

*“Oltre Longhi”:
ai confini dell’Arte*

Scritti per gli ottant’anni di Francesco Abbate



“Oltre Longhi”: ai confini dell’Arte.
Scritti per gli ottant’anni di Francesco Abbate
a cura di Nicola Cleopazzo e Mario Panarello

Comitato scientifico

Gioia Bertelli
Maria Concetta Di Natale
Stefano Gallo
Mimma Pasculli Ferrara
Regina Poso
Renato Ruotolo
Maria Grazia Scano Naitza

Redazione

Francesco De Nicolo
Maria Grazia Gargiulo

Grafica e impaginazione

Ivano Iannelli

Foto di copertina

© Ivano Iannelli

Il testo ha supportato la procedura di
accettazione per la pubblicazione basata
su meccanismi di revisione soggetti
a *referees* terzi

ISBN: 978-88-908715-4-2



Centro Studi sulla civiltà artistica
dell'Italia meridionale “Giovanni Previtali”

Info e contatti:

segreteria.previtali@gmail.com
www.centrostudiprevitali.com

INDICE

- 13 *Prefazione*
Nicola Cleopazzo-Mario Panarello
- Ricordi*
- 35 Antonio Paolucci
- 37 Pier Paolo Donati
- 39 Silvana e Gianni Sparla
- 41 Mimma Pasculli Ferrara
- 45 *Dall'indagine territoriale al racconto del territorio; VIDE, una mostra al tempo della rivoluzione digitale*
Antonella Cucciniello
- 51 *La Trinità eucaristica di Sant'Aniello a Quindici*
Maria Rosaria Marchionibus
- 59 *Su alcune lastre disperse e su una immagine a bassorilievo di San Michele Arcangelo nella chiesa di Sant'Angelo a Bitritto (Ba)*
Gioia Bertelli
- 69 *L'iscrizione rivelatrice: un nuovo scultore per l'arte appulo-lucana del XIV secolo*
Marcello Mignozzi
- 77 *Pisanello a Napoli*
Donato Salvatore
- 85 *Contributo allo studio della statuaria in 'estofado de oro'. Confronti tessili*
Alessandra Pasolini
- 93 *Da Firenze alla Sicilia: modelli a confronto per l'opera di Antonello Gagini*
Mario Panarello
- 103 *La tavoletta della quadreria dei Gerolamini di Napoli e la sua fedeltà all'incisione di Dürer. Per uno sguardo in più*
Letizia Gaeta
- 115 *'Parendovj questa storia troppo stricta potete farla uno poco più alta': un disegno di Annibale Caccavello nella collezione Firmian del Museo di Capodimonte a Napoli*
Alessandro Grandolfo
- 129 *Marco Pino: una Orazione di Cristo nell'Orto degli Ulivi*
Pierluigi Carofano
- 133 *Dal 'Maestro di Massa Lubrense' a Giovan Lorenzo Firello*
Stefano De Mieri
- 141 *Per Girolamo Gomes e il San Marciano in cattedra del duomo di Siracusa: un documento inedito*
Valter Pinto-Vittoria Vaccaro
- 147 *Pompeo Cesura scultore: una nuova opera ritrovata*
Lucia Arbace

- 159 *Un disegno inedito del pittore tardomanierista Francesco Pinna*
Maria Grazia Scano Naitza-Mauro Salis
- 171 *La chiesa e il monastero di Santa Maria in Gerusalemme, detto delle Trentatré, a Napoli: aggiornamenti e spunti di ricerca*
Lucia Priore-Nicola Cleopazzo
- 189 *Un San Carlo Borromeo di Giovanni Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino in Puglia*
Nuccia Barbone Pugliese
- 203 *La Consegna del cordone a San Francesco di Manduria e altre proposte per il catalogo di Giovan Vincenzo Forlì*
Nicola Cleopazzo
- 217 *Ippolito Borghese e le Teresiane in Puglia*
Marino Caringella
- 225 *Due questioni 'riberesche': un inedito San Paolo eremita e una Sacra Famiglia rivisitata*
Alessandra Migliorato
- 235 *Tre schede di pittura messinese del Seicento: inediti di Antonio Catalano il Giovane, Domenico Marolì e Placido Celi*
Gioacchino Barbera
- 243 *Il San Michele Arcangelo e altri dipinti perduti di Luca Giordano e Francesco Solimena dagli archivi fotografici di Montecassino*
Ugo Di Furia
- 255 *La chiesa di San Giacomo, poi di San Pasquale, a Lecce*
Rosanna Bianco
- 261 *Giacomo Colombo pittore. Il «fondo pintato» per il gruppo scultoreo della Pietà di Eboli*
Gerardo Pecci
- 271 *«Ex amore Benedicti XIII». Azioni, interventi e committenze orsiniane in Molise*
Dora Catalano
- 283 *Note critiche sulle tipologie della facciata in pietra dell'architettura sacra in Calabria tra Sei e Settecento*
Dario Puntieri
- 295 *La facciata settecentesca della chiesa di San Nicola a Randazzo*
Eugenio Magnano di San Lio
- 301 *La decorazione parietale della chiesa San Bonaventura a Caltagirone. Prime ipotesi di ricerca*
Giuseppe Ingaglio

- 309 *La bottega di Giuseppe De Grecis nel Settecento a Bari*
Isabella Di Liddo
- 317 *Alla riscoperta della settecentesca tela della Madonna della Croce di Nicola De Filippis a Triggiano (Ba)*
Marianna Saccente
- 323 *Alcuni disegni inediti del «Real Palazzo del Bosco della Real Caccia di Persano»*
Vega de Martini
- 329 *Riflessioni sulla prima maturità di Jacopo Cestaro, con aggiunte al suo catalogo*
Enrico De Nicola
- 339 *Su un episodio di edilizia minore del centro antico di Napoli: il palazzo di via San Paolo 21, un 'quasi' inedito dell'architetto Giovanni Del Gaizo*
Renato Ruotolo
- 347 *Nicola Peccheneda: le Storie certosine del Museo di San Martino*
Concetta Restaino
- 359 *I La Villa, argentieri e orafi palermitani tra XVIII e XIX secolo*
Maria Concetta Di Natale
- 367 *L'anonimo "Argentiere GC": l'inizio degli studi su un maestro napoletano dell'Ottocento*
Antonello Ricco
- 375 *Effimero ed inedito ottocentesco. Su alcuni trasparenti di Michele Panebianco*
Giampaolo Chillè
- 385 *Un'inedita copia napoletana del lampadario gotico della Collegiata di Castiglione Olona*
Maria Grazia Gargiulo
- 393 *Luigi Mastrodonato, un apprezzato maestro dell'intaglio oggi dimenticato*
Rosa Romano d'Orsi
- 403 *Una dinastia di scultori del Mezzogiorno d'Italia tra il XIX ed il XX secolo: i Patroni (Raffaele, Diomede e Corrado)*
Rosa Carafa
- 419 *Un pastello 'cilentano' e fatti di collezionismo intorno a Giuseppe Casciaro*
Massimiliano Cesari
- 425 *Pitture murali inedite o misconosciute di Mario Prayer (1887-1959)*
Massimo Guastella
- 441 *Sullo studio di Salvatore Vitagliano, artista della terra e del cielo*
Stefano Gallo

La chiesa e il monastero di Santa Maria in Gerusalemme, detto delle Trentatré, a Napoli: aggiornamenti e spunti di ricerca*

Vicende storiche. Sulle orme della venerabile suor Maria Lorenza Longo: la fondazione dell'Ospedale degli Incurabili e del monastero delle monache clarisse cappuccine di Napoli, dette le Trentatré

Il Regno di Napoli, dopo l'occupazione francese di Carlo VIII dal 1494 al 1496, era passato sotto il governo della Spagna. Dalla situazione conflittuale con la Francia nacque una nuova guerra; al termine la Spagna si trovò a governare oltre che la Sicilia e la Sardegna anche parte dell'intero Mezzogiorno continentale. Il 19 maggio 1503 il generale Consalvo di Cordova sconfisse i francesi e divenne il primo viceré di Napoli, da quel momento la città scomparve dal novero delle potenze per oltre due secoli e diventò una provincia periferica, una 'colonia da sfruttarsi' costretta a cercare spazio nella pressante dominazione dell'impero spagnolo¹.

Il 1 Novembre 1506 il re Ferdinando il Cattolico (1452-1516) venne personalmente a prendere possesso del Regno, spinto dal timore che il Cordova si facesse proclamare egli stesso nuovo signore di Napoli, e portò con sé tre ministri reggenti del Consiglio catalano: Antonio Agostino, Tommaso Malferit, Joan Llonc². I cittadini napoletani lo accolsero con giubilo e grandi speranze, ma ciò non pose fine alle vicende belliche. Napoli, infatti, visse un periodo di forti turbolenze prima che il dominio spagnolo fosse pacificamente accettato.

In quegli anni, e poi in particolare tra il 1528 e il 1547, si registrò un incremento demografico che richiese molti interventi per migliorare sia la città, ma anche l'amministrazione e in generale l'economia del regno. Si registrò un aumento dei prezzi e dei tributi con conseguente miseria e fame, soprattutto per le classi più deboli. Le condizioni del clero non erano certamente migliori: gli arcivescovi avevano sede a Roma e nominavano i vicari per la diocesi; molti chierici e preti vivevano in pessime condizioni, tanto che si era reso necessario, per alcuni di loro, mettersi a servizio presso famiglie nobili. In generale la vita dei religiosi non era propriamente esemplare, anzi al contrario assumevano spesso uno stile di vita lascivo e poco consono al ruolo. In particolare la vita nei monasteri femminili spesso non era integra e rispettosa dei valori a cui essi avrebbero dovuto ispirarsi. Nei primi anni del XVI secolo, però, a Napoli, nonostante la mancanza di moralità e correttezza ecclesiastica, l'opera di singoli e congregazioni si distinse dalla massa e la figura di Maria Lorenza Longo (1463 ca.-1542), catalana, brillò tra queste³.

Maria Lorenza Requenses (fig. 1) era la moglie del secondo ministro di re Ferdinando, Joan

* Il primo paragrafo di questo scritto spetta a Lucia Priore, il secondo a Nicola Cleopazzo. Lo studio è un primo sintetico resoconto di ricerche storico-artistiche dei due autori tuttora in atto.

¹ Cfr. almeno A. Ghirelli, *Storia di Napoli* (1973), Torino 1992.

