

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LX. BAND — 2018

HEFT 2



LX. BAND — 2018

HEFT 2

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 23r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Postfach 11 44
D-82050 Sauerlach
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 223 _ Julian Gardner

Painters, Inquisitors, and Novices: Giotto, Taddeo Gaddi and Filippo Lippi at Santa Croce

_ 255 _ Douglas Dow

Tradition and Reform in Sixteenth-Century Florentine Painting: Altarpieces by Naldini and Poccetti for the Company of Sant'Agnese in Santa Maria del Carmine

_ 279 _ Paolo Pastres

Un “gran letterato che tanto ha contribuito a migliorare il gusto in Italia e fuori”: Lanzi lettore e ammiratore di Algarotti

_ Miszellen _ Appunti

_ 295 _ Francesco Grisolia

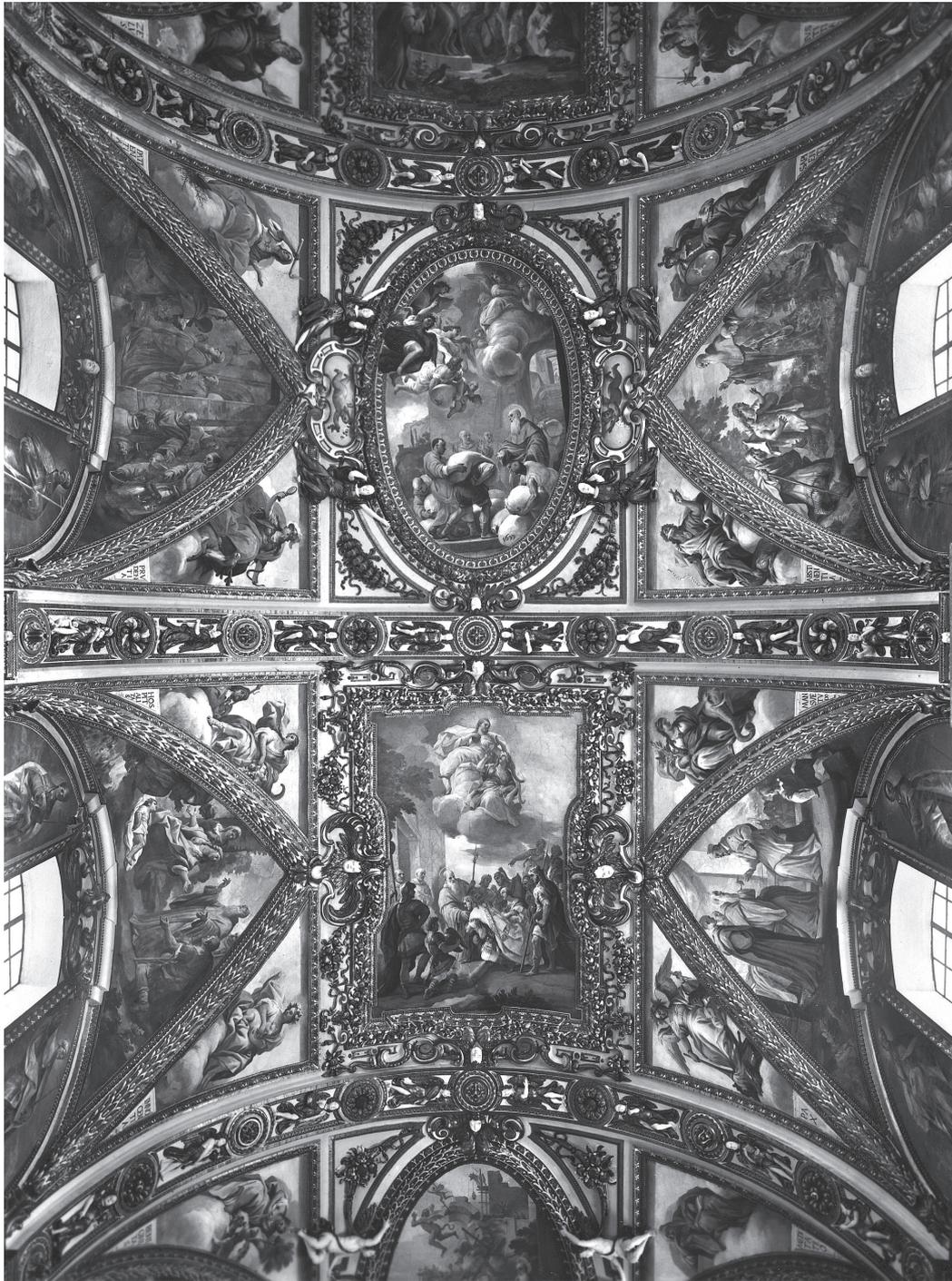
Per Maso Finiguerra. Sulle tracce di un “libretto in quarto di disegni”

_ 311 _ Angelamaria Aceto

Raphael in Three Drawings around 1499 (and a New Source for *The Massacre of the Innocents*)

_ 323 _ Francesco Lofano

La decorazione barocca dell'abbazia di Montecassino. Novità e riflessioni



1 Luca Giordano, *Scene della vita di san Benedetto*, particolare. Già Montecassino, chiesa abbaziale, navata centrale (foto ante 1944)

La decorazione barocca dell'abbazia di Montecassino

Novità e riflessioni

Francesco Lofano

Lo status questionis

Con i bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale in Italia, nel 1944, come è noto, andò distrutta la massima parte delle testimonianze relative al rinnovamento d'età barocca nell'abbazia di Montecassino, che ebbe inizio nel 1626, quando la comunità benedettina commissionò a Cosimo Fanzago la balaustrata, il rifacimento del coro e l'arretramento dell'altare cinquecentesco;¹ i lavori proseguirono sino all'intervento di Sebastiano Conca conclusosi nel 1749. Come si cercherà di dimostrare, la scelta di affidarsi ad artisti prevalentemente di ambito napoletano, sebbene favorita da evidenti ragioni di prossimità geografica, fu soprattutto determinata dalla sequenza di abati di provenienza o educazione partenopea durante il corso di quei decenni.

Il ritrovamento di un importante gruppo di lettere inedite, presentate in questa sede, consentirà di esaminare con maggiore precisione le relazioni tra alcuni di questi artisti e il cenobio cassinese, permettendo, altresì, di identificare in Erasmo Gattola la figura che, fuor di dubbio, svolse la funzione di dotto intermediario tra la pattuglia di pittori e l'esigente committenza benedettina, in un momento di particolare delicatezza

nell'animato dibattito sul ruolo delle fonti nella ricostruzione storica.

Malgrado l'indiscutibile rilievo di tale rinnovamento, la perdita della decorazione ha contribuito a porre un freno alla ricerca su questo importante snodo dell'arte barocca e, in particolare, sulle sue fonti; infatti non si è pervenuti a una complessiva messa a fuoco della vicenda: risulta singolarmente paradigmatico come l'unico contributo riepilogativo dell'intera campagna pittorica, peraltro non privo di numerose inesattezze e omissioni, resti quello di Robert Enggass, pubblicato sul finire degli anni ottanta.²

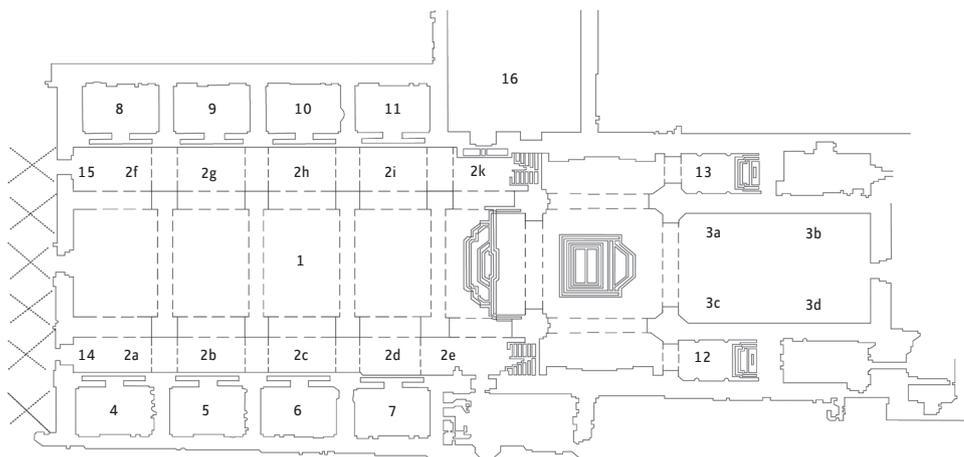
Questa constatazione risulta ancor più sconcertante se si tiene conto del notevole rilievo degli artisti, tra i maggiori esponenti della pittura napoletana del tardo barocco, massimamente coinvolti nell'articolato percorso di rinnovamento decorativo dell'edificio, da Luca Giordano (fig. 1) a Paolo de Matteis, da Francesco Solimena a Francesco De Mura e Sebastiano Conca; si tratta infatti dell'unico cantiere al quale partecipano congiuntamente, sia pure, com'è ovvio, in anni diversi, secondo un fitto succedersi di interventi per circa un sessantennio (fig. 2).³ Le lettere edite e inedite che stiamo per esaminare lasciano intravedere, infatti, nell'e-

¹ Sull'attività di Cosimo Fanzago per Montecassino, dipanatasi a più riprese tra il 1626 e il 1645, si vedano Francesco Floccia, "Chiarimenti sull'attività svolta da Cosimo Fanzago a Montecassino", in: *Storia dell'arte*, XVII (1973), pp. 63–68; Fred Brauen, *Cosimo Fanzago and Seventeenth Century Neapolitan Marble Decoration*, Ph.D. diss. Columbia University, New York 1973, pp. 247–249; Gaetana Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984, pp. 370–373; Mariano Dell'Omo, *Montecassino: un'abbazia nella storia*, Montecassino 1999, p. 214; Paola D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011, pp. 98, 100sg., 105, 230, 350, 373.

