visto all'opera nella pala di Cambridge. L'artista, nell'occasione, arriva a dei punti di tale prossimità ai modelli del pittore spagnolo che, forse, più che di Pseudo Scacco, si potrebbe parlare addirittura di Pseudo Fernández. Ritornano perfettamente, nel san Giuseppe, il modo di delineare i tratti del volto, con gli occhi abbassati e dischiusi come una fessura, le lumeggiature dei fili sottili dei capelli e delle lunghe barbe. Il san Montano stringe la palma del martirio con quella caratteristica presa da batterista che impugna le bacchette, come la ritroviamo nel Battista del quadro di Cambridge. 10 11, 12

Recuperato così un altro numero del pittore, a un'altezza cronologica sul 1507-1508 circa (che quindi non dovrebbe discostarsi troppo dal dipinto datato), mentre va prendendo sempre più corpo la sensazione di trovarci di fronte a un artista pienamente a suo agio con gli assetti compositivi e i caratteri morfologici non già del solo Scacco, ma anche di Fernández, abbiamo messo insieme un gruppo di opere che ci consentono di seguire l'attività del pittore anche a Napoli stessa. Nella cappella che fu di patronato del mercante e finanziere di origine catalana Paolo Tolosa, in Santa Maria di Monte Oliveto (ora Sant'Anna dei Lombardi), si trovano nelle pareti laterali due grandi affreschi di impianto marcatamente prospettico, nei quali sono raffigurate le immagini inginocchiate del committente e della sua consorte, insieme ad alcune figure di santi in piedi. Rinvenuti alla metà dell'Ottocento, questi dipinti hanno oscillato dapprima in ambito centroitaliano, tra Piero, Melozzo e Pinturicchio, per poi sterezare decisamente verso l'ambito settentrionale<sup>50</sup>. Dapprima un'acuta 13, 14

49. Una prima anticipazione della questione è in R. NALDI, *Sull'attività giovanile di Giovan Filippo Criscuolo*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXVI, 1989, 56-57, pp. 17-62: 20, 32-34.

50. C. GUERRA, *De' dipinti di recente scoperti nella cappella della famiglia Tolosa in Monte Oliveto di Napoli*, in «Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», I, 1865, pp. 212-222. Per una rassegna storiografica degli affreschi si rimanda a NALDI, *Riconsiderando* cit. (nota 33), p. 53 nota 29. Nella stessa occasione (pp. 30, 53 nota 30), si ribadiva la necessità, già sostenuta da C. LORENZETTI, *Pitture murali melozziane e*

puntualizzazione di Giuseppe Fiocco li collegò a «un frescante lombardo che mescola motivi bergognoneschi a forme del Bramantino»<sup>51</sup>. Poi, più di tutti, ha prevalso negli studi il giudizio di Ferdinando Bologna, secondo il quale i due murali apparterrebbero al primo tempo napoletano di Cristoforo Scacco, a riprova di una formazione del pittore che «dové avvenire in Lombardia, nel quinquennio 1485-90»<sup>52</sup>.

La proposta, che ha avuto il merito di legare gli affreschi al nome di una personalità storica di prima importanza nella diffusione della cultura prospettica nell'Italia meridionale, cozza tuttavia non solo con questioni di carattere cronologico (come si è detto il veronese era già attivo a Fondi quanto meno dal 1483-1484), ma presenta anche qualche difficoltà di ordine stilistico, poiché il robusto telaio che ingabbia le figure, i pilastri massicci e squadri, l'accentuato punto di vista di sotto in su, paiono il segno di un'audacia quadraturistica superiore a quella dello stesso Cristoforo Scacco che, anche nei suoi esiti architettonici più avanzati, predilige membrature più smilze e meno invasive. A ciò si aggiunga che le figure stesse mostrano, rispetto alle linee più fluenti del veronese, una maggior fissità di impianto, con durezza fisionomica e asperità negli scorci, soprattutto delle mani, che rivelano una sensibilità affine ma autonoma rispetto a quella del maestro veneto. Da questi peculiari caratteri era derivata, in un tentativo di ricostruire in maniera unitaria il percorso del pittore, la necessità di spostare in avanti (come suggerisce anche l'impianto, già cinquecentesco, delle decorazioni a grottesca) la cronologia degli affreschi rispetto a quell'*ante* 1493 indicato da Bologna; procurando inoltre di avvertire che, per le peculiarità formali di cui si è detto, sarebbe stato «bene accompagnare ancora, cautelativamente, con un punto interrogativo», il nome dello Scacco in rapporto agli affreschi di Monte Oliveto<sup>53</sup>. Tornato a riconsiderare qualche anno dopo il percorso del pittore, la questione dei murali Tolosa andava prendendo connotati più chiari, poiché mi appariva e tuttora mi appare che quel punto interrogativo vada sciolto a favore del pittore che Zeri aveva battezzato Pseudo Scacco<sup>54</sup>. La propensione di questo artista a complicare la

