VALERICO CANONICO

ANDREA SABATINI

DA SALERNO

Cava dei Tirreni
Stab. Tipografico E. Di Mauro
1915.

VALERICO CANONICO

ANDREA SABATINI

DA SALERNO

CAVA DEI TIRRENI
Stabilimento Tipografico E. Di Mauro
—
1915.

AL CONTE

ANTONIO FILANGIERI DI CANDIDA

IN CUI

DISCENDE PER LI RAMI

E RIFULGE

IL SACRO CULTO DELL'ARTE

Non mi illudo di riuscire, con questo mio scritto, a sbozzare, in modo sufficiente, la figura del gentile pittore salernitano, specialmente per quello che concerne la biografia. La sua nobile vita di lavoro, senza avventure e senza scosse, tutt'assorta nella ricerca dei nuovi procedimenti artistici e nella soluzione dei problemi dell'arte, si nascose ai contemporanei a segno che invano si cerca il suo nome fra gli storici del tempo. I quali del resto, non scarsi nè oscuri, poco posto diedero all'origine e allo sviluppo dell'arte nel Napoletano, favorendo così la mala pianta dell'invenzione fantastica di Bernardo De Dominici, (1) *che crebbe rigogliosa, finchè non fu spazzata, in buona parte, dalla critica nostra prima,* (2) *da quella più oculata d'oltr'Alpe poi.* (3)

Dico in buona parte, perchè ancora molto resta a fare per eliminare il troppo e il vano nella storia dell'arte napoletana; molte figure maggiori e minori bisogna ancora mettere nella vera luce.

Andrea da Salerno *è un luminare pittorico del nostro Rinascimento, dotato d'un vigoroso temperamento artistico, che, se non fu assolutamente originale, ebbe certo il merito di aver saputo formare una scuola.*

La critica ufficiale si è mostrata ingiusta verso di lui, e da molti manuali di storia dell'arte è escluso il suo nome. (4) *Soli a parlarne, sono stati il Frizzoni nell'opuscolo « Napoli nei suoi rapporti con l'arte del Rinascimento », e il Rolfs nella « Geschichte der Malerei Neapels ». Il primo però diede nella valutazione eccessiva importanza a Cesare da Sesto; l'altro, com'è accaduto a qualche altro tedesco, che, senza idonea preparazione, ha posto le mani nelle cose nostre, con una critica negativa, malmenò il nostro pittore.*

Terzo no, ma postremo io, non nutrito degli studii dei primi, ma animato da alacre entusiasmo di amore, m'ingegnerò d'illustrare l'artista salernitano, l'artista che, più vivendo lontano, rimase nostro. Chi contempli negli stupendi sfondi dei suoi quadri la bellezza nostalgica del nostro cielo e l'incanto delle nostre verdi colline a specchio del Tirreno, comprenderà la suggestiva carità del natio loco che ci rende superbi nel chiamarlo nostro.

VITA

La sua patria Acquamela: è una ridente contrada a dieci Km. da Salerno, a due da Baronissi, il cui nome deriva dal fluire abbondante delle acque, che scendono a cascatelle dalla collina orientale verso l'Irno. La perenne ricchezza delle acque e l'indole alacre degli abitanti resero molto prosperose nel passato le sue industrie, a segno che le case, che oggi rare occhieggiano inoperose fra il bel verde della campagna, numerose un tempo risuonarono di gualchiere e di industrie tessili.

La storia ricorda Acquamela come soggiorno ultimo della Regina Margherita d'Angiò, (5) le cui ossa, trasportate nella locale chiesa di S. Francesco, furono poi tumulate nel Duomo di Salerno.

Il nostro Andrea non nacque pittore come Raffaello: suo padre Matteo, agiato possidente, si era dato tutto ai subiti e sicuri guadagni dell'industria.

I nomi dei fratelli viventi alla morte di Andrea Leonardo, Giovanni, Giacomo li ricavo dal testamento (7) e dalla stessa preziosa fonte apprendo che Andrea sposò la

sorella del pittore Ierace, dalla quale ebbe un unico figlio di nome Gian Battista. La famiglia Sabatini, di cui anche oggi è sparsa ad Acquamela vasta progenie, in linea diretta discendente da quella di Andrea, è forse oriunda da Amalfi dove spesso ricorre questo cognome nei documenti medioevali, tanto più che da Amalfi era facile trasportare i penati al di là dei monti per gl'intimi e continui rapporti commerciali che legavano i due paesi.

I Sabatini, non nobili ma agiati, in varii tempi affidarono il loro nome alla gratitudine del paese per non poche opere di beneficenza, ora amministrate dalla Congrega di Carità di Baronissi.

L'anno di nascita è avvolto nella penombra, come del resto gran parte della sua vita. L'incuria degli uomini e la tristizia dei tempi hanno dispersi quasi tutti i documenti di quella contrada. L'archivio parrocchiale avrebbe potuto esserci buona guida, se il poco coscenzioso governo di due parroci, De Falco e Sabatini, discendente del pittore, per motivi ignoti non avesse sottratto varii documenti, specie quelli concernenti la famiglia Sabatini.

Sebbene la comune opinione ne assegni la nascita al 1480, come si ricava dal De Dominici, pure il Frizzoni (8) ne dubita, e crede che di molto si debba posteciparne la data. La prima prova, egli dice, della sua operosità è del 1513, offerta da G. Leonardo Calvi, (2) il quale in quest'anno aveva visto lavorare Andrea nella chiesa di S. Gaudenzio. L'egregio critico però mi pare che quì sia tratto in errore. Noi abbiamo altri indizî più anteriori dell'operosità del Sabatini. Infatti dalle carte del Monastero di S. Domenico Maggiore (10) si ricava che nel 1508 il pittore salernitano frescava la volta della cappella Sanseverino; e in un protocollo del Notaio Mangrella (11) si legge che nel 1510 egli aveva già a Cava dei Tirreni un procuratore.

Ora chi lavora per un Principe come il Sanseverino, e si serve del procuratore, ha già acquistato una fama

ADORAZIONE DEI MAGI

Pinacoteca dei Gerolomini

troppo alta per un provinciale non ancora ventenne da poco giunto nella capitale e senza il genio precoce e immenso di un Raffaello.

Aggiungasi a conferma il fatto che nel Rinascimento occorrevano diecine d' anni di tirocinio per diventare pittore; anzi, sappiamo che Taddeo Gaddi rimase per benventiquattro anni nella bottega di Giotto. E poichè il tirocinio incominciava verso il decimo anno, un giovane non poteva essere matricolato prima dei venticinque anni.

Sicchè poco o nulla deve spostarsi la nascita da quella universalmente creduta.

Scarse notizie ci è dato raccogliere della sua infanzia, trascorsa fra il paesello nativo e la vicina Salerno, dove è da supporsi che egli abbia appreso i primi rudimenti di pittura. Infatti in quel tempo Salerno, accanto alla scuola di medicina, alimentava le arti belle sotto gli auspicî dei Sanseverino, la cui Corte irradiava una vivissima luce sui paesi vicini. Da Salerno erano venuti a Napoli i fratelli Buono, che in quel tempo tenevano il primato nella pittura; mentre nella vicina Cava, patria feconda di architetti, nasceva Antonio Fiorentino, (12) che in S. Caterina a Formiello, con ardimento michelangiolesco, lanciava la prima cupola al cielo del mezzogiorno.

Ma alla fervida fantasia di Andrea dovette apparire troppa angusta la conca salernitana fra l'emiciclo dei colli e la marina: Napoli vicinissima, Napoli, dove per opera degli Aragonesi si era schiusa una primavera di poesia e di arte, lo attraeva, e presto venne alla metropoli, forse con commendatizie del Principe Sanseverino. Appena giunto a Napoli, pieno l'animo di giovanile entusiasmo ed avido di visioni nuove, si dette ad ammirare i tesori d'arte di Giotto e dei Donzelli, i quali allargarono gli orizzonti in lui, docile a subire l'influenza degli altri.

Chi gli fu maestro a Napoli? Chi lo perfezionò dopo i primi rudimenti che gli furono impartiti indubbiamente a Salerno?

In quanto al primo maestro, si presenta spontaneo il nome di Pietro Buono di Salerno, fratello di Silvestro, il quale il 1492 lavorava in S. Maria delle grazie a Caponapoli, dal 1500 al 1506 in S. Pietro e Paolo, il 1508 nella Annunziata, il 1509 per B. Cipera di Napoli (13).

Non può essere stato che lui a guidare con mano amorevole il giovanissimo compaesano nei primi passi della grande arte; ma tuttavia è un'ipotesi, che ci auguriamo venga presto documentata da qualche prova sicura.

I suoi primi lavori saranno stati di poco conto, se di essi non rimane traccia; la sua prima opera documentata risale al 1508, quando, come s'è detto dianzi, lo troviamo a frescare la cappella di S. Martino, a destra della porta di S. Domenico Maggiore.

Nel 1509, nella cappella maggiore di S. Fortunata in S. Gaudioso, affresca sulla parete due Sibille, sei angioli e tre puttini, al dire del D'Engenio, (14) bellissimi. Il De Dominici, che aveva sott'occhio i dipinti, e che, parlando a contemporanei, non poteva mentire, dice che gli angeli superavano la grandezza naturale e che i putti sostenevano le Sibille, le quali ricordavano quelle di Raffaello in S. Maria della Pace a Roma. La data si deduce dal fatto che la cappella fu restaurata nel 1509, come risulta dalla epigrafe, riportata dal D'Engenio (15).

Nel 1510 la sua fama era giunta fino a Cava dei Tirreni. Il 28 Settembre di quest'anno, come si ricava da un protocollo del Notaio Mangrella, D. Carluccio Angrisano, cappellano della chiesa di S. Arcangelo di Cava, il Nobile Cesare Della Corte e Margheritella Massa gli commettono « unam conam pictam, altitudinis palmorum quinque cum figura S. Mariae, cum quatuor Angelis, cornicibus, capitellis, ac scabello duodecim Apostolorum, et in dicto scabello Sancti Nicolai et S. Sebastiani de bono et perfecto magisterio et auro et coloribus finibus;..... », ancona che fu menata a termine, come si deduce da un protocollo dello stesso Notaio (16).

In questo stesso anno a Carlo Paolillo di Napoli dipinge un'ancona di palmi 19 × 24 per ducati 89.

Nel 1512 è a lavorare a Buccino, (17) dove dipinge in un'ancona la Vergine col Bambino ed altri Santi, per i Monaci del Monastero di S. Antonio. In queste terre, allora floridissime, oltre che a Salerno, molto si trattenne Andrea a dipingere, prima che le molteplici occupazioni di Napoli non l'avessero interamente assorbito, liberandolo dalla vita girovaga. Sui greppi montani, nelle chiesette e nelle penombre dei monasteri di questi luoghi, il Sabatini spesso portò il suo sereno sogno d'arte. Ma l'incuria e le tristi vicende storiche hanno in parte distrutto i suoi dipinti, e spesso l'ignoranza li tiene celati sotto falso nome. Se a noi riuscisse sollevare il velo che nasconde questa primordiale attività di Andrea, più agevole riuscirebbe rintracciare l'evoluzione della sua arte vivace ma ancora infantile, prima che l'avesse investito la luce meridiana di Raffaello.

Intanto il nome di Andrea cominciava ad affermarsi a Napoli, poichè la protezione e l'amicizia dei Sanseverino (18) gli avevano aperte le sale delle più nobili famiglie, per le quali eseguì non pochi quadri.

Nel 1513 veniva nominata Badessa in S. Gaudioso Elisabetta Loffredo. La nobile suora, che molto si adoperò per il miglioramento del monastero e della chiesa, invitò Andrea a portarvi il raggio dell'arte sua. E molto questi vi lavorò; ma tutta la sua attività ci è stata involata dall'incendio del 1799.

Nel 1516, nella Cappella dei Castelli dipinge, dice lo autore della « Napoli sacra », la Reina dei cieli col puttino in grembo, S. Elisabetta, S. Gaudioso ed altri Santi. E nello stesso tempo dipingeva la tavola della Vergine del Rosario con molti Santi e Sante, che passò dal Monastero di Monteoliveto alla R. Galleria di Francavilla.

Nel 1520, anno della rinnovazione della chiesa, per la seconda cappella a destra, dipingeva due quadri, un S.

Andrea e una Madonna col Bambino tra S. Elisabetta e S. Gaudioso; nella Cappella Caracciolo poi una tavola dell'Epifania, e nella Cappella dei Formia una Natività del Signore. Nello stesso anno veniva frescando il coro della medesima chiesa.

Appena terminati i lavori in S. Gaudioso, Andrea fu invitato in S. Maria delle Grazie a Caponapoli, di cui si iniziavano i restauri.

In vero il De Dominici sostiene che l' operosità del nostro pittore qui si svolgesse in una data anteriore, cioè fin dall'assunzione a rettore di fra Geronimo di Brindisi; perchè, volendo ad ogni costo aggiungere al Sabatini l'aureola di architetto, lo fa assistere e dirigere la fabbrica del convento e la costruzione della scala che anche oggi si vede. Tale notizia però va accettata con diffidenza, dacchè niuna prova abbiamo di questo nuovo atteggiamento dell'ingegno di Andrea (19); in vece accettiamo le altre notizie confermate dall'autorità del D'Engenio. In questa chiesa, che è un vero museo di arte del Rinascimento, il fecondo pittore salernitano dipinse a fresco la tribuna, dove erano rappresentati molti Santi che corteggiavano l' Eterno Padre, e più in basso il Figliuolo, che rivelava a quei Santi della religione eremitica i misteri della sua tormentosissima passione, mentre la Vergine gli presentava S. Girolamo penitente, quadro che ci ricorda la SS. Trinità dipinta da Raffaello in Perugia.

Nella medesima chiesa dipinse anche il coro, di cui è rimasto, unico frammento, un S. Antonio di Padova.

L' attività sua in questa chiesa si protrasse fino al 1530, perchè vi ammiriamo una tavola dipinta per la famiglia Lauro, che non prima di quest'anno rinnovava la sua cappella.

Mentre il Sabatini lavorava in questa chiesa, fuggiva da Roma Polidoro di Caravaggio (20), accolto cordialmente dal nostro pittore, che dovette servirsi della mano o del-

l'ispirazione dell'amico nella raffigurazione dell'incendio di Roma, che fa da sfondo alla pala dell'altare sinistro.

La Badia di Cava (21) che, dopo un lungo silenzio, apriva finalmente le porte al soffio del rinascimento, non tardò ad invitare il Sabatini. E' noto l'affetto di questo per i Benedettini, e prova eloquente ne sono gl'innumerevoli dipinti eseguiti nelle vetuste Abbazie a Gaeta, a Salerno, a Napoli, a Cava ed a Montecassino. Frequenti perciò dovettero essere le visite e graditi i soggiorni alla mistica ombra della storica Abbazia nostra, dove poco dopo verrà un altro devoto dei Sanseverino, un giovanetto pensoso (22) ad attingere dal racconto dei monaci la prima ispirazione per l'altra arte sorella, la poesia, e canterà le Crociate.