² Cfr. Robert Enggass, "Montecassino", in: *A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America, 1650–1750*, cat. della mostra New Haven/Sarasota/Kansas City 1987/88, a cura di Mary G. Neill, New Haven 1987, pp. 41–55.

³ Sull'attività di questi artisti per Montecassino si veda, oltre a Enggass (nota 2), per Giordano: Oreste Ferrari, in: *idem*/Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli 2003 (1992), p. 62, no. A0136; Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano: la vita e le opere*, Napoli 2017, con bibliografia precedente. Per De Matteis: Livio Pestilli, *Paolo de Matteis: Neapolitan Painting*

2 Pianta della chiesa abbaziale di Montecassino con l'ubicazione delle opere di Luca Giordano, Paolo de Matteis, Francesco Solimena, Francesco De Mura e Sebastiano Conca prima del 1944 (sulla base di Flavio Della Marra, *Descrizione storica del Monastero di Monte Casino [...]*, Napoli 1751; sono esclusi i dipinti delle 'stanze di San Benedetto')



- 1 Luca Giordano, affreschi della navata centrale (vedi fig. 7)
 - 2 Paolo de Matteis, affreschi delle navate laterali:
 - 2a *La visione di sant'Alberto*; 2b *La disfatta dell'esercito normanno*;
 - 2c *Il miracolo di Giovanni di Varano*; 2d *Il tentativo di furto di Adelgiso*;
 - 2e *La visione di sant'Adamo*; 2f *Cristo adorato dagli angeli*; 2g *Ecce Agnus Dei*;
 - 2h *Il miracolo di sant'Ugone*; 2i *La visione di un contadino*;
 - 2k *I pellegrini incontrano Pietro sulla strada di Montecassino*
 - 3 Francesco Solimena, teleri del coro:
 - 3a *Ratchis assume l'abito monastico*; 3b *San Mauro guarisce gli infermi*;
 - 3c *Tertullio visita san Benedetto*; 3d *Martirio dei santi Placido, Eutichio, Vittorino, Flavia e altri monaci*
 - 4 Francesco De Mura, decorazione della Cappella di San Gregorio Magno: *San Gregorio detta il testo della vita di san Benedetto*; *La processione indetta da san Gregorio per liberare Roma dalla pestilenza*; *San Simplicio pubblica la Regola*; *San Gregorio approva la Regola*; *San Gregorio in gloria e putti* (sugli angoli)
 - 5 Cappella di San Carlomanno
Francesco De Mura, *San Zaccaria porge l'abito monastico a san Carlomanno*; Francesco Solimena, *Gregorio III benedice san Willebaldo*; *Ratchis abbandona l'assedio di Perugia*
 - 6 Luca Giordano, decorazione della Cappella dei Santi Gennaro e Guinizzone: *Santi Guinizzone e Gennaro in gloria*; *San Guinizzone inviato a parlare con Todino*; *San Gennaro entra nella bottega di un fabbro ad Aquino*; *San Guinizzone distoglie Todino dal commettere atti ingiusti*; *Il ritrovamento dei corpi di Guinizzone e Gennaro*; *Coro di angeli e simboli del Santissimo Sacramento* (volta e pareti)
 - 7 Francesco De Mura, decorazione della Cappella di San Bertario: *Predica di san Bertario*; *Concilio di Montecassino voluto da san Bertario*; *Comunione di re Lotario*; *Esercito di Lotario contro i Saraceni*; *La fondazione dell'insediamento San Germano voluta da san Bertario*
 - 8 Cappella di San Michele
Luca Giordano, *San Michele caccia gli angeli ribelli*; Paolo de Matteis, *Guarigione di Tobia*; Francesco De Mura, *Giacobbe e l'angelo*; *Agar nel deserto*; *Sogno di Giacobbe*; *Figure di putti* (alle pareti)
 - 9 Cappella di San Giovanni Battista
Sebastiano Conca, *Nascita del Battista*; *Predicazione di Giovanni Battista nel deserto*; Francesco Solimena, *Battesimo di Cristo*; *Convito di Erode*; Francesco De Mura, *Erodiade riceve la testa del Battista*; *Giovanni Battista in gloria*; *Figure di putti* (negli angoli)
 - 10 Luca Giordano, decorazione della Cappella di Sant'Apollinare: *L'attraversamento del fiume Liri di sant'Apollinare*; *La visione di sant'Apollinare da parte dell'abate Bassaccio*; *L'armata dei Saraceni*; *Sant'Apollinare che distribuisce l'elemosina ai poveri*; *Sant'Apollinare che discute con Radelchi*; *Radelchi pentito di fronte a sant'Apollinare*
 - 11 Luca Giordano, decorazione della Cappella di San Vittore: *L'abate Desiderio rifiuta l'incarico pontificio*; *Visione di Desiderio*; *Desiderio si oppone a Enrico IV*; *Visione di san Benedetto*; *Desiderio rifiuta la sposa e si rifugia presso un eremita*; *Papa Vittore in trono comunica la vittoria sulla flotta saracena alla cerchia pontificia*
 - 12 Cappella dell'Assunta
Paolo de Matteis, *Assunta*; *Annunciazione*; *Immacolata Concezione*; Francesco De Mura, *Angeli con simboli della Vergine* (volta); *Fuga in Egitto*
 - 13 Cappella della Pietà
Sebastiano Conca, *Pietà*; *Cristo alla colonna*; *Orazione nell'orto*; Francesco De Mura, *Angeli con strumenti della Passione* (volta); *Andata al Calvario*
 - 14 Francesco De Mura, *Visione di san Benedetto a Consalvo di Cordova*
 - 15 Francesco De Mura, *I sacerdoti si purificano prima dei sacrifici*
 - 16 Luca Giordano, *Cerimonia dei sacerdoti ebrei*
- Opere fuori pianta
- Cripta
Luca Giordano, decorazione della Cappella di San Benedetto: *Sant'Enrico guarito da san Benedetto*; *Sant'Urbano II guarito da san Benedetto*; *San Benedetto in gloria con la Trinità*
- Cappella di San Mauro
Paolo de Matteis, *San Mauro salva san Placido dalle acque del fiume*
- Cappella di San Placido
Sebastiano Conca, *Martirio di san Placido*
- Sacrestia
Sebastiano Conca, *Lavanda dei piedi*; *Trionfo della Fede*; tre dipinti dal soggetto non specificato; Luca Giordano, *Scene della Passione* (numero non specificato)
- Sala del capitolo
Francesco De Mura, *Re David suona l'arpa* (porta d'accesso); *Rebecca, Cristo e la samaritana*; *Il giudizio di Salomone*; *Gli angeli appaiono ad Abramo*; *Cristo guarda la moneta con l'effigie di Cesare*; Paolo de Matteis, *Vocazione di san Matteo*; *Cacciata dei mercanti dal Tempio*; *Cristo e l'adultera*; *Resurrezione di Lazzaro*; *Carità del samaritano*

sperienza condotta dalla colta committenza benedettina, i segni di una deliberata volontà di continuità anche sul piano stilistico, alla quale, in alcuni casi, si richiamano gli stessi artisti coinvolti.

Sappiamo che nell'aprile del 1677 Luca Giordano ottenne l'incarico di eseguire gli affreschi della volta della navata maggiore con episodi della vita di san Benedetto, al quale è intitolato il complesso monastico, insieme a venti *Pontefici* e venti *Figure allegoriche* (fig. 1). Le fonti concordano nel ricordare il largo consenso riscosso dall'intervento di Giordano, tanto che nel 1691 la comunità affidò all'artista l'esecuzione dei dipinti delle cappelle intitolate a san Vittore, sant'Apollinare e ai santi Gennaro e Guinizzone, oltre alla decorazione della cappella intitolata a san Benedetto nella cripta e ad alcuni affreschi nella sacrestia.

Esattamente l'anno successivo fu proprio il maggiore degli allievi del pittore, Paolo de Matteis, a subentrare nell'incarico, eseguendo gli affreschi delle volte delle navate laterali con la rappresentazione di episodi biografici di santi benedettini. Com'è noto, l'intervento del pittore si svolse in due fasi: la prima, nel 1692, sotto il governo dell'abate Andrea Deodati⁴ e la seconda, a partire dall'aprile del 1706, durante il governo di Gregorio Galisio,⁵ quando l'artista lavorò ad alcune opere per il coro e per altre cappelle.