---

*antoniazzese a Napoli. Gli affreschi della cappella dei Tolosa in Monteoliveto Maggiore, in «Melozzo da Forlì», 1937, 1, pp. 8-18: 16-17, di attribuire a una mano differente l'affresco della parete d'ingresso raffigurante la Conversione di san Paolo.*

51. G. FIOCCO, *Il periodo romano di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino*, in «L'Arte», XVII, 1914, 1, pp. 24-40: 38.
52. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano* cit. (nota 18), pp. 43-44: 43.
53. NALDI, *Riconsiderando* cit. (nota 33), p. 43.
54. R. NALDI, *Scacco, Cristoforo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, edizione italiana diretta da E. Castelnuovo e B. Toscano, con la collaborazione di L. Barroero e G. Saporì, vol. 5, Torino 1994, pp. 78-79: 79. L'attribuzione allo Pseudo Scacco è stata registrata

costruzione spaziale, caricandola al contempo di una sovrabbondante ornamentazione che abita le specchiature degli elementi architettonici, si coglie già molto chiaramente nella concatenazione in sequenza degli spazi prospettici a volta nella quale è ambientata l'*Annunciazione* di Gaeta, probabilmente il numero più antico del gruppo, anteriore, seppur di poco, alla tavola del 1507, e registrata, più di tutte le altre opere, sui modelli di Cristoforo Scacco. I confronti decisivi vengono proprio dalle opere di Gaeta: l'accostamento tra la testa del beato Bernardo Tolomei, all'estrema destra nello scomparto dove era la figura del committente (il volto è stato rimosso) e la testa del sant'Onofrio della paletta laziale rivelano una perfetta corrispondenza di mano nella realizzazione di un disegno che sembrerebbe il medesimo, tanto coincidono la forma a ovoide schiacciato del cranio, la linea delle palpebre socchiuse, il naso camuso con l'attacco a forcella, i mustacci e la barba a lunghi tortiglioni, solcati in superficie da lumeggiature in punta di pennello. Sempre nella stessa parete, la mano in scorcio del san Paolo che afferra la spada, contemporaneamente puntando lo spettatore con il dito indice, è impiantata su un disegno che non fa altro che ribaltare quello usato per la mano del san Montano nel dipinto della Grotta d'Oro.

Mettendo i murali Tolosa in conto allo Pseudo Scacco, considerati gli agganci con un'opera che, fortunatamente, possiamo datare con precisione al 1507, ne derivava per me che la cronologia dei dipinti di Monte Oliveto fosse da spingersi verso lo scadere del primo decennio del Cinquecento e che il percorso di questo artista, tra Basso Lazio e Napoli, divenisse una fondamentale cartina di tornasole per misurare con maggior precisione anche i tempi del soggiorno meridionale di Pedro Fernández, che tutto lascerebbe supporre si sia avviato proprio intorno a quel 1504-1505 della pala di San Gregorio Armeno, che infatti vediamo prontamente rispecchiata nella paletta di Cambridge datata 1507<sup>55</sup>. Allo stesso modo, la grandiosità di impianto architettonico e la potenza degli scorci ribassati nei murali Tolosa paiono già in linea, e in questo sopravanzando lo stesso Scacco, con le travature del registro superiore del polittico di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, collocabile sul 1508-1510<sup>56</sup>. Vi è inoltre da aggiungere che, sempre negli affreschi Tolosa, l'idea degli sfondati nei pennacchi della volta, dai quali occhieggiano in sott'in su, entro robusti sottarchi, figure di santi e profeti avviluppati entro i