Molti lavori compì il Sabatini in questa Badia. Dai documenti Filangieri apprendiamo che nel 1524 vi dipinse un'ancona, di cui non avanza che il ricordo; in vece rimane, divisa in varie parti, la pala dell'altare maggiore e altre tavole, come il martirio di S. Giuliano, S. Pietro in carcere e la liberazione di S. Pietro, di un forte sapore raffaellesco.

Il soggiorno sulla Badia non poco dovette giovare ad Andrea, poichè in quegli anni gli ordini benedettini del Mezzogiorno si erano uniti con quello di Padova (23), e molti quadri specialmente di pittori umbri da questa Città erano stati inviati a Cava. Ora il Sabatini dovette giovarsi non poco di questo nuovo materiale, che meglio orientava la sua tendenza all' arte umbra. Ed io ho di questo una prova molto evidente: nella pinacoteca della Badia si ammira un quadro attribuito, credo a ragione, al Perugino, nel quale sono ritratti varî pittori umbri, e vi si vede un cavallo simile a quello di Andrea nella chiesa di S. Giorgio a Napoli, sul quale il santo guerriero si rizza per trafiggere il dragone.

In quel giro di tempo il Sabatini dovette dipingere i quadri disseminati per le chiese della costiera Amalfitana:

a Maiori, (24) nella chiesa di S. Francesco, la Circoncisione; a Minori, (25) nella parrocchia, la Vergine che riceve lo scettro dal Figliuolo; ad Atrani, (26) nella chiesa di S. Maria Maddalena, Gesù risorto e S. Tommaso; a Ravello, (27) nella chiesa della SS. Annunziata, Cristo fra gli Apostoli, nella Congrega di Gesù l' Assunzione della Vergine; ed infine nella Cattedrale di Scala, (28) ora pericolante, l'Ecce Homo e S. Pietro.

Nel 1522 Andrea lavora nella chiesa di S. Giorgio di Salerno all' ancona della Madonna con altri Santi; unico dipinto di data certa, perchè segnata sul quadro stesso: la modestia eccessiva del pittore non gli fece mai firmare nè datare i suoi quadri, rendendo più difficile lo studio su di lui e più incerta la cronologia.

Nel 1525, edificandosi la chiesa di S. Giorgio ai Genovesi di Napoli, ad Andrea viene commessa la grande tavola che è ora alle spalle dell'altare maggiore.

Dello stesso anno è l'ancona fatta dipingere dall'Abate D. Crisostomo di Montecassino, (29) ricca di imagini, che il Petrucci, annalista del 600, dice assai grande e bella. Ma già dal 1518 il Sabatini lavorava per quei benemeriti Monaci, come si ricava dalle cedole di pagamento pubblicate dal Caravita.

E questa sua non breve dimora sul « *monte a cui Cassino è nella costa* » fu feconda dei numerosi quadri che colà si ammirano, ai quali accenna il Gattola quando dice che *Habbas quasdam tabulas pingi iussit a celebri Andrea Sabatini Salernitano.* Gli annalisti Petrucci e Medici ci tramandano il ricordo di altre due ancone: una rivolta verso il Coro, raffigurante S. Carlo Manno Re dei Franchi in abito da monaco il quale reca sulle spalle una pecorella; l'altra con S. Benedetto ed altri Santi. Di quest'ultima sono parte i quadretti di Montecassino e del Museo Nazionale.

Nel 1528 l'Abate Guerava invita Andrea a frescare la cappella sotterranea della Badia di Cava: ed egli quivi di-

pinge il Giudizio Universale con larghezza di visione e freschezza d'ispirazione degne di nota, anche perchè ha inesplicabili punti di contatto con Michelangelo nel rappresentare questo supremo dramma dell'oltre tomba, specie nella reminiscenza classica della barca di Caronte.

La copiosa produzione, assolta in breve tempo a Montecassino, mentre teneva mano ad altri dipinti, di cui ho fatto parola, dimostra quanto egli si sia giovato dei discepoli. Ma un lavoro così intenso, e alle volte febbrile, indebolì la tempra delicata del pittore. Sicchè sentendo appressarglisi la morte, ammaina le vele e le sarte, e si ritira nel porto della speranza cristiana, di cui tante volte aveva ritratte le visioni.

Fu un temperamento religiosissimo il suo: tanta fragranza di soavità e di pia dolcezza, effusa nelle sue molteplici immagini sacre, non può essere che il riflesso di una coscienza profondamente religiosa. E il testamento, che si conserva a Montecassino, conferma quanto razionalmente si deduce dall'arte. Leggendo quel prezioso documento di non dubbia autenticità ci pare di vedere Andrea agonizzante, circondato da un'accolta di amici, che volge il pensiero alla Madre del Cielo, da lui tante volte vagheggiata colla fantasia vivissima, e carezzata col pensiero e col pennello gentile.

La scoperta del testamento ha illuminato un punto della sua vita il più controverso: fino a pochi anni or sono si credeva, alla stregua del De Dominici, che Andrea fosse morto il 1545, opinione accettata dal Lanzi (31) e da non pochi scrittori di arte. Anche qui il De Dominici ne fa una delle sue, cioè protrae l'anno di morte, sia per giustificare l'ingente messe di opere che gli attribuisce, sia per farlo partecipare, insieme a Mariano da Nola, alle grandi feste preparate in onore di Carlo V.

Dal documento, importante perchè illumina molti punti dubbii della vita di Andrea, si apprende che egli morì a

Gaeta in casa del Sacerdote Brancaleone, nella parrocchia S. Salvatore presso la torre dei Guastaferri. Veramente l'anno di nascita non è esplicitamente dichiarato: leggesi solo 24 novembre della quarta indizione, ma si può con sicurezza ammettere questa data. Una quarta indizione poteva cadere nel 1530 e nel 1545: il De Dominici sta per l'ultima data, noi però accettiamo la prima per una ragione ovvia. Nel testamento Andrea dice di aver pattuita una grande ancona pel compenso di ducati 505; ora proprio nel 1531 il cognato Jerace, nominato tutore del figlioletto di Andrea, riscuote parte di questa somma per l'erede.

Da quanto abbiamo detto si deduce che Andrea dovette morire non molto dopo avere testato. Il Gaetani (32) dice che fu seppellito, secondo la comune tradizione, nella Chiesa dell'Annunziata, dove dipinse l'Annunciazione e la Assunzione; al contrario dal testamento si ricava che fu volontà del Sabatini essere tumulato nel Monastero dei Benedettini di S. Angelo a Palanzano. Ora siccome non abbiamo argomenti per credere che il Sac. Brancalcone non abbia rispettata la volontà dell'illustre ospite morente, conchiudiamo che egli fu sepolto nel Monastero di S. Angelo dove però non si rinvengono tracce della sua tomba.

Affidava morendo il figlio — la moglie era già morta — alla tutela del primo fratello Leonardo e del cognato Jerace, al quale dava anche il delicato incarico di iniziarlo all'arte paterna; ma di questo fanciullo nulla sappiamo. E così, dopo che il sepolcro si chiuse sui resti mortali del Sabatini, ogni ricordo della sua famiglia scomparve; la sua sola memoria resiste, malgrado i colpi di una critica non sempre serena, e l'arte sua susciterà sempre nell' animo nostro emozioni schiette e profonde.

BATTESIMO — Badia di Cava

Il silenzio di Giorgio Vasari

Se non abbiamo sempre dati precisi sull'arte meridionale, la colpa cade un pò sull'autore delle Vite, che passò sotto silenzio la più parte degli artisti nostri. Questo contegno ingiusto fu la scintilla che fece divampare l'incendio del poco illuminato orgoglio di Bernardo De Dominici, quando volle rimediare al mancato accenno, sbizzarrendosi colla fantasta di un moderno romanziere. Ha un poco di ragione chi giustifica il Vasari, tenendo conto del l'*aurea mediocritas* da cui uscì di rado l' arte meridionale; ma, pur ammettendo il suo volo poco spedito e poco originale, non mancarono artisti che possono stare alla pari o superare tanti altri, dei quali l'Aretino fece diffusamente parola, e valga l' esempio di Andrea da Salerno.

Il Vasari, come è noto, lavorò e dimorò in Napoli nel 1544; aveva dunque avuto agio, nel suo soggiorno colà, di osservare le ammiratissime opere del piccolo Raffaello Meridionale. Perchè tacque di lui nelle vite, pubblicate nel 1568?

Il De Dominici spiega l'enigma, ricordando un alterco da femminucce avvenuto tra il Vasari e Giovanni da Nola.

Ragioni molto più profonde spiegano il silenzio vasariano, e il Napoli Signorelli col solito acume ci mette su la buona strada. Egli dice: Giorgio Vasari non discorre di Andrea, perchè fu un pò presuntuoso di aver promosso una sorta di rinascimento dell'arte in Napoli; merito che in verità deve attribuirsi principalmente al Sabatini. E lo stesso dice anche il Lanzi.

Inoltre il Vasari, quantunque ammirato a Napoli, ebbe per questa città un pò di livore, degno di un concittadino Pietro Aretino. Nella vita di Polidoro di Caravaggio, per esempio, dice che i nobili Napoletani negavano al profugo pittore finanche il sostentamento; laddove è risaputo con

quante premure questi sia stato accolto a Napoli.

Perciò è ben giusto il rimprovero che gli muovono l D'Engenio ed il Celano.

Il Vasari non fu in verità uno storico del tutto sereno e imparziale, poichè l' essere stato anche pittore, se idiede al suo esame criterî d'arte precisi, gli annebbiò spesso il giudizio dove il campanilismo o la gelosia lo inducevano a veder male.

Andrea da Salerno e Raffaello

Il Nome di Andrea da Salerno è così intimamente legato a Raffaello, che non si può parlare del primo, senza che ci si associi alla mente l'immagine dell'altro.

Certo io non sosterrò l'esagerazione del De Dominici, presentando il nostro pittore come amico, confidente e collaboratore (33) dell' Urbinate: la mancanza dei documenti ci priva di questa gioia, attenuando un'altra aureola nostra. Dico attenuando, perchè il non essere stato alunno di Raffaello non ci vieta poi di ritenerlo suo discepolo ed interpetre fedele, potendosi anche di lontano raccogliere la voce di un novatore, come è avvenuto ad Enotrio Romano il cui unico discepolo spuntò non in Toscana ma negli Abruzzi con Gabriele D'Annunzio.

Se dunque è irreperibile il documento, ed esiste l'addentellato, chi ci vieta di tentare una libera e logica induzione? Induzione che potrebbe financo por capo ad una ipotesi di relazioni fra Raffaello ed Andrea.

Quando morì il leone della Francia, Vittor Ugo, fu detta per lui una frase felice: è morto l' Imperatore! Una parola analoga, ma con significato lievemente diverso, fu detta un giorno da Michelangelo a Raffaello, parola get-

tata lì come per celia, sotto i cui veli si nasconde un punto di gelosia e che ha per tutti il valore di una confessione sincera: Voi procedete come un imperatore! In verità grande era il codazzo dei discepoli dell'Urbinate e che la critica ufficiale ha riconosciuti: Giulio Romano, il Penni, Pierin del Vaga, il Fattori, Giovanni da Udine, Polidoro da Carvaggio, Raimondo da Bologna e qualche altro.

Ma chi oserà negare il battesimo di discepoli al Garofalo, a Timoteo Viti, a Dono Doni, a Gaudenzio Ferrari, ad Innocenzo Francucci da Imola, al Bagnocavalli, a Pellegrino Munari, a V. Tomagni, a Iacopo Bertucci che pur non essendo molto vicino al sole della pittura italiana, non cessano di essere suoi pianeti, perchè il loro centro di gravitazione è Raffaello, e da lui ricevono luce e calore?

Non si dica dunque favola la nostra, se chiamiamo Andrea da Salerno discepolo di Raffaello, o piuttosto si distingua fra discepoli maggiori e minori, fra discepoli vicini e lontani.

Dai documenti pubblicati dalla Gazete des beaux arts si ricava che, quando Raffaello aveva bisogno di colori, inviava uno dei suoi allievi a Venezia, altri mandava nell'Italia meridionale ed in Grecia per pigliare modelli d'arte greca, ad altri infine affidava l'incarico di accompagnare i modelli degli arazzi a Bologna, di dove si spedivano in Olanda per l'esecuzione in quei grandi laboratorii. (34) E il Vasari stesso, nella vita di Giulio Romano, scrisse che « *molti, anzi infiniti erano stati i discepoli del grande maestro* », ed altrove aggiunge che Raffaello « *piacendogli più il disegnare che l'eseguire, anche volendo far piacere ai Principi, per dare opera a loro presto, pigliava molti più incarichi di quelli che di sua mano potesse fare, e poneva all'opera molte persone* ».

Ad ogni modo, anche sostenendo che Andrea non fosse stato alla bottega di Raffaello, è certo che ebbe diretta

filiazione dalla sua arte divina. Il Frizzoni, cui ha preso la mano il desiderio di vedere dovunque il suo Cesare da Sesto, sostiene che a traverso questo pittore fu ad Andrea rivelato Raffaello. Quali sono le prove? Due, poco attendibili. La prima già ci è offerta da Girolamo Calvi, il quale nella sua epera intorno agli artisti lombardi, avverte che nell'anno 1513 si trovavano in Napoli Andrea da Salerno e il milanese Andrea Solari, intenti a dipingere il cielo nella chiesa di S. Gaudenzio, soggiungendo che in quelle pitture era riunita la bellezza della maniera di Raffaello con quella del Correggio.

Egli, con una capziosa argomentazione, afferma trattarsi qui di Cesare da Sesto, laddove può a ragione dubitarsi che Andrea Solario sia il nostro A. Solario, detto lo Zingaro, il quale, come risulta dai documenti pubblicati dal Caravita, nel 1519 dipingeva alcuni affreschi a Montecassino.

Un' altra prova indiretta la trae da un ipotetico soggiorno di Cesare da Sesto sulla Badia di Cava, dove egli crede che dirigesse la gran pala di altare i cui frammenti si ammirano in quella pinacoteca. Qui l'illustre critico è guidato dallo studio diretto dei quadri che a lui dispiegano non poche affinità con le opere del milanese.

A me non pare che debbano revocarsi a Cesare da Sesto questi capolavori del Sabatini, di cui abbiamo eloquenti prove di soggiorno sulla Badia, mentre l' Archivio tace del milanese.

Del resto se il Frizzoni trova nella pala elementi lombardi, non meno espliciti e sicuri sono quelli del Sabatini.

Il Battista, nel battesimo, richiama quello del Giudizio Universale, e la linea dolcissima ma non priva di una ombra di leziosaggine della Madonna ricorda da presso quella di una donna col bambino, che è nel quadro del martirio di S. Giuliano di Andrea. E finalmente fin dal 600 i quadri erano attribuiti senz'altro al Sabatini, come

si ricava dal Pacichelli, il quale in un suo libro (35) discorre del Battista.

In quanto agli elementi lombardi che racchiude la pala, bisogna tener conto del temperamento di Andrea suggestionabile ad ogni influsso di scuola; nè dimenticare che quadri lombardi non mancavano in quei tempi a Napoli.

Esclusa la mediazione del da Sesto, e messo in dubbio il soggiorno a Roma, sorge spontanea la domanda: come fu chiamato Andrea all'arte di Raffaello? Fu per suggestione, da lontano, come avvenne in Rudel per la Principessa di Tripoli, o per diretta visione dei quadri di Raffaello?