L'intervento di Francesco Solimena, che ebbe luogo tra il 1697 e il 1708, si dispiegò quasi contestualmente all'operazione dematteisiana. L'impegno dell'artista è legato a una serie di dipinti destinati alle cappelle intitolate a san Carlomanno e san Giovanni Battista – dei quali si conservano alcuni bozzetti presso il Museo dell'Abbazia (figg. 3, 4) – e ai grandi teleri posti nel coro con episodi della vita di santi martiri e santi benedettini.

La conclusione dei lavori solimeneschi prelude all'attività dei suoi allievi Francesco De Mura e Sebastiano Conca. Come accaduto per Giordano e De Matteis, anche De Mura sarà impegnato per l'abbazia in più fasi, da collocarsi nel 1731, nel 1735 e, infine, tra il 1737 e il 1739, durante le quali eseguirà numerose opere destinate sia ad alcune cappelle dell'invaso chiesastico sia alla sala del capitolo, delle quali restano alcuni bozzetti.

and Cultural History in Baroque Europe, Farnham et al. 2013, p. III, nota 32, pp. 175sg., 376sg. Per Solimena: Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 109sg., 189sg.; Simona Carotenuto, *Francesco Solimena dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674–1710)*, Roma 2015, pp. 239–246, 250sg., con altra bibliografia. Per De Mura: Robert Enggass, "Additions to De Mura: Four New Bozzetti", in: *The Burlington Magazine*, CXXI (1979), pp. 243–247; David Nolta, *Francesco de Mura: Lives and Works*, Ph.D. diss. Yale University 1989, Ann Arbor 1990, pp. 68–81; Nicola Spinosa, "Francesco de Mura and the Eighteenth-Century Neapolitan Painting: Between Classicism and Rococo", in: *In the Light of Naples: The Art of Francesco de Mura*, cat. della mostra Winter Park/Madison/Poughkeepsie 2016, a cura di Arthur R. Blumenthal, Winter Park 2016, pp. 26–43: 32. Per Conca: Giancarlo Sestieri, "Contributi a Sebastiano Conca", in: *Commentari*, n.s., XX (1969),

La cronologia dell'incarico affidato a Sebastiano Conca rimane ancora, allo stato attuale, non del tutto chiarita. A una prima fase, che precede il suo trasferimento a Roma, tra il 1705 e il 1706, si fanno generalmente risalire i dipinti per la Cappella della Pietà. Sulla base della testimonianza di Flavio Della Marra – celebre archivista del cenobio cassinese, originario di Sessa Aurunca, entrato a far parte della comunità nel 1723 –, che colloca la commissione delle opere nel periodo del governo del sorrentino Antonio II Capece (1745–1751), Anthony M. Clark riconduce al 1747 l'esecuzione della *Nascita del Battista*,⁶ oggi giudicabile solo attraverso una replica di bottega conservata nel Museo dell'Abbazia (fig. 5), e della *Predicazione nel deserto*. Sappiamo, inoltre, che l'artista con i suoi discepoli fu pagato nel 1749 per alcune opere non specificate, una delle quali è da identificare con la *Lavanda dei piedi*, dipinta insieme ad altre tele per la sacrestia della chiesa e documentata da un modello di presentazione presso il Museo dell'Abbazia (fig. 6).⁷

Fonti e iconografia. Una proposta per il consigliere iconografico

Come si è detto, l'opera di rinnovamento della decorazione pittorica prese avvio alla fine di maggio del 1677, con la complessa elaborazione degli affreschi della volta affidati a Luca Giordano dall'abate di origini napoletane Severino Pepe. Da un documento pubblicato alcuni anni fa – e largamente sfuggito alla storiografia – emerge una rigorosa fedeltà dell'artista agli obblighi contrattuali: l'intera esecuzione del primo intervento fu compiuta in circa sette mesi, e il 9 gennaio dell'anno seguente fu inaugurata alla presenza dello stesso pittore,⁸ noto per la celerità del suo operare, che aveva ottenuto per l'incarico la somma di 2500 ducati. La cifra concordata corrisponde senz'altro ai compensi pattuiti da Giordano per altre prestazioni del genere: si pensi soltanto ai 2000 ducati ottenuti per la vasta campagna di affreschi condotta dall'artista presso la certosa napoletana di San Martino.⁹ È peraltro interessante osservare come lo stesso Giordano, per conferire particolare

pp. 317–341: 317sg.; *idem*, "La carriera romana di Sebastiano Conca", in: *Sebastiano Conca (1680–1764)*, cat. della mostra Gaeta 1981, pp. 47–66: 50sg.; Gaetano Andrisani, *Saggi su Conca e su Annigoni*, Caserta 1986, pp. 36–42.

⁴ Su Deodati, abate per la seconda volta dal 1687 al 1693, cfr. Dell'Omo (nota I), p. 310, con bibliografia precedente.

⁵ Su Galisio cfr. *ibidem*, p. 311.

⁶ Cfr. Anthony M. Clark, "Sebastiano Conca and the Roman Rococo", in: *Apollo*, LXXXV (1967), pp. 328–335: 334.

⁷ Sulle due opere citate cfr. Maria Giulia Aurigemma, "Il museo dell'abbazia di Montecassino", in: *Il museo dell'abbazia di Montecassino: arte, storia, tradizioni*, a cura di *eadem*/Massimo Furiani, Roma 2001, pp. 9–58: 23.

⁸ Cfr. Dell'Omo (nota I), p. 215, nota 134.

⁹ Sui compensi giordaneschi a San Martino e in altri cantieri rinvio a



3 Francesco Solimena,
Convito di Erode, bozzetto.
Montecassino, Museo
dell'Abbazia



4 Francesco Solimena,
*Erodiade riceve la testa
del Battista*, bozzetto.
Montecassino, Museo
dell'Abbazia



5 Bottega di Sebastiano Conca,
Nascita del Battista.
Montecassino, Museo
dell'Abbazia



6 Sebastiano Conca,
Lavanda dei piedi.
Montecassino, Museo
dell'Abbazia

dignità alla prestigiosa impresa, si impegnò nello studio delle vicende del cenobio benedettino, come attesta Erasmo Gattola, cronista dell'ordine, il quale annota che “vero Lucas coenobii studiosus erat”.¹⁰ Il risultato dovette ottenere il largo consenso della comunità monastica, come testimoniano le parole di De Dominicis: “In Monte Casino con somma soddisfazione di que' monaci benedettini dipinse le principali azioni della vita del santo patriarca nella volta di mezzo in cinque grandi quadri, e nelle lunette sopra le finestre dall'una e dall'altra parte molti miracoli.”¹¹

Ma è soprattutto uno scrupoloso periegeta dell'abbazia quale Flavio Della Marra a tramandare molteplici elementi utili per comprendere le fonti usate dagli artisti per la composizione delle scene da rappresentare. Che costui sia da considerare un riferimento attendibile per la conoscenza delle dinamiche tra artisti e committenza cassinese lo prova il complesso apparato di note presente nella sua *Descrizione*, dove si indicano i testi

agiografici usati e si attesta l'accesso a documenti d'archivio (sovente riportati) a cui si attinse per l'ideazione di talune scene dipinte.¹²

Come emerge dal segmento relativo agli affreschi nella *Descrizione* di Della Marra,¹³ Luca Giordano dovette adoperare un'unica fonte, ovvero il celeberrimo libro II dei *Dialoghi* di Gregorio Magno che racconta la vita e le opere di san Benedetto, testo essenziale per la ricostruzione delle vicende relative al fondatore dell'ordine.¹⁴ Potrebbe risultare rilevante la scelta – finora mai esaminata – degli episodi raffigurati negli affreschi della volta (fig. 7): essi celebrano, infatti, soprattutto il carisma di Benedetto, la sua capacità di penetrare gli animi, di *intus legere*, di svelare la verità (si vedano soprattutto gli incontri con il re Totila) e, insieme, le sue doti tauturgiche (come, per esempio, nelle due Resurrezioni), un tema particolarmente caro alla tradizione agiografica medievale.

Diligentemente Della Marra ci informa anche delle fonti utilizzate per gli altri dipinti realizzati dai vari artisti coinvolti

Cristopher R. Marshall, *Baroque Naples and the Industry of Painting: The World in the Workbench*, New Haven/Londra 2016, pp. 278, 281.

¹⁰ Erasmo Gattola, *Historia Abbatiae Cassinensis per saeculorum seriem distributa* [...], Venezia 1733, II, p. 713.

¹¹ Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro/Andrea Zezza, Napoli 2003–2014 (1742–1745), III.I, p. 772.

¹² È il caso del *Ritrovamento dei corpi dei santi Guinizzone e Gennaro* avvenuto al

tempo dell'abate Cafarelli nel 1627, per il quale Della Marra cita un atto notarile di tale notaio “Francesco Pagliaro di S. Germano, che si conserva in Archivio” (Flavio Della Marra, *Descrizione istorica del Monastero di Monte Casino: con una breve notizia dell'antica città di Casino e S. Germano per uso, e comodo, de' forestieri*, Napoli 1751, pp. 67sg.).

¹³ La descrizione degli affreschi è *ibidem*, pp. 53–57.