---

da O. LOVINO, *Appunti per una storia delle grottesche nella pittura a Napoli e nel meridione d'Italia*, in *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, catalogo della mostra a cura di S. Borghini et alii (Roma, 2021), Milano 2020, pp. 177-193: 179.

55. BALLARIN, *Riflessioni sull'esperienza milanese* cit. (nota 48), pp. 53-56.

56. *Ivi*, pp. 60-61.

lunghe cartigli che vanno svolgendo, appare già come un chiaro omaggio alla medesima invenzione che Pedro Fernández aveva brillantemente sviluppato, con la sbrigliata fantasia che gli è propria, nell'affresco della volta della cappella Carafa di Ruvo in San Domenico Maggiore, che per ragioni di stile e di contesto è da datarsi immediatamente prima del 1508<sup>57</sup>.

Collocati così i tabelloni prospettici della cappella Tolosa all'interno del catalogo dello Pseudo Scacco, il percorso del 'vero' Scacco ne guadagna in coerenza e in linearità, poiché non è più necessario postulare un rientro in Italia settentrionale dopo l'esperienza presso la corte dei Caetani a Fondi per spiegare il carattere bramantesco degli affreschi di Monte Oliveto che, a ben vedere, fra tutte le opere attribuite al pittore veronese, sono le sole che presuppongano un contatto diretto con il quadraturismo diffuso in Lombardia dal pittore-architetto di origine urbinata. Ma ne guadagna in chiarezza anche lo svolgimento della pittura nel Regno di Napoli nel corso del primo decennio del Cinquecento, poiché se i caratteri di stile degli affreschi Tolosa si accostano a un'opera datata 1507, allora la cronologia più probabile dei dipinti di Monte Oliveto è quella che li lega alla realizzazione di altri elementi decorativi della stessa cappella: la pala d'altare di Pinturicchio e bottega con l'*Assunzione della Vergine* (ora a Capodimonte), variamente datata tra il 1507 e il 1510 circa; e le tarsie lignee, ora trasferite nella sacrestia, eseguite da Fra Giovanni da Verona tra il 1507 e il 1510. Questa ricostruzione dei fatti è stata di recente portata avanti da Fiorella Sricchia Santoro, la quale, approdata anch'ella a una datazione allo scadere del primo decennio del Cinquecento, ha saggiamente osservato:

In definitiva lo squadro bramantesco della finta inquadratura architettonica che accoglie i monumentali 'Santi Olivetani' e i 'Santi Pietro e Paolo' protettori dei committenti può anche meglio intendersi, anziché in apertura della documentata presenza nel Sud dello Scacco, in rapporto con il trasferimento a Roma di quella cultura cui segue l'arrivo di Pedro Fernández<sup>58</sup>.

57. R. NALDI, *Un'ipotesi per l'affresco di Pedro Fernández in San Domenico Maggiore a Napoli*, in «Prospettiva», 1985, 42, pp. 58-61.

58. F. SRICCHIA SANTORO, *Tra Napoli e Firenze: Diomede Carafa, gli Strozzi e un celebre "lettuccio"*, in «Prospettiva», 2000, 100, pp. 41-54: 54 nota 49. La studiosa è poi tornata sull'argomento all'interno di un più ampio contributo dedicato alla pittura a Napoli nella seconda metà del Quattrocento, avanzando una proposta di identificazione dei personaggi rappresentati. Sricchia Santoro ha ribadito, con ulteriori argomenti, la datazione degli affreschi al 1507-1510, mantenendo, al contempo, l'attribuzione a Cristoforo Scacco (EAD., *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, in «Prospettiva», 2015, 159-160, pp.