² A. Falanga, *La venerabile Maria Lorenza Longo fondatrice dell'Ospedale Incurabili e delle Monache cappuccine in Napoli. 1463-1542*, Napoli 1973, pp. 11-12; il nome di Giovanni Llonc è riportato come ministro nel registro dei Tribunali di Napoli del 1506.

³ Ivi, p. 13. La fonte più autorevole da cui sono attinte le notizie più rilevanti della vita di Maria Lorenza Longo è la *Historia Cappuccina* (1588) del cappuccino Mattia Bellintani da Salò, confermata da varie altre fonti archivistiche contemporanee.

Llong (Giovanni Longo). Egli nel 1506 decise di portare con sé, a Napoli, la propria famiglia, anche perché Maria sin dal 1488 era rimasta paralizzata – a causa, si racconta, di un avvelenamento di una serva durante una festa – agli arti inferiori e superiori e costretta a restare a letto.

I Longo a Napoli cambiarono diversi alloggi: il primo fu presso Largo di Castello, poi presso la Rua Catalana all'Incoronatella, e infine nelle vicinanze di San Domenico Maggiore e ai Tribunali, probabilmente in via Pergola. Nel 1507, il re Ferdinando il Cattolico dovette lasciare Napoli per fare ritorno in Spagna e nel 1508, sfortunatamente, il ministro reggente morì. La famiglia Longo, formata da Maria e presumibilmente da tre figli – anche se si ha certezza solo dell'esistenza di una figlia sposata, Speranza – decise di rimanere nella città partenopea⁴. Dopo la perdita del consorte, Maria Lorenza venne affiancata da un'altra donna, che si rivelerà la sua più cara amica, Maria Ajerba⁵, nobile d'Aragona, catalana, vedova dal 1511 di Andrea di Capua, duca di Termoli.

Dopo qualche anno dalla morte del marito, la Longo decise di andare a visitare il santuario della Madonna di Loreto per implorare la grazia della guarigione. Nel 1510 Papa Giulio II, infatti, concesse alla Santa Casa di Loreto i privilegi giubilari⁶. Nel maggio 1510 la Longo, insieme alla figlia Speranza e al genero, Gerardo di Omes, giunse nella città mariana chiedendo la grazia della guarigione alla Vergine⁷. Maria sentiva già da tempo il desiderio di voler aiutare i poveri e gli ammalati e quella fu la giusta occasione per promettere alla Madonna di dedicare tutta la sua vita alla cura degli infermi; durante la messa ottenne la guarigione miracolosa, e al termine del rito, con grande stupore dei presenti, cominciò a camminare.

Per ricordare il santo evento la Longo decise di chiamarsi 'Maria Lurenzia' e una volta tornata a Napoli indossò l'abito del terz'ordine francescano per poter ottemperare alle promesse fatte e per dare inizio a una nuova tappa nel cammino della sua vita⁸. Iniziò così a visitare le chiese della città partenopea (tra cui la cattedrale, San Lorenzo, San Domenico, Santa Chiara, San Gregorio Armeno) e i quartieri più poveri: Rua Catalana, la Dogana, Sedil di Porto, Castel Nuovo, Monte Oliveto, Donnalbina, i Banchi Nuovi, il Cerriglio, il Seggio di Nilo.

Intanto in quel periodo l'Italia era colpita da un'esplosione endemica della sifilide, denominata anche 'mal francese' perché diffusosi a seguito della discesa nella penisola delle truppe francesi di Carlo VIII. La diffusione di questa malattia rappresentò la ragione per cui a Genova, nel 1500, fu fondato il primo Ospedale degli Incurabili e da lì altri ospedali 'Incurabili' sorsero a Bologna e a Roma.

Il direttore dell'ospedale degli Incurabili a Roma era il notaio genovese Ettore Vernazza⁹. Alla fine del 1517 il notaio decise di partire per Napoli con l'intento di promuovere l'opera degli 'Incurabili', convinto e determinato ad affidare alla catalana Maria Longo, di cui aveva ben sentito parlare, la direzione di un ospedale a Napoli. In un primo momento la donna sembrò non voler accettare ma poi, spinta dall'emergenza in cui si trovava la città e dalla determinazione del Vernazza, accettò l'incarico. Il Vernazza per la realizzazione del suo progetto, e per diffondere l'opera del Divino Amore¹⁰, chiese sostegno alla comunità genovese presente in città e alla comunità spagnola, potendo inoltre contare sulla fattiva collaborazione di Maria Lorenza Longo e del suo padre spirituale, il domenicano Girolamo da Monopoli.

⁴ Ivi, p. 14; G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 6 voll., Napoli 1883-1891, III, 1885, p. 37.

⁵ Oltre all'Ajerba, in quegli anni la Longo fu affiancata nel suo operato da diverse nobildonne: Vittoria Colonna, Giulia Gonzaga, Maria Carafa e tante altre.

⁶ In quegli anni Giulio II stava infatti donando ampie indulgenze per la costruzione, già avviata, della basilica di San Pietro.

⁷ Cfr. C. Celano, *Notizie del Bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, giornata I, Napoli 1692.

⁸ A. Falanga, *op. cit.*, p. 22

⁹ Ivi, p. 30.

¹⁰ La Compagnia del Divino Amore nacque nel 1494 e aveva trovato due grandi sostenitori a Genova in Caterina Fieschi e a Roma in Gian Pietro Carafa, mentre a Napoli si dedicava prevalentemente all'assistenza ai malati di sifilide.

Napoli, ai tempi di Maria Longo, viveva una situazione difficile. Le invasioni di eserciti, le devastazioni, le pestilenze, le terribili condizioni igieniche furono causa di epidemie e corruzione. La sifilide colpì la città in maniera endemica e i malati, bisognosi di cure specifiche e sempre più numerosi, cominciarono a essere nominati e considerati 'Incurabili'. La *pietas* religiosa si manifestava in opere di carità tramite antiche confraternite e congreghe. Francescani, Domenicani, Agostiniani, Cappuccini, Teatini, tutti partecipavano a questa catena di solidarietà. All'antichissimo brefotrofo dell'Annunziata, si erano aggiunti quelli di San Gennaro dei Poveri, di Sant'Eligio dei Mercanti, di Sant'Antonio Abate, degli Incurabili del Carmine¹¹.

Dall'estate 1518 Maria Longo iniziò a prestare la sua opera in vari ospedali, in primo luogo in quello di San Nicola, eretto da Giovanna II al Molo Piliero, presso Castel Nuovo, nel chiostro di San Nicola della Carità, in cui Carlo III d'Angiò aveva istituito l'ordine dei cavalieri della Nave. L'attività presso questa sede è documentata da una lettera dei Deputati della Sanità del Tribunale di San Lorenzo, dell'8 ottobre 1520, in cui i Giurati di Palermo chiedevano ragguagli su casi di peste ad Aversa¹². In questi anni la Longo, avendo deciso di dedicare la sua vita totalmente ai poveri e agli ammalati, volle assicurare alla figlia Speranza una dote, come si evince da un atto notarile del notaio Cesare Malfitano¹³.

Nel 1519 il Vernazza fondò una confraternita laica, la Compagnia di Santa Maria in Succurre Miseris o dei Bianchi di Giustizia, inizialmente con sede presso il convento agostiniano di San Pietro ad Aram e più tardi, dal 1523, stabilmente impianto nel cortile degli Incurabili. Negli anni 1517-1519 si costituì anche una seconda confraternita, cui aderivano sia catalani che napoletani, intitolata a Santa Maria del Popolo¹⁴, di cui faceva parte Maria Longo. L'11 marzo 1519 Leone X emanò il Breve *Nuper pro parte Vestra*, che sanciva la fondazione dell'ospedale di Santa Maria del Popolo degli Incurabili. La prima sede prescelta fu il già citato 'Ridotto degli Incurabili' al Molo presso Castel Nuovo e San Nicola, dove la Longo e il Vernazza, tra marzo e settembre 1519, diedero inizio al trasferimento dell'ospedale e si adoperarono per trovare i locali e le suppellettili per avviare l'assistenza agli infermi. L'ospedale poté quindi essere ufficialmente inaugurato il 27 settembre 1519. Poco dopo però la Longo, con l'aiuto del notaio Vernazza, decise di trovare un luogo più idoneo dove costruire un nuovo ospedale e rendere la degenza degli ammalati migliore. Il luogo prescelto fu il colle di Sant'Agnello, sulla collina di Caponapoli (fig. 2); qui l'ospedale fu trasferito tra il 1521 e il 1522. Era un sito ameno e soleggiato, si poteva respirare aria salubre e per questo fu considerato adatto alla costruzione del nuovo ospedale degli Incurabili. La domenica 23 marzo 1522 gli ospiti del vecchio ospedale, su dei carri, furono accompagnati con processione fino ai nuovi 'Incurabili'.

Intanto alla fine del 1519 Ettore Vernazza aveva lasciato Napoli per Roma e fu dunque Maria Longo a occuparsi dell'ospedale denominato 'Ospedale di Santa Maria del Popolo degli Incurabili', al quale dedicò il resto della sua vita. Nel 1524 la donna si trasferì a vivere in alcuni spazi dell'Ospedale da cui poteva accedere, tramite una scaletta di legno, ai locali destinati ai malati o a quelli della Compagnia dei Bianchi di Giustizia. Questi religiosi avevano il compito di assistere i condannati a morte fino al momento della loro esecuzione, occupandosi del rito funebre e della sepoltura, a quel tempo vietata dalle leggi pontificie e imperiali per i condannati alla pena capitale.

¹¹ Il grande lazzaretto presso la vastissima badia dei Benedettini *extra moenia*, affidata alla confraternita di carità intitolata a San Gennaro, era stato costituito nel 1468, dopo l'invasione di Giovanni d'Angiò, per iniziativa del cardinale Oliviero Carafa; l'ospedale degli 'Incurabili', affidato alla confraternita del Carmine, era sorto invece presso la chiesa del Carmine Maggiore, nel 1496, in seguito all'invasione francese di Carlo VIII, per volontà del re Federico II.

¹² La lettera, pubblicata nel 1884, non è più esistente.

¹³ G. Filangieri, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴ Il primo elenco ufficiale dei confratelli della Congrega di Santa Maria del Popolo risale all'ottobre 1519.