¹⁴ Per una bibliografia moderna sui *Dialoghi* gregoriani si vedano almeno: Francis Clark, *The 'Gregorian' Dialogues and the Origins of Benedictine Monasti-*

nella decorazione: sappiamo così che gli affreschi eseguiti da De Matteis sui cupolini delle navate laterali attingono alla *Chronica* di Pietro Diacono,¹⁵ ai *Dialoghi* di san Vittore¹⁶ e alla *Chronica* redatta da Leone Ostiense.¹⁷ Apprendiamo, altresì, che per raffigurare gli episodi della vita di san Gregorio Magno nella cappella a questi intitolata Francesco De Mura si servì degli *Annali* di Baronio.¹⁸ Per i dipinti della Cappella di Sant'Apollinare di Luca Giordano sono citati invece il libro I della *Chronica* di Leone Ostiense,¹⁹ l'*Ortus et vita iustorum cenobii Casinensis* di Pietro Diacono,²⁰ i *Dialoghi* di san Vittore, l'Ignoto Cassinese, gli *Annales Ordinis S. Benedicti* di Jean Mabillon.²¹ Analoghi riferimenti agiografici sono dati per la decorazione della Cappella di San Bertario.²² Similmente, gli *Annales* di Mabillon unitamente agli *Acta sanctorum ordinis s. Benedicti* dello stesso autore sono indicati come fonti per le decorazioni della Cappella di San Carlo-manno, eseguite da Solimena.²³

Benché nel caso della Cappella di Sant'Apollinare la menzione degli *Annales Ordinis S. Benedicti* appaia come un'interpretazione *ex post*, dato che la realizzazione degli affreschi a partire dal 1691 aveva preceduto la pubblicazione dei volumi, avvenuta tra il 1703 e il 1709, l'opera di Jean Mabillon dovette costituire una fonte molto importante per l'ideazione delle scene raffigurate nelle ultime due cappelle citate.²⁴ Il riferimento all'opera del padre maurino, che potrebbe apparire di secondaria importanza, in realtà costituisce una spia essenziale per il ruolo che, nella concezione della decorazione, svolse la vicenda che aveva

scosso il ceto intellettuale europeo interessato alla filologia e all'agiografia. I nove volumi degli *Acta sanctorum ordinis s. Benedicti*, che il monaco francese, oggi considerato uno dei padri della diplomatica e della filologia storica, aveva pubblicato tra il 1668 e il 1701, erano stati infatti duramente attaccati dall'équipe dei bollandisti. Fu in particolare Daniel van Papenbroeck a mettere in dubbio l'autenticità di alcuni diplomi merovingi pubblicati da Mabillon nella sua prefazione a un volume degli *Acta sanctorum* del 1675.²⁵ Il monaco maurino, a sua volta, pubblicherà pochi anni più tardi, nel 1681, i *De re diplomatica libri VI*, nei quali, riconoscendo l'errore commesso e dimostrando l'inautenticità di documenti resi noti dal suo avversario intellettuale, pone le basi per la catalogazione dei sistemi scrittori e dei criteri per vagliare la veridicità di documenti del passato.²⁶ L'utilizzo di questa recente fonte per l'invenzione dei dipinti di rara iconografia, come quelli che rappresentano i santi dell'ordine benedettino, potrebbe essere interpretata come una chiara presa di posizione in termini visivi sulle vivaci polemiche sorte tra ottavo e nono decennio del XVII secolo. D'altra parte, anche le decorazioni eseguite sulla base dei testi patrologici o agiografici più antichi non potevano prescindere dai risultati delle ricerche condotte dal monaco maurino. Per redigere la vita di san Benedetto negli *Acta sanctorum ordinis s. Benedicti* egli ricorse unicamente al *Dialogo* di Gregorio Magno,²⁷ che è il testo indicato da Della Marra come esclusiva fonte per gli affreschi di Giordano.

cism, Leida/Boston 2003; Sofia Boesch Gajano, *Gregorio Magno: alle origini del Medioevo*, Roma 2004, pp. 149–306; Salvatore Pricoco, "Introduzione", in: Gregorio Magno, *Storie di santi e diavoli (Dialoghi)*, a cura di Salvatore Pricoco/Manlio Simonetti, Milano 2005, I, pp. IX–LXXIX; Sofia Boesch Gajano, "Gregorio Magno agiografo", in: *Hagiographies VII*, a cura di Monique Goulet, Turnhout 2017, pp. 11–94; ringrazio la professoressa Boesch Gajano per avermi permesso di leggere il suo lavoro prima della pubblicazione.

¹⁵ Si tratta degli episodi relativi a *La visione di sant'Alberto* e a *Il miracolo di sant'Ugone*; cfr. Della Marra (nota 12), p. 60, nota 3, p. 59, nota 1.

¹⁶ Si tratta de *La disfatta dell'esercito normanno*, de *La visione di sant'Adamo* e de *La visione di un contadino*; *ibidem*, p. 58, note 1, 4, e p. 59, nota 2.

¹⁷ Si tratta de *Il tentativo di furto di Adelgiso*; cfr. *ibidem*, p. 58, nota 3.

¹⁸ Cfr. *ibidem*, p. 60, nota 10.

¹⁹ Si tratta de *L'attraversamento del fiume Liri di sant'Apollinare*, de *La visione di sant'Apollinare da parte dell'abate Bassaccio* e de *L'armata dei Saraceni*; cfr. *ibidem*, p. 66, note 1, 2.

²⁰ L'opera è citata come fonte sia per *L'attraversamento del fiume Liri di sant'Apollinare* sia per la lunetta raffigurante *Sant'Apollinare che distribuisce l'elemosina ai poveri*; cfr. *ibidem*, p. 66, nota 1, 3.

²¹ I *Dialoghi* di san Vittore sono citati congiuntamente all'Ignoto Cassinese e agli *Annales* di Jean Mabillon come fonte de *La visione di sant'Apollinare da parte dell'abate Bassaccio* e de *L'armata dei Saraceni*; cfr. *ibidem*, p. 66, nota 2. In particolare si tratta di Jean Mabillon, *Annales Ordinis S. Benedicti*, Parigi 1703–1709, II, p. 155.

²² Cfr. Della Marra (nota 12), p. 64, nota 1, 2. In particolare si tratta di Mabillon (nota 21), III, p. 670.

²³ Cfr. Della Marra (nota 12), p. 61, nota 1. Si tratta di Mabillon (nota 21), II, p. 79, e *idem*, *Acta sanctorum ordinis s. Benedicti occidentalium monachorum patriarchae in saeculorum classes distributa*, Parigi 1668–1701, sec. III, parte 2, p. 365.

²⁴ Gli unici studiosi a concedere un certo rilievo alla circostanza sono stati: Valentina Maderna nella scheda dedicata al dipinto *Ratchis abbandona l'assedio di Perugia*, in: *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto*, cat. della mostra Pagani/Nocera Inferiore 1990, a cura di Vega de Martini/Antonio Braca, Milano 1990, p. 122; Mario Alberto Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento: fonti e documenti*, Napoli 1997, p. 146; Carotenuto (nota 3), p. 249. Su Jean Mabillon, cfr. *Dom Mabillon: le moine et l'historien. Œuvres choisies, précédées d'une biographie par dom Henri Leclercq*, a cura di Odon Hurel, Parigi 2007; Michael Edward Moore, "Jean Mabillon and the Sources of Medieval Ecclesiastical History", in: *The American Benedictine Review*, LX (2009), pp. 76–93, 121–134; *Dom Jean Mabillon, figure majeure de l'Europe des lettres*, atti dei convegni Solesmes/Parigi 2007, a cura di Jean Leclant/André Vauchez/Daniel-Odon Hurel, Parigi 2010, con altra bibliografia.

²⁵ *Acta sanctorum aprilis [...]*, a cura di Godefroid Henschen/Daniel van Papenbroeck, Anversa 1675, II, p. XVI.

²⁶ Sulla vicenda, la cui bibliografia è comprensibilmente assai articolata, rinvio a padre Bernard Joassart, "Les Mauristes et les bollandistes: une même approche de l'érudition?", in: *Dom Jean Mabillon* (nota 24), pp. 567–585.

²⁷ Cfr. Mabillon (nota 23), I, pp. 3–27. Sull'opera dei bollandisti rinvio a Jan Marco Sawilla, *Antiquarianismus, Hagiographie und Historie im 17.*

Alla luce di questi dati è ragionevole interrogarsi sul “consigliere iconografico”²⁸ che curò i rapporti tra la committenza cassinese e gli artisti. Se le circostanze emerse sino a questo momento non offrono indizi sicuri per quanto riguarda l'intervento di Luca Giordano, modesto rilievo è stato finora accreditato alla lettera del 10 giugno 1700 inviata da Francesco Solimena a un membro della comunità, generalmente identificato in Erasmo Gattola.²⁹ Nella missiva il pittore ringrazia il suo corrispondente per avergli fornito “il compendio della vita di San Carlomanno” e gli riferisce che vorrebbe raffigurare il santo “già vestito da monaco, et esercitante quelle virtù in lui più cospicue, [...] e farle quando in atto riduceva il gregge con la pecora in braccio smarrita, essendo una azione per la quale si manifesta tanto sia al commune, che sempre così l'hà visto dipinto, e al Quadro della lamia si potrebbe fare la rinuncia fatta del Regno al figlio”.³⁰ Come sappiamo i due dipinti destinati alla Cappella di San Carlomanno non videro mai la luce; nondimeno dalle informazioni contenute nella lettera si evince un aspetto di rimarchevole interesse: gli artisti potevano intervenire non soltanto in merito all'organizzazione iconografica delle singole scene (*dispositio*) ma finanche nella stessa scelta dei soggetti (*inventio*). La lettera di Solimena lascia intendere che Gattola fosse impegnato in prima persona in queste operazioni, tanto da poter essere considerato come il sovrintendente ai lavori di decorazione, al quale la comunità monastica aveva affidato il compito di guidare e sorvegliare l'attività degli artisti.