Siamo così giunti, in chiusura, a parlare del grande pittore spagnolo, originario di Murcia. Artista che Zeri amò moltissimo e di cui possedeva un notevole esemplare del periodo mediano (1516-1517 circa), la tavola con i *Santi Michele Arcangelo, Onofrio e Andrea*<sup>59</sup>. Lo studioso aveva toccato, tangenzialmente, la vicenda dell'artista quando si era trovato a trattare della «sortita anticlassica» di Cola dell'Amatrice, additando percorsi centromeridionali paralleli dello spagnolo e del marchigiano allo scadere del secondo decennio del Cinquecento. Con la consueta stringatezza e incisività di dettato, Zeri poneva in risalto una comunanza di atteggiamento mentale, nei due artisti, nella ricezione-riproposizione dei modelli di Raffaello:

Non si tratta né di strette imitazioni, né di rielaborazioni in senso classicistico, e neppure di riprese arcaizzanti, neoquattrocentesche: si può parlare invece di caratterizzazioni formali, sostenute da un preciso significato anticlassico, e persino di revisioni, volutamente stravolte, da cui le norme figurative del Rinascimento escono sotto aspetti non più nobili e colti, ma piuttosto dialettali e popolareschi<sup>60</sup>.

Zeri non ebbe poi modo di tornare per iscritto su Pedro Fernández; ma la passione per lo spagnolo ha lasciato tracce consistenti nella sua fototeca. A cominciare dall'attribuzione, datata 1976, del tonante *San Giovanni Battista* approdato al Norton Simon Museum di Pasadena<sup>61</sup>. Un vertice del primo

---

25-109: 76-84, anche per gli ulteriori riferimenti bibliografici sulla storia architettonica e decorativa della cappella Tolosa).

59. TANZI, *Pedro Fernández* cit. (nota 47), pp. 86-87, 121.

60. F. ZERI, *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice*, in ID., *Quaderni di Emblema*. 1. *Diari di lavoro*, Bergamo 1971, poi in ID., *Giorno per giorno nella pittura*. III cit. (nota 13), pp. 187-190: 188. Di tangenze tra Pedro Fernández (o come allora lo si chiamava, lo Pseudo Bramantino) e Cola dell'Amatrice aveva già parlato G. ROMANO, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970, p. 32 nota 2, rimarcando il «dirottamento stilistico» del pittore marchigiano tra il 1512 e il 1514 in seguito all'impatto con lo spagnolo. Su Zeri e il concetto storiografico di anticlassicismo in rapporto a Cola dell'Amatrice si veda l'attento contributo di A.M. AMBROSINI MASSARI, *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice*, in *Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra a cura di A. Ottani Cavina (Bologna, 2009-2010), Torino 2009, pp. 50-59. È andata prendendo corpo, negli studi più recenti, una tendenza revisionistica nell'interpretazione della cultura figurativa dell'artista in chiave di anticlassicismo. Si veda, in particolare, L. PEZZUTO, *Cola dell'Amatrice pittore*, Milano 2018.

61. TANZI, *Pedro Fernández* cit. (nota 47), pp. 17, 70. La vicenda attributiva dell'opera, che nel 1976 era ancora in Italia, nel 1977 a Londra, può essere ricostruita dalle notizie pubblicate online nella scheda OA n. 22233 della Fototeca Zeri. Una prima ricostruzione del politico, comprensiva del *San Giovanni Battista* di Pasadena, CA, è in F. NAVARRO, in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra a cura di A. Vezzosi (Napoli-Roma, 1983-1984), Firenze 1983, pp. 164-169.

Cinquecento europeo che non solo, insieme alla cimasa con il *Cristo morto* che Andrea Bacchi avrebbe abilmente intercettato qualche anno dopo<sup>62</sup>, ha consentito di avvicinarsi a lunghe falcate verso la definitiva ricostruzione del polittico già sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (mancano ancora all'appello il centro del registro principale con la *Madonna delle Grazie* e il contiguo laterale destro con il *San Girolamo*), ma è venuto a inserirsi, perfettamente, negli ingranaggi della pittura napoletana del primo Cinquecento, consentendoci di comprendere sulla base di quali sollecitazioni l'estremo Cristoforo Scacco, dopo un ventennio di onorata carriera, trovasse ancora le energie per pubblicare il severo e rotante *San Giovanni Battista* nel Musée du Petit Palais di Avignone e, parimenti, come il giovanissimo Andrea da Salerno si cimentasse in ardue prove di monumentalità figurale nel san Giovanni Battista del trittico della chiesa di San Giacomo Apostolo in San Valentino Torio, opera documentata del 1510-1511<sup>63</sup>.