E' risaputo che nel 1512 Raffaello mandò a Napoli una delle sue opere migliori e più autentiche, la Madonna del Pesce, che stette fino al 1628 in S. Domenico Maggiore; si sa ancora che copie di tavole di Raffaello furono e sono tuttora nelle chiese di Napoli. Fu certo il raggio di luce nuova di questi meravigliosi dipinti che attrasse Andrea nell'orbita vasta degli ideali raffaelleschi.

Ed ora osserviamo come Andrea si sia alimentato alla deliziosa fonte dell'Urbinate, e come ne abbia assimilato lo spirito.

Uno degli elementi più essenziali con cui Raffaello rinnovò la vita della pittura italiana, fu certo la movenza spigliata e disinvolta delle sue figure, nella scuola umbra rigide e monotone. Andrea secondò con intelletto d'amore questo volo del maestro, dando naturalezza e spontaneità di vita ai suoi fantasmi pittorici; ed è così evidente l'acquisto del nuovo indirizzo, per influenza raffaellesca, che il trovare maggiore o minore agilità nei quadri ci conduce con molta approssimazione ad assegnarne la data. Il quadro di Buccino composto nel 1512, quando il pittore era alle prime armi, ne è prova esauriente: la posizione dei personaggi appare uniforme, come pure uniforme è il

girare delle teste con quello sguardo smarrito, che Paolo Bourget trovava nella pittura umbra, mentre per tutto il quadro passa un'aria di estasi faticosa e stanca.

La nuova vita che Andrea, ascoltando il verbo della innovazione raffaellesca, dava alle creature del suo pennello, alle volte passò i limiti e divenne facilona.

Non dico questo dei quadretti del nostro museo, frammenti della pala di Montecassino, che sono dei veri e proprî bozzetti, eseguiti con una rapidità meravigliosa, dove non sappiamo se ammirare più l'immediatezza della visione o l'esecuzione libera e spedita.

Della dolcezza onde il Sabatini soffuse le immagini, discorrerò più estesamente in seguito: qui ricordo solo che questo pregio egli derivò dal divino urbinate, in modo che le parole del Vasari, scritte nella vita di Giulio Romano, che « la facilità e la dolcezza di Raffaello erano penetrate nello spirito dei suoi discepoli », possono ben riferirsi al nostro.

La Madonna della Badia di Cava, che pare una visione di dolcezza e di sogno, confrontata con la Madonna di Foligno mostra quanta parentela spirituale legasse maestro e scolaro nel materiare di grazia le immagini.

Anche sua la tecnica del paesaggio, sobria ed aerata, ricorda Raffaello. I nuovi paesaggi del Sabatini che riflettono la purezza del nostro cielo e la poesia delle campagne salernitane rivelano quel limpido sentimento della natura, quasi ariostesco, con cui Raffaello creava gli sfondi dei magnifici suoi dipinti.

Questa analogia s'intuisce facilmente, quando si confronta la tavola del battesimo della Badia di Cava, dove due giovani alberelli si rizzano sul prato in fiore, bagnato dalle cristalline acque del Giordano, cogli sfondi degli affreschi delle logge vaticane.

Nella varietà armonica dei toni Andrea pure segue Raffaello: i quadri della prima maniera sono poveri di co-

lori e di armonia; negli ultimi dipinti, di periodo indubbiamente raffaellesco, si ammira invece una gamma sinfonica e ricca di tinte e una eleganza e vivacità che non sempre ebbero gli altri discepoli.

Di raffronti, sebbene meno eloquenti di questi, se ne potrebbero facilmente segnare molti: ma quelli notati bastano a dimostrare l'azione diretta di Raffaello su di lui. Nè si pensi che queste assonanze e richiami svelino una mediocrità d'ingegno, quasi che egli segua servilmente il maestro. Andrea è un pittore che accoglie con dignità gli altrui concetti e precetti, ai quali poi aggiunge l'impronta della sua calda natura meridionale e dei suoi convincimenti d'arte.

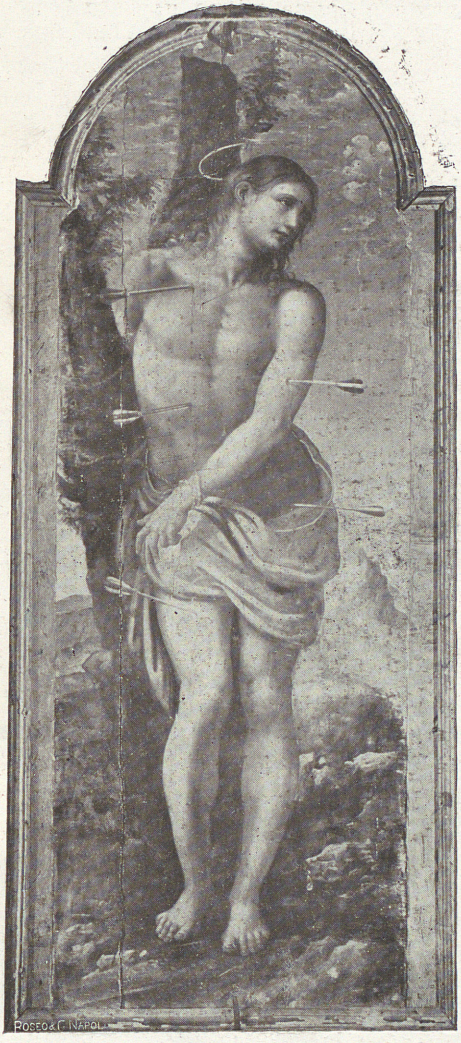
Non è questa la nota caratteristica di tutti i maggiori discepoli di Raffaello?

Non più che uno spiraglio di originalilà, perchè la perfezione classica della scuola li chiude come in una gabbia d'oro.

E a quasi tutti costò cara questa relativa originalità, perchè ogni genio può dire: l'acqua che io prendo, giammai non si corse, e chi ha l'ardimento di seguirmi, per poco che se ne allontani, si smarrisce. Infatti « nei languidi e manierati vezzi di Pierin del Vaga, scriveva Alinda Brunamonti, appassiva la grazia ingenua e dignitosa di Raffaello, l'energia pastosa di Giulio Romano ne esagerava la grandezza, spogliandolo di ogni eleganza affettuosa e gentile ».

Quando un'arte ha toccato l'estremo fastigio, come avvenne con Raffaello, in quelli che vengono dopo non vi può essere che decadenza. E decadenza troviamo nel nostro pittore, che prelude al manierismo freddo e noioso del 600.

Perchè egli, pur partendo dall'arte sovrana di Raffaello, di cui assorbì gli elementi più sostanziali, onde abbellì l'arte sua, non restò sordo al seicentismo, trionfante



S. SEBASTIANO — Ravello

coll' irrompere della superbia spagnuola; e sotto questo aspetto egli può paragonarsi ad un altro grande meridionale, il Tasso, che portava i germi del decadimento sotto la fronte pensosa.

Ad ogni modo, pure a traverso le manchevolezze, che lo esonerarono dal poco ambito appellativo di servilismo, il Sabatini è l'unico che abbia aperto alla pittura meridionale un nuovo orizzonte, il quale fu, in vero, effimero, ma non per difetto del maestro, sibbene per l' avanzare del seicento, che spazzò via ogni buon seme, lasciando che si dilatasse libera e superba la germinazione pampinosa e infeconda del decadimento.

L' arte

Il voler trarre da immeritato oblio Andrea da Salerno non mi farà velo nella valutazione dell'arte sua. Dico francamente e senza ambagi: noi ci troviamo dinanzi ad un pittore di second'ordine, nel quale gl'influssi di scuola appariscono evidentissimi. Il mio studio per ciò non scoprirà le nuove luci ond'egli accese il cielo della pittura italiana, nè seguirà le nuove vie aperte ai suoi discepoli; ricercherà in vece come e donde traesse vital nutrimento il fiore della sua pittura, e come l'imitazione fosse diventata opera d'arte passando a traverso il suo spirito rinnovatore. Accenniamo dunque alle origini.

Chi con occhio limpido e libero dalle nebbie dedominiciane, onde furono intorbidate le fonti storiche dell'arte nostra, studia il basso Medio Evo e gli albori del Rinascimento, osserva nell'Italia meridionale rari e deboli i vagiti dell'arte, vaganti fra gl'influssi di scuola, senza mai riuscire a pigliare una fisionomia propria e determinata.

La potenza sveva aveva dato ai Siciliani il primato nel l'arte, ma la battaglia di Benevento e di Tagliacozzo affranse l'anima ghibellina, e, col trionfo delle armi francesi, l'Italia meridionale non fu più il centro irradiatore di poesia e di arte, ma un luogo di delizia e di gioia. I Re angioini, dominando coi loro vicarî il Piemonte, la Provenza e la Toscana, schiusero le porte di Napoli ad artisti e poeti, e qui vennero allora Giotto, Cino da Pistoia, Montano d'Arezzo, Giovanni di Firenze, il Boccaccio, il Petrarca, Giacomo Gottifredi e tanti altri.

Ma quest'onda di vita esotica distrusse ogni germe di originalità nell'anima meridionale, che, per ragioni psicologiche, pare più pronta ad imitare che a creare, nelle arti figurative, come più a creare che ad imitare, in filosofia.

Varii sono gli strati artistici, che si sovrapposero nello sviluppo dell'arte a Napoli: io additerò solo i principali, altrimenti dovrei accennare a tutte le scuole, perchè tutto il mecenatismo dei re angioini e aragonesi accolse e favorì sotto il nostro bel cielo.

L'influsso fiammingo è dimostrato non tanto dai frequenti riscontri nella pittura posteriore, quanto dai molteplici quadri fatti da mano fiamminga e da napoletani, bene educati allo stile di questi. Ne cito qualcuno: la tavola dell'altare di S. Pietro Martire e il S. Vincenzo Ferreri, un'Adorazione dei Magi in S. Domenico Maggiore e molti altri del Museo. L'influenza fiamminga tramontava, quando più potente irrompeva l'arte umbra, di cui danno prova la tavola dell'Assunta, dipinta dal Pinturicchio per la Cappella Tolosa nella Chiesa di Monte Oliveto, ora nel Museo, e quella di Pietro Perugino, dipinta nella cattedrale pel Cardinale Olivieri Carafa.

È vero che questi artisti non furono a Napoli, ma la presenza dei loro quadri bastava ad orientare i pittori napoletani al loro indirizzo. Le opere principali, compiute sotto la diretta influenza umbra, sono: due tavole in S. Angelo

a Nilo, S. Michele Arcangelo e S. Andrea e il Refettorio in S. Maria la Nova.

Nè meno importante, sebbene di data anteriore, fu l'efficacia della pittura toscana, venutaci con Giotto.

Non essendo possibile determinare il reale maestro del Sabatini, oltre le influenze e rimembranze che confluirono in quel tempo a Napoli, credo interessante notare l'ambiente nel quale egli si presenta, perchè dice il Muntz, seguendo un'idea del Taine, l'ambiente storico e il momento psicologico, più che il genio della razza, contribuiscono alla fioritura dell'arte.

Antonio Solario, il romantico coloritore dei freschi nell'atrio di S. Severino e Sosio, non fu certo estraneo alla formazione del temperamento pittorico di Andrea. Egli era a Napoli, quando il giovanetto apriva l'animo alle nuove visioni d'arte, che popolavano i dipinti di tanti artisti.

Anche i fratelli Donzelli furono a Napoli in questo torno di tempo. E' vero, come é stato dimostrato dal Milanesi, che essi non sono napoletani; ma è pur certo che Pietro Donzelli, nato nel 1452, passasse col fratello Polito gran parte della sua vita a Napoli dove morì nel 1509.

Degli altri pittori, che in quel tempo scesero dall'Italia settentrionale e centrale a Napoli, ricordo solo il maestro Antonio Ripacta (35) da Bologna, che dal 1509 al 1511 dipinse nella chiesa di S. Pietro ad Aram il quadro della Madonna col bambino.

Fra tanti illustri maestri e tante influenze di scuole si formò la prima educazione artistica del Sabatini, il quale assimilò le diverse tendenze vivificandole con un' impronta relativamente personale. Egli insomma fu come l'industre ape matina di Orazio, che accettò il meglio delle scuole e se ne servì nelle sue creazioni. L'influenza umbra ebbe però più presa nell'animo e lo preparò a ricevere quella di Raffaello.

E' questo il periodo che io chiamo della prima maniera, in cui manca la fusione armonica e perfetta degli elementi.

Poi giunse la luce meridiana di Raffaello, che lo compenetrò tutto, e la sua arte da allora fu sotto il dominio di questo.

Taccio del primo stadio, artistico di cui non avanza che il quadro di Buccino, dipinto nel 1512, perchè è il periodo d'incubazione, il quale ha valore solo nei novatori.

Giá l'ho notato, Andrea pose all'imitazione la mente creatrice, potente fattore di trasformazione, che gli procurò uno stile proprio, a segno che, dinanzi ad uno suo quadro, l'occhio esperto dell'osservatore può dire con sicurezza: questo è del Sabatini.

C'è infatti nei suoi dipinti un'aria familiare e raccolta, tranquilla e pacata, che di raro troviamo negli altri, e che costituisce l'aroma dell'arte sua, aggiungi che rare volte dal suo pennello uscirono pitture profane, e solo si ricordano i freschi di Sedil Capuano, del palazzo degli spiriti e le sibille di S. Gaudioso, che l'ala del tempo e l'incendio ci hanno involati. E ciò perchè il suo temperamento mite e profondamente religioso rifuggiva al paganesimo, che dilagavacon un verismo eccessivo e volgare. Ed é importante questo suo atteggiamento in tempi in cui la pittura andava perdendo quel profumo di sentimenti e di religiosità, che pur tanto alimento avevano dato all'arte nostra.

Nei soggetti sacri la Madonna ha il primo posto. Pochi pittori le hanno dato tanta grazia e tanto candore: il tipo della Madonna al suo tempo, se si accettuino Raffaello ed altri grandi, è la matrona troppo severa perchè possa ispirare tenerezza al cuore: nel Sabatini, al contrario, è fragrante di bontà e di dolcezza e ricorda

> le Madonne che vide il Perugino
> scender nei puri occasi dell'aprile
> e le braccia, adorando in su 'l bambino
> aprir con deità così gentile.

Le ispira sempre un senso di maternità: sia che portino dolcemente al seno Gesù pargoletto, come nella tavola dei Muscettola in S. Domenico Maggiore, sia che si curvino sul capo del bambino benedicente, come in quella di S. Giorgio a Salerno, c'è sempre una spirituale rispondenza fra Madre e Figlio. Così possiamo spiegarci perchè anche ora nelle chiese siano molto venerate le immagini delle Madonne di Andrea.

La sua mitezza d'animo non lo condusse mai a rappresentare forti passioni, o drammi d'intenso dolore: soggetti a lui familiari furono le scene semplici e tranquille, il Natale, l'Epifania, l'Annunciazione dove il suo spirito trovava se stesso. Qui rifulge l'arte sua, specialmente nella rappresentazione degli angioli dei quali egli fu uno dei migliori poeti.