Le salme venivano deposte in un luogo all'interno dell'Ospedale denominato 'piscina' dove, due volte l'anno, venivano sepolti anche i resti dei criminali più violenti che precedentemente erano stati sepolti sul Ponte della Maddalena¹⁵. L'ospedale divenne così negli anni successivi il centro di riferimento per i sifilitici¹⁶, ma accoglieva, come riporta il Celano, tutti gli ammalati incurabili, sia uomini che donne, posti in reparti separati, ed era inoltre aperto a «tutti i matti della città, vestendoli di panno bianco; ricevono e governano tutti i ragazzi tignosi, et in tempo di necessità ricevono ancora i febricitanti»¹⁷.

Negli anni a seguire l'ospedale ottenne, grazie anche all'interessamento del vescovo di Chieti, Gian Pietro Carafa, molti privilegi da diversi papi, come Leone X e Adriano VI, e i suoi statuti vennero firmati dal Papa Clemente VII con la bolla *Ex supernae dispositionis* dell'11 dicembre 1523¹⁸.

Dopo dieci anni, nel 1533, arrivarono a Napoli i Chierici Regolari Teatini che si stabilirono presso la chiesetta di Santa Maria della Misericordia, fuori porta San Gennaro¹⁹. La compagnia dei Bianchi – anomala propaggine delle Compagnie del Divino Amore – come riporta Giuliana Boccadamo²⁰, nella persona del conte d'Oppido si adoperò per fare alloggiare Gaetano Thiene in una sede stabile, quella sita fuori porta San Gennaro. Il conte d'Oppido volle offrire ai Teatini delle rendite sicure, ma Gaetano non accettò, minacciando di voler andare via da Napoli. Per superare l'impasse intervenne personalmente la Longo e nel marzo 1534 i Teatini, lasciata la chiesetta, si trasferirono presso alcune case, di piccola dimensione, messe a disposizione da Maria Longo presso l'Ospedale degli Incurabili²¹. Come viene riportato dalla Boccadamo, anche dei nobili si adoperarono per assicurare a Gaetano una sede stabile e indipendente. Da un atto notarile del 20 luglio 1535 si evince la notizia di una raccolta da parte di nobili, non meglio identificati, di «elemosinaliter» o di una autotassazione di 1800 ducati, che furono consegnati a Maria Longo²². La Longo si fece garante e intermediaria e consegnò la somma nelle mani di Pietro Garuffo, che a sua volta, comprò «quasdam domos magnas sitas et positas in platea dicta la Piazza delle Corniole regionis sedilis Montanee prope ecclesiam Sancte Mariae del Populo, iuxta bona Nicolai Scarani»,

¹⁵ Nel 1762, secondo la testimonianza di G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-1789, I, 1788, proprio per ridurre il cattivo odore e la mancanza d'igiene, il governo pensò di trovare un luogo fuori città per seppellirvi i morti. Fu scelto il luogo chiamato Trivice, nel borgo di Sant'Antonio Abate, lontano circa un miglio, in un terrazzamento naturale di Poggioreale, il cui disegno fu opera di Ferdinando Fuga. Realizzato grazie anche al contributo di 45000 ducati di re Ferdinando IV, il 31 dicembre del 1763 venne finalmente aperto il cimitero di 'Santa Maria del Popolo degli Incurabili', dove ogni giorno i morti venivano seppelliti nelle 366 fosse – una per ogni giorno dell'anno – che costituivano il cimitero, proprio per tale ragione detto il cimitero delle 366 fosse.

¹⁶ Vedi G. Boccadamo e A. de Luzenberger, *Maria Longo e la Napoli della prima metà del '500*, estratto da «Campania Sacra», XXX, 1999.

¹⁷ C. Celano, *op. cit.*, p. 90

¹⁸ La struttura ospedaliera nel corso dei secoli ha rappresentato un punto di forza della città e ha visto, tra i medici che vi hanno lavorato, illustri uomini di scienza che hanno veramente fatto la storia della medicina in città; essa è stata il primo centro di formazione e insegnamento del Regno, sia per tanti medici che farmacisti. L'edificio, inoltre, è stato arricchito nei secoli di molte opere d'arte a opera di artisti famosi come Cosimo Fanzago, Giovanni da Nola, Francesco Solimena, Francesco De Mura; mentre la Farmacia settecentesca, con il suo straordinario arredo artistico, rappresenta una delle principali testimonianze del Rococò napoletano. Un bene che, oggetto d'incuria e vittima negli ultimi tempi di un rovinoso crollo nella chiesa annessa, merita un piano di tutela e valorizzazione sistematico e organico.

¹⁹ S. Ravacini, *Sulla universalità dell'opera ospedaliera della S. Casa degli Incurabili in Napoli: Memorie e documenti storici*, Napoli 1899, pp. 316, 318, 320; l'autore sostiene che in questi spazi fu edificato il convento delle Convertite.

²⁰ G. Boccadamo, *Maria Longo, l'ospedale degli Incurabili e la sua insula*, in «Campania Sacra», XXX, 1-2, 1999

²¹ Ivi, p. 73.

²² In generale diverse famiglie nobili contribuivano al mantenimento dell'ospedale; si racconta che in quegli anni, arrivò in città, un uomo molto devoto e di gran cuore, Lorenzo Battaglini, bergamasco, il quale volle contribuire alla raccolta di elemosine, da versare alla Longo, per la cospicua cifra di diecimila scudi. In un primo momento Maria Lorenza rimase molto sorpresa e pensando a una burla tentò di strappare la polizza bancaria. Dopo poco invece, secondo quanto raccontato da C. Celano, *op. cit.*, p. 90, un familiare di Lorenzo che se n'avvide l'impedì dicendo: «Signora, mandate hora nel banco che havrete il denajo», e così appunto fu fatto.

con atto di notar Geromino Russo, purtroppo senza data. Il Garuffo più tardi consegnò le case «venerabili donno Gaetano priori dicti monasterii et aliis fratribus dictae congregationis». Questa sede, prese il nome di Santa Maria della Stalletta, dalla stalla che insisteva in quel luogo²³.

La Longo ebbe come padre spirituale e confessore Gaetano Thiene e fu proprio grazie alla presenza del grande religioso che Maria Lorenza decise di lasciare la direzione dell'Ospedale per ritirarsi in un monastero di clausura. Il 19 febbraio 1535, con la bolla *Debitum Pastoralis Officii*, papa Paolo III consentiva la fondazione del nuovo monastero, con sede presso l'Ospedale, sotto la regola di Santa Chiara del 1253. La direzione spirituale delle monache fu affidata ai Teatini e il 30 Aprile 1536, con la bolla *Alias Nos*, il pontefice concesse al monastero il permesso di ospitare fino a trentatré monache, volendo in questo modo ricordare gli anni di Cristo.

Inoltre, nel 1537, in alcuni locali degli Incurabili, di proprietà di Maria Ajerba, fu fondato un altro monastero che fu detto delle Pentite²⁴, perché accoglieva donne che erano guarite dalla sifilide, alcune delle quali ex-prostitute che, grazie all'intervento di Maria Lorenza Longo e alle cure spirituali di Teatini e Cappuccini, si erano 'pentite e convertite', decidendo quindi di dedicare la propria vita alla preghiera e alla cura degli ammalati. Valerio Pagano, primo archivista della Casa teatina di San Paolo Maggiore, come spiega Giuliana Boccadamo²⁵, definì Maria Longo e Maria Ajerba «specchio di santità a tutta la città», proprio perché avevano come guida spirituale Gaetano da Thiene e Giovanni Marinoni, entrambi Chierici regolari teatini. La responsabile del nuovo monastero fu la stessa Ajerba, che però non poté dedicarsi alla vita contemplativa così come aveva fatto la Longo. La casa non fu un semplice rifugio di 'donne pentite', ma fu considerato un vero ascetario religioso divenendo ben presto un monastero sottoposto alla regola del terz'ordine francescano.

I Teatini quindi sostennero spiritualmente sia Maria Ajerba che Maria Lorenza Longo nella costruzione dei due monasteri: il primo detto delle Convertite e il secondo delle Cappuccine, appartenente ad un nuovo ramo dell'ordine di Santa Chiara.

Dopo due anni dalla bolla *Alias Nos*, nel 1538, il monastero della Longo fu trasferito nei locali che ospitavano la chiesa di Santa Maria della Stalletta (fig. 3)²⁶, non lontano dall'ospedale. Il fabbricato, fatto costruire come già detto dalla Longo per ospitare i primi chierici regolari di San Gaetano, si trasformò così in Protomonastero di Santa Maria in Gerusalemme, mentre la sua direzione passò ai frati Cappuccini²⁷. Le consorelle passarono sotto il governo dei frati e quindi, di fatto, alla regola strettissima di Santa Chiara, che proprio la Longo rese più severa. Infatti ella vietò ogni contatto con l'esterno, obbligando anche il confessore a impartire l'estrema unzione attraverso il vano del confessionale, senza mettere piede nel monastero²⁸. Le monache divennero 'monache cappuccine', tant'è che a partire da quegli anni vennero affettuosamente chiamate 'Le Cappuccinelle'²⁹. Con la bolla *Cum Monasterium*, del 10 Dicembre 1538, il pontefice conferiva al monastero l'appartenenza all'ordine religioso dei Cappuccini. Nel 1539 Maria Lorenza Longo, dopo un collasso, abbandonò la carica di badessa che ricopriva dalla fondazione e morì nel 1539.

Alcuni anni dopo, tra il 1583 e il 1585, il convento e la chiesa della Stalletta furono completamente

²³ G. Boccadamo, *Maria Longo, l'ospedale*, cit., p. 73.

²⁴ *Ibidem*. Il 23 febbraio 1526 Maria Ajerba comprò dal medico Giacomo Scarano una casa nel vico detto delle Corniole, nel seggio di Montagna; casa che fu adibita all'Ospizio delle Pentite.

²⁵ Cfr. G. Boccadamo, *Teatini, istituzioni socio-assistenziali e monasteri femminili napoletani tra Cinque e Seicento*, in *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del Viceregno spagnolo...*, I, a cura di D.A. D'Alessandro, Napoli 2011, p. 161.

²⁶ F.S. Toppi, *Maria Lorenza Longo e l'opera del Divino Amore a Napoli*, Napoli 1954.

²⁷ Il monastero seguiva la regola del terz'ordine francescano, poi, subentrati nella direzione i Cappuccini, seguì la regola di Santa Chiara; nascevano così le prime suore Clarisse Cappuccine che da Napoli si diffusero in tutta Italia.

²⁸ G. Boccadamo, *Maria Longo, l'ospedale*, cit., p. 79. Secondo la stessa studiosa la Longo morì nel 1539 e non nel 1542, come vuole la tradizione, perché esiste un rendiconto di spese di fabbrica del 1541 che consente di anticipare la data con sicurezza. Cfr. *Ivi*, p. 80 e *infra*.