Accanto ad altre opere inedite, generosamente segnalate da Zeri a Fausta Navarro per il saggio su Fernández del 1982, va in particolare ricordata, all'interno delle relazioni figurative nella Napoli del primo decennio del Cinquecento, l'*Adorazione dei pastori* Villahermosa, ora a Pedrola (Saragozza)<sup>64</sup>. L'opera, grazie al congruo assetto cronologico che le ha restituito sempre Ballarin, ponendola sul 1506-1507, subito prima del polittico della Visitazione già in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli<sup>65</sup>, è diventata un passaggio cruciale del primo tempo napoletano dell'artista, perché a essa si lega la notizia (in verità tramandata in via solo orale da parte dei proprietari) che l'opera sarebbe stata portata in Spagna da don Juan de Aragón (Joan d'Aragó), conte di Ribagorza, che fu viceré di Napoli dal 1506 al 1509,

62. A. BACCHI, *Ancora su Pedro Fernández a Napoli*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», I, 1996, 2, pp. 11-19.

63. R. NALDI, in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra a cura di G. Previtali (Padula, 1986), Firenze 1986, p. 259, figg. 3-5. Per la documentazione del polittico di San Valentino Torio: R. NALDI, A. ZEZZA, *Integrazioni documentarie per il giovane Andrea da Salerno: i polittici di San Valentino Torio e di Buccino*, in «Napoli nobilissima», s. V, I, 2000, 5-6, pp. 207-212: 208-210. Da questi ritrovamenti dipende P. LEONE DE CASTRIS, *Andrea Sabatini da Salerno. Il Raffaello di Napoli*, Napoli 2017, pp. 25-28.

64. F. NAVARRO, *Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXVII, 1982, 14, pp. 37-68: 37, fig. 1, 50, fig. 20. Sempre su segnalazione di Zeri, la studiosa avrebbe poi pubblicato anche il *San Biagio* già a Londra, presso la Matthiesen Gallery, ora nel Museu Nacional d'Art de Catalunya (*ivi*, p. 50, fig. 19) e il *Compianto sul Cristo morto* in Saint Edward a Guildford (Surrey), opera della fase estrema dell'artista: F. NAVARRO, *Una nuova opera di Pedro Fernández del tempo di Cremona*, in «Prospettiva», 1985, 42, pp. 62-64.

65. BALLARIN, *Riflessioni sull'esperienza milanese* cit. (nota 48) pp. 56-58.

quando fece appunto rientro in patria<sup>66</sup>. Ne consegue che la cronologia del dipinto è anteriore al 1509 e, molto probabilmente, è da assestarsi proprio negli anni in cui don Juan fu in carica; il che si accorda abbastanza bene con le evidenze stilistiche dell'opera, che la pongono assai prossima al polittico di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.