Qualche volta, contro suo volere, si trovò di fronte a soggetti con ritmo passionale o drammatico; ma vi riuscì freddo e manierato, come nella Pietà di Salerno e nella Deposizione della Croce di Napoli, dove mancò al pittore la potenza michelangiolesca nel dare tragicità alla scena.

In quanto alla esecuzione è degna di lode il garbo del Sabatini nella scelta dei colori: in lui, come in ogni artista sono cari i contrasti, armoniosi certo, non bruschi: al rosso unisce il verde, al verde il giallo, e a questi toni non dà sempre una tinta calda ma cangiante, come richiede l'armonia.

Nei primi quadri di rado riesce a dare belle gradazioni al colore; ma negli ultimi ha mano felicissima nell'attenuare e nell'intensificare le tinte. Nei volti Andrea spesso usa il colore giallo rossastro, come appare nei quadri del Museo, altre volte dà alle carni una tonalità trasparente e limpida, come nei quadri della Badia di Cava e di Ravello.

Nei quadri dell' età matura dispiega anche ottime qualità di paesista, dove egli suole far muovere le figure sullo

sfondo di una campagna estendentesi a perdita d' occhio, ed in ciò si collega, oltre che a Raffaello, anche a Cesare da Sesto.

Ma se generalmente alle sue immagini non mancò la naturalezza dei sentimenti, il senso dello spazio e la legge prospettiva vi sono anche dei quadri privi di queste ottime qualità stilistiche; e ciò derivò più che da mediocrità d'ingegno da quella tecnica facilona, non mai abbastanza da rimproverarsi. Certo questa non fu l'incompiutezza di Michelangelo che meglio determina la forma reale, e che anzi è dei più grandi pregi dell'arte del Titano fiorentino; ma è un difetto derivante da esecuzione frettolosa e perciò alle volte poco coscienziosa e sciatta. Tale trascuratezza ha non poco contribuito a rendere più difficile il discernere i dipinti del maestro da quelli della scuola; e può accadere che un quadro attribuito alla scuola sia in realtà di Andrea.

Non è solo questo difetto che osserviamo nel Sabatini: ce ne sono ben altri che noterò con franchezza.

La cattiva proporzione fra le parti è la principale ombra che oscura l'arte del Sabatini, al quale spesso mancò il senso della misura. E' raro trovare in un quadro quella proporzione armonica che è indice di opera perfetta: le teste sono spesso piccole relativamente al corpo abitualmente troppo lungo, errore certo venutogli dalla scuola umbra di cui appaiano qua e là reminiscenze. Il S. Sosio di Frattamaggiore ha testa eccessivamente piccola, quantunque eseguita con garbo e con gusto.

Nè sempre egli riesce a dare naturalezza al dipinto. Perchè ad esempio mettere il Colosseo a sfondo dell'adorazione dei Magi, quando ognun sa che molte e molte leghe lontano da Roma si svolse la scena dell'Epifania? Senza dire l'anacronismo, in cui è caduto, quando è risaputo che all'avvento dei Magi non ancora era stata elevata la immensa mole flavia!

Di anatomia Andrea nemmeno fu maestro. Quante volte rappresentò il nudo il suo pennello vagò in incertezza ed

in orrore. Le figurazioni dei Cristi, nella Pietà di Cava e di Salerno e nella Deposizione di S. Severino e Sossio di Napoli, sono difettose e un tantino deformi.

Nella scelta e nella distribuzione delle parti non ebbe sempre mano felice. Così ci avviene di trovare alle volte in due piani delle scene indipendenti e slegate, come può osservarsi nella grande tavola della chiesa di S. Severino e Sossio di Napoli.

Il Sabatini fin dalla giovinezza manifestò povertà e fiacchezza di fantasia inventiva; perciò accade spesso di trovare nei suoi dipinti tipi già ripetuti o motivi presi a prestito da altri. Così il cavallo poderoso e bianco del S. Giorgio di Napoli è nella vivacità superba e nelle movenze eguale a quello della tavola della scuola umbra nella pinacoteca di Cava, la Maddalena nella Pietà di Cava non è che la donzella del quadro di S. Giorgio, il S. Benedetto nella pala della Badia di Cava ha analogia con quello dell'affresco sotterraneo, il battesimo della Badia è identico a quello di Giovanni Francesco da Rimini, discepolo del Perugino.

Ma nella critica negativa non esageriamo, come il Rolfs, che stima vuote tutte le immagini del Sabatini.

In verità, se qualcuna è priva di vita interiore, non deve farsi di ogni erba un fascio, dacchè non mancarono quelle eseguite con tanta espressione ed energia che fanno sempre vibrare una corda dell'animo nostro.

Noto ora le caratteristiche principali delle immagini, delle quali deve tener conto chiunque vuole studiare il Sabatini: orecchio largo e rotondo nella parte inferiore, padiglione sempre piccolo, naso rivolto all'in sù, labbra carnose, mento piccolo, fronte fuggente.

Questa la personalità artistica del Sabatini. Quale valore egli abbia nella storia della pittura ognuno può facilmente comprendere. Egli rappresenta nella schiera degli imitatori di Raffaello uno dei pochi che portò nel-

l'imitazione un carattere proprio, materiato di candore, di sentimento e di intimità familiare.

Fino a pochi anni orsono i giudizî furono tutti favorevoli e gli scrittori del seicento e del settecento lo guardarono con molta simpatia, battezzandolo addirittura Raffaello Meridionale.

Ma i moderni si dividono in due categorie: quella degli ammiratori ad ogni costo, fedeli alla tradizione, l'altra, egualmente esagerata per reazione, dei detrattori a tutt'oltranza.

Il Burchkardt, (36) ad esempio, opina che egli abbia, fra tutti i discepoli di Raffaello, assimilato lo spirito di lui in massimo grado; mentre l'Hetner (37) lo chiama il più orribile dei manieristi. Fra gli esagerati pro e gli esagerati contra c'era posto per un osservatore sereno, ed ho cercato d'occuparlo io. Ci sono riuscito? Ho superato l'ostacolo serio offerto al mio buon volere dall'essere Andrea una delle rare glorie della mia provincia, e perciò più preziosa e più cara?

S. BARBARA — Ravello

FRESCHI

Anche nei freschi A. da Salerno rivelò buona attitudine e sicurezza di esecuzione. E molti ne condusse a termine, che l'ingiuria del tempo e l'ignoranza baldanzosa dei restauratori ci hanno involati o deturpati.

Sono scomparsi per sempre, senza lasciare traccia di sè, che nel ricordo, i bellissimi dipinti che rallegravano le stanze del palazzo degli spiriti, luogo di delizie e di sorrisi d'arte, che sorgeva dove è ora la stazione ferroviaria. Nè ci avanza traccia del cielo della cappella di S. Martino in S. Domenico Maggiore, (38) frescato nel 1508 per invito del Duca di Sanseverino; già nel 1744 poco rimaneva per l'umidità, più tardi scomparve del tutto. Anche due cieli di cappelle frescò a Montecassino, ma l'inabissarsi di essi ce li rapì.

Dei bei dipinti, onde Andrea adornò e arricchì il Sedil Capuano, nulla avanza: all'epoca del Celano essi avevano già sofferta la profanazione di mano ritoccatrice.

L'incendio, che nel 1799 divampò nel monastero di S. Gaudioso, ci involò le Sibille, di raffaellesca memoria. Agli altri affreschi non toccò sorte migliore: quelli del-

la sacrestia andarono dispersi nel terremoto del 1833: l'Eterno Padre del coro fu ricoperto con altri dipinti da quel profanatore, che fu G. B. Bernasca, il quale morì nel 1688 e fu sepolto nella chiesa medesima. Un frammento degli affreschi dello stesso monastero è nell' Ospedale degli Incurabili al principio del grande corridoio, rappresentante S. Girolamo, ma è appena riconoscibile.

Dei varii affreschi eseguiti in S. Maria delle Grazie a Caponapoli avanza solo un S. Antonio di Padova; mentre a quelli della tribuna della cappella dei Grassi toccò la sorte degli affreschi di S. Gaudioso, ai quali il baldanzoso Bernasca volle imprimere l'infelice orma sua, dipingendovi sù.

Sono pure scomparsi gli affreschi della cappella Barile nel Duomo, sull'ingresso delle due porte, per le quali si entra in S. Restituta, rappresentanti l'incoronazione de la Madonna con altri Santi, visibili al tempo del De Dominici.

I restauri fatti nel 600 nella chiesa della Badia di Cava coprirono d'intonaco i belli affreschi di S. Leonardo e S. Lucia ai lati della pala dipinti nel 1524; e per identica ragione furono eliminati nel Duomo di Massalubrense (39) gli affreschi della cupola con soggetti biblici.

Però se Messenia piange, Sparta non ride: gli affreschi che ci avanzano si offuscano di giorno in giorno, sfregiati dalla fredda ala del tempo che ne attenua le figure ricoprendole d'un'ombra invadente.

Affreschi di S. Gennaro ai Poveri

Adornano le pareti di un recinto, nel vasto cortile, scompartiti variamente fra arabeschi, secondo l'uso raffaellesco. Illustrano in sei quadri la vita del santo Patrono Andando da sinistra verso destra, in uno S. Gennaro co-

manda al Vesuvio di tener lontano da Napoli lo sterminio, in un altro è fra i leoni, nel terzo è condannato al martirio, nel quarto dolora nell' Anfiteatro di Pozzuoli, il quinto ricorda il seppellimento e nel sesto il Santo è gettato nel fuoco. Sull'archivolto ammirasi un Eterno Padre, che richiama quello della Badia di Cava.

I dipinti sono in uno stato di grande deperimento: le tinte vanno a mano a mano assumendo un colorito giallo, in modo che non è possibile osservarle se non di mattina. Qua e là l'ignoranza li ha ricoperti d'intonaco. A tutto ciò si aggiungano i facili ritocchi di mano inesperta, che ha deturpata la snella semplicità delle linee. Pure, attraverso il velo densissimo, che ricopre i dipinti, l'occhio esperto può cogliervi un'arte sottile e raffinata, già ammirata dal Burchkardt, il quale li stimava i migliori dipinti che Napoli possegga del Rinascimento.

Affreschi della Cappella sotterranea della Badia di Cava

Durante il governo dell'Abate Guevara (40) il Sabatini fu invitato a frescare la cappella sotterranea della Badia di Cava, dove nei sarcofaghi che si rincorrono e nei depositi che si accalcano sotto il pavimento hanno pace tanti principi Longobardi ed illustri personaggi di quel luogo. Il Sabatini dipinse la volta, l' altare di sinistra e la parete dell'altare maggiore. I dipinti, già deturpati dal goffo zelo dei riformatori del secolo XVIII, scompaiono a vista d'occhio per l'umidore, inevitabile in quel sotterraneo.

Resiste più all'azione del tempo il Giudizio Universale, che occupa tutta la parete dell'altare maggiore. Il Cristo, di cui nulla quasi rimane, è nel centro, circondato da uno stuolo di Angeli e di Santi e dalle anime dei Giusti. Sotto, gruppi di demoni spingono i dannati nell'Inferno. Ad un lato il Battista (l'unica figura quasi intera) fa l'ufficio della Vergine del Giudizio Universale di Michelangelo·

All'altro lato sono i segni della passione. Messo a raffronto col capolavoro michelangiolesco il dipinto impallidisce di molto, anche perchè l'animo mite e delicato del Sabatini rifuggiva dall'orrido e dal terribile; ad ogni modo il nostro pittore compose il dipinto per sua personale ispirazione, pigliando lo spunto dei versi di Dante, (41) nella figurazione di Caronte che ci ricorda la drammatica rappresentazione della Divina Commedia.

Resiste anche all'umidità e al sale che stilla dalle pareti l'affresco della cappella a sinistra, di fronte a quella degli Angioini di Napoli. La cappella è incassata nel muro, nei lati e nel centro è affrescato un episodio della vita di S. Benedetto. Il Santo, che ricorda, nella sagoma e nel candore della barba, il S. Benedetto della pinacoteca, riceve tra una lunga teoria di monaci dell'ordine S. Mauro e S. Placido.

Sotto il cielo della chiesa nella penombra si scorge qualche ombra di affresco.

S. Antonio — Chiesa di S. Maria delle Grazie a Caponapoli

(Navata a destra)

E' l'unico affresco risparmiato dalla furia demolatrice che ha trasformate tante cose in S. Maria a Caponapoli, dove Andrea lavorò per varî anni, parte dei freschi che ornavano il coro.

Il Santo è in piedi, con lo sfondo architettonico di una nicchia, reggendo con una manô un libro, coll'altra il giglio. La testa, piccola e sproporzionata al corpo, è leggermente inclinata sulla spalla sinistra rendendo meglio il profondo senso mistico che spira dal volto ingenuo e florido. Il Rolfs lo giudica privo di espressione e vuoto, mentre quello sguardo pacato e raccolto è il riflesso della serenità dello spirito e dell'innocenza del cuore.

La chiarezza delle tinte fa supporre un ritocco di non antica data.

TAVOLE

NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

S. Benedetto coi padri della Chiesa.

340 — III — 2

Il Santo è in alto su di un trono giallo, con un manto rosso sulle ginocchia; ai fianchi S. Placido e S. Mauro, recanti nelle mani un libro e il pastorale. In primo piano è S. Girolamo, circondato da tre dottori con mitra, piviale e pastorale in atteggiamento di pacata discussione. La composizione ha un bello sfondo architettonico.

Il De Rinaldis (42) trova, a ragione, abbastanza superficialità e vuoto nella modellatura.

Proviene da Montecassino (43).

Dimensione m. 2,62 - 2,17.

S. Benedetto che accoglie S. Mauro e S. Placido

335 — A

Vestizione di S. Mauro e S. Placido

336 — B

Sono due quadretti che rappresentano due episodî della vita dei due santi benedettini. Nel primo i due novizî sono accompagnati dai padri e dai monaci dinanzi a S. Benedetto. Vi predomina il verde, che spicca sul giallo e nero delle vesti.

Nell'altro i due novizî sono chini, e verso di loro si avanza con passo rapido S. Benedetto in atto di benedire. A destra è un gruppo compatto di monaci intenti, chi alla lettura di un libro, chi ad ascoltare la parola del Santo. Fa da sfondo un cielo azzurro, soffuso all'orizzonte di lievi tinte rosee. Piace il contrasto fra il nero delle vesti dei monaci ed il giallo e il verde, che predominano nella figurazione. Il quadro ha subíto restauri e ritocchi. Questi due quadretti, dipinti con mano rapida e franca, presentano qualche difetto nella scenografia alquanto impacciata, ma sono due squisiti bozzetti. La facilità e sicurezza di esecuzione rivelano l'attività tarda del Sabatini, la quale si spiegò specialmente a Montecassino, donde i quadretti provennero l'anno 1818. (44) Messi a raffronto con altri che si trovano a Montecassino concordano nella dimensione e nello stile, e possiamo sicuramente stimarli frammenti di una stessa pala d'altare.

Dimensione 11.4 — 13.4.

Il Battista

A. 341.

Il Santo, in piedi, regge sulle spalle l'agnello e nella sinistra mano una croce di giunchi. Sotto i capelli biondi sorride un volto giovanile e dolce.

Il quadro guasto dai restauri proviene da S. Maria delle Grazie.