²⁹ C. Celano, *op. cit.*

distrutti da un incendio. Sempre in quegli anni la municipalità di Napoli e alcuni nobili vollero donare parte del luogo dove sorse la terza sede delle Trentatré, luogo tuttora occupato dalle religiose. Il nuovo monastero fu eretto lungo le attuali via Luciano Armanni e via Pisanelli, inglobando le precedenti costruzioni (fig. 2-3). La nuova chiesa fu eretta, intorno al 1585, con accesso dall'attuale via Pisanelli (fig. 4), avendo come parete di fondo il muro dell'atrio del monastero su cui poi fu affrescata nel 1776, da Pietro Malinconico, una *Crocefissione* (fig. 14); mentre la terza e definitiva chiesa fu edificata, tra il 1619 e il 1626, lateralmente e ortogonalmente rispetto al precedente edificio³⁰.

Il monastero rispettava lo stile architettonico tipico dei monasteri cappuccini. Era infatti costituito da un refettorio, un chiostro, un orto – creato e coltivato quando lo spazio occupato dal monastero divenne più ampio – dalla chiesa e dagli alloggiamenti delle religiose. La struttura fu costruita con materiale povero e nella semplicità delle linee, mentre la ruota (fig. 5) era, così come lo è oggi, il principale mezzo di comunicazione con il mondo esterno, vivendo le monache, sin dalla loro fondazione, solo per mezzo delle elemosine.

A causa delle leggi di soppressione post-unitarie, il complesso monastico subì profonde trasformazioni. Considerevoli parti furono smembrate e utilizzate per la realizzazione di locali per uso della Facoltà di Medicina. Solo nel 2003 alcune parti furono restituite alle monache che, d'intesa con la Soprintendenza e la Regione Campania, progettarono la ricostruzione degli ambienti; ambienti che non sono stati destinati alla fruizione del pubblico. Nell'antico refettorio, sulla cui parete di fondo insiste un'*Ultima Cena* forse di fine Cinquecento e di cultura fiamminga (fig. 6), è stata infatti realizzata una sala polifunzionale e altri locali aperti al pubblico sono state le cantine, sicuramente sorte su costruzioni di epoca greco-romana³¹.

Il 10 ottobre 2019, le sorelle Cappuccine Trentatré, hanno ricevuto la notizia dell'annuncio, da parte del postulatore generale, che la commissione medica, formata da sette medici, si è pronunciata favorevolmente e in maniera unanime nel riconoscere il miracolo operato dalla venerabile Maria Lorenza Longo, presentato alla commissione dalle consorelle; pertanto la Longo, fondatrice dell'ospedale 'Incurabili' e del Protomonastero di Santa Maria in Gerusalemme, sarà presto proclamata beata dalla Chiesa.

Note sul patrimonio storico-artistico della chiesa: da Giovan Giacomo Conforto a Pietro Malinconico passando per alcune misconosciute tele del cavalier Nicola Malinconico

Costeggiata la protettiva cortina muraria di via Pisanelli e lasciati alle spalle auto e scooter sfreccianti, si accede al monastero, all'ombra di azzurri festoni calcistici, dall'unico portale di affaccio al mondo esterno, sovrastato dalla lapide marmorea che ricorda l'anno di fondazione del luogo: 1542 (fig. 4). Una ripida scalinata, in un'ascesa simbolica, 'santa', verso una *Crocefissione* già citata e di cui si dirà (fig. 14), immette subito il visitatore nell'ovattato e mistico mondo della clausura (che anche in questa sede chi scrive ha voluto rispettare, focalizzando la propria attenzione sui luoghi accessibili al visitatore). Al termine della salita, sulla sinistra, oltre un monumentale arco a tutto sesto in piperno, ecco insistere l'accesso – inquadrato da un severo portale dello stesso materiale, la cui trabeazione è sorretta da mensole fogliate – della terza e definitiva chiesa di Santa Maria in Gerusalemme (fig. 7).

Costituito da un unico vano rettangolare poco profondo, l'edificio si presenta in un aspetto rigoroso, essenziale, 'cappuccino', funzionale al raccoglimento spirituale; aspetto già evidenziato dalle antiche fonti – «chiesa dove si sente odore di Paradiso che esala da una semplice divozione

³⁰ Vedi il secondo paragrafo.

³¹ Cfr. N. Ricciardelli, *Il complesso conventuale di Santa Maria di Gerusalemme detto delle 'Trentatré'*, in «Quaderni di restauro architettonico della SBAPSAE per Napoli e Provincia», 1, 2012, pp. 125-129; www.cappuccine33.it.

e da una quieta modestia»³², «hanno una chiesa povera ma pulita, che spira divozione e santità»³³ – e che ancora s’indovina nonostante i rifacimenti settecenteschi. Un definito assetto geometrico, semplice ma solenne, che rimanda alla cultura architettonica tosco-romana e proto-barocca del suo progettista, Giovan Giacomo Conforto (1569 ca-1630), il quale, come attestano alcuni documenti, diresse la fabbrica ecclesiastica dal 1619 al 1626, affiancato, forse in qualità di ‘capo-mastro’, dall’altrettanto noto architetto-ingegnere Orazio Gisulfo³⁴. Nel 1623 Cesare D’Engenio riferiva infatti: «mentre che questo scriviamo queste serve d’Iddio han dato principio ad una magnifica Chiesa, che tutta via se riduce a fine»³⁵.

Chiesa che fino alla fine del Seicento era dotata, come ci ricorda il Celano (1692), di «un solo altare ricco d’una pulita povertà»³⁶, sul quale doveva verosimilmente campeggiare la tavola con la *Presentazione di Gesù al Tempio di Gerusalemme*, sovrastata dalla cimasa con la scena di analogo soggetto avente però per protagonista Maria³⁷. Entrambi i dipinti, provenienti dalla seconda chiesa, sono oggi incastonati in una macchina lignea primo-settecentesca non proprio ‘povera’ che domina la parete di fondo e, da lì, tutto il ristretto spazio ecclesiastico (fig. 8).

³² C. Celano, *op. cit.*, giornata II, a cura di S. De Mieri e F. De Rosa, Napoli 2009, su www.memofonte.it, p. 19.

³³ D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima...* (1700), 2 voll., I, a cura di P. Santucci e F. Loffredo, Napoli 2007, su www.memofonte.it, p. 123. Le stesse parole ritornano in Idem, *Nuova guida de’ forastieri...*, Napoli 1725, p. 313. Vedi anche G. Sigismondo, *op. cit.*, I, 1788, p. 178: «Chiesa [...] formata sul gusto di quelle dei cappuccini, assai divota»; R. D’Ambra in *Descrizione della città di Napoli...*, a cura di G. Nobile, II, Napoli 1855, p. 793: «[chiesa] picciola e politissimamente mantenuta».

³⁴ La notizia, non ancora entrata nel circuito degli studi, è riportata anche da F.F. Mastroianni, *Insediamenti di cappuccini e cappuccine in Campania. Sintesi storiche (1530-2000)*, Napoli 2015, p. 191: «intorno all’anno 1623, essendo confessore p. Ludovico da Napoli, “fu mutata la chiesa vecchia e fatta la nova”, progettata da Giovan Giacomo Conforto». In realtà uno stralcio di documento, conservato presso l’AMTNa, fa riferimento a un «Libro di fabbrica della chiesa [del] (1619-26)»; mentre l’inizio dei lavori dell’edificio al 1619 è confermato dai seguenti documenti: 1) ASBNa, Banco del Popolo, giornale di cassa, matr. 527, f. 181: «8 febbraio 1620. A Giovan Battista Severino ducati cinque e per lui al ingegnere Gian Giacomo De Conforto per la sua mesata di gennaio, per conto di spesa che tiene della fabbrica di Gerusalemme»; 2) Ivi, f. 179: «8 febbraio 1620. A Giovan Battista Severino ducati ventisette e per lui a mastro Horazio Gisulfo per conto della fabbrica che farà a staglio al monastero di Gerusalemme»; 3) Ivi, giornale di cassa 1619, f. 495: «5 dicembre 1619. A Giovan Battista Severino ducati cinquanta e per lui a mastro Horazio Gisulfo per conto della fabbrica che sta facendo a Jerusalem».

Il Giovan Battista Severino citato nelle polizze, procuratore delle monache per quasi tutto il primo quarantennio del Seicento, era fratello di padre Francesco da Napoli, biografo cappuccino e definitor generale; cfr. F.F. Mastroianni, *op. cit.*, p. 191. I lavori per la nuova chiesa delle Cappuccinelle dovettero essere favoriti dalle donazioni di alcuni facoltosi devoti; sappiamo, ad esempio, che nel 1612 la badessa, suor Francesca Caracciolo, aveva ricevuto alcune elemosine da Giovanni Antonio Spinelli (5 ducati annui a vita) e da don Luigi Gattola (30 ducati), cfr. F. Nicolini, *Notizie tratte dai giornali copia-polizze dell’antico Banco della Pietà*, Napoli 1952, pp. 187, 277. Significative alcune circostanze legate all’attività del Conforto: 1) in quegli stessi anni risulta impegnato nella direzione dei lavori di altre due fabbriche monastiche femminili, la Trinità delle Monache e Santa Maria Donnaregina Nuova; 2) in precedenza aveva operato assieme ai fabbricatori Giovanni e Giovanni Andrea Quaranta, entrambi coinvolti nella costruzione del monastero delle Trentatré dal 1579 al 1593; 3) nel 1620 edificò la cisterna per il convento dei Cappuccini di Pozzuoli; cfr. A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1. Artisti e artigiani*, 2014 (con aggiornamenti successivi; ultimo aggiornamento: 31-12-2018), *sul sito* www.fedoa.unina.it, *ad indicem*. A questa silloge si rinvia per tutti i documenti relativi agli artisti qui citati. Sul Conforto vedi ora G. Rauccio, *Giovan Giacomo Conforto: architetto napoletano protobarocco*, in *Tra Napoli e Spagna. Città storica; architetti e architettura tra XVI e XVIII secolo*, a cura di G. Amirante e M.G. Pezone, Napoli 2015, pp. 203-218, con bibliografia precedente.

Oltre alla bibliografia citata alle note successive, sulla chiesa e il monastero delle Trentatré vedi anche I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Il Centro antico* (2002), Napoli 2017, pp. 784-785.

³⁵ C. D’Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli 1623, p. 193.