Una conferma a tale congettura proviene da un'inedita lettera indirizzata dall'abate Ildefonso del Verme a Francesco De Mura nel luglio del 1737.³¹ Il documento appare di importanza notevole per almeno due ragioni: da una parte offre un'eccezionale conferma all'identificazione proposta da Maderna in merito al destinatario delle lettere di Solimena, dall'altra fornisce nuovi indizi sul ruolo svolto da Gattola in relazione al cantiere pittorico cassinese. Nella lettera, infatti, l'abate – del quale si conserva un ritratto eseguito dallo stesso De Mura³² – sollecita l'artista affinché questi restituisca un “notamento” secondo quanto ricordatogli dal “padre archivista”. Si tratta, con ogni probabilità, di un ragguglio collegato all'iconografia dei dipinti che presumibilmente serviva a Gattola affinché questi potesse integrarlo e verificarlo (“perlocché V.S. subito me lo mandi, acciò possa farsi l'altro per indirizzarcelo, essendo

MIRACOLO DEI SOLDI DEL SACERDOTE	COSTANZA	RESURREZIONE DEL MONACO	NONNITÀ	MIRACOLO DEL MONACO INBONOMIATO
RESURREZIONE DEL CONTADINO	FERVEVANZA	PROFEZIA DI SAN BENEDETTO A RE TOTILA	PACE	PROFEZIA DI SAN BENEDETTO A SAN SABINO
MIRACOLO DELLE BOTTI D'OLIO	ZELO	MIRACOLO DEI DUECENTO SACCHI DI FARINA	MANIESTIONE	GUARIGIONE DEL MAGAZZO MALATO DI EFANTIASI
MIRACOLO MINACCIATO DAL DRAGO	PAZIENZA	MIRACOLO DI RE TOTILA SCOPERTO DINANZI A SAN BENEDETTO	ASTENZA	MIRACOLO DEL FASCO
MONACO MINACCIATO DAL DRAGO	PRUDENZA		SPERANZA	
GUARIGIONE DEL LEBBROSO	OSPITALITÀ	MIRACOLO DEL CONTADINO SCIOLTO DAI LACCI	GIUSTIZIA	LIBERAZIONE DEL CHERICO INBONOMIATO
	INNOGENZA		ORAZIONE	
	BENIGNITÀ		VIGILANZA	
	DISCREZIONE		FRATERNITÀ	
MIRACOLO DEL FUOCO		(Controfacciata)		MIRACOLO DEL SASSO
		CONSACRAZIONE DELLA CHIESA DA PARTE DI ALESSANDRO II		

7 Programma iconografico degli affreschi di Luca Giordano nella navata maggiore e sulla controfacciata della chiesa abbaziale di Montecassino

Jahrhundert: Zum Werk der Bollandisten. Ein wissenschaftshistorischer Versuch, Tübingen 2009.

²⁸ Per questo termine rinvio ad Antonio Pinelli, “Postfazione”, in: Salvatore Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010, pp. 213–234: 223sg.

²⁹ Maderna (nota 24). L'importanza delle lettere del pittore, rese note da Caravita (cfr. Antonio Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Montecassino 1869/70, III, pp. 371–387), è stata evidenziata da Ferdinando Bo-

logna nel suo saggio “Solimena e gli altri, durante il vicereame austriaco”, in: *Settecento napoletano: sulle ali dell'aquila imperiale 1707–1734*, cat. della mostra, a cura di Wolfgang Prohaska/Nicola Spinosa, Napoli 1994, pp. 57–75: 57sg.

³⁰ Cit. da Caravita (nota 29), pp. 374sg.

³¹ Si veda appendice, no. 6, p. 334.

³² Sul dipinto Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, Napoli 1993, I, p. 157.

necessario quello che tiene appresso di sé di mandarlo qua per osservare che l'Istorie sono”).

Nato a Gaeta nel 1662, Gattola fece il suo ingresso nell'abbazia nel 1675, quando era appena tredicenne, e vi restò tutta la vita, sia pure con soggiorni ad Atina e Napoli, intrattenendo però strette relazioni con alcune delle personalità più importanti del ceto intellettuale europeo.³³ Inesausto fu il suo impegno per la ricostruzione storiografica delle vicende cassinesi, per le quali poté servirsi delle straordinarie risorse dell'archivio della medesima abbazia, esaminate alla luce di criteri filologici mutuati dallo stesso Mabillon: da questa attività scaturì, nel 1733, la celebre *Historia abbatiae cassinensis*, pubblicata un anno prima della sua morte. È noto, infatti, che Erasmo Gattola intrattenne una non comune familiarità con il francese, testimoniata dal fitto carteggio tra i due, dal quale si apprende, tra l'altro, che l'archivista cassinese seguì con costanza il procedere degli studi relativi agli *Annales*, grazie a numerose lettere che il maurino gli inviò tra giugno 1694 e marzo 1706 per informarlo sui progressi della monumentale opera.³⁴

Ne conseguì così che proprio Gattola fosse largamente coinvolto nel processo di elaborazione del programma decorativo cassinese, compito che non escludeva anche aspetti di più stretta natura economica, come sembra testimoniare sia un pagamento versato da questi a Francesco De Mura³⁵ sia un'inedita lettera di Sebastiano Conca di cui si dirà. In definitiva, non sembra azzardato sostenere che la decorazione cassinese non rappresenti solo una traduzione visiva delle ricerche mabilloinesi da parte degli artisti attivi nell'abbazia, avvenuta proprio attraverso la mediazione di Gattola, ma che si configuri come una precisa presa di posizione all'interno dell'infuocata *querelle* legata alla nascente filologia agiografica e storica.

Il cantiere cassinese: notizie tratte da un fascio di lettere inedite

Il rinvenimento di un gruppo di missive inedite relative agli interventi di tre dei pittori attivi nel cantiere consente ora di aggiungere nuovi elementi per riflettere sulle dinamiche dei rapporti tra artisti e committenza cassinese.

³³ Su questa figura cfr., da ultimo, Eugenio Di Rienzo, s.v. Gattola, Erasmo, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LII, Roma 1999, pp. 658–660, con bibliografia precedente. Il 26 ottobre 2012 a Gaeta, in occasione del 350° anniversario della nascita di Erasmo Gattola, si è svolta un'importante giornata di studi dedicata all'erudito, della quale, tuttavia, non sono a tutt'oggi apparsi gli atti.

³⁴ Sulle lettere cfr. *Dom Mabillon* (nota 24), II, pp. 756–759, 762–764.

³⁵ Si tratta di un pagamento emesso dal decano e cellario Antonio Maria del Verme a favore dell'artista nell'aprile del 1735; cfr. Caravita (nota 29), p. 464.

³⁶ Cfr. appendice, no. I, p. 333.

La prima lettera, datata 20 luglio 1707, è di Paolo de Matteis: siamo dunque nella fase conclusiva della sua attività per la comunità monastica.³⁶ La data, unitamente alle indicazioni sulle caratteristiche del dipinto oggetto della missiva, consente di identificare l'opera con il quadro raffigurante *San Mauro che salva san Placido dalle acque del fiume*, l'unica opera non murale e dal soggetto inconsueto assegnata al pittore dalle fonti, verosimilmente eseguita nella fase terminale dell'incarico e di dimensioni senz'altro ragguardevoli.³⁷ Dalla lettera emerge quanto il prestigio raggiunto dall'artista si sia notevolmente rafforzato, se solo si considera la somma di 600 ducati da lui ricevuti per gli affreschi delle navate laterali compiuti entro il 1692: ora, quindici anni dopo, De Matteis dichiara che la nuova opera che sta per concludere vale ben 1000 doppie (cioè 2000 scudi), adducendo enfaticamente che si tratta di un dipinto “unico al mondo”; tuttavia, per devozione verso il santuario si sarebbe accontentato della più misurata somma di 600 ducati, richiedendo però alla comunità che “di questo vile, e basso prezzo non se ne faccia niuna pubblicità”, evidentemente perché ciò gli avrebbe rovinato il mercato e danneggiato la reputazione.³⁸ Gioverà osservare come la prima ricompensa proposta, emblematicamente espressa secondo il conio romano, resti certamente al limite della ragionevolezza, se si considera soltanto che Carlo Maratta fu ricompensato con 1000 scudi (ovvero la metà di quanto suggerito da De Matteis) per il grande quadro raffigurante il *Battesimo di Cristo* eseguito per la Fabbrica di San Pietro, tra il 1696 e il 1698, o con 1500 scudi per la *Madonna del Rosario* destinata alla Confraternita del Rosario di Palermo (giunta nella città nel 1695), che restano le cifre più alte pretese da un pittore per l'esecuzione di grandi pale al crepuscolo del secolo XVII.³⁹

È interessante rilevare l'orgoglio con il quale De Matteis rivendica il particolare valore (anche economico) dell'opera, che si lega a diverse motivazioni: dalla rarità del tema iconografico alle fatiche sopportate “per condurre alla desiderata perfezione” il singolare dipinto. La lettera presenta tuttavia alcuni elementi problematici, ancorché di ragguardevole interesse. Scrive infatti il pittore:

³⁷ Sull'opera cfr. Della Marra (nota 12), p. 80; Enggass (nota 2), p. 49; Pestilli (nota 3), p. 377.

