L'arte nella città natale di Mattia Preti

Dal patrimonio salvato alle nuove collezioni del Museo Civico di Taverna

a cura di ***Giuseppe Valentino***

Museo Civico di Taverna Edizioni

MUSEO CIVICO DI TAVERNA 1989-2009

Pubblicazione edita in occasione del ventennale del Museo Civico di Taverna,
con il patrocinio ed il contributo di:

COMUNE DI TAVERNA
DONAZIONE SALVATORE SALERNO
DONAZIONE FAMIGLIA MADIA DE MASI

Progetto e cura della pubblicazione
Giuseppe Valentino
Responsabile Settore Cultura
Direttore Museo Civico e Biblioteca - Comune di Taverna

Note di presentazione
Sebastiano Angotti
Gabriella De Masi, Marco e Damiano Madia
Salvatore Salerno
Mario Spinocchio
Clementina Amelio
Eugenio Canino

Introduzione
Giuseppe Valentino

Saggi
Caterina Bagnato
Teresa Danizio
Ugo Di Furia
Giorgio Leone
Giuseppe Valentino

Si ringrazia
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Calabria
Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Calabria
Archivio di Stato di Catanzaro
Salvatore Salerno
Famiglia Madia De Masi
Caterina Bagnato, Teresa Danizio, Ugo Di Furia e Giorgio Leone

Referenze fotografiche e documentarie
Archivio Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Calabria
Archivio Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Calabria
Archivio Storico Comune di Taverna
Archivi Museo Civico di Taverna
Archivio Giuseppe Valentino

Pubblicazione edita da:
Museo Civico di Taverna
Copyright 2010 by Museo Civico di Taverna
Stampato in Italia - Printed in Italy
Industria Grafica Rubbettino – Soveria Mannelli CZ
Dicembre 2010

Volume stampato in 1.000 copie - distribuzione gratuita.

Sommario

Note di presentazione 6
Sebastiano Angotti
Gabriella De Masi, Marco e Damiano Madia
Salvatore Salerno
Mario Spinocchio
Clementina Amelio
Eugenio Canino

Introduzione 9
Giuseppe Valentino

BENI E ATTIVITA CULTURALI DI TAVERNA

- Riferimenti documentari per la conoscenza del patrimonio perduto 13
- Appunti e immagini per una conoscenza storica degli edifici ecclesiastici esistenti nel centro urbano 37
- Sacre reliquie documentate nelle chiese di Taverna 62
- Museo Civico di Taverna, venti anni dall'istituzione 67

Giuseppe Valentino

APPENDICE DOCUMENTARIA

- Per la cultura artistica di Taverna. Qualche osservazione sull'intaglio e la scultura in legno 87
  Giorgio Leone

- Gennaro, Antonio e Giovanni Sarnelli. Gli esordi e l'attività nelle Calabrie di una famiglia di pittori napoletani del XVIII secolo 107
  Ugo Di Furia

- Due documenti inediti: Spezieria e soppressione del Convento dei P.P. Domenicani di Taverna 121
  Teresa Danizio

- 1996-2010, storia di un tensiero: dal Laboratorio di Restauro Conservazione e Ricerca al Polilaboratorio per l'Arte, la Conservazione e il Restauro "Mattia Preti" 125
  Caterina Bagnato

CATALOGO CRONOLOGICO PER UNA PRIMA SELEZIONE DEI MANUFATTI PERTINENTI IL PATRIMONIO ARTISTICO DI TAVERNA

- *Edifici ecclesiastici* 129
- *Collezione Banca di Credito Cooperativo della Sila Piccola* 205
- *Museo Civico - Settore A* 209
- *Galleria d'Arte Contemporanea – MACAT e Vie della Poesia* 229

Giuseppe Valentino

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fig. 28 – Giovanni e Antonio Sarnelli, *Redentore Infante*, olio su tela, ca.1734, Museo Civico.