Dimensione: 1.63 — 0.54.

S. Paolo

334 111.

Il Santo in piedi ha veste rossa con manto grigiastro, barba scura, espressione energica e risoluta nello sguardo rivolto a destra, e reca in mano un libro chiuso.

Proviene da Capodimonte.

Santo Certosino

333 — III — 38

E' in piedi, in una nicchia, recante in mano un gran libro rosso nel quale legge. Il volto bruno e sbarbato ha espressione mite e serena.

Proviene da Capodimonte.

S. Benedetto

332 — III — 13

Il Santo su fondo d'oro, in piedi, è intento alla lettura di un libro. Veste di nero e appoggia il pastorale a la spalla.

Il quadro è quasi tutto ridipinto.

Provenienza ignota.

Il miracolo di S. Francesco

In fondo il Santo, in compagnia di due frati, ammansisce col gesto e con la parola il lupo infesto a Gubbio. Sotto, dinanzi alle mura della città, il popolo va incontro

al Serafico che conduce il lupo legato. E' uno di quegli schizzi cari all'arte matura del Sabatini, belli per l'esecuzione svelta e per la vivacità del colore che ride nel verde, nei gialli e nei rossi, musicalmente usati nelle vesti dei cittadini di Gubbio.

I restauri l'hanno in parte distrutto.

Provenienza. E' dei quarantotto dipinti acquistati con R. Rescritto l'11 Aprile 1850 dalla vedova del capitano di fregata Onofrio Spasiano al prezzo complessivo di ducati 1910.

S. Nicola di Bari

338 — III — 5

Sono svolti tre episodî della vita del Santo. Su di un trono, che rifulge d'oro, siede S. Nicola e due Angeli, quasi sospinti da un'aura celeste, gli pongono sul capo la mitria.

A destra, stanno genuflessi i tre innocenti che il Santo Vescovo liberò dalle carceri; a sinistra, in ginocchio, le tre giovanette di Mira. Aggiunge vaghezza alla composizione un colle che si solleva sotto limpido cielo. I colori briosi e vivaci sono sinfonicamente combinati: vi predominano il rosso caldo, il verde vivido e il bianco delle tuniche.

Il bel dipinto proviene da Montecassino, ora, dice il Frizzoni, rallegra, come un raggio di sole, il grande e squallido salone dei napoletani.

Dimensione: 1.46 × 1.46.

Adorazione dei Magi

339 — III — 39

Ripete, nell'intonazione generale, i motivi di un identico soggetto, che si trova nella pinacoteca dei Gerolomi-

ADORAZIONE DEI MAGI — Museo Nazionale

ni. Il bambino è retto dalla Vergine, che ha S. Giuseppe al fianco. Il primo magio si genuflette devotamente dinanzi al bambino, e gli altri magi, con larghi mantelli, stanno, in atteggiamento di profonda devozione. Un'ineffabile dolcezza passa sul vivissimo volto della Madonna, che ricorda la S. Anna di Leonardo al Louvre. E' un quadro di ottima fattura. Il tono giallo delle maniche della Madonna e del manto del più vecchio re si combina col rosso e col verde che ricorrono qua e là nel quadro. Il fondo è azzurrino.

Proviene da Montecassino: fu preso insieme agli altri dai pittori Girgenti e Zuccarelli l' 11 Febbraio 1811. Si trova anche menzionato in una lettera del padre Ieandel cassinese, 15 maggio 1887, il quale chiedeva notizie al direttore del Museo dei quadri asportati nel 1881.

Deposizione della Croce

E' al Museo, imbrattato da restauri e da vernice. Non so perchè non sia attribuito al Sabatini. Prima di passare al Museo era nella galleria del *reggente Martos.*

Dipinto dal Sabatini per l'altare maggiore di S. Teresa agli studii, fu sostituito da un'immagine goffa del De Dominici.

Quadri della Badia di Cava dei Tirreni (Pinacoteca)

Il Battesimo

S. Giovanni Battista sta sopra un rialzo erboso con le ginocchia un pò reclinate, come per inginocchiarsi. Porta sulle spalle un manto rosso cangiante con svolto di pelle caprina, la sinistra mano sul petto, la destra alzata con la ciotola, donde cade l'acqua. Gesù, coi piedi nel fiume, le mani giunte e la testa china, sta in atto di ricevere il

battesimo. E dal capo biondo e ricciuto piovono le ciocche dei capelli. Dietro sorridono giocondamente due graziosi angioletti; in alto è l'Eterno Padre che scende con le braccia aperte e più sotto una colomba bianca, simbolo dello Spirito Santo. Le tinte sono chiare e luminose, la proporzione dei corpi impeccabile, disinvolte e sicure le linee. Notevole è la serenità e la pace che si diffonde nel paesaggio fresco e lieto di verzura, rigato dalle cristalline acque del Giordano.

La Madonna degli angioli

E' una composizione identica nello stile al Battesimo. La Madonna rivolge il suo sguardo sereno e quieto al bambino florido e grazioso. Un manto azzurro, ricco di pieghe e di chiaroscuri, copre una veste rossa, che cangia in roseo. Le chiare tinte dell'immagine e delle vesti armonizzano colla mitezza del cielo di azzurro cangiante in bianco perlaceo. Intonato alla diffusa luminosità del quadro è anche il candido nimbo, sul quale è adagiata la Madonna, donde escono sei angeli e cherubini giocondi. E' una limpida visione che forma la gioia agli occhi di quanti visitano la graziosa pinacoteca, con magnifico effetto di luce.

S. Benedetto

E' un quadretto che insieme ai precedenti faceva parte della grande ancona dell'altare maggiore, tolta di posto quando fu costruito l'organo dinanzi alla tribuna. Il Santo, mite, ha adagiato alla spalla il pastorale ed è in atteggiamento di preghiera e di raccoglimento.

S. Paolo

Ha le dimensioni del precedente. L'apostolo delle genti ha uno sguardo penetrante e severo. Con una mano reca un libro, coll'altra la spada. Veste verde e coperta da toga rossa.

S. Pietro

Il Santo ha in una mano le chiavi; coll'altra è intento a benedire. Sul suo volto di vecchio energico passa quell'ingenuità e quell'ardore che danno i pittori del Rinascimento al Principe degli Apostoli.

S. Gregorio

E' un vecchio imberbe, in abiti pontificali, che reca nella mano sinistra, un libro e nell'altra il pastorale. Lo sguardo è espressivo e severo.

Manca l'analisi dei quadri: Il Martirio di S. Giuliano, S. Pietro in carcere e S. Pietro liberato.

QUADRI DELLA COSTIERA AMALFITANA

Sacrestia del Duomo di Ravello

S. Sebastiano

Sorride al sole che penetra per un'ampia finestra a a specchio del mare. La vivacità dei colori rivela certa ritoccatura. Il Santo, legato ad un albero, ha forme femminee e delicate, sguardo atteggiato a pacata rassegnazione.

Sul nudo corpo sono già cinque frecce. Sul verde chiaro della campagna luminosa e areata spicca armoniosamente il roseo delle carni. Non vi manca niuno dei caratteri del Sabatini; pesantezza dei muscoli, naso sproporzionato al bel volto di efebo, e un senso di vuoto nel viso dove non passa niuna contrazione di dolore.

S. Barbara

Questa tavola attaccata alla medesima parete ha le dimensioni della precedente. Anch'essa rivela il ritocco.

La Santa, sorretta da quattro angeli di sapore raffaellesco, ha capelli spioventi a ciocche inanellate sul petto. Anche qui il volto è privo di espressione, ma non manca di grazia e di fattezze perfette. Gli angeli sono ben fatti e dalle loro floride bocche pare che erompano lodi alla Santa che ascende al limpido cielo.

Maria Assunta in Cielo

In mezzo è la Madonna avvolta in bianca nube, a destra L'Eterno Padre che le cinge una corona di rose. La tavola quadrata è resa quasi irriconoscibile dalle frequenti scalfitture e dai ritocchi.

Queste tre tavole appartenevano ad una stessa ancona che era nella congrega di Gesù a Ravello e nel 1658 fu trasportata nel Duomo, come rilevasi da un protocollo della chiesa consultato dal Camera.

Sono frammenti della medesima ancona un S. Gabriele e una SS. Annunziata che si trovavano nel cornicione dell'altare di S. Pantaleone.

Gesù tra gli Apostoli

Chiesa di S. Maria Maddalena di Atrani

E' una scena movimentata e non priva di unità. Il Cristo mesto nel viso rivela l'indulgenza e il perdono, S.

Tommaso l'esitanza e il dubbio. Perfette sono le movenze e la varietá dei tipi di ciascun Apostolo.

L'Assunta

Chiesa di S. Lucia di Minori

E' una tavola ben conservata. La Vergine con lo sguardo stanco riceve la corona dal figlio avvolto in bianca nube. Intorno una teoria di Santi e Sante assiste alla scena gloriosa.

TAVOLE DELLE CHIESE DI NAPOLI

S. Giorgio

Tavola attaccata alla parete dell'altare maggiore della chiesa di S. Giorgio dei Genovesi.

E' un gran quadro, sormontato da un semicerchio, che supera in proporzione tutti gli altri quadri del Sabatini. In alto, sostenuto da cirri bianchi che sfumano nel cielo perlaceo, é la Madre del Signore, in atto di umile preghiera, e ai lati pregano in posizione riverente e rispettosa i due Giovanni. Un paesaggio, in cui risalta un ricco palagio con un effetto misero e solo decorativo, divide questa scena da un'altra. Qui campeggia un S. Giorgio su di un enorme cavallo mal disegnato, dai fianchi poderosi e dalle gambe sottili, il quale trafigge con un bel gesto un immane dragone — E la Vergine dal viso florido e dalle forme procaci porge al nobile cavaliere le redini. Riempiono il quadro varie figure. La vastità di proporzione ha tolta l'unità ideale e l'equilibrio delle parti. E pure squi-

librio di esecuzione troviamo fra i due piani. Nel primo la Vergine ha linee delicate e sobrie, nell'altro le figure annegano in un'incertezza di contorni e di linee, a segno che si può credere, senza tema di errare, alla cooperazione di un discepolo.

Data. Con molta probabilità può assegnarsi il 1525, anno della fondazione della chiesa.

Adorazione dei Magi

Pinacoteca dei Gerolomini N. 56

Richiama per qualche identità di motivi l'Adorazione del Museo.

La Madonna sotto un tetto che sembra stendersi come un baldacchino, con veste di rosso caldo, è assisa, come regina, su di uno scanno, e dietro l'assiste S. Giuseppe, che appoggia il viso meravigliato su di un lungo bastone a forma di gruccia. Sul volto della Madonna passa la gioia della maternità e sul florido seno un paffuto e grazioso bambino si volge indietro quasi meravigliato dei nuovi arrivati.

Mentre uno dei magi si accosta riverente, gli altri due, come Sacerdoti, in nobile atteggiamento, stanno ossequiosi e commossi. E' dei buoni quadri del Sabatini. Armonioso è l'uso dei colori: il rosso cangiante, il turchino e il giallo si alternano in una festa lieta all'occhio di chi guarda.

In alto è un cielo azzurro che si tinge di roseo all'orizzonte.

La Madonna con S. Marco e S. Andrea

Santa Maria delle Grazie a Caponapoli

E' degli ultimi lavori di Andrea da Salerno, eseguito quando il racconto dell'incendio di Roma, fatto forse dal

fuggiasco Caravaggio, era ancora vivo e presente all'animo del Sabatini, perchè alla lunetta, dove un S. Michele calpesta il dragone, è proprio Roma incendiata.

La Madonna tutt'avvolta in un paludamento verde mare è in alto e sotto S. Andrea e S. Marco, divisi da un groviglio di anime del Purgatorio fra le fiamme. Ad occhio e croce balza la differenza fra le due parti: la soave dolcezza della Madonna tranquillamente malinconica ci chiama alla mente Andrea, mentre i due santi Apostoli, difettosi nella fattura e orridi nelle linee accennano alla mano di qualche discepolo. S. Andrea ha il dito mignolo mal fatto; S. Marco la mano deforme. Ridicolo è il volgere della testa della Madonna.

Deposizione della Croce

Chiesa di S. Severino e Sosio

(Navata destra)

Un'enorme croce si eleva al cielo grigio, con due scale sulle quali due affettuosi e premurosi fedeli calano il livido corpo di Gesù morto. Alla base è l'addolorata Madre confortata dalla Maddalena e dal Battista. Agli angoli della base sono i busti di due gentiluomini, forse i committenti della tavola. E' uno dei migliori dipinti di Andrea; contrasta con l'altra deposizione, che è al suo lato, di Marco di Siena.

La scena è espressiva ed energica; ottima la scelta dei colori.

Cristo che cade sotto la Croce

Santa Croce in S. Agostino alla zecca

La tavola non è visibile per i restauri della chiesa. Il Catalano la dice di Andrea da Salerno, alla scorta di

un libricino rarissimo, pubblicato nel 1713 « Memoria de l'agostiniana compagnia di S. Croce ». Del quadro parlava anche De Petri nell'Historia napoletana. (45)

Dimensione palmi 6 × 8.

Transito della Vergine

S. Rosa de' Costanzi (46)

E' un quadro sfortunato: aveva già subite mozzature per essere collocato in un ambiente più piccolo. Ora, lavato con acqua di raggia, s'è interamente scolorito a segno che non si discerne se non il viso soave della Vergine.

Giace in un vergognoso abbandono nel soffitto della chiesa.

La Vergine col puttino e la cena degli Apostoli

S. Severino e Sosio — Altare a destra (47)

E' nella cappella di Palma. In alto è la Vergine con un grazioso bambino, ai lati il Battista Giovanni, S. Giustina ed altri.

Sotto è rappresentata una movimentata cena.

Degna di nota è la vivacità dei colori e l'ineffabile mestizia del Cristo.

E' una tavola di smisurata grandezza e naturalmente, come tutti i quadri di grandi dimensioni, mostra più spiccatamente i difetti notati nel Sabatini.

S. Severino e Sosio

Fratta Maggiore — Parrocchia di S. Sosio

Fu scoperta nel 1894, quando la chiesa fu restaurata e dichiarata monumento nazionale. Prima era coperta da una tela della stessa grandezza. Rappresenta la Vergine in alto

S. NICOLA DI BARI

Museo Nazionale di Napoli.

e sotto S. Sosio, S. Giuliana, S. Nicola e S. Giovanni Battista.

Gli studiosi di arte chiamati a dare la paternità al dipinto si divisero in due pareri: alcuni l'attribuirono al Sabatini, altri a Marco da Siena.

A me pare che nel vero siano i primi, perchè Mons. De Baldinis lo ricorda nella sua visita pastorale del 1560, quando Marco di Siena non era ancora sceso a Napoli. Il quadro, non potendo essere conservato integro, è ora diviso in più parti: la prima, che contiene S. Sosio e S. Giuliana, è ora sulla porta piccola a destra della maggiore; la seconda con S. Nicola e S. Giovanni è sulla porta piccola a sinistra di chi entra per la porta maggiore. Un gruppo di Angeli si conserva in sagrestia.