³⁶ C. Celano, *op. cit.*, p. 19.

³⁷ L’affinità di soggetto – chiaramente legato al titolo del luogo – tra i due quadri, indusse in errore G. Sigismondo, *op. cit.*, I, 1788, p. 178, il primo a citarli: «una tavola rappresentante la Purificazione della Beata Vergine; al di sopra la Presentazione al Tempio della medesima»; ma sullo scambio tra le due opere negli studi successivi vedi *infra*. La «gran» tavola principale fu ricordata in seguito, come di «autore ignoto», da R. D’Ambra, *op. cit.*, p. 793, che ne sottolineava la «ricca composizione e [il] colorito sommamente vivace. Le figure [...] tutte delicate e di molta forza»; acuto giudizio ripreso da G.B. Chiarini, *Aggiunzioni alle Notizie... di Carlo Celano*, 5 voll., Napoli 1856-1860, III, tomo I, 1858, p. 77. Anche V. Gleijeses, *Spaccanapoli e i decumani*, Cava dei Tirreni 1969, p. 157, l’avrebbe in seguito citata come «di autore ignoto».

Già perspicacemente ritenuta «molto proxim[a] a Marco Pino» e «databile al 1580-1585»³⁸, nel 1987 l'«intensa» tavola principale (fig. 9) è stata convincentemente restituita al fiammingo Dirk Hendricksz da Pierluigi Leone de Castris, che, supportato dalle vicende storiche del monastero, l'ha inquadrata tra le prime opere del pittore dell'ultimo quindicennio del Cinquecento³⁹. Una fase di successo in cui D'Errico, attenuate le prime, più evidenti tangenze col linguaggio piniano, avrebbe continuato a manifestare un'evidente «dialettica» con l'affermata bottega di Giovan Bernardo Lama e Silvestro Buono, tant'è che nella nostra *Purificazione* «di spirito e tipologia insolitamente alla Lama (o alla Buono) paiono le rotonde e laccate figure della Madonna e del bambino»⁴⁰. Eppure all'interno della composizione, in cui cominciano a predominare una struggente maniera tenera alla Barocci e un descrittivismo fiammingo quasi aneddótico – si veda la polidoresca 'figura di luce' che si affaccia in alto a sinistra – non si potrà non riconoscere nel torcersi delle figure, nel loro pluridirezionale disporsi nella scena, nel loro emergere a incastro dai triangoli di curve corporee, negli scorci dei visi, un evidente richiamo ai principi formali del maestro senese.

E ciò è tanto più evidente nella piccola, movimentata, *Presentazione di Maria al Tempio* della cimasa⁴¹, mai esplicitamente citata da Leone de Castris ma che sempre al D'Errico, come pure la tipologia dei personaggi suggerisce, deve essere restituita⁴². Un'opera databile negli stessi anni della tavola centrale (1585-86 ca.), considerato il vistoso turbinio e la grazia 'furiosa' di gesti e panneggi che la caratterizzano, ancora tutti piniani e piuttosto lontani dalla placida compostezza delle opere di Lama-Buono.

Ma tra gli arredi che dovevano esistere in chiesa già ai tempi del Celano doveva figurare anche la *Madonna della Purità*, una delle numerose derivazioni dal prototipo 'firmato' da Luis de Morales⁴³ – esposto dal 1641 nella chiesa di San Paolo Maggiore dei Teatini, ordine legato, come si è

³⁸ M.R. Nappi, *Note alla Giornata terza*, in G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli* (1872), a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 63 nota 97, che però menzionava la tavola come *Presentazione di Maria al Tempio*; vedi anche R. Ruotolo, *Chiesa e convento delle Trentatré*, in *Napoli. Città d'arte*, 2 voll., II, Napoli 1986, p. 264 e fig.: «*Presentazione al Tempio*, interessante tavola degli anni Ottanta del secolo XVI, opera di un maestro affine a Marco Pino [...] 1580-85 circa». La Nappi sfatava inoltre il mito – inventato da A. Falanga, *op. cit.*, p. 80 nota 29 e tav. fuori testo, che però si riferiva al dipinto della cimasa (datandolo al 1535-40) – secondo cui questo sarebbe stato il quadro davanti al quale presero i voti le prime monache. Un mito alimentato da una notizia riportata da R. D'Ambra, *op. cit.*, p. 793 – «dicesi [“la gran tavola” dell'unico altare] essere stato da Roma inviato per dono a Maria Ayerba da papa Paolo terzo» – ripresa da G.A. Galante, *op. cit.*, p. 52 e da V. Gleijeses, *op. cit.*, p. 157.

³⁹ P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988, I, p. 495; Idem, *Hendricksz, Dirk, detto Teodoro D'Errico*, in Ivi, II, p. 740; Id., *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606 l'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 23, 27 fig., 64, 78 nota 56. L'attribuzione veniva ripresa poco dopo da M. Santucci in *Napoli sacra... 3° itinerario*, cit., Napoli 1993, pp. 148 fig. 77, 152, e da V. Regina, *Le chiese di Napoli...*, Roma 1995, p. 22. Essa contrasta evidentemente – come affermato da F.F. Mastroianni, *op. cit.*, p. 190, alludendo però anch'egli alla cimasa – con la notizia del dono papale riportata dal D'Ambra (vedi nota precedente), essendo il D'Errico appena nato alla morte di Paolo III (1549).

⁴⁰ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento*, cit., p. 23. Secondo lo studioso, la tavola sarebbe servita a sua volta a Francesco Curia come modello compositivo per la frammentaria tela di analogo soggetto della Pietatella a Carbonara (1599-1600 ca.); cfr. Ivi, pp. 64, 139 nota 65. Ipotesi di cui non vi è traccia in I. di Majo, *Francesco Curia. L'opera completa*, Napoli 2002, pp. 76-77, 147-148 cat. D18. Nel convento di San Paolo Maggiore esiste piuttosto una *Purificazione* su tavola (cm 123x71), d'impronta negroniana, il cui gruppo centrale è quasi sovrapponibile a quello del dipinto in esame; cfr. PMCa, Fototeca, scheda OA P15-00189727, «ambito napoletano, 1540-1560», A. Nardone 1990. Viene il sospetto che, così come per la *Madonna della Purità* (cfr. *infra*), questa *Presentazione* teatina, o piuttosto un prototipo perduto da cui essa potrebbe discendere e destinato allo stesso luogo, sia servita da modello per la tavola dell'Hendricksz.

⁴¹ Genericamente definita «*Presentazione al Tempio*» e datata alla «seconda metà del XVI secolo» da M.R. Nappi, *op. cit.*, p. 63 nota 97; vedi anche R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 264 e M. Santucci, *op. cit.*, p. 152, che ne indicavano l'esatto soggetto e la datavano entrambi alla «metà del Cinquecento».

⁴² A. Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, p. 332 cat. E.29, scheda l'opera come del D'Errico, pur richiamando gli autori (Galante, Nappi, Leone de Castris) che avevano parlato solo della sottostante *Purificazione*; vedi anche F.F. Mastroianni, *op. cit.*, p. 190 e qui nota 39.

⁴³ Sul quale vedi ora S. De Mieri, *Pittura iberica nel Vicereame (e ai suoi confini). Appunti su Pedro Machuca, 'Domenico Spagnolo', Luis de Vargas e Luis de Morales*, in *Napoli e la Spagna nel Cinquecento...*, a cura di L. Gaeta, Galatina 2017, pp.

visto, ai primi anni di vita del luogo oggetto di questo studio⁴⁴ – oggi inquadrata da un altare ligneo addossato alla parete sinistra del presbiterio (fig. 10). Segnalata per la prima volta da Giuseppe Sigismondo (1788) con un'errata ma non insensata attribuzione al Giordano⁴⁵, la tavola è stata in seguito assegnata a Pacecco De Rosa (1607-1656)⁴⁶, che su questo soggetto costruì in effetti parte della fortuna propria e soprattutto della sua bottega. Nella monografia del 2008 dedicata al napoletano l'esemplare delle Trentatré è stato difatti riferito da Vincenzo Pacelli a un «tardo epigono di Pacecco, soprattutto per il carattere giordanesco dei putti, che però potrebbero essere un'aggiunta posteriore»⁴⁷. Proprio la singolare presenza dei putti, che librandosi in volo in agili contorsioni reggono cona e cornice quasi fossero una casa di Loreto, è l'elemento che permette di accostare – aspetto a quanto pare mai rilevato – questa *Vergine della Purità* all'altra, trascurata versione, forse della stessa mano, conservata nel vestibolo della chiesa napoletana dell'Annunziata, pur essa attribuita a Pacecco⁴⁸. Una composizione quest'ultima più ampia – dacché vi s'inserisce una sciupata veduta di Napoli, per la quale è stato fatto il nome di Didier Barra⁴⁹ – che presenta la stessa cornice a *trompe-l'oeil* della versione di Santa Maria in Gerusalemme e in cui i putti, difficilmente valutabili come aggiunte posticce, da un lato, come e ancor più che in quella, gettano le loro ombre sulla cornice dell'icona, dall'altro evocano i modi maturi della bottega di Andrea Vaccaro, oltre a quelli di Giordano e Pacecco.

I danni subiti dal monastero delle Trentatré durante lo «spaventoso» terremoto dell'8 settembre 1694⁵⁰, di cui vi è traccia in una polizza della fine dell'ottobre successivo⁵¹, quindi le conseguenti donazioni dei fedeli o la più stretta vicinanza al luogo di alcuni artigiani e artisti devoti, furono forse all'origine dell'aspetto più raffinato e tardo-barocco assunto dalla chiesa sui primi del Settecento.

Un ruolo importante nella definizione di questa nuova veste è da assegnare ai numerosi manufatti lignei che scandiscono ogni lato della chiesa: l'alzata dell'altare maggiore (fig. 8)⁵², *in primis*,

171-174, orientato a credere che la firma del quadro sia spuria e che esso spetti a un ignoto artista di metà Cinquecento, prossimo a Luis de Vargas, ispiratosi a un perduto prototipo del Morales.

⁴⁴ Questo aspetto è già evidenziato da V. Pacelli, *Giovan Francesco de Rosa detto Pacecco de Rosa. 1607-1656*, Pozzuoli 2008, p. 104.

⁴⁵ G. Sigismondo, *op. cit.*, I, 1788, p. 178. Paternità giordanesca confermata da G.M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli...*, Napoli 1792, p. 118; Idem, *Napoli e contorni*, Napoli 1829, p. 140, che in entrambi i testi citava della chiesa solo quest'opera.