GENNARO, ANTONIO E GIOVANNI SARNELLI. GLI ESORDI E L'ATTIVITÀ NELLE CALABRIE DI UNA FAMIGLIA DI PITTORI NAPOLETANI DEL XVIII SECOLO

Ugo Di Furia

1. All'inizio degli anni '80 del secolo scorso fu notevole l'impulso che fornì la grande mostra sul '700 napoletano nel ravvivare l'interesse e gli studi su quel secolo, a lungo trascurato a vantaggio del precedente, ritenuto da sempre più ricco ed interessante. Ma nonostante quell'evento, e gli altri che ne seguirono, il divario rispetto al "secolo d'oro" è rimasto sostanzialmente inalterato. A conferma di ciò la mancanza, a tutt'oggi, di un accurato studio monografico che riassuma l'intera opera di due personaggi fondamentali per la comprensione della pittura napoletana del XVIII secolo: Paolo De Matteis e Francesco De Mura. Ed è soprattutto a queste due grandi figure di artisti che si rifecero Gennaro, Antonio e Giovanni Sarnelli, fino a ieri quasi costantemente ignorati dalla critica e solo di recente oggetto di studi più approfonditi che ne hanno messo in luce la personalità e le doti tutt'altro che trascurabili. Per il passato, gli unici accenni ai tre artisti li troviamo nelle "Vite" del De Dominici[1] e nella "Storia della Pittura" di Carlo Tito Dalbono[2]. Tale disinteresse appare sorprendente dal momento che i Sarnelli, anche in virtù di una carriera molto lunga (ciò vale in particolare per Antonio la cui attività si protrasse per oltre 60 anni), eseguirono un notevole numero di opere distribuite in quasi tutte le province del Regno; ma a differenza dalle tante figure "minori" operanti all'epoca, la loro attività non rimase confinata in ambito provinciale, in quanto essi seppero ritagliarsi un'ampia fetta di mercato proprio nella capitale, lavorando sia per monasteri dei più diversi ordini che per dimore nobiliari, cimentandosi non solo su tela, ma anche a guazzo ed in affresco, con risultati spesso felici e talvolta sorprendenti. I soggetti trattati, sebbene furono prevalentemente di stampo religioso e devozionale, spaziarono talvolta anche in campo allegorico e mitologico e più raramente persino nel ritratto. La scarsa conoscenza dei tre fratelli da parte degli studiosi è inoltre testimoniata da una serie incredibile di refusi che, nonostante la gran parte delle opere sia accompagnata da firma e anno di esecuzione, ha portato non solo a confonderli spesso tra loro, ma addirittura a riportarli con nomi di battesimo di assoluta invenzione. Fra gli errori più clamorosi quello del Croce che nel 1902 cita un "Giuseppe Sarnelli" a proposito degli affreschi di S. Chiara oggi perduti[3], mentre già a metà Ottocento Raffaele D'Ambra aveva creato un "Francesco Sarnelli" come autore degli affreschi di Monteoliveto[4].

2. Gennaro, il più anziano dei tre fratelli, era nato a Napoli intorno al 1704 da Onofrio Sarnelli, Re d'Armi di Sua Maestà[5] e Angela Viola, probabilmente nel territorio parrocchiale di S. Maria della Rotonda[6]. Gli studi incentrati sull'artista sono ancora agli inizi. Data in passato frettolosamente per scontata la totale perdita della sua produzione, solo di recente gli è stato assegnato un corpus di dipinti che, certamente destinato ad allargarsi, risulta al momento ancora piuttosto esiguo perché si possa realizzare un'analisi esauriente della sua personalità artistica[7]. Fortemente influenzato dallo stile del De Matteis di cui fu un promettente allievo, la sua precoce scomparsa, avvenuta appena tre anni e mezzo dopo la morte del maestro, certamente non gli consentì di sviluppare una completa maturazione. Tuttavia, proprio la circostanza della sua morte prematura e lo svolgimento della sua attività in un arco di tempo così limitato contribuiscono a rendere la sua produzione piuttosto omogenea e ben caratterizzata.
Il primo quadro documentato è una *Immacolata Concezione* su rame, conservato nel Museo della Cattedrale di Oviedo (Spagna), firmato e datato 1727, cioè un anno prima della morte del maestro, avvenuta il 26 luglio del 1728. Ad esso fanno seguito due pale d'altare, firmate e datate *Janu.us Sarnelli 1730*. Tra queste una *Addolorata* nella chiesa collegiata di S. Martino in Cerreto Sannita (BN), purtroppo scarsamente utile alla comprensione del percorso stilistico dell'autore in quanto copia fedele di una analoga tela attribuita al Solimena o alla prima fase dell'attivita di Francesco De Mura, che si conserva nella chiesa madre di Baranello[8].
Di notevole interesse invece una *Madonna delle Grazie con S. Nicola di Bari, S. Filippo Neri e S. Caterina da Siena* oggi nella chiesa madre dell'Assunta di Grotteria in provincia di Reggio Calabria, ma proveniente dalla non più attiva S. Nicola de Protonotaris; l'opera è chiaramente ispirata a numerose tele di soggetto devozionale eseguite dal De Matteis nell'ultimo decennio di attività e ne ricalca sia lo schema piramidale della composizione che le fisionomie dei personaggi raffigurati[9]. Inoltre, fortemente mutuata dal maestro è l'atmosfera serena e quasi festosa della scena; a ciò contribuiscono diversi elementi quali l'espres-