QUADRI DI SALERNO E DINTORNI

La Pietà

Cappella del Sacramento nel Duomo

E' forse una delle prime opere del Sabatini, per la poca castigatezza nel disegno, ma è senza dubbio autentica, non tanto perchè rivela, sebbene non ancor ben delineato, lo stile suo, quanto per il cenno che ne fa il Mazza nel « De rebus salernitanis » (48) composto prima del 600.

Rappresenta Gesù morto, pianto dalla Vergine, dal Battista e da altri Santi. Il Cristo cui copre in parte la sindone, con le membra cadenti e rigide turba l'armonia della composizione destando in chi guarda un senso di orrore: vi manca quel senso d'arte squisito che acquisterà più tardi il nostro pittore nel rappresentare l'abbandono. La Madonna invece è dipinta con arte, senza che il dolore

profondo turbi la sua bellezza, ed ha il gesto molto espressivo. Il colore predominante è il nero ravvivato dal rosso cupo, dal turchino delle vesti degli altri Santi, i quali richiamano l'arte del Perugino e ci confermano nella premessa ipotesi che il quadro sia dei primi lavori di Andrea, quando lo stile era ancora sotto il dominio degli spiriti perugineschi.

La scena è alquanto animata.

La Madonna fra quattro Santi

Secondo altare a destra in S. Giorgio

La Madonna seduta su di un trono in dolce atto di amore ha sul grembo un vago bambino, che guarda due santi in atteggiamento di preghiera. Alla sinistra, in minor luce, un santo con barba bianca e dietro, nella penombra, appena visibile un altro santo. Ai piedi dello sgabello, in ginocchio, prega un devoto.

L'esecuzione facile e larga rivela l'arte matura del Sabatini.

E' l'unico quadro fornito di data.

In alto una lunetta annerita riproduce un episodio della vita di Gesù.

La Madonna fra due Santi

Nel lato dell'altare maggiore in S. Agostino

La Madonna ha al seno il Bambino ed ai lati due Santi.

Fra il sudiciume che imbratta tutto il quadro gli occhi della Madonna languono come perduti in un'infinita beatitudine.

Un alone d'oro circonda il suo capo chino sul divin Figliuolo. Bene espresso l'atteggiamento pio e devoto dei due oranti.

Pietà

Nella Parrocchia di S. Arcangelo — primo altare a sinistra.
Cava dei Tirreni

Il Morello (49) l'attribuiva senz'altro al Sabatini, di cui il quadro possiede tutte le caratteristiche di stile. E' in ottimo stato, solo qua e là corso la screpolature, per il sole che l'offende. Il Cristo morto sulle ginocchia della madre è il meno perfetto: il corpo tozzo e mal fatto rivelerebbe la mano di un discepolo se non sapessimo che che poco abile fu il Sabatini nell' anatomia. Migliore esecuzione è nella Madonna che esprime un infinito dolore, spirante dagli occhi affossati, che pare non abbiano più lagrime.

La sua veste rossa cangiante rompe la monotonia della lugubre scena. La grande sopravveste verde mare occupa tutta la parte inferiore della tavola. Alla sinistra un vecchio dalla lunga barba pare voglia alleggerire col braccio la doglia del Signore, e dietro è una Maria piangente. A destra, ai piedi la Maddalena, bella anche nel dolore, che ricorda la principessa della tavola di S. Giorgio, coi biondi capelli discinti e spioventi su gli omeri, si accosta al bacio del piede del Signore. Accanto alla Madonna piange un'altra Maria in cui il dolore e il pianto hanno contratto le belle linee del volto.

Chiude la scena un vecchio con tenaglie e martello anche col volto bene atteggiato al dolore.

La scena perfetta per unità d'insieme e per grazia di esecuzione ha per sfondo una landa deserta e triste, dove risalta una croce e in alto si apre un cielo grigio che si tinge all'oriente di sanguigno. Più sù è un'altra tavola piccola rettangolare ov' è dipinta la Circoncisione.

Dimensione M. I. 40 X I. 40.

Madonna di Costantinopoli

Nella Sagrestia della Chiesa di S. Francesco in Eboli

E' una tavola, ben conservata, con leggere screpolature.

In alto, fra un gruppo di candide nuvole, è uno sfondo di cielo cromo. Due angioli di un fattura delicatissima sono in atto d'incoronare la Vergine con il Bambino.

In basso, a destra S. Francesco che contempla la visione, a sinistra l'Apostolo Giovanni che scrive. Il volto della Vergine e del bambino è bellissimo e ricorda il Correggio. Che soavità viva e penetrante! Che sguardo! Il bambino con una movenza di discesa, sembra volersi staccare dalle braccia materne, mentre la Vergine dolcemente lo trattiene.

La figura di S. Francesco non è austera, niente pallore gemmeo, niente voluttà di macerazione o desiderio di morte; egli è lá, muto, estatico tutto compreso dalla mirifica visione che gli si apre dinanzi. Poggia la sinistra al petto e la destra protesa in basso, in atteggiamento di stupore.

S. Giovanni, giovanissimo, biondo dal largo manto e dalla chioma piovente si affretta a scrivere: *Et verbum caro factum est.* Pochi angioletti e cherubini, in vaghe movenze, si adagiano fra le volute delle nuvole.

A piè del quadro c'é una targhetta su cui si legge S. Maria di Costantinopoli.

Dimensione 2. 50 X I. 60.

Madonna col Bambino

Nel Monastero di S. Antonio di Buccino (50)

La Madonna è avvolta in una clamide verde mare con arabeschi e fregi d'oro, su sfondo di color d'oro, arabescato anch'esso. Due graziosi angioletti di forme purissime

reggono un panno a fondo rosso cangiante. Un roseo bambino ride fra braccia della Madre premurosa.

Nella parte inferiore una festa di floridi puttini si aggira intorno ad agili collinette.

Elenco dei quadri dei quali è stata omessa l'analisi

1. Una Madonna con altri santi, appartenente alla famiFormosa, nella chiesa di S. Francesco di Cava dei Tirreni. (51)
2. Quadro dell'Annunciazione in Gaeta. (52)
3. Quadro dell'Assunzione in Gaeta. (53)
4. S. Benedetto che benedice S. Mauro in Montecassino. (54)
5. Il miracolo di una liberazione operata da S. Benedetto in Montecassino. (55)
6. S. Benedetto che dà la regola ai suoi seguaci a Montecassino. (56)
7. S. Benedetto che risuscita un bambino a Montecassino. (57)
8. S. Benedetto che risuscita un monaco a Montecassino.(58)
9. » sul cataletto a Montecassino. (59)
10. Pala dell'altare dove è dipinta la Vergine seduta col Bambino Gesù rivolto verso S. Giovannino che gli porge dei fiori in Montecassino. (60)
11. Lunetta colla Madonna e il bambino in Montecassino. (61)
12. Tavole di due Evangelisti proprietà dell'Ing. Mastrilli. (62)
13. Tavola di S. Pietro in Scala. (63)
14. Tavola dell'Ecce Homo in Scala. (64)
15. Tavola di Cristo fra gli Apostoli in Ravello. (65)
16. Natività nella pinacoteca dei Girolomini. (66)
17. Madonna col bambino nella cappella Muscettola in S. Domenico Maggiore. (67)
18. Quadro col bambino S. Bartolomeo ed altri Santi del Sig. Mastropaolo dal Filangieri attribuito al Sabatini. (68)

QUADRI DUBBII

Madonna delle Grazie

Antica Cattedrale di Massalubrense (69)

La Vergine di aspetto bellissimo è rappresentata quasi seduta recante il bambino sul braccio sinistro, mentre la mano destra preme la mammella destra, che sporge tra le pieghe della veste, quasi da farne sprizzare il latte su le cinque figurine che sono nell' estremità inferiore del quadro fra le fiamme del Purgatorio. Il Bambino è rivolto alla madre con uno sguardo amorevolissimo e con ambo le manine stringe le mammelle.

Intorno quattro angeli sollevano un panneggio.

Il dipinto richiama il quadro delle anime del Purgatorio con S. Andrea e S. Marco in S. Maria a Caponapoli.

Il quadro di dimensione m. 2.50 × 0.90, circondato da una cornice circolare, è ben conservato, solo deteriorato in qualche parte per il trono che vi si prepara in occasione delle feste.

Non si hanno dati precisi circa l'autenticità del quadro. Il Filangieri di Candida l'attribuisce al Sabatini sulla

autorità del Vescovo Nepeto che nella santa visita del 1687 dichiarava il dipinto del Sabatini.

S. Michele Arcangelo

Monastero di S. Antonio a Buccino

Anche dubbia è l'autenticità di questo quadro, perchè non abbiamo alcun dato preciso su cui fondare una sicura attribuzione. E' un bel dipinto degno di stare alla pari coll'altro, per documenti, del Sabatini.

Il Santo ha in mano la spada e col piede calpesta un dragone. Una cintura circonda un gonnellino verde, arabescato in oro.

Il petto fino alla cintura è scoperto, salvo le parti coperte dal panno rosso che svolazza sulle spalle. I piedi fino al ginocchio sono corsi da fregi, secondo l'uso dei soldati romani. Tutto il quadro ha sfondo d'oro. L'esecuzione arieggia lo stile del Sabatini.

Istituzione del Sacramento

Castellammare di Stabia

Il Cristo è circondato da bellissimi Santi inginocchiati. Del quadro parlano il Cosenza in Napoli Nobilissima N. 10 e il Parisi nella Storia di Castellammare. Non possiamo con sicurezza attribuirlo al Sabatini, quantunque plastica sia la figura del Cristo e bene eseguiti gli Apostoli.

Quadri della chiesa di S. Giacomo alla Selleria

Giuseppe Ceci nella Napoli Nobilissima attribuisce indubbiamente al Sabatini i due quadri della Vergine e del suo Transito. In verità nè lo studio delle sue tavole nè i documenti ci conducono con molta sicurezza ad aggiudicare i dipinti al Sabatini.

MADONNA DEGLI ANGIOLI

Badia di Cava

Opere falsamente attribuite al Sabatini

Gli storici patrii, le tradizioni paesane hanno largito, con singolare liberalità, una colluvie di opere al Sabatini il quale, certo, non le avrebbe potuto condurre a termine, anche con la vita longeva che gli assegnò con la consueta prodigalità il De Dominici. Ciò derivò o dalla stretta affinità di stile che lega il maestro alla scuola, o dall'orgoglio poco illuminato degli storici, che amò far passare per opera di un autore, così celebrato, qualunque dipinto fosse fiorito a Napoli nella prima metà del 500. Enumererò i principali dipinti, vagliati spurii dalla critica, esponendo a volta a volta le ragioni che hanno condotto me e i critici anteriori alla selezione.

Nella chiesa di S. Maria del Quadriviale di Cava dei Tirreni, ammirasi una bella ancona, universalmente attribuita ad Andrea da Salerno. In verità il dipinto non presenta dati precisi per dichiararlo del Sabatini ed io avevo nutrito sempre dei dubbii. Per caso, leggendo nell' indice degli artefici del Filangieri i documenti che concernono G. B. Parise, un istrumento mi ha svelato in questo mediocre pittore cavese, fiorito nella seconda metà del 500, il vero autore.

Il recente studio del D'Addosio, sulle cripte di S. Matteo di Salerno e di Amalfi, pubblicato nel nostro Archivio Storico — N. 35 — ha dimostrato falsa l' attribuzione al pittore paesano degli affreschi che ornano le mura della cripta di S. Matteo. (70)

A conforto della sua tesi sta il fatto che i lavori furono intrapresi nel 1600 e finiti nel 1612.

E per posteriorità di fondazione non è da stimarsi del Sabatini, come opina il De Dominici, il quadro dell' Annunciazione (71), nella chiesa omonima a Montecalvario, costruita nel 1560.

Il Chiarini (in Celano V. 663), sempre facile a pigliare per oro di coppello quanto trovava nelle guide anteriori, ascrive al Sabatini la Purificazione della Congrega della Madonna di Loreto che è fattura di Angiolillo Roccadirame.

Un S. Francesco di Paola, a mezzo busto, che ammiravasi nella pinacoteca del Gerolomini era inserito nel novero dei lavori di Andrea da Salerno.

Adolfo Venturi con una fine ed acuta analisi dimostrò sull'Arte 1902 Fasc. IX - X che tale quadro è del Correggio, del periodo della Madonna di S. Francesco di Dresda e dei quattro santi di Lord Aslburton.

Nella sagrestia di S. Domenico Maggiore sull'altare di marmo colorato, in stile barocco, è un quadro dell'Annunziata, intorno al cui autore è sorta una vera ridda di ipotesi.

Il De Dominici dice che i monaci stimavano il quadro opera di Raffaello, il Parrino (72) lo attribuisce a fra Tommaso Ferretti, laico del Convento, Galanti (73) lo dice di Giacomo Po, il Perrotta (74) e il D'Aloe (75) lo giudicano di Andrea da Salerno. Naturalmente non sorreggono le ipotesi del De Dominici e di Galanti per ragioni ovvie. Finora però non si è fatta la luce e solo deve chiedersi il responso alla fattura del quadro, il quale nega assolutamente essere del Sabatini. L'Angelo che irrompe nella

stanza della Vergine è troppo goffo e deforme; il colore del viso tondeggiante, privo di vita e di espressione, ha toni non abituali al Sabatini. E finalmente in tutto il quadro abbanda una disarmonia che rivela un artefice non molto accurato.

Da scartarsi è l'attribuzione al Sabatini del quadro della cappella di S. Martino, in S. Domenico Maggiore. Anche qui *diverse lingue orribili favelle:* può dirsi che ogni guida abbia detta la sua: tutte incongruenti a segno che non mette conto di parlarne (76).

Ecco perchè non deve aggiudicarsi al Sabatini. La Cappella di S. Martino fu costruita dal Conte di Santa Severina nel 1508, come rilevasi dalla iscrizione: **Andrea Carrafa Comes Martino Dicavit:** e allora il Sabatini ne frescò la volta. Più tardi la cappella passò al Marchese di S. Lucido il quale la restaurò nel 1569 e vi collocò la tavola dove si vede in ginocchio il Conte con tre figliuoletti.

Questa particolarità ha fatto crollare l'opinione di Sigismondo (77) dell'Aldinari (78) perchè, non avendo avuto figli Andrea Carrafa, la tavola non può essere stata dipinta che nel 1569 quando il Marchese di S. Lucido abbellì la cappella.

Lascio insoluta la questione circa il vero autore del quadro, non avendo dati a cui addentallare qualsiasi ipotesi in attesa di nuovi documenti che ci conducano ad una conclusione sicura.

Alla scuola deve riferirsi la tavola della Madonna di S. Maria della Neve stimata di Andrea da Salerno. La ragione è ovvia: la chiesa fu edificata nel 1571: ora il trovare

affinità di stile tra questa e gli affreschi della volta, ove negli scompartimenti di mezzo è dipinta la Vergine che appare a S. Liberio, ci fa escludere la mano del Sabatini, di cui nel 1571 non restava che il vivo insegnamento lasciato ai discepoli.

Ed anche per la stessa ragione non credo riferirsi al Sabatini il battesimo di Cristo nella stessa Chiesa, che sulla porta sinistra che conduce alla sagrestia. Della scuola è anche il Transito della Vergine che si conserva nel Museo Filangieri catalogato come opera di Andrea.