³⁸ Una vicenda analoga riguarda Mattia Preti che accettò di affrescare la navata di Sant'Andrea della Valle per 800 ducati, esigendo però che la scrittura pubblica notarile riportasse una cifra maggiore per evitare un danno alla propria reputazione; si confrontino le osservazioni di Patrizia Cavazzini, “‘Patto fermo’ o cortesia negli accordi tra pittori e committenti a Roma nel Seicento”, in: *Ricerche di storia dell'arte*, IOI (2010), pp. 5–20: 8.

³⁹ Per un confronto con il mercato artistico romano tra la fine del XVII e i primi anni del XVIII secolo cfr. Richard E. Spear, *Dipingere*

[...] poiché oltre al travaglio che in esso ho fatto in Monte Cassino, vi ho speso altro lungo tempo in Casa, e molto più mi resta da fare per condurre alla desiderata perfezione il medesimo, tanto più che dovendo andare in Roma et avanti gli occhi di coloro che tutto giorno veggono li principali maestri di quest'arte, resto impegnato, che il quadro sia di tutta perfezione, e che s'ammiri in detta Città, la quale è madre delle meraviglie.

La frase lascia dunque intendere che l'artista abbia dato avvio all'esecuzione del dipinto presso l'abbazia, lo abbia successivamente ultimato nella sua bottega a Napoli e che l'opera, infine, prima della sua definitiva collocazione cassinese sia stata condotta a Roma per esservi oggetto del giudizio degli intenditori. La strategia mercantile posta in atto dall'artista dovette, peraltro, rivelarsi fruttuosa, come testimonia il fatto che, nel 1727, egli ottenne l'incarico di dipingere un importante quadro raffigurante *Papa Benedetto XIII che consacra la chiesa dell'abbazia di Montecassino*.⁴⁰ Il dipinto, di dimensioni più modeste rispetto al *San Mauro*, venne commissionato a ricordo della cerimonia di consacrazione dell'edificio dopo la vasta campagna di restauri e fu pagato all'artista 500 ducati.⁴¹

Il nucleo più consistente delle missive inedite riguarda Sebastiano Conca. Si tratta di quattro lettere, tre delle quali sono datate, al 9 luglio, 23 luglio e 28 ottobre 1720 rispettivamente;⁴² esse forniscono nuovi e preziosi elementi per definire l'entità del coinvolgimento di Conca nel cantiere cassinese. In prima istanza esse attestano un incarico, sin qui ignorato dalle fonti storiografiche, affidato al pittore negli anni venti del XVIII secolo. La prima lettera accompagna un "quadro di S. Placido" che l'artista spedisce dalla sua città natale, la vicina Gaeta, scusandosi di non averlo portato di persona a causa del caldo estivo ("non essendo l'aria troppo sicura per la mutatione"). Il pittore promette però di recarsi in loco nel mese di ottobre per eventuali interventi ulteriori e soprattutto sollecita l'invio dei temi per gli affreschi da eseguire nella stessa occasione, affinché possa approntare già dei nuovi studi. Il dipinto, che raffigura il martirio del santo benedettino, è singolarmente ignorato dalla storiografia moderna sul pittore, pur essendo menzionato e attribuito all'artista nella *Descrizione di Della Marra*, che lo cita sull'altare maggiore nell'eponima cappellina presente nella cripta.⁴³

per profitto: le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento, Roma [2016], pp. 124–128; per gli esempi qui citati si veda *ibidem*, p. 120, con bibliografia precedente.

⁴⁰ Sull'opera, che misura 128 × 178 cm, attualmente conservata presso il Museo dell'Abbazia, cfr. Pestilli (nota 3), p. 153; Ugo Di Furia, "Paolo De Matteis per la confraternita del Monte dei morti di Chieti: cronisto-

ria di una committenza", in: *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, 2016, pp. 102–124: 105sg.

La lettera successiva contiene una risposta alla comunicazione circa le reazioni positive dopo la positura del dipinto: Conca esprime la sua piena soddisfazione per aver incontrato l'unanime plauso della comunità. Nella seconda parte della lettera, l'artista, pur ostentando strumentalmente un certo disinteresse verso l'aspetto economico, affronta la questione del compenso per i dipinti che dovrà eseguire in seguito: egli afferma di non poter formulare una cifra congrua senza conoscere soggetti e misure, tuttavia ricorda all'abate l'accordo, raggiunto in via orale, che prevedeva una retribuzione alla pari di quella del suo celebre maestro Francesco Solimena, sottolineando che a Roma aveva ricevuto lo stesso o addirittura un maggiore pagamento "de' primi, e più vecchi Pittori" con cui lavorava in concorrenza. Nel riferimento di Conca al suo maestro è possibile scorgere non solo una precisa volontà di evocare la scuola dalla quale proviene, ma anche un utile richiamo volto a legittimare la propria richiesta economica, corroborato dallo stesso riferimento al prestigio raggiunto nel competitivo milieu artistico romano. A chiusura, l'artista chiama in causa Erasmo Gattola, auspicando che il suo interlocutore possa informarsi presso di questi sui compensi ricevuti da Giordano e Solimena, "che di ciò ne saprà tutto il Padre Rev.mo Gattola, per il quale ne porto li miei dovuti rispetti"; una testimonianza che può considerarsi quale ulteriore e definitiva conferma del ruolo cruciale svolto da Gattola nelle relazioni con gli artisti.

Nella missiva seguente, Sebastiano Conca si scusa per non essere venuto, come promesso, a Montecassino "essendo con premura richiamato in Roma", ma ciò nonostante aspetta "positiva resolutione" per quanto riguarda la continuazione del suo incarico nell'abbazia, di modo che possa fare a Roma "li Quadri ad oglio, et alla Primavera essere costì [a Montecassino] a fare il Fresco". Ribadisce poi l'accordo volto a porre la sua prestazione allo stesso livello delle opere del suo maestro ("come si è con il Sig. Solimena praticato") e, infine, ricorda al suo corrispondente l'esigenza di ottenere nel più breve tempo possibile i soggetti relativi ai dipinti da eseguire affinché possa realizzare gli studi necessari.

Allo stato attuale non è possibile identificare con certezza le opere in questione, anche in ragione della mancata indicazione dei soggetti; d'altra parte la cronologia degli interventi condotti nella sacrestia, cui si è fatto cenno, non è affatto certa e si potrebbe ipotizzare un incarico a più riprese nel medesimo ambiente.

ria di una committenza", in: *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, 2016, pp. 102–124: 105sg.

⁴¹ Per i documenti bancari, che attestano i pagamenti al pittore tra marzo e luglio 1728, cfr. Pavone (nota 24), pp. 212, 533sg., ni. XXXVIII.57sg.

⁴² Cfr. appendice, ni. 2–5, pp. 333sg.

⁴³ Cfr. Della Marra (nota 12), p. 80.

Agli anni dell'incarico per la *Lavanda dei piedi* risale la quarta lettera inedita riguardante l'artista di Gaeta.⁴⁴ Essa è firmata da "Antonio Abbate" – si tratta di Antonio II Capece, abate dal 1745 al 1751⁴⁵ –, il quale chiede al suo interlocutore nella prima parte della lettera, che qui interessa porre in evidenza, di girare la somma di 300 ducati che questi aveva donato "alla Sagrestia" a tale "D. Padre Tomaso del Tufo" a Gaeta, che li avrebbe poi consegnati all'artista tramite un fratello di questi, di nome Remigio, probabilmente come parte della retribuzione per il quadro.⁴⁶

Come si è accennato, la campagna decorativa si conclude con gli articolati interventi di Francesco De Mura, anch'egli allievo di Francesco Solimena, la cui fama aveva raggiunto la comunità monastica. Scrive, a tale riguardo, De Dominicis:

Udita da' monaci di Monte Casino la fama delle pitture di Francesco de Mura, vollero che dal suo pennello fossero adornati questi luoghi, sì della chiesa che del monistero, che non eran dipinti [...].⁴⁷

L'ultimo contratto del pittore pubblicato da Caravita fu rogato nel 1737; a esso si riferisce la summenzionata missiva del 14 luglio 1737 inviata dall'abate Del Verme all'artista.⁴⁸ L'accordo contrattuale riguarda gli affreschi delle cappelle intitolate a san Gregorio (850 ducati), a san Michele (500 ducati), alla Pietà (400 ducati) e all'Assunta (450 ducati) e, infine, della sacrestia e del capitolo (300 ducati), che l'artista si impegnava a concludere nell'arco di due anni.⁴⁹