⁴⁶ Vedi M.R. Nappi, *op. cit.*, p. 63 nota 97; attribuzione ripresa da R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 264 fig. Più generici M. Santucci, *op. cit.*, p. 152 e F.F. Mastroianni, *op. cit.*, p. 190 che la citavano come copia, «seicentesca» per la prima, del dipinto in San Paolo. Per A. Falanga, *op. cit.*, tav. fuori testo, si trattava invece di un «prezioso quadro cinquecentesco».

⁴⁷ V. Pacelli, *Giovan Francesco de Rosa*, cit., pp. 103-104, 108 fig. 119, 123; lo studioso evidenziava inoltre come questa e altre redazioni del tema mostrassero, rispetto al prototipo, entrambe le gambe del Bambino, gli occhi leggermente aperti della Madonna, i capelli più naturali e una diversa posizione delle mani. Secondo E. Pindinelli, *Iconografia e iconologia della Madonna della Purità*, Gallipoli 2015, pp. 12, 14 fig. 16, 22, proprio questi motivi, insieme alla «migliore morbidezza espressiva della Madonna [...] e del Bambino che assume una posa più sciolta e sbarazzina», farebbero della redazione delle Trentatré, «databile a non prima del 1645», il prototipo delle altre versioni simili. Il riferimento dell'opera all'«ambito» di Pacecco è stato confermato dal compianto V. Pacelli in *La Madonna e la Cappella della Purità in San Paolo Maggiore...*, in *Sant'Andrea Avellino e i Teatini*, cit., II, Napoli 2012, pp. 432, 445 tav. 5 (con una datazione al «terzo quarto del secolo XVII»). Sull'opera vedi anche G. De Marino, *La Madonna della Purità nel Monastero "delle Trentatré" a Napoli...*, in *Figure stellari e segni dell'universo. Immaginetto devozionali dal XVI secolo ad oggi*, catalogo della mostra (Piombino 2009), Piombino 2009, pp. 194-196.

⁴⁸ Cfr. I. Maietta, *Note alla Giornata settima*, in G.A. Galante, *op. cit.*, p. 177 nota 140; Eadem in *Napoli sacra...9° itinerario*, cit., Napoli 1994, p. 519; F. Della Ratta, *L'Annunziata*, Napoli 2010, p. 35.

⁴⁹ cfr. PMCa, Fototeca, scheda OA P15-00409220, D. Campanelli, 1988.

⁵⁰ Vedi Vera, *e distinta relatione dello spaventoso, e funesto terremoto accaduto in Napoli, e parte del suo Regno il giorno 8. settembre 1694...*, Napoli 1694.

⁵¹ Cfr. A. Nappi, *Pontecorvo tra i secoli XVI e XVII*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2005, p. 71.

⁵² Solo questa era ricordata da G. Sigismondo, *op. cit.*, I, 1788, p. 178: «nel maggiore altare si ravvisa una bella cona architettata in legno»; essa veniva datata al «1700» da A. Falanga, *op. cit.*, tav. fuori testo

e quella della *Madonna della Purità* (fig. 10), la cornice della grata del comunicino, la mostra della porta di un locale annesso, la sovrapporta. Tutti elementi che possono essere ricondotti al progetto unitario di un 'ingegnere tavolaro', ipoteticamente identificato da Vincenzo Rizzo in Antonio Guidetti (notizie dal 1689 al 1726). Limitandosi alla sola cona lignea dell'altare maggiore, Rizzo vi ha infatti individuato «gli stessi andamenti curvilinei» presenti nella principale opera del Guidetti: l'appena restaurata chiesa napoletana di Santa Maria della Colonna, dove i timpani spezzati del portale d'ingresso e della mostra lignea dell'altare principale, di chiara impronta borrominiana e quasi sovrapponibili a quelli delle alzate d'altare delle Trentatré, «creano un dinamismo ascensionale di sicuro effetto rococò e di assoluta eleganza»⁵³. Laddove in tutti gli arredi lignei delle Cappucine «la bellezza dell'intaglio si unisce al fasto delle decorazioni sovrapposte di rame dorato», genere di cui Guidetti fu «uno specialista»⁵⁴. E in effetti simili intrecci di carnosità elementi fitomorfici, vasi ansati, volute coronate di foglie quasi fossero delle cartaglorie – alludo agli elementi laterali posti sulla cimasa della cona centrale – ritornano sia negli elementi decorativi in stucco e lignei della facciata e della cantoria della chiesa poc'anzi citata, sia nel soffitto di Santa Maria Donnalbina, altro arredo chiesastico dall'elegante disegno rococò ricondotto al Guidetti.

Il raffinato arredo ligneo delle Trentatré era probabilmente già in fase di realizzazione il 1 luglio 1704, quando in chiesa si tenne un'importante cerimonia pubblica: l'investitura, a opera del frate cappuccino Urbano De Franchis, del pittore Nicola Malinconico (1663-1727?) del titolo di conte palatino e cavaliere dell'Aula Lateranense⁵⁵.

A quest'ultimo, «forse il più dotato tra gli allievi del Giordano»⁵⁶, spettano le quattro mistilinee tele laterali della cona dell'altare maggiore con *Santi Francescani* (figg. 11-12) – *San Francesco d'Assisi e Santa Coleta di Corbie*, a sinistra, *Santa Chiara e Santa Elisabetta d'Ungheria*, a destra⁵⁷ – come attestato dalla firma di recente rinvenuta ai piedi del *San Francesco*: «C[avaliere]re d[on] Nico[la] Malinconico» (fig. 11)⁵⁸. Una restituzione, non ancora accolta nel sempre più ampio alveo degli studi sul pittore⁵⁹, che, unita alla notizia prima riportata, da adito a una suggestiva ipotesi.

⁵³ V. Rizzo, *Antonio Guidetti e la chiesa del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo*, in «Napoli Nobilissima», serie III, XXI, 1982, p. 114; questo scritto è stato finora trascurato dalla critica. M.R. Nappi, *op. cit.*, p. 63 nota 97, considerava la cona centrale «in legno di noce intagliato della fine del sec. XVII»; per R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 264: «presenta i caratteri dell'ornamentazione tardo-barocca, con pochi intagli dorati sullo scuro del legno»; mentre M. Santucci, *op. cit.*, pp. 148 figg. 75-76, 152 – «di gusto tardo barocco» – ne ribadiva la datazione, insieme alla cona della *Madonna della Purità*, alla fine del XVII secolo, cronologia ripresa da I. Ferraro, *op. cit.*, p. 785 fig. 8.

⁵⁴ V. Rizzo, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁵ L'importante atto notarile è stato rintracciato e trascritto da G.G. Borrelli, *Documenti su pittori e marmorari della seconda metà del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano. 1996/1997*, Napoli 1998, pp. 129, 138 doc. 14 (erroneamente riportato sotto il regesto di Andrea Malinconico, padre di Nicola).

⁵⁶ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Roma 2009, p. 17.

⁵⁷ I soggetti sono chiaramente ispirati alla storia del monastero, che dapprima, con la Bolla *Debitum pastoralis officii* (1535), seguì la regola del terzo ordine francescano (Santa Elisabetta ne è la patrona); poi col *Motu proprio* di Paolo III, *Cum monasterium* (1538), passò alla regola clariana. Da quel momento le monache si obbligarono a osservare strettamente la «Prima regola» di «S. Chiara, dettata dal P.S. Francesco ed approvata dal Sommo Pontefice Innocenzo IV», secondo la riforma di Santa Coleta; così come ricordato dall'iscrizione del libro tenuto da *Santa Chiara* nella tela del Malinconico (da cui le citazioni). Cfr. F.F. Mastroianni, *op. cit.*, p. 189 e qui il primo paragrafo.

⁵⁸ La firma, da me visionata a distanza ravvicinata, è stata rinvenuta da Francesco Galluccio nel 2000; la sua dizione può essere confrontata con quella presente nelle altre tele firmate dal cavaliere (vedi nota 59). Citate da G. Sigismondo, *op. cit.*, I, 1788, p. 178 – «d'intorno [alla cona] quattro sante [sic!] dell'ordine francescano» – le quattro «figure di *Santi e Sante Francescani*» sono state in seguito riferite alla «fine del XVII secolo» da M.R. Nappi, *op. cit.*, p. 63 nota 97; R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 264; M. Santucci, *op. cit.*, p. 152.

⁵⁹ Sul pittore vedi la bibliografia citata da A. Zezza in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (1742-45), a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, 4 voll., Napoli 2003-2014, III/1, 2008, pp. 226-227 nota 90 e da M. Vaccaro, *Segnalazioni di pittura napoletana in Abruzzo...*, in «Napoli Nobilissima», serie VII, IV, 3, 2018, p. 46 nota 40; a cui bisogna aggiungere almeno: C.F. Accetta, *Nicola Malinconico ad Avella*, in «Kronos», 13, parte II, 2009, pp. 243-246; F. Abbate, *op. cit.*, pp. 17-18, *ad indicem*. Resta fondamentale per definire un profilo del Malinconico: M.A. Pavone, *Pittori napo-*

È possibile che Nicola Malinconico fosse particolarmente vicino e devoto sia alla chiesa delle Trentatré sia ai Cappuccini che ne erano, da ‘quasi’ sempre, padri confessori; cosicché dopo il terremoto del 1694 venne ingaggiato da questi ultimi o dal procuratore del monastero, magari a seguito di un lascito e in cambio di un prezzo di fiducia, per realizzare quattro tele destinate alle quinte laterali della cona lignea dell’altare principale. Cona, impostata secondo una tipologia frequente nelle chiese maschili dell’ordine francescano, nella quale sarebbero state incastonate, a mo’ di reliquie, le due opere dell’Hendricksz. Il lavoro, che prevedeva un’operazione simile per la *Madonna della Purità* – pur essa inserita in un’alzata lignea nella cui cimasa svetta un giordanesco, luminosissimo e solenne *Eterno Padre*, anch’esso restituibile al Malinconico (fig. 10) – venne forse concluso poco tempo dopo la cerimonia d’investitura poc’anzi ricordata e comunque entro il primo decennio del Settecento⁶⁰. Il cromatismo e il *ductus* pittorico delle quattro tele, i loro «modi più freddi» e la «composizione più solenne e ferma»⁶¹ rispetto alle opere degli anni Novanta del Seicento, rimandano infatti alla prima fase di accostamento del Malinconico al classicismo solimenesco; quindi al tentativo del pittore di integrare il suo giordanismo di fondo, «le sue scelte di felice libertà pittorica con la sostenuta calibratura delle composizioni di Paolo De Matteis»⁶². Una fase iniziata con l’esecuzione del vasto ciclo di tele per Santa Maria Donnalbina (1699-1702), rispetto alle quali quelle della Cappuccinelle mostrano da un lato modi e idee compositive affini, ancora giordaneschi⁶³, dall’altro documentano una fase più avanzata, caratterizzata da un cromatismo meno acceso, da ambientazioni meno ‘ariose’, da un gioco di panneggi meno articolato, da forme meno dolci dovute anche a un maggiore grafismo.