L'*Adorazione Villahermosa* è stata la robusta pietra angolare su cui 17  
è venuta a poggiarsi l'attribuzione a Pedro Fernández di un dipinto di 18  
analogo soggetto conservato nel Bomann-Museum di Celle, in Bassa Sassonia. Il brillante riconoscimento, merito di Odette d'Albo<sup>67</sup>, rappresenta un apporto assai rilevante alla conoscenza del pittore, anche perché consente di legare ancora più strettamente al corpo delle sue opere – come argomenta assai bene la studiosa – quel *Riposo durante la fuga in Egitto* di 19  
Hartford, già attribuito a Francesco Napoletano, poi caparbiamente rivendicato a Pedro Fernández da Ballarin, con una cronologia aurorale nel percorso, ancora milanese, dell'artista: 1500 circa<sup>68</sup>. I confronti di dettaglio, abilmente montati da d'Albo, lasciano scarso margine al dubbio: i grafismi insistiti nella resa fisionomica, alle soglie del caricaturale, il lento ripiegarsi delle dita affusolate, le vesti rigirate in larghe pieghe cartacee, finanche l'apparire dell'Eterno nel cielo azzurro sotto la forma di un'esplosione galattica di luce gialla, si corrispondono perfettamente nei due dipinti. Ma ecco insinuarsi, ancora una volta, l'implacabile tarlo della cronologia. Quel 1504-1506 proposto da d'Albo sembra spingere il dipinto del Bomann-Museum un po' troppo in avanti, verso la fase napoletana, eccessivamente prossimo, ad esempio, alla stessa *Adorazione Villahermosa* che, certo, nel suo impianto compositivo, dialoga assai bene con il dipinto di Celle. Come non osservare, tuttavia, la diversa padronanza di volume e di monumentalità che vi è nello spaziare le due scene? Nel quadro Villahermosa il gigantismo dei resti antichi riecheggia le cubature di Roma imperiale, conosciute probabilmente da Fernández nel transito da Milano verso Napoli; le figure, posizionate in una sorta di robusto quadrilatero a tutela dell'indifeso neonato, si scalano in una calibrata sequenza di piani prospettici, con le due teste ritagliate contro il paesaggio inquadrato dal grande arco sullo sfondo; in alto, gli angeli si dispongono a cerchio sopra la carola di cristallo trasparente. Nel quadro di Celle la composizione, pur

66. TANZI, *Pedro Fernández* cit. (nota 47), p. 116.

67. O. D'ALBO, *Un'Adorazione dei pastori per Pedro Fernández*, in *Bramantino e le arti* cit. (nota 15), pp. 415-425. Desidero ringraziare Neville Rowley per la riproduzione del dipinto.

68. BALLARIN, *Riflessioni sull'esperienza milanese* cit. (nota 48), pp. 52-53.

sorretta da analoghe istanze prospettiche, procede ancora per allineamento di gruppi scalati sì nella terza dimensione, ma rimanendo autonomi gli uni dagli altri. La rovina architettonica ha più la funzione di un fondale che di una fastosa reliquia in grado di contenere e organizzare tutta quanta la composizione. C'è bisogno di mettere un po' di tempo tra le due *Adorazioni*. Il quadro di Celle, insomma, sembra ricollegarsi a una dimensione spaziale e compositiva ancora tardoquattrocentesca, non troppo distante dagli esiti toccati da Bramantino nella iniziale *Adorazione del Bambino* dell'Ambrosiana. Ecco allora che il nuovo dipinto, specie se affiancato al *Riposo* di Hartford, rischia davvero di farci vedere il volto più giovanile di Pedro Fernández ancora fresco di Spagna, attivo a Milano – sforzesca ancora per poco –, giusto allo scadere del Quattrocento.



1. Giovanni da Gaeta [Maestro del 1456], *Incoronazione della Vergine con donatore e angeli, fra le sante Agata e Lucia, Margherita d'Antiochia e Caterina d'Alessandria, Dio Padre benedicente, san Pietro, san Paolo* (montato entro una cornice di epoca posteriore). Gaeta, Museo Diocesano (dalla chiesa di Santa Lucia). Fototeca Zeri, inv. 55173



2. Giovanni da Gaeta, *San Giovanni Battista e angelo annunciante*. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.
3. Scultore attivo a Napoli alla metà del XV secolo (Andrea Guardi?), *Lastra tombale di Antonio Galeazzo da Itri*. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



4. Cristoforo Scacco, *Annunciazione tra sant'Onorato, san Mauro, Cristo benedicente fra gli apostoli*.  
Fondi, chiesa di San Pietro.  
Fototeca Zeri, inv. 55318



5. Cristoforo Scacco, *Annunciazione tra sant'Onorato, san Mauro, Cristo benedicente fra gli apostoli* (particolare). Fondi, chiesa di San Pietro. Fototeca Zeri, inv. 55321
6. Cristoforo Scacco, *Madonna col Bambino in trono*. Londra, collezione Lloyd Griscom (?). Fototeca Zeri, inv. 55340