Le due lettere dell'artista qui pubblicate testimoniano però che il rapporto di fiducia con la comunità monastica non si interruppe dopo questa data. Nel secondo semestre del 1740 il pittore risulta, infatti, impegnato nella consegna di un "quadro della Madonna stante", sin qui non rintracciato. In una lettera del 24 agosto l'artista dichiara che il dipinto, benché terminato,

"intanto non si manda, per non esser ancora asciuttato".⁵⁰ Dalla stessa si evince pure la spiacevole circostanza per la quale i 100 ducati emessi a favore del pittore a conclusione delle sue "fatiche" risultavano bloccati – "s'è trovata detta Polizza sequestrata sin da Marzo" – presso il Banco dello Spirito Santo. Egli chiede pertanto all'abate di disporre che la somma gli venga consegnata in contanti e contestualmente si impegna alla restituzione della relativa polizza. Il dipinto risulta ancora nelle mani dell'artista il 6 settembre seguente, come emerge dalla seconda missiva, in cui De Mura rinvia la consegna dell'opera, verosimilmente allo scopo di ottenere il prima possibile la somma concordata, ribadendo che la tela non "è ancora ben bene asciuttata che l'avessi potuto passar il chiaro dell'ovo" e infine sollecitando con urgenza il pagamento dei 100 ducati.⁵¹

Le lettere permettono dunque di verificare il difficile equilibrio tra libertà dell'artista e controllo da parte della committenza. In esse possono leggersi in controluce differenti atteggiamenti nei rapporti tra i pittori e il cenobio benedettino. Se nelle epistole di Conca prevale una certa cautela, che tuttavia non impedisce all'artista di ricordare all'abate di considerare le proprie prestazioni, evocando, a tale scopo, il suo discepolato nell'atelier solimenesco, nella missiva di Paolo de Matteis l'evidente orgoglio per la reputazione faticosamente raggiunta in questa fase della propria carriera incoraggia l'artista a chiedere una somma consistente, sebbene successivamente ridimensionata, in ragione non solo dell'oggettiva fatica sostenuta ma soprattutto delle insidie – è questa la parte più rilevante ai nostri fini – affrontate nel compimento di un dipinto "unico al mondo, e che simile non si è fatto ancora".⁵² In tal senso l'artista rivendica il compenso richiesto sottolineando le difficoltà e le fatiche connesse non solo alla stessa realizzazione, ma anche all'ideazione dell'opera.

Desidero ringraziare Patrizia Cavazzini, Mariano Dell'Omo, Livio Pestilli e Samuel Vitali.

⁴⁴ Cfr. appendice, no. 5, p. 334.

⁴⁵ Cfr. Dell'Omo (nota I), p. 311, con bibliografia precedente.

⁴⁶ Sulla composizione familiare di Sebastiano Conca, primogenito di almeno dieci figli, tra i quali Nicolò arcidiacono della cattedrale di Gaeta e Francesco, pittore anch'egli, rinvio a Olivier Michel, "Vita, allievi e famiglia di Sebastiano Conca", in: *Sebastiano Conca* (nota 3), pp. 42–45.

⁴⁷ De Dominicis (nota II), III.2, p. 1326.

⁴⁸ Appendice, no. 6, p. 334.

⁴⁹ Caravita (nota 29), pp. 466–468.

⁵⁰ Appendice, no. 7, p. 335.

⁵¹ Appendice, no. 8, p. 335.

⁵² Appendice, no. I, p. 333.

La trascrizione dei documenti è stata realizzata seguendo un criterio largamente conservativo: le maiuscole e le minuscole non sono state normalizzate secondo l'uso moderno; con i segni diacritici [***] sono indicati passi illeggibili o guasti. Le abbreviazioni sono state sciolte tranne le più consuete o tuttora usate.

1. Montecassino, Archivio dell'Abbazia, caps. XXIX, fascicolo II, Paolo de Matteis, carte non numerate

Rev.mo Sig.re [***] mio, e Padrone sempre colendissimo

Ricevo la risposta de V.S. Rev.ma [***] più mezze [?] gli intesi della [***] verso di me; io però che sempre ho professato di non [?] farmi vincere [?] di cortesia [***] sincerità potrei se avesse a trattare con altri con giustizia dimandare del quadro almeno mille doppie per essere il medesimo unico al mondo, e che simile non si è fatto ancora, e che posso bene apertamente dire a tutto il mondo, che solo da me si poteva fare, quanto più al riflesso della lunga fatica speso nel medesimo, poiché oltre al travaglio che in esso ho fatto in Monte Cassino, vi ho speso altro lungo tempo in Casa, e molto più mi resta da fare per condurre alla desiderata perfezione il medesimo, tanto più che dovendo andare in Roma et avanti gli occhi di coloro che tutto giorno veggono li principali maestri di quest'arte, resto impegnato, che il quadro sia di tutta perfezione, e che s'ammiri in detta Città, la quale è madre delle meraviglie. Con tutto ciò riflettendo alla venerazione, che tengo a Vostro Padre Rev.mo, al gran desiderio di servire una Religione così cospicua, et un Santuario così rinomato per l'altre opere, che vi si debbono fare, et all'onore che ho ricevuto nel fare un'opera, che sarà memorabile per tutti li secoli, mi contento, e resto soddisfatto quando mi si farà un regalo di soli docati seicento, senza però che di questa così piccola somma se ne scemi nei quatrini, con avvertenza perché di questo vile, e basso prezzo non se ne faccia niuna pubblicità sapendo ben io quale sarebbe la vera stima del detto quadro.

Sin qui s'estende la padronanza di V.P. Rev.ma verso di me, e resto contento di consacrare tutto me stesso al suddetto [***]finalmente.

Napoli, 20 luglio 1707

Umilissimo et obbligatissimo servitore
Paolo de Matteis

2. Montecassino, Archivio dell'Abbazia, caps. XXIX, fascicolo II, Sebastiano Conca, carte non numerate

Credevo essere io di persona sì per ratificare li miei rispetti a V.S. Rev.ma, come per vedere in opera l'effetto fa il mio quadro di S. Placido, ma non essendo l'aria troppo sicura per la mutazione, penso esservi per ottobre, come ne ho scritto al Padre Abbate, havendo portato da Roma tutto il bisognevole per dipingere sì a

Fresco, come ad oglio, per tanto Mando il detto Quad[r]o acciò V.S. Rev.ma lo veda in opera, e mi favorirà dire che effetto fa, acciò possa nel mio venire, vedere, et agiustare, se qualche cosa mancasse, che l'istesso potrà dire al Padre Abbate D. Massimo, essendo tutto il mio genio resti ben servita. Per la medesima occasione li dico che dovendo dimorare in Gaeta sin ad ottobre potrà V.S. Rev.ma mandarmi qualche soggetto da farsi, o nella cappella, o altro acciò ne principio con mia quiete li studij per potere nel mio venire principiare il Fresco che stimo più necessario, et havendone detto li miei sentimenti al Padre Abbate Ruggi potrà conferire col medesimo li miei sentimenti mentre sempre ansioso di ben servirla mi ratifico come sempre.

Gaeta li 9 luglio 1720

Alla S. Rev.ma

Umilissimo e Devotissimo Servitore
Sebastiano Conca

3. Montecassino, Archivio dell'Abbazia, caps. XXIX, fascicolo II, Sebastiano Conca, carte non numerate

Mi è stata di somma consolazione la favoritissima lettera di V.S. Ill.ma nella quale mi honora della buona condotta del mio quadro essendo stato di sodisfazione, come di cotesti Padri Rev.mi ne rendo le gratie a Dio, perché stimavo difficile incontrare il genio unanime di tutti.

Circa di ciò mi dice del prezzo io desidero, non saprei cosa risponderle di positivo non sapendo né li soggetti, né le misure, benché delli medemi quadri, e simili misure ne ha fatti il Signor Solimena, et il Signor Luca Giordano, e come mi disse V.S. Ill.ma si[n] l'Anno passato in S. Germano, come in Roma che per li prezzi m'haverebbe trattato come il Signor Solimena e ragionendosi anche qualche recognitione se saranno ben serviti che sopra tal motivo dico che in Roma in molte occasioni ho avuto di dipingere a concorrenza de' primi, e più vecchi Pittori son stato trattato anche io come quelli anzi per mano del Signor Cardinale Olivieri N.S. mi fece regalare dieci doppie di più del prezzo degl'altri. Ciò dico non per iattanza, essendo notissime in Roma, ma per spiegarmi che il mio gusto è solo di servire V.S. Ill.ma e cotesti Rev.mi Padri in opera così decorosa, sapendo per esperienza che li prezzi si fanno in Roma sono di più di quelli di Napoli. Desidero però sapere come si sono contenuti nelli detti prezzi sì nelli Freschi, come ad oglio, che di ciò ne saprà tutto il Padre Rev.mo Gattola, per il quale ne porto li miei dovuti rispetti così attendendo li soi stimatissimi [?] comandi resto.