Il richiamo all’impresa di Donnalbina risulta poi ulteriormente significativo se si tiene conto del fatto che, in quell’altra chiesa monacale, Malinconico aveva eseguito anche i tre grandi teloni (saldatigli nel 1702) del soffitto cassettonato, intagliato come abbiamo visto da Antonio Guidetti nel 1701. Cosicché viene da pensare che poco tempo dopo i due artisti, sulla scia di quel felice connubio, si trovarono a prestare ancora insieme la loro opera per la chiesa delle Trentatré, donandole, secondo le direttive dei Cappuccini, una veste sobria ma elegante e devozionalmente funzionale, conforme a quella delle altre chiese cappuccine del Viceregno, quasi sempre impreziosite dagli arredi lignei di frati intagliatori.

Gli interventi della seconda parte del Settecento sulla nostra chiesa furono contraddistinti da soluzioni ancora più raffinate, ‘colorate’, leggere, tra rococò e purismo. Fu in questa fase, probabilmente di poco antecedente alla riconsacrazione dell’edificio (1764) di cui vi è memoria nella lapide in controfacciata, che furono verosimilmente eseguiti gli stucchi di pareti e volte, il pavimento maiolicato, la grande tela con la *Cena in Emmaus* che sovrasta la grata del comunichino (fig. 13).

Citata correttamente come opera del «nostro Giuseppe Bonito [1707-1789]» dal Sigismondo

letani del primo Settecento: fonti e documenti, Napoli 1997, pp. 112-121; da cui in buona parte dipendono L. Bortolotti, *Malinconico, Nicola*, in DBI, LXVIII, 2007, pp. 190-194 e C. Dreier, *Malinconico, Nicola*, in *De Gruyter. Allgemeines Künstlerlexikon*...86. *Lunt-Mandelsloh*, Berlin 2015, pp. 480-481. In tutti questi testi non sono ancora citate le tele qui esaminate.

⁶⁰ Il titolo di cavaliere che precede la firma citata – secondo una prassi divenuta costante in Nicola Malinconico e aspramente criticata da B. De Dominicis, *op. cit.*, p. 228: «si procurò, non saprei dire con quale mezzo, un cavalierato di quei che concede il Papa, e non contento di questo, ottenne il titolo di conte, co’ quali titoli a gran caratteri sottoscriveva il suo nome, nell’opere ch’ei dipingeva» – costituisce un imprescindibile *terminus post-quem* per le nostre tele. Anche se la fantasia ci porta a pensare che, essendo il lavoro già a buon punto e avendo Malinconico ricevuto intanto la nomina a cavaliere nell’aprile 1704, nel luglio seguente, durante la cerimonia pubblica, cona lignea e tele erano già al loro posto sull’altare principale con tanto d’iscrizione.

⁶¹ G. Scavizzi e O. Ferrari, *Luca Giordano. L’opera completa*, Napoli 1992, p. 189.

⁶² F. Abbate, *op. cit.*, p. 18.

⁶³ Si confrontino, ad esempio, la *Santa Chiara* delle Trentatré e la *Santa Cunegonda* di Donnalbina, i cui angeli col giglio sembrano derivare dallo stesso cartone.

(1788), che contemporaneo del pittore ne poteva avere contezza diretta, quest'ultima «notevole» tela⁶⁴, poco nota e bisognosa di restauri, anche di recente è stata spesso estromessa dai principali interventi critici sul pittore di Castellammare di Stabia⁶⁵. Avrà di certo pesato su questa sorta di 'oblio' dapprima la limitata conoscenza del Bonito, circoscritta soprattutto alle sue celebri scene di genere, poi il celebre e lucido saggio del 1927 di Roberto Longhi teso a sottrarre al pittore proprio molte di quelle sapide «scene di vita» a favore di Gaspare Traversi, e in cui si denunciava una sorta di deriva dello stabiese. Bonito infatti, a detta del Longhi, dopo essere rimasto nella sua produzione sacra «più d'un decennio fedele a quel suo modo certamente fognoso, certamente meno accademico di quel del Solimena, [avrebbe virato verso un] un nuovo accademismo anche più languido di quel del Solimena, *in opere tarde come lo «Emmaus» di Santa Maria di Gerusalemme [il corsivo è mio]*». Alludendo lo studioso a quei «nuovi legami del Bonito [già denunciati dal Cosenza⁶⁶], verso il 1755-60 con i fatti romani dell'accademismo raddolcito e infuso di rose trasparenti che proveniva dagli esempi del Luti e dell'altro più rigorista che signoreggiava col Mengs»⁶⁷.

Un giudizio rimasto invariato nella più recente analisi critica dell'attività del pittore a firma di Nicola Spinosa, per il quale Bonito, intorno al 1755, a seguito del soverchiante successo a Napoli dell'accademismo di Sebastiano Conca e dei favori tributati alle istanze classiciste dalla Corte napoletana, «ripiegò progressivamente su posizioni di 'rivisitato' purismo accademizzante», licenziando «una serie di 'sacre rappresentazioni' dai toni sempre più fiaccamente devoti, con immagini di santi e madonne dai caratteri espressivi sempre più appiattiti e convenzionali, con materie cromatiche sempre più genericamente rischiarate e filamentose»⁶⁸. Parole che sembrano parafrasare la nostra sacra rappresentazione in Emmaus bagnata da una luce abbacinante, la quale riesce comunque a riscattarsi grazie alla morbida grazia quasi profana dei putti, di lata memoria solimenesca, e alla vibrante gestualità espressiva dei due apostoli, specie di quello a destra, dove Bonito, come in altri «passaggi della sua pittura di argomento sacro [...] pare recuperare, forse attraverso, ammettiamolo pure, il filtro di Solimena, il fiero naturalismo di Ribera»⁶⁹.

Seguì alla riconsacrazione del 1764, in un momento, pare, di profonda vicinanza della città alle Cappuccinelle, l'esecuzione dei due grandi affreschi che decorano la parete dell'atrio sovrastante l'ingresso da via Pisanelli e quella opposta che chiude la scalinata, lì dove un tempo doveva insistere l'altare maggiore della seconda chiesa costruita a partire dal 1585⁷⁰. Raffigurano, rispettivamente, la *Caduta di Cristo sotto la Croce* e la *Crocefissione* (fig. 14) e, pur essendo stati recentemente restaurati, si presentano in parte ridipinti e, specie il primo, non in buone condizioni conservative. Entrambi sono assegnabili alla stessa mano, la quale declinò, in un linguaggio corsivo e con vistose imperfezioni anatomico-proporzionali, principi classico-puristi e stilemi demuriani, accompagnan-

⁶⁴ G. Sigismondo, *op. cit.*, p. 178. Sulla base di tale indicazione la tela è stata registrata, sempre come del Bonito, da M.R. Nappi, *op. cit.*, p. 63 nota 97; R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 264; M. Santucci, *op. cit.*, p. 152 (da cui è tratta la seconda citazione).

⁶⁵ Vedi ad esempio R. Enggass, *Bonito, Giuseppe*, in DBI, XII, 1970, pp. 238-241; N. Spinosa, *Gli anni di Carlo e Ferdinando di Borbone (1734-1805)...*, in *Civiltà del '700 a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1979-1980), 2 voll., Firenze 1979-1980, I, 1979, p. 142; Idem, *Bonito, Giuseppe*, in Ivi, II, 1980, p. 427; Id., *La pittura*, in *Storia e Civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 178, 181; C. Benocci, *Bonito, Giuseppe*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon...12. Bobrov-Borda ev*, München-Leipzig 1996, pp. 563-564; M.A. Pavone, *op. cit.*, pp. 196-198; A. Della Ragione, *Giuseppe Bonito. Opera completa*, Napoli 2017, tutti con bibliografia precedente. È questa difatti la prima sede, a quanto pare, in cui viene pubblicata una foto del dipinto.

⁶⁶ G. Cosenza, *Giuseppe Bonito*, in «Napoli Nobilissima», XI, 1902, pp. 8-87, 103-109, 122-127, 154-158, 180-188.

⁶⁷ R. Longhi, *Di Gaspare Traversi*, in «Vita artistica», II, 8-9, 1927, pp. 145-146; il passo di Longhi è ripreso anche dal suo allievo F. Abbate, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁸ N. Spinosa, *La pittura*, cit., p. 181; la nostra tela, insieme a quelle per la chiesa dei Santi Giovanni e Teresa (1757), è esplicitamente citata come primo esempio di questa tendenza solo in Idem, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò* (1986), Napoli 1999, p. 60.

⁶⁹ F. Abbate, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁰ Cfr. A. Falanga, *op. cit.*, p. 80 nota 27 e gli altri testi qui ricordati che da esso dipendono.

doli con delicate tinte pastello e graditi *divertissement* esotici ‘alla moda’⁷¹. Mano che appartiene allo semiconosciuto Pietro Malinconico, il quale, anch’egli tra i frequentatori del luogo, offrì il suo lavoro per devozione, serbandone il ricordo nella firma apposta sotto la *Crocefissione*: «P[ietro]o Malinconico P[icto]r Ex D[evotione] P[inxit] J[nvenit] A.D. MDCCLXXVI»⁷².

Non sembrano appartenere alla stessa fase, e non possono pertanto essere ricondotti al pennello del Malinconico⁷³, gli affreschi di ben altra qualità cromatico-compositiva, anch’essi piuttosto sciupati anche se freschi di restauro, che decorano le lunette laterali e la parete sinistra dello stesso vano, i quali raffigurano *Santa Chiara che scaccia i saraceni* (fig. 15), la *Vergine che consegna il Bambino a San Francesco*⁷⁴, *San Francesco depone Cristo dalla Croce*.