sione languida della Vergine e, in particolare, l'atteggiamento delle figure infantili, come lo sguardo curiosamente rivolto verso il basso del Bambinello e il gesto giocoso e "insolente" del putto sulla sinistra, intento a provare il copricapo vescovile del vicino S. Nicola[10]. Menzionato per la prima volta da Domenico Lupis Crisafi nella *Cronaca di Grotteria*, pubblicata nel 1887[11], il quadro fu successivamente ignorato dalla critica, compreso il Frangipane, che nel 1933 non lo inserì nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: la Calabria*[12]. Riportato in modo del tutto impreciso dal Barillaro nella sua guida della Calabria del 1972[13], verrà infine citato correttamente da Trombetti nel 1995[14].

Ma se la pala di Grotteria, benché sufficientemente articolata e non priva di qualche elemento di originalità, non sembra rappresentare, anche per le condizioni tutt'altro che eccellenti della tela, una convincente prova di abilità per un pittore che era stato considerato uno dei più promettenti allievi formatisi nella bottega dematteisiana, ogni perplessità sembra destinata a cadere di fronte alla quarta opera autografa eseguita nello stesso anno per la chiesa madre di S. Nicola a Corigliano d'Otranto (LE). La tela, raffigurante *La Madonna col Bambino fra S. Pietro Martire e S. Giacinto*, oltre a rappresentare, fra le opere certe di Gennaro, l'esempio finora più persuasivo per l'eccellente livello tecnico raggiunto, propone, nella firma, un elemento di fondamentale interesse, anche per comprendere quella che sarà nei decenni successivi la ben più ampia produzione dei suoi due fratelli minori. Infatti qui, per la prima volta, l'autore sigla l'opera con il solo cognome, apponendolo con la medesima calligrafia, ma omettendo di anteporre ad esso l'abbreviazione del nome di battesimo alla latina (*Janu.us*), cosa che aveva fatto negli altri tre quadri da lui firmati che ci sono finora pervenuti. Si tratterebbe della prima attestazione dell'esistenza di una bottega, molto probabilmente limitata ai membri della famiglia; il quadro, quindi, sarebbe stato dipinto con la collaborazione dei fratelli minori, o perlomeno di Antonio, all'epoca già diciottenne[15]. Ma, pur essendo stato eseguito a più mani, il dipinto è da attribuirsi principalmente a Gennaro. Notevolissime sono infatti le somiglianze con la pala di Grotteria: quasi identiche le due Madonne con Bambino (sono infatti molto simili i tratti fisionomici sia della Madonna che del Bimbo, la postura della Vergine ed il panneggio della sua veste) che differiscono essenzialmente solo nella posizione delle braccia. La principale diversità fra le due opere va ricercata invece nell'atmosfera, così serena e quasi giocosa nella prima, ma che si trasforma nella seconda, divenendo decisamente più drammatica. Tale sensazione, dovuta in parte ai colori alquanto lividi dello sfondo, è resa soprattutto dall'espressione dei santi ai piedi della Vergine, emotivamente più tesa ed intensa. Ed è proprio in questa maggiore caratterizzazione dei volti resi in chiave quasi patetica, che va individuata la principale differenza fra la tela di Corigliano e la pittura dei fratelli minori che moduleranno le loro composizioni, e in particolare i visi e i gesti dei loro personaggi, su toni quasi sempre sereni e suadenti, talvolta addirittura leziosi, nel tentativo di avvicinarsi agli aspetti più classicistici della produzione dematteisiana, risultati tanto graditi alla committenza.