Il De Dominici assegna al Sabatini la ripintura del quadro della Circoncisione nell'altare maggiore di S. Cosmo e Damiano aggiudicato ai Donzelli, la quale brucia in un incendio. A Luigi Serra, (79) che parla del quadro, in un suo studio sulla pittura napoletana il dipinto non pare appartenere ai Donzelli e nemmeno al Sabatini, perchè vi si notano tutte le peculiarità della scuola umbra, come la snellezza delle immagini e la sproporzione delle teste.

QUADRI DISPERSI

Incuria di custodi, rapace ingordigia di Vicerè, e furti e acquisti fatti a man salva in ogni tempo hanno disperso non poche opere del Sabatini.

Incerta è la sorte della tavola, dipinta in S. Potito, (80) nella prima cappella dalla parte dell'epistola, rappresentante la Visitazione, dove, secondo il Chiarini e il De Dominici, erano rappresentati alcuni importanti personaggi dell' *enturage* di casa Sanseverino fra i quali Bernardo Tasso.

Non si ha notzia di un suo quadro che appariva in un elenco del 1825 di casa Marulli. (81)

Nell'elenco della quadreria di pochi anni or sono non se ne faceva cenno.

Il D'Engenio, cui fanno eco Celano e Parrino, ricorda due quadri dipinti dal Sabatini in S. Cosmo e Damiano: la Natività del Signore e l'arrivo dei Magi. Ora nessuno dei due quadri ci avanza. E nemmeno rimane traccia de

l'Incoronazione della Madre di Dio Assunta in Cielo cogli Apostoli intorno al sepolcro, nel Duomo di Napoli, di cui ci ha lasciato ricordo D'Engenio, Francesco de' Pietri e De Dominici.

Questo quadro fu forse dipinto nel 1515 quando fu costruita la cappella, e fu tolto di posto nel 1744. Nemmeno a suo posto è una S. Anna, Maria e Santi, fra il secondo e terzo altare, che è delle opere ricordate dal Tutini. (82)

Non ci avanza più l'ancona della Madonna di Loreto dipinta da Andrea per il parroco Angrisano e la famiglia Della Corte. Un istrumento pubblicato dal Filangieri ci dà la prova sicurissima dell'autenticità. Nè rimane traccia di un'ancona di palmi 19 × 14 commessa ad Andrea per ducati 80, come risulta dai documenti Filangieri.

Sono anche disperse le tre ancone dipinte a Montecassino, ricordate dagli annalisti Petrucci e Medici nelle descrizioni del Monastero. La prima era rivolta nell'altare maggiore al popolo, ed era, al dire di Petrucci, *maxima siquidem icona mirificis picturis et auro ornata*, forse raffigurava la vita di S. Benedetto. L'altra ammiravasi su di un altro altare, rivolto al coro, sul quale si celebrava la messa quotidiana, della medesima dimensione della prima, e vi era rappresentata nella parte inferiore S. Carlo Manno Re dei Franchi, da monaco, con una pecorella sulle spalle.

Il D'Engenio (83) parla di una tavola di palmi 8 × 7, dipinta da Andrea per la cappella della famiglia Diez Daux in S. Spirito, rappresentante S. Barbara vergine fra gli apostoli S. Giacomo e S. Domenico.

La dispersione è avvenuta forse nella Pinacoteca di Napoli perchè cenno del quadro si fa nel notamento di

tutti i quadri dei Monasteri soppressi immessi, nel 1806, (84) nel nostro Museo.

Nemmeno compare nel nostro Museo il quadro della Madonna Assunta tra gli Apostoli dipinta da Andrea nel monastero di S. Francesco a Fulloni per il Conte di Montella portato al Museo nel maggio del 1807, nel quale accanto alla Madonna, raffigurante la Madre del Conte Traiano Caviglia, erano rappresentati negli Apostoli alcuni membri dell'Accademia Pontaniana.

Ugual sorte è toccata ad uno dei tre quadri, acquistati da G. B. Barile, colla Vergine, che riceve da un giovane le frutta, attribuito ad Andrea, grande pal: 7×4 1[2. Di esso non sappiamo altro se non che fosse stato restaurato, perchè in un elenco dell'archivio del Museo si giustificava il prezzo di 60 piastre per il restauro.

Un quadro di dimensioni 8 × 6 1[2 acquistato per ducati 300 nel 1864. (85) è anche scomparso.

Non si trova nel palazzo di S. Diomede Carafa, oggi del Marchese S. Angelo, la tavola della Trasfigurazione attribuita dal Chiarini (III 689) al Sabatini.

Il D'Ancora (86) nell'elenco dei quadri, fatto nel 1816, cita un quadro di Andrea da Salerno, esistente nella chiesa di S. Maria del Pesce, anch'esso disperso.

La più parte di questi quadri hanno varcato le Alpi e passato i mari. Il paese che possiede non pochi fiori dell'arte di Sabatini è certamente la Spagna: è risaputo quanto abbiano dilapidato il patrimonio artistico di Napoli i Vicerè, in particolar modo D. Pierantonio d'Aragona, (87) il quale la privò dei più bei monumenti di pittura e di

scultura. E questi quadri, diceva un illustre critico d'arte spagnuolo, si trovano nelle pinacoteche private, (i cataloghi delle pubbliche li ho quasi tutti passati in rassegna) sulle quali non mi è stato agevole portare le ricerche.

Per ora so che nella pinacotena di D. Iuan Torras Enriquez de Cabrera, segnata col 231, ammirasi una testa di S. Francesco di Paola. Del dipinto parla il libro: El ultimo Almirante de Castilla di Fernandez Duro.

Secondo il De Dominici una deposizione della Croce fu tolta dalla chiesa di S. Maria delle Grazie a Caponapoli dal Vicerè don Pietro d'Aragona, opera pregevole, che al fantasioso storico nostro sembrava quasi opera di Raffaello.

Non sappiamo qual peso dare a queste notizie, perchè tacciono del quadro il D'Engenio e il Parrino.

Ha spiccato il volo per la Francia il quadro del Rosario, che era nell'altare a sinistra dell' antica chiesa di S. Francesco ad Acquamela, dove fu sepolta la Regina Margherita d'Angiò.

Il quadro fu trafugato dai francesi. Rimangono i misteri, in medaglioni circolari, e, in alto, la lunetta con una SS. Trinità. Al posto della grande ancona fu collocato un quadro del Rosario del 700. Ora nella chiesa, che serba tanti ricordi del Sabatini, la goffa immagine contrasta colla semplicità dignitosa, che si ammira nei frammenti insudiciati e perennemente coperti di polvere.

S. BENEDETTO E S. PLACIDO

Museo Nazionale di Napoli

LA SCUOLA

Per lo studioso di arte, oltre il reale Sabatini e le sue opere autentiche, c'è anche, e sopra tutto, l'influsso esercitato su tanti uomini, quanti sono quelli ai quali parecchie delle presunte opere del maestro sono da attribuirsi. Chè una vera scuola andò formando a Napoli, dove di preferenza lavorò, il pittore salernitano, e se solo pochi furono nella sua bottega, che, per la vita girovaga dello artista, non fu stabile, è certo che un largo stuolo di pittori dipinsero sotto il dominio del suo stile sobrio e gentile.

Nessuno dei quali, per mala sorte della pittura napoletana contemporanea, superò o si avvicinò al maestro, e sì che questi non fu di quei massimi genii la cui traccia gigantesca non può essere nè oltrepassata, nè solamente seguita. La fragranza dello stile e la gentilezza del gusto che furono l'essenza dell'arte di Andrea, svaporarono o si attenuarono sotto il pennello degli scolari, mentre furono alterati ed esagerati tutti i difetti che ho notati nel maestro, come avvenne in altro campo per gli imitatori del

Marini. Fu una scuola povera d'invenzione, che mai spiccò il volo in aere nuovo: qualcuno, anzi, com'avviene dei discepoli incapaci, non si limitò a pigliare dal maestro l'intonazione e la maniera, ma riprodusse esattamente le figure. Naturalmente in questi quadri copia manca la grazia del Sabatini per cui l'occhio esperto dei critici non ha durata fatica a sgombrare il terreno dell'erbaccia cresciuta fra i solchi del buon grano.

Dei discepoli in verità non poco dovette giovarsi il Sabatini, altrimenti la sua non lunga vita non gli avrebbe consentito di por mano a tante opere quante la critica severa gliene ha attribuite. E del resto il suo non è un caso sporadico nella storia dell'arte, quando, specie nel cinquecento, i saloni aristocratici, le chiese troppo chiedevano ai maestri, e questi, per esaudire i voti di tutti, troppo chiedevano alla mediocre collaborazione dei discepoli, l'artista si occupava solo della figura o delle figure primarie, ai discepoli affidava l' esecuzione dei fondi, del paesaggio e delle parti accessorie del disegno suo.

Abbiamo varî quadri nei quali osserviamo delle disuguaglianze stilistiche. Nella tavola di S. Giorgio, per citare un esempio, nella parte inferiore appare la mano poco esperta di un discepolo; e cooperazione, il Frizzoni opina del Cardisco, disvela anche in alcuni accessorî la Madonna col bambino in S. Maria delle Grazie.

La scuola però non fu solo il riflesso dell'arte sabatinica, ma, seguendo l'esempio del maestro e la tendenza nativa dei meridionali, assorbì anche altri elementi, in prevalenza toscani e lombardi, senza possedere il precipuo dono del Sabatini che fondeva nel crogiuolo del suo spirito ricreatore quanto gli veniva da altri.

E questo ibridismo salta ogli occhi osservando le opere della scuola, specialmente quelle eseguite dopo la venuta di Marco di Pino, che lasciò vasta orma di sé a Napoli.

Eccone una prova. Nella chiesa del Rosario, volgarmente S. Anna di Palazzo, c'è una tavola, quasi abbandonata, creduta dello Zingaro — attribuzione fallace, se oltre lo stile di data posteriore, si tiene conto che la chiesa fu costruita nel 1573 — che rappresenta la venuta dei Magi, evidentemente è della scuola: sullo sfondo di un palazzo rovinato si svolge una teoria di camelli, un Re porta in dono una coppa a forma di corno e dietro sono gli altri due Magi. Ora il Re moro dalle forme atletiche ricorda Michelangelo, giunto a Napoli, naturalmente svisato, con Marco da Siena; mentre la Madonna ha elementi raffaelleschi e l'insieme arieggia Cesare da Sesto.

Molte altre prove di questo ibridismo potrei addurre che tralascio per brevità.

L'assenza di una spiccata personalità negli epigoni del Sabatini ci vieta di assegnare la paternità a moltissimi dipinti, i quali vanno sotto il nome di quadri della scuola di Andrea da Salerno.

Capolavori della scuola comunemente vengono stimati gli affreschi in S. Giovanni a Carbonara, per la ignoranza dei custodi coperti con pittura ad olio, i quali ripetono i motivi delle stanze vaticane ed anche nel triste deperimento di oggi rivelano buona e robusta fattura. Un altro bel capolavoro della scuola ricorda il Bertaux nel libro « Sainte Claire »: un trittico rappresentante nel mezzo la SS. Trinita, ai lati S. Ludovico d'Angiò e S. Chiara.

Nella pinacoteca della Badia si ammirano quindici quadri della scuola, e innumerevoli altri sono disseminati nelle chiese di Napoli.

Enumero ora fugacemente i principali discepoli.

Paolillo

Il De Dominici lo ricorda nella vita di Andrea da Salerno come collaboratore di questo ed autore di alcuni quadri in S. Maria delle Grazie a Bottizelli, e aggiunge

che fosse stato trascinato da una passione erotica alla morte. Accettiamo la prima notizia, perchè confermata dai documenti Filangieri, ripudiamo la seconda, che è la consueta aureola romantica onde il fantasioso e pseudo scrittore d'arte volle avvolgere gli artisti meridionali.

Francesco Fiorillo

E' un poco noto discepolo di cui lo stesso De Dominici non ci dà che il nome. Nell' esposizione di arte del 1877 ammiravasi una cena con riscontri vinciani. Di lui abbiamo al Museo un quadro, venduto dalla signora vedova Spina, il quale nella mite espressione dei personaggi e nella scelta dei colori richiama il Sabatini.

G. Filippo Criscuolo

Fu fratello del Notaio Criscuolo, donde il falsario dice di aver attinta l'indigesto ciarpame di falsità. Nacque a Gaeta dove ebbe agio di conoscere il Sabatini, che lavorava alla pala dell'Annunciazione. Molto ricamo intorno alla sua vita il De Dominici ha intessuto, che naturalmente va accettato *cum grano salis*. Sono da attribuirsi a lui una tavola dipinta per gli agostiniani di Ravello, gli affreschi della cappella dell'Ospedale di Gaeta ed i dipinti di Regina Coeli, di Donna Regina e di S. Nicola, il trittico dell'adorazione dei Magi al Museo Nazionale e molti altri.

Evidentemente derivò l'arte sua dal Sabatini di cui però non possiede la grazia delle movenze e la pastosità del colorito. In lui il manierismo che si annunzia larvato nel maestro è condotto all'esagerazione e alla noia.

Cesare Turco

Nacque ad Ischitella in Basilicata, passò dalla scuola del D'Amato a quella del Sabatini. La sua vita è ancora nell'ombra. Nelle due sue opere della Badia di Cava (un

S. Bernardo che abbraccia gli strumenti della passione e un S. Benedetto) e nel quadro del Battesimo dipinto nella Chiesa di S. Maria delle Grazie a Caponapoli c'è solo un'ombra dell'arte di Andrea.

Ierace Severo

Tutore e maestro del figlio di Andrea da Salerno, risentì dell'arte del cognato, di cui continuò per sei anni l'opera a Montecassino, come risulta da tre ricevute pubblicate dal Caravita.

Marco Cardisco detto il Calavrese

È l'unico meridionale menzionato da G. Vasari. Quantunque non sia elencato fra i discepoli non manca di affinità col Sabatini. Frizzoni va più oltre e crede che il Cardisco abbia addirittura continuato la pala di S. Maria a Caponapoli, contenente una Madonna col Bambino fra due santi e le anime del Purgatorio.

L'illustre critico, a ragione, stima l'essenziale opera di Andrea, le parti accessorie con le tinte brunastre e torbide del Calavrese. Di lui abbiamo al Museo un S. Agostino che disputa con gli eretici, proveniente dalla chiesa di S. Agostino di Napoli.

Roviale

Il Roviales o Roviale, da non confondersi col Ruviales spagnuolo, fu detto Polidorino perchè discepolo affezionato di Polidoro di Caravaggio.

I primi lavori risentirono dell'influenza del Sabatini, come provano i quadri di S. Pietro e Paolo in S. Maria della Croce, il S. Pietro e Celestino di S. Pietro a Maiella e il Crocifisso di Castel Capuano.

Il Vasari fa cenno di una sua tavola in Roma nella chiesa di S. Spirito rappresentante la conversione di S. Paolo e lo dice discepolo di Francesco Salviati; però studiando le sue opere si notano non pochi riscontri stilistici col nostro pittore.

Pietro Negroni

E' incerta la cittá di nascita: certo fu calabrese. Nacque nel 1505 e morì nel 1565. Seguì pedestremente il maestro, orribile nel disegno, sbiadito nel colorito delle tinte.