Le raffinate cromie, le pure forme stereometriche di edifici e figure, i visi tondi, il modo ‘brilliano’ di sfocciare le foglie alla luce, i ghirigori delle vesti dei saraceni, rinviano piuttosto alla cultura tardomanierista della prima metà del Seicento e al vasto seguito di Belisario Corenzio. Tant’è che viene il sospetto che possa in qualche modo collegarsi a queste pitture il pagamento, versato tra il 1619 e il 1626, «in tre partite [di] circa 100 ducati al pittore Pusse Agostino per la dipintura alla volta dell’atrio della chiesa»⁷⁵. Pussé che di quella scuola e di quella cultura era stato uno dei principali gregari. Resta però il dubbio che i suoi affreschi fossero destinati *in primis* alla volta del vano di accesso all’attuale chiesa (fig. 7), poi ricoperti di stucchi nella seconda metà del Settecento.

Per sempre? È questo un enigma che il monastero serba in sé, insieme ai tanti occultati dalla clausura. Promettendoci di tornare presto in questo mistico luogo, a noi non resta pertanto che scendere la scalinata e confondersi di nuovo tra auto e passanti di via Pisanelli.

⁷¹ ‘Qualità’ già ricordate da R. D’Ambra, *op. cit.*, pp. 792-793, il primo a citare gli affreschi come opere però di Andrea Malinconico (1635-1698; d’ora in poi: AM): «Due grandissimi affreschi di AM, che conservano il lor colorito quasi fossero recenti, sebbene non sono da dire di molta perfezione». Giudizio ripreso, ma travisato, da G.B. Chiarini, *op. cit.*, p. 77: «Due grandissimi affreschi di AM, che figurano fatti della Passione e Crucifissione di N. S. Gesù Cristo i quali benché non conservino le tinte primitive, non pertanto possono dirsi di lodevole esecuzione». L’errata attribuzione è ripresa da: G.A. Galante, *op. cit.*, p. 52; V. Gleijeses, *op. cit.*, p. 157 («mal restaurati all’inizio dello scorso secolo»); M.R. Nappi, *op. cit.*, p. 63 nota 98 (dove la *Crocefissione* è erroneamente datata «1676»); R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 264; F.F. Mastroianni, *op. cit.*, p. 190. A. Falanga, *op. cit.*, p. 80 nota 28, registrava solamente «il grande affresco del Calvario del Malinconico» sulla parete di fondo. Mentre già G. Ceci, *Malinconico, Pietro*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler... 23. Leitenstorfer-Mander*, a cura di U. Thieme e F. Becker, Leipzig 1927, p. 595, riportava sotto il nome di Pietro tutti e due gli affreschi, datandoli entrambi al 1776; laddove infine M. Santucci, *op. cit.*, p. 152, citava correttamente firma e data della *Crocefissione*.

⁷² Poche le notizie certe su questo pittore, probabilmente un discendente di Nicola e Andrea. Nel 1780 dipinse l’*Annunciazione* dell’altare maggiore della chiesa dell’Annunziata a Frattamaggiore, chiaramente ispirata ai prototipi del Conca; nel 1783 nella stessa città firmò – «Petrus M[ari]a Malinconico Jn[venit] et P[inxit] A.D. MDCCLXXXIII» – gli affreschi, di gusto arcadico, di palazzo Niglio-Iadicicco; cfr. S. Capasso, *Frattamaggiore: storia, chiese e monumenti...* (1944), Sant’Arpino 1992; <http://www.adsi.it/12-restauri-palazzo-niglio-jadicicco-frattamaggiore/>. Nel 1872 il Galante segnalava nell’abside della basilica napoletana di San Gennaro fuori le Mura due affreschi, oggi scomparsi, «che rappresentano S. Gennaro e S. Pietro supplichevoli innanzi alla Triade [...] quasi perduti, si credono opera di Pietro Malinconico»: G.A. Galante, *op. cit.*, p. 311; cfr. I. Creazzo, *Note alla giornata quattordicesima*, in Ivi nota 2000; G. Ceci, *op. cit.*, p. 595. Recenti ritrovamenti documentari sembrano accertare un’attività di artigiano-decoratore, figurista e restauratore di Pietro Malinconico; egli ricevette infatti pagamenti nel 1790 per pitture «fatte per la machina della chiesa di San Domenico Maggiore» e nel 1807 per aver dipinto, per la sede dell’Arciconfraternita del Santissimo Rosario dello stesso luogo, «16 puttini [...] a chiaro scuro nelle otto fascine laterali alla soffitta [...] e per aver ritoccato i due quadri laterali al quadro del Santissimo Rosario dietro l’altare maggiore»: E. Nappi, *La chiesa e il convento di San Domenico Maggiore di Napoli*, in *Ricerche sull’arte a Napoli in età moderna*, Napoli 2015, pp. 46 doc. 148, 51 doc. 217.

⁷³ Al contrario di quanto supposto da: M.R. Nappi, *op. cit.*, p. 63 nota 98; R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 264; F. Guadagno in PMCa, schede OA I15-00216545, 1991, i quali consideravano della stessa mano (AM) i due affreschi cristologici e quelli delle lunette. Così come M. Santucci, *op. cit.*, p. 152, che riteneva le lunette della seconda metà del XVIII secolo. A onor del vero va precisato che ai tempi di questi studi gli affreschi erano completamente obliterati dallo sporco.

⁷⁴ Negli studi citati alla nota precedente erroneamente interpretato come *San’Antonio e la Vergine*.

⁷⁵ AMTNa, *Libro di fabbrica della chiesa (1619-26)*; ho già riportato la notizia in N. Cleopazzo, *Committenti, frati, artisti. Il ‘trittico’ di Pollica e la possibile identità dello Pseudo-Rodriguez*, in *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell’arte*, a cura di F. Abbate e A. Ricco, Foggia 2017, p. 80 nota 50, saggio in cui ho avanzato nuove ipotesi sullo sfuggente pittore francese o fiammingo. Vago F.F. Mastroianni, *op. cit.*, p. 190, che cita «l’affresco esterno di Agostino Pussé [...] del 1620».

* Gli autori esprimono un sentito ringraziamento a Madre Rosa Lupoli, badessa del monastero delle Trentatré, a Francesco Galluccio e a Francesco Abbate, per averli guidati negli anni universitari, fino alla tesi di laurea e oltre, nello studio della storia dell’arte.



5. Napoli, monastero di Santa Maria in Gerusalemme, detto delle Trentatrè, ruota
6. Ignoto pittore (fiammingo?) dell'ultimo quarto del XVI secolo, *Ultima Cena*, affresco.
7. Napoli, monastero di Santa Maria in Gerusalemme, detto delle Trentatrè, refettorio
7. Napoli, chiesa di Santa Maria in Gerusalemme, detta delle Trentatrè, atrio e portale d'accesso



8. Antonio Guidetti (?), cona lignea; Dirk Hendricksz, *Presentazione di Gesù al Tempio e Presentazione di Maria al Tempio*; Nicola Malinconico, *Santi Francescani*. Napoli, chiesa di Santa Maria in Gerusalemme, detta delle Trentatrè
9. Dirk Hendricksz, *Presentazione al Tempio*, olio su tavola, cm 360x250, 1585-86 ca.
Napoli, chiesa di Santa Maria in Gerusalemme, detta delle Trentatrè
10. Antonio Guidetti (?), mostra d'altare; bottega di Pacecco de Rosa, *Madonna della Purità*; Nicola Malinconico (qui attr.), *Eterno Padre*. Napoli, chiesa di Santa Maria in Gerusalemme, detta delle Trentatrè



11. Nicola Malinconico (qui attr.), *San Francesco d'Assisi*, 1704 ca., olio su tela, cm 214x110 ca., firmato.
Napoli, chiesa di Santa Maria in Gerusalemme, detta delle Trentatrè
12. Nicola Malinconico (qui attr.), *Santa Elisabetta d'Ungheria e Santa Chiara*, 1704 ca.
Napoli, chiesa di Santa Maria in Gerusalemme, detta delle Trentatrè
13. Giuseppe Bonito, *Cena in Emmaus*, 1755-60 ca., olio su tela, cm 210x325 ca.
Napoli, chiesa di Santa Maria in Gerusalemme, detta delle Trentatrè



14. Pietro Malinconico, *Crocefissione*, 1776, firmata.
Napoli, monastero di Santa Maria in Gerusalemme, detta delle Trentatré
15. Ignoto pittore del XVII secolo (Agostino Pussè?), *Santa Chiara scaccia i saraceni*.
Napoli, monastero di Santa Maria in Gerusalemme, detta delle Trentatré

FONTI ARCHIVISTICHE E ABBREVIAZIONI

ACSML: Archivio convento Santa Maria della Libera, Cercemaggiore	attr.: attribuito
AMTNa: Archivio del Monastero delle Trentatré di Napoli	b.: busta
APAMo: Archivio Parrocchiale Annunziata di Modugno	ca.: circa
APAMs: Archivio privato dell'abbazia di Montecassino	c./cc./: carta/carte
APPr: Archivio Privato Protopapa	cart.: cartella
ASABANa: Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli	c.o.: comunicazione orale
ASAg: Archivio di Stato dell'Aquila	CRS: Corporazioni Religiose Soppresse
ASBa: Archivio di Stato di Bari	c.s: in corso di stampa
ASBNa: Archivio Storico del Banco di Napoli	DBI: <i>Dizionario biografico degli italiani</i>
ASCSa: Archivio Storico Comune di Salerno	doc./docc.: documento/documenti
ASCt: Archivio di Stato di Catania	f./ff.: foglio/fogli
ASDPa: Archivio Storico Diocesano di Palermo	fasc.: fascicolo
ASLe: Archivio di Stato di Lecce	fig./figg.: figura/figure
ASMe: Archivio di Stato di Messina	fs: fascio
ASNa: Archivio di Stato di Napoli	ICCD: Istituto centrale per il catalogo e la documentazione
ASP: Archivio degli Scultori Patroni	inv.: inventario
ASPSLFM: Archivio Storico della Provincia Salernitano-Lucana dei Frati Minori	Ms.: manoscritto
ASSa: Archivio di Stato di Salerno	n.: numero
ASSr: Archivio di Stato di Siracusa	nn.: non numerate
ASTa: Archivio di Stato di Taranto	Not.: notaio
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana	part.: particolare
BCBn: Biblioteca Capitolare di Benevento	PMCa: Polo Museale della Campania
	prot.: protocollo
	SABAP: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
	sch.: scheda
	tav.: tavola
	UC: Ufficio Catalogo
	vers: versamento (notarile)
	vol./voll.: volume/volumi

Finito di stampare nel mese di dicembre 2019
presso la Tipografia Effegi S.r.l. - Portici (NA)