Alla V.S. Ill.ma e Rev.ma

Gaeta, li 23 luglio 1720
Obbligatissimo e devotissimo Servitore
Sebastiano Conca

4. Montecassino, Archivio dell'Abbazia, caps. XXIX, fascicolo II, Sebastiano Conca, carte non numerate

Rev.mo Padre Signore mio, e Padrone Colendissimo

Credevo in questa stagione poter essere di persona per dimostrare a V.S. Rev.ma quanto sia viva in me l'obligatione che le professo con affrettarmi quanto era per me possibile in ben condurre cotesta opera di Montecassino per essere suo impegno in favorire me suo Servitore, che ciò non mi viene permesso, essendo con premura richiamato in Roma, onde havendo di ciò discorso bastantemente con il Sig. Raffaele, come anche più volte scrittone al Rev.mo P. Abbate di Casa, ne aspetto positiva resolutione, acciò io possa in Roma fare li Quadri ad oglio, et alla Primavera essere costì a fare il Fresco. Però ne desidero ogni stabilimento, come anche caparra, come si è con il Sig. Solimena praticato. Stimo bene il V.S. Rev.ma me ne mandi per l'altri soggetti acciò poss'io distributivamente farne gli studij per haverli pronti assicurandoli che ciò facendo trascurerò ogni altro impegno per ben servirla, e poter esser quanto prima a ratificarmi di vero cuore, come al presente fanno tutti li miei di Casa.

Gaeta, li 28 ottobre 1720

V.S. Rev.ma

Del quadro fatto per il P. Abbate D. Massimo, circa il prezzo, mi rimetto a tutto ciò farà V.S. Rev.ma, e se me ne favorirà prima in parte ne haverò sommo favore.

Devotissimo Obligatissimo Servitore
Sebastiano Conca

5. Montecassino, Archivio dell'Abbazia, caps. XXIX, fascicolo II, Sebastiano Conca, carte non numerate

Mi ricordo, che mi diceste giorni sono, che se io volevo rimessi in Gaeta i trecento ducati, che avete donati alla Sagrestia vi sarebbe riuscito assai comodo. Ora è fatto il caso poiché essendo stato impegnato da questo Sig. Cavaliere Conca, e voler rimettere trecento e sei ducati al di lui fratello Remigio mi è convenuto farglieli sborsare dal D. Padre Tomaso del Tufo, penso che altro non avrete a fare se non che dichiararvi con vostra lettera diretta al medesimo Padre Tomaso, debitore ad esso di detta somma, e tenete vi siano sei ducati di più, questi li riscuoterete dal Padre Cassiere dello spoglio, quale li tenerà sempre pronti ad ogni vostra richiesta.

Si sono offerti li Padroni del dimanio di Sessa a volerci provvedere tutto l'anno di mozzarelle e provole fresche alla ragione di tredici ducati il cantaro, con l'obbligo di portarle qui a loro spese, ogni quindici giorni in quella quantità che gli sarà prescritta. Questo partito quando fosse un po' radolcito nel

prezzo non avrei difficoltà di abbracciarlo, ma in ogni caso bisogna che vi mandi uno per trattarlo, e perché voi state impedito con l'infermo, è data tal commissione al F. suddetto, a cui mi preme, che diate tutto l'aiuto, ed assistenza, tanto più che sarà necessario, che uno de i Principali affittatori del dimanio si porti qui per stipularne la scrittura. Procurate in tutti modi, che l'affare riesca, poiché facilmente saremo costretti ad incaricare nuovamente voi di questa provista, non essendo riuscito il trattato fatto in Aversa. Altro non mi occorre, ed augurandovi ogni felicità mi dico.

Soggiungo che osserviate cosa vi torna più, o di fare il partito costì con mandare voi la robba necessaria, oppure di pagare il di più di ducati dodici e mezzo e la portatura, volendo stabilire un partito, o costì, oppure in Aversa, come osserverete dalla qui acchiusa, datemi subito riscontro non volendo far patire la comunità.

Vostro Aff.mo

D. Antonio Abbate

6. Lettera di Ildelfonso del Verme, abate di Montecassino, a Francesco De Mura, 14 luglio 1737. Archivio Pio Monte della Misericordia, Patrimonio, Eredità, Bb LXII, vol. 115, fasc. 15, carte non numerate

Non può immaginarsi quanto sia stato il mio contento in leggere nella lettera di V.S. che già abbia scoperti li quadri in S. Severino e che abbiano incontrato tutto l'applauso di quei Padri, del che ne ho reso grazie al Signore, e benché stassi sicuro che non potessi succedere il contrario pure mi sono rallegtrato in sentire che detti quadri siano stati di commune piacere. Per quello che concerne l'Istorie de' Quadri che devonsi fare per le Cappelle di questa Chiesa sono a dirle come l'anno passato fu mandato a V.S. un notamento nel quale c'era notato ogni cosa, come mi dice questo Padre Archivista, perlocché V.S. subito me lo mandi, acciò possa farsi l'altro per indirizzarcelo, essendo necessario quello che tiene appresso di sé di mandarlo qua per osservare che l'Istorie sono, e immediatamente s'indirizzerà a V.S. per sollecitare quanto più presto si può le Macchie.

Io per la Dio grazia, mi sono quasi rimesso in salute, e sempre disposto ai suoi comandi e con risalutarmi la Signora D. Anna, e Nenna, resto per sempre dicendomi

Monte Casino, 14 Luglio 1737

Di V.S.

Rev.mo Abbate [...]

P. Ildelfonso del Verme

Signor Francesco De Muro, Napoli

7. Montecassino, Archivio dell'Abbazia, caps. XXIX, fascicolo II, Francesco De Mura, carte non numerate

Ill.mo, e Rev.mo Padre Signore Padrone Sempre Colendissimo

Anzioso d'aver contezza come V.S. Ill.ma la passa di salute, La priego, darmene in risposta di questa il raguaglio per mia consolazione, e della mia Signora che tanto La riverisce.

Devo poi priegar V.S. Ill.ma, che m'abbia per compatito se fin adesso non ho potuto mandarli il quadro della Madonna stante, per le tante facende attraversate in Casa, com'anche qualche mia indisposizione, non m'avevano permesso di farlo, presentemente però sta finito, ed intanto non si manda, per non esser ancora asciuttato, si manderà subito che s'asciutterà.

Devo similmente notiziar a V.S. Ill.ma, come non prima d'adesso avendo presentata la Poliza de' consapevoli ducati 100 favoritami da codesto Padre Cassiere per finale pagamento delle mie fatiche fatte in codesta Santa Casa, s'è trovata detta Poliza sequestrata sin da Marzo fece l'anno nel Banco dello Spirito Santo, ed avendo tentato ogni modo di far levare detto sequestro, mi è stato impossibile, stante il sigillo del Notaro ch'autenticò detta Poliza nemmeno confronta nel Libro di Registro de' sigilli de' Notari del Regno, sicché sarà impossibile, che tal sequestro si liberi, se il medesimo Notaro, che autenticò detta Poliza non venga in Napoli, a validarla con nuove autentiche. Intanto io priego V.S. Ill.ma ordinare a questo Padre Procuratore Parisi che lui mi consignasse qui li suddetti cento ducati, che li consignerà la suddetta Poliza, e così poi vedrà lui come vada questo sequestro. Attendo adunque da V.S. Ill.ma il scioglimento di questo intrigo, e desideroso di suoi molti comandi, bagione di ossequiosi la mano; come fa la mia Signora, mi dedico qual mi sottoscrivo.

V.S. Ill.ma e Rev.ma. Napoli, li 24 agosto 1740

Umilissimo, Affezionatissimo, ed obbligatissimo S. vero
Francesco de' Mura

8. Montecassino, Archivio dell'Abbazia, caps. XXIX, fascicolo II, Francesco De Mura, carte non numerate

Ill.mo e Rev.mo Padre Signore Padrone Sempre Colendissimo

Godo sommamente in sentirla d'ottima salute, com'anche sono a significarla di me, e della mia Signora (lode sempre a Dio). Non si meravigli poi se presentemente non si li manda la madonna consaputa, a causa che sebbene ho finita, non però è ancora ben bene asciuttata che l'avessi potuto passar il chiaro dell'ovo, nondimeno V.S. Ill.ma non dubbiti che coll'altra fatica si manderà senza meno, e la priego a condonarmi la tardanza.

Per la cornice, già sta in potere del Padre Procuratore, che credo sarà a quest'ora mandata. Infino alli ducati 100 della Poliza, priego V.S. Ill.ma compiacersi replicare l'incarico a codesto Padre Cassiere, a pagarmeli con sollecitezza stante il preciso bisogno, che tengo delli medesimi, a qual rigore volevo cambiare detta Poliza, altrimenti non avrei avuto questa premura, onde sto attendendo le sue grazie, et per fine attendo l'onore di molti suoi comandamenti, bagio con ossequia le mani di V.S. Ill.ma, e Rev.ma.

Napoli, li 6 settembre 1740

Divotissimo ed Obbligatissimo Servitore
Francesco de Mura

Referenze fotografiche

Fondazione Zeri: fig. 1. — Schema dell'autore sulla base di Della Marra (nota 12): fig. 2. — Archivio Fotografico Abbazia di Montecassino: figg. 3–6. — Schema dell'autore: fig. 7.

Umschlagbild | Copertina:

*Canaletto, Il ponte di Rialto secondo il progetto palladiano affiancato da Palazzo Chiericati
e dalla Basilica vicentina, particolare. Parma, Galleria Nazionale
(Abb. I, S. 278 | fig. I, p. 278)*

ISSN 0342-1201

Stampa: Liongraf, Firenze
ottobre 2018