Nel 1539 dipingeva un'ancona per un privato, nel 1546 una S. Eufemia a Sorrento. Un suo quadro, raffigurante S. Aniello, in Caponapoli, fu fatto restaurare nel 1901 da la sopraintendenza dei monumenti.

Francesco Santafede

Fu padre e maestro di Fabrizio dal quale fu superato. Lavorò in S. Pietro Martire, nell' Annunziata, in S. Lucia al Monte e in molte altre chiese di Napoli.

Testamento di Andrea da Salerno

Die vicesimo quarto Novembris IV indictionis.

In civitate Gayeta fatemur quod praedicto die nobis omnibus quibus supra Iudice Notario et testibus vocatis Rogatis. Cohandunatis accernitis ac collectis uno eodemque contestu loco et tempore simul praesentibus videntibus audientibus intelligentibus: In quadam Camera Domorum venerabilis presbyteri laurentis Brancaleonis sitarum intus in civitate praedicta in parrochia sancti Salvatoris alla Torre delli guastaferri inxta suos fines ad petitionis instantiam Magistri Andreae Sabatino pictoris de Salerno quem quidem Andream invenimus in lecto iacentem infirmum corpore sanum tamen mente et compos suos et in bono sensu loquela et disposizione existentem et timens ne quod absit morte praeventus Intestatus decedere sciens quod nih certius morte, incertius hora: cupiens igitur Testator et de bonis suis sibi a Deo Collatis disponere et provvidere saluti animae suae, hoc Suum praesens ultimum Nuncupativum Testamentum sine scriptis Condidit ordinavit et fecit modo infrascriptum Vid. In primis dictus Magister Andreas testator humiliter et devote. Recomandavit animam suam omnipotenti deo et eius gloriose semper Virgini Mariae eius matri et Toti curiae Celestiali et rogavit post purgata peccata dignenter et recolligere in Eternum Paradisi gloriam Amen.

Et voluitt et mandavi quod si ab hac vita discesserit quod corpus suum sepeliatur in Ecclesia Sancti Angeli palansani Cayete: Et quod fiat Exequium honorifice secundum eius conditionem: Et legavit pecunias necessarias pro dicto Exequio faciendo.

Item legavit dicto monasterio seu ecclesia S. Angeli helemosinam solitam pro XXXI missis dicendis in ea per monacos ipsius pro anima sua.

Item quia principium cuiuslibet Testamenti est heredis institutio: ideo praefatus Testator M. A. S. di Salerno heredem universalem sibi instituit super omnibus bonis suis mobilibus, statilibus Iuribus actionibus colligendis ac aliis ad eum quomodocumque et qualitercumque spectantibus etc. Ubicumque sitis et positis. Et in posse quorumcumque Existentibus etc. Iovannebattistam sabatinum eius filium legitimum et naturalem: eductis de bonis suis legatis praesentis testamenti quae dari et erogari voluit ut in praesenti testamento continetur.

Item voluit et mandavit expresse quod is praefatus Ioannis Battista eius filius et heredes universalis moreretur in pupillari aetate: quod in casum praedictum succedent dicto filio suo in omnibus bonis et iuribus suis etc. Leonardus Ioannes ac Iannicobus Sabatino frates carnales ipsius testatoris quilited videlicet eorum pro Tertia parte: seu filii masculi praedictorum suorum aut allerius tempore decessus aut decedentium et supervenientium etc. Et quod dicti filii masculi dictorum suorum fratrum in caso praedicto succedent in stirpe et non in capite et eodem frates suos et filios masculos eorum substituit eidem filio suo in pupillari aetate ut supra.

Item declaravit et dixit construxisse quandam conam magnam in Ecclesia Cassinensi: et fuit pactum inter eundem testatorem et monasterium pro ducatis quatuorcentis et quatuor de carolenis etc. Et inde fuit mutata et effecta mayor adeo quod priut senne Poneano pezi de oro scimillia Et factu maiore senne so andati descemillia pezi. Et con molte altre figure: ideo praefatus Testator dixit et declaravit quod Iustum pretium ipsius et secundum eius conscientiam ducati Cinquecento et cinque per essere facta più grande. Et voluit quod eius heres non possit plus dicto pretio petere nec habere a dicto monasterio et sit contenteri de dictis Ducatis quingentis et quinque de carolenis.

FRAMMENTO

dell'affresco della Cappella sotterranea della Badia di Cava.

Item declaravit ed dixit construxisse et depensisse duas Cappellas in Monasterio et Ecclesia praedicta Casinensi de cone de legnam et porte de oro. Et dipincto lo celo de Essa et non sunt adhuc finite, voluit ac mandavit per eius heres licet ipse mereretur plus pretium quod non possit petere nec habere nisi ducata sexaginta de carolenis pro qualibet ipsarum duarum cappellarum. Et non ultra. Item praefatus Testator omni meliori modo et forma constituit creavit et solemniter ordinavit Tutores et pro tempore curatores: dicto filio suo et heredi supradictum Leonardum eius fratrem nec non magistrum Severum Ieracem pictorem de Neapoli eius cognatum in solidum cum amplissima potestate etc. Vere vult quod dictus eius filius debeat stare cum dicto Severo.

Et rogat ipsum ut debeat gubernare personam suam et sibi docere artem pictoris et etiam gubernare sua bona etc. Dans et concedens etc. eisdem et euiuslibet eorum in solidum etc.

Et hanc dixit Testator praedictus esse suam ultimam voluntatem etc. quam valere voluit etc. Iure testamenti etc. Et si non valeret iure codicillorum donationis causa mortis etc. sue ultime voluntatis etc. Praesentibus Iudice et testibus in numero opportuno.

Estracta est presens simplex copia ab actis mei notarii hieronimi cori de Cayeta mea propria manu scripta salva tamen etc.

Et in fidem premissorum etc. signum mei notarilis Officii apposui consuetum.

205.
D.
43

S.I. Sez. II p. arc C.5

Celano

151. D. 3-4.

Carav. fa

S. C. arte a. 31

Burchardt Jacob

Le Cicerone

NOTE

1. De Dominici Bernardo — Vite dei pittori, scultori ecc. — Napoli, 1742.
2. Le falsità, contenute nelle vite, trovarono un primo demolitore in Onofrio Giannone (manoscritto conservato nella Società di Storia patria) poi furono sistematicamente confutate dal Catalano, dal Faraglia, dal Croce, dal Filangieri, dal Capasso e da quanti dopo il 1850 hanno toccato, anche di straforo, lo sviluppo dell'arte a Napoli, — Dopo tanto lavoro di demolizione è il caso di dire: parce sepulto.
3. Fra gli stranieri ricordo il Burchkardt, lo Schultz, Berteaux e il Rolfs.
4. La voluminosa storia dell' arte di Springer Ricci, ad esempio, tace addirittura del Sabatini.
5. La contrada è chiamata anche Acqua della Mela e Acquamena. In un'iscrizione, trovata nell'Archivio Capitolare di Cava, la contrada era chiamata: Acqua della Mela.
6. Nella Chiesa di S. Francesco ad Acquamela si osserva ancora la fossa dove fu tumulata la Regina Margherita d'Angiò, linea Durazzo, la quale morì nel 1412.
7. Il testamento è pubblicato integralmente in appendice, ricavato dal libro di Caravita: i Codici e le Arti a Montecassino.
8. Gustavo Frizzoni. — Napoli nei suoi rapporti col Rinascimento. Il capitolo sul Sabatini è quanto di meglio si sia scritto finora sul nostro pittore.
9. Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scul-

tori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza raccolte ed esposte da Girolamo Calvi.

10. Documenti Filangieri. Vol. III.
11. idem
12. Antonio Fiorentino fu coadiutore di Giuliano da Maiano nella costruzione del famoso palazzo di Poggiorcale, ed architetto dei Re Aragonesi e dei Vicerè di Spagna. — Fra gli altri architetti cavesi ricordo: Matteo Quaranta, Ambrogio Della Monica e F. Farra che nel 1458 era protomastro di tutte le fabbriche del Regno.
13. Doc. Filangieri. Vol. III.
14. D'Engenio — Napoli Sacra — Il D'Engenio, il Celano e il Capaccio mi saranno spesso di guida nel lavoro. Essi non furono scrittori di mala fede come il De Dominici e spesso sono preziosi, perchè ciò che narrano è attinto a fonti che non possiamo avere più sotto mano: manoscritti, tradizioni vive, e documenti di chiese e di conventi.
15. D'Engenio Op. cit.
16. Filangieri Op. cit.
17. Prot. del Notaio A. Casanova anno 1511 - 12. Ricerche Filangieri.
18. Per i Sanseverino dipinse A. anche il quadro della Visitazione in S. Potito.
19. Il De Dominici intitola il capitolo concernente il Sabatini: Vita di A. da Salerno pittore ed architetto.
20. Giorgio Vasari — Vita di Polidoro da Caravaggio — Tomo IV.
21. Paul Guillaume. Essai historique sur l'Abbaye de Cava, d'après des documents inedits.
22. Torquato Tasso cantò la Badia nella Gerusalemme conquistata Canto III. Stanza 4. In varie sue lettere il Tasso ricordò con dolce soddisfazione le ore passate all'ombra dello storico Cenobio.
23. L'unione dei Benedettini di S. Giustina di Padova con quelli di Cava avvenne nel 1492.
24. Camera - Storia d'Amalfi — Mansi: Illustrazione dei principali monumenti di arte e di storia del Versante Amalfitano.
25. ibidem
26. »

27. »
28. »
29. Caravita — I Codici e le Arti di Montecassino. Vol. III. p. 29.
30. Gattola. Hannales.
31. Il Lanzi nella Storia pittorica segue il De Dominici in quello che concerne Andrea da Salerno.
32. D. Onorato Gaetani. Memorie storiche della città di Gaeta.
33. Fra le altre allegre storielle intorno all'amicizia fra Raffaello e Andrea il De Dominici racconta che essendo stato chiamato il prediletto discepolo a Salerno con varie lettere affettuose il maestro ne sollecitasse il ritorno a Roma. E altrove determina perfino i dipinti ai quali Andrea pose mano su cartoni di Raffaello.
34. Muntz. Raphael.
35. Arch. Stor. delle Prov. Meridionali, 9. Il quadro che ora si trova nella pinacoteca del Museo fu cominciato nel 1509 e finito nel 1511.
36. Il Burchkardt nel *der Cicerone* ci dà questo lusinghiero giudizio sul Sabatini: *Fra tutti i discepoli di Raffaello l'artista che ha più assimilato lo spirito del Maestro è Andrea da Salerno. Gli affreschi di S. Gennaro ai poveri sono le opere più che Napoli possegga del Rinascimento. Andrea ha delle belle e semplici concezioni: non dipinge che quello che sente e pensa, non si lascia trasportare dalla ricerca di effetti puramente pittoreschi.*
37. Hettner Hermann. *Die neapolitanische Malerschule.* In Jahrbücher der Gegenwart, Tübingen.
38. Cfr. Libro di cose notabili da tenersi presente manualmente dal Sagrestano di S. Domenico — 1777 — Carte dei Monasteri soppressi S. Domenico M. Arch. di Stato — Fil. Op. cit. Vol. III. pag. 31. Perrotta: Descrizione storica della Chiesa di S. D.
39. Filangieri di Candida — Storia di Massalubrense.
40. Guillaume. Op. cit. p. 309.
41. Il Morcaldi che è stato uno dei più benemeriti Abati soleva ripetere i versi di Dante quante volte scendeva nel sotterraneo.
42. Aldo de Rinaldis. Catalogo della Pinacoteca nazionale di Napoli.

43. Arch. del Museo N. di Napoli fasc. segnato G. 5 a 1807. — Gallerie Nazionali: Vol. V. Filangieri di Candida.
44. ibidem
45. Il De Petri nell'Historia napoletanam 1634 dice che al principio del 500: picturis maxime florebat Andreas da Salerno.
46. Al Rettore della Chiesa è stato intentato un processo dalla Sopraintendenza ai Monumenti.
47. D'Engenio Op. cit. 333. Chiarini Op. cit. III. 753 ecc.
48. Lo storico salernitano ci dà questa preziosa notizia della tavola: Ex parte septentrionalis Regalis Cappella et Tribuna apparent: in altari effigies Sanctae Virginis Pietatis ac Praecursoris Ioannis adsunt manu egregii, ac non satis laudabilis viri Andreae de Salerno.
49. Il Morello fu dei più fervidi ammiratori del Sabatini. Il giudizio sulla paternità del quadro l'ho raccolto da un amico che accompagnava l'illustre pittore nelle sue liete villeggiatnre a Cava.
50. La tavola è custodita nel Municipio di Buccino.
51. Fil. Op. cit.
52. Testamento. O. Gaetani Op. cit. La tavola ammirasi nella Casa dell'Annunziata dove sono pure molti quadri della scuola.
53. ibidem
54. Caravita Op. cit.
55. » »
56. » »
57. » »
58. » »
59. » »
60. » »
61. » »
62. Fra i quadri dell'Ing. Mastrilli ammirasi anche un S. Agostino che richiama lo stile di Andrea; ma non è perfetto in tutte le parti.
63. Camera — Lanzi
64. » »
65. » »
66. » »
67. Cfr. Volpicella — Storia dei Monumenti del Reame delle 2 Si-

cilie — Perrotta Op. cit. D'Albono Napoli e dintorni. De Lellis Napoli Sacra II Tomo 366 attribuiva il quadro a Raffaello.

68. Fil. Op. cit.
69. Il Pacichelli l'attribuiva a M. Cardisco — Del quadro discorre il Cosenza in « Napoli Nobilissima » XI, 156.
70. Angeluzzi di Eboli riteneva gli affreschi opera del suo concittadino Luca de Luca.
71. De Dominici — Op. cit. Galanti, Napoli Sacra.
72. Parrino Domenico Antonio. Napoli città nobilissima.
73. Galanti G. M.
74. Perrotta Op. cit.
75. D'Aloe Stanislao — Guide pour la precieuse collection ecc.
76. Il Minichini nella Descrizione della Chiesa e del Monastero di S. Domenico Maggiore attribuiva il quadro a Pietro Fiammingo.
77. Sigismondo — Descrizione della città di Napoli e suoi borghi.
78. Aldinari Biagio Memorie historiche di diverse famiglie nobili così napoletane come forestiere, 1690.
79. Luigi Serra. La pittura napoletana nel Rinascimento in l'Arte, VIII.
80. Nicolini in N. N.
81. A. Filangieri di Candida — Gallerie italiane.
82. Tutini — Ms. pubblicato dalla N. N.
83. D'Engenio. Op. cit.
84. Arch. del Museo N. di Napoli.
85. Ant. Fil. di Candida — Op. cit. Arch. del Museo.
86. D'Ancora Giuseppe. Verbali di consegna degli oggetti di belle arti esistenti nella Chiesa di Napoli Ms. della Società di Storia Patria.
87. Mazzarella. Vita di Andrea da Salerno. In questa biografia ad usum De Dominici è anche contenuto un ritratto di Andrea del Biondo. Questo ritratto, certamente invenzione dell'artista, differisce da un altro riprodotto nel Ms. di Onofrio Giannone.

Scuola di Andrea da Salerno — Fiorillo

Museo Nazionale.