7. Pseudo Scacco, *Annunciazione*. Gaeta, chiesa della Santissima Annunziata, sacrestia.  
Fototeca Zeri, inv. 55354



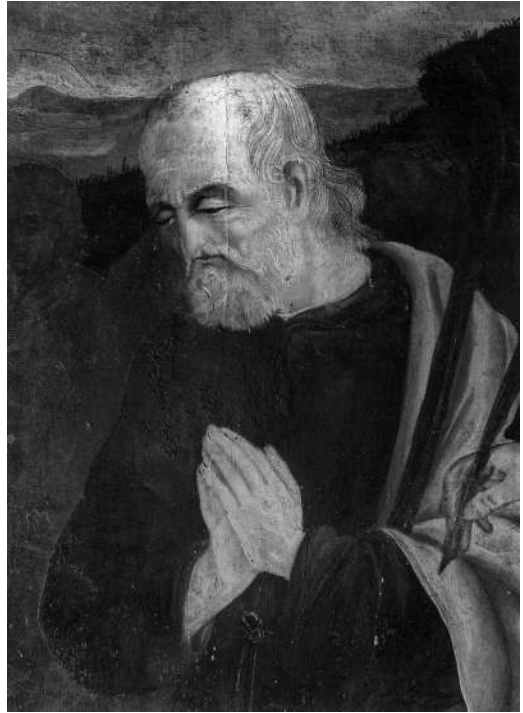
8. Pseudo Scacco, *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e sant'Onofrio*. Cambridge, The Fitzwilliam Museum.



9. Pedro Fernández, *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Pietro*.  
Napoli, monastero di San Gregorio Armeno.

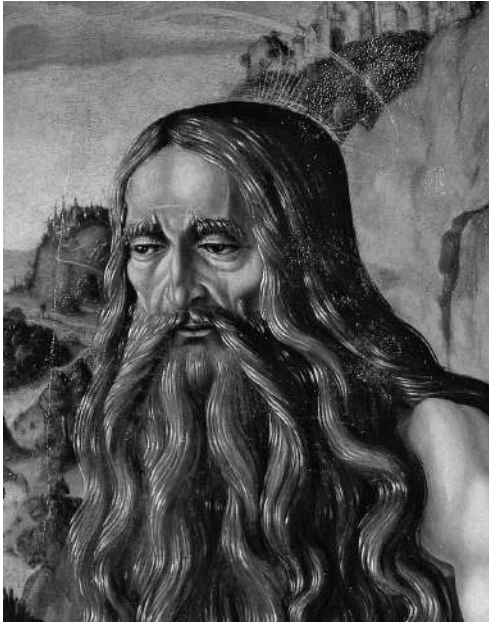


10-12. Pseudo Scacco (con aggiunte e ridipinture seicentesche), *Adorazione del Bambino tra san Montano e san Giovanni Evangelista* (intero e particolari). Gaeta, chiesa della Santissima Annunziata, cappella dell'Immacolata Concezione.





13. Pseudo Scacco, *San Paolo presenta il committente Paolo Tolosa* (a sinistra); *San Girolamo e il beato Bernardo Tolomei* (a destra). Napoli, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (ora di Sant'Anna dei Lombardi).
14. Pseudo Scacco, *San Mauro e san Giovanni Evangelista* (?) (a sinistra); *San Pietro presenta Angiolina Brancia, moglie del committente Paolo Tolosa* (a destra). Napoli, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (ora di Sant'Anna dei Lombardi).



15. Particolare di fig. 8.

16. Particolare di fig. 13.



17. Pedro Fernández, *Adorazione dei pastori*. Pedrola, collezione della duchessa di Villahermosa.
18. Pedro Fernández, *Adorazione dei pastori*. Celle, Bomann-Museum.



19. Pedro Fernández, *Riposo durante la fuga in Egitto*. Hartford, CT, Trinity College, collezione Samuel H. Kress.