E proprio sulla scorta di queste due ultime opere autografe ci sembra oggi possibile proporre un ampliamento del corpus del pittore assegnandogli, sulla base di criteri di carattere stilistico, alcune tele, in buona parte inedite, fra le quali una *Madonna col Bambino fra S. Gennaro e S. Tommaso d'Aquino* nella chiesa del Monte dei Morti di Cerreto Sannita (BN)[16], un'*Immacolata fra S. Francesco e S. Antonio*, nella chiesa dei Cappuccini di Tora e Piccilli (CE)[17] e un *S. Gennaro e S. Gaetano che adorano il Sacramento* (Fig. 5) nella chiesa dell'Assunta di Guardia Sanframondi (BN)[18]. Ed anche in Calabria si potrebbe tentare di individuare, fra le diverse opere dubitativamente attribuite a Paolo De Matteis o alla sua scuola, la mano di Gennaro. Del pittore cilentano sono presenti in Calabria due opere datate e firmate: *L'Apparizione della Vergine Immacolata a S. Bruno* eseguita nel 1721 per la certosa di Serra San Bruno (VV), oggi nella chiesa dell'Addolorata[19] e *Le Sante Maria Maddalena e Dorotea*, dell'anno successivo e di provenienza sconosciuta, che si conserva nella Galleria Nazionale di Palazzo Arnone a Cosenza[20]. A queste due si affiancano una serie di dipinti tradizionalmente attribuiti al maestro o alla sua cerchia. Fra questi le due pale raffiguranti la *Circoncisione* nella chiesa del Gesù di Tropea[21] e in S. Maria dell'Episcopio a Scalea[22], a nostro parere molto lontane dallo stile del maestro cilentano, un *S. Nicola di Bari* proveniente dalla chiesa della Clarisse di Vibo Valentia, che oggi si conserva nel museo del Duomo[23] e una *Madonna del Rosario e Santi Domenicani* nella chiesa parrocchiale di Pizzoni[24]. Quest'ultima, già attribuita da Giorgio Leone ad Antonio Sarnelli, ci sembra invece più affine allo stile di Gennaro. In special modo il S. Domenico, anch'esso posto alla sinistra delle composizione, appare molto simile al S. Pietro Martire della tela di Corigliano d'Otranto, mentre le due coppie di cherubini dello sfondo rimandano agli analoghi angioletti della pala di Grotteria[25].

3. A soli 27 anni di età, come si è detto, Gennaro Sarnelli muore di tubercolosi il 7 febbraio 1731. Nello stesso anno Antonio Sarnelli, all'epoca diciannovenne firmerà la sua prima opera pervenutaci, una piccola *Madonna con Bambino* su rame, in collezione privata, di chiara matrice dematteisiana[26]. La calligrafia adottata per la firma sarà sostanzialmente identica a quella del fratello maggiore ed uguale sarà l'abitudine di anteporre l'abbreviazione del nome di battesimo latinizzato, in questo caso *Ant.us*.
Nel 1733 Antonio dipinge la sua prima pala d'altare per la chiesa del Carmine di Napoli, una *Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Evangelista e Giovanni Battista*, oggi nei depositi della Basilica[27]. In essa è evidente il tentativo ancora immaturo di riprodurre i temi classicistici del maestro (da notare ad esempio le analogie fra la gestualità del S. Giovanni Battista sulla destra con la S. Dorotea di Palazzo Arnone), ma le pose sono teatrali e nello stesso tempo rigide e innaturali, avvolte da panneggi piuttosto approssimativi.
L'anno dopo il pittore paleserà i medesimi difetti nella sua prima commissione fuori città, eseguendo una *Trinità con S. Vincenzo Ferreri e una supplicante* per la Chiesa del Purgatorio di Ferrandina (PZ)[28]; il tema della composizione lascia pensare che si tratti di un ex voto, ma l'infelice disposizione dei personaggi che suddividono rigorosamente lo spazio in quattro parti, li fa apparire slegati, accentuando l'innaturalità dei loro gesti. È dello stesso anno un *S. Vincenzo Ferrer* (firmato "Ant.us Sarnelli 1734") segnalato in collezione privata, molto simile, se non per la diversa posizione delle braccia[29].
Ma la novità più interessante che si realizza nel corso del '34, è la prima testimonianza della ricostituzione della bottega familiare. A tergo di due piccole tele *S. Gennaro* (Fig. 1) ed *Estasi di Santa Barbara* (Fig. 2), un tempo esposte assieme ad altre undici sui pilastri della navata della chiesa di S. Domenico a Taverna (CZ), ricompare la firma "*Sarnelli*" priva del nome di battesimo. In una delle due (*S. Gennaro*), accanto alla firma è aggiunta la data: 1734. In quel periodo Giovanni, il più giovane dei fratelli, dovette aver iniziato ufficialmente la sua collaborazione con Antonio, di due anni più anziano, in un sodalizio che proseguirà per quasi un cinquantennio[30].
La bottega era probabilmente ubicata nella stessa abitazione dei pittori che continuarono a convivere anche dopo aver abbandonato la casa dei genitori in seguito ai rispettivi matrimoni; la coabitazione fu facilitata dalla circostanza che entrambi sposarono due sorelle (Elisabetta e Maddalena Grillo) a distanza di pochi mesi[31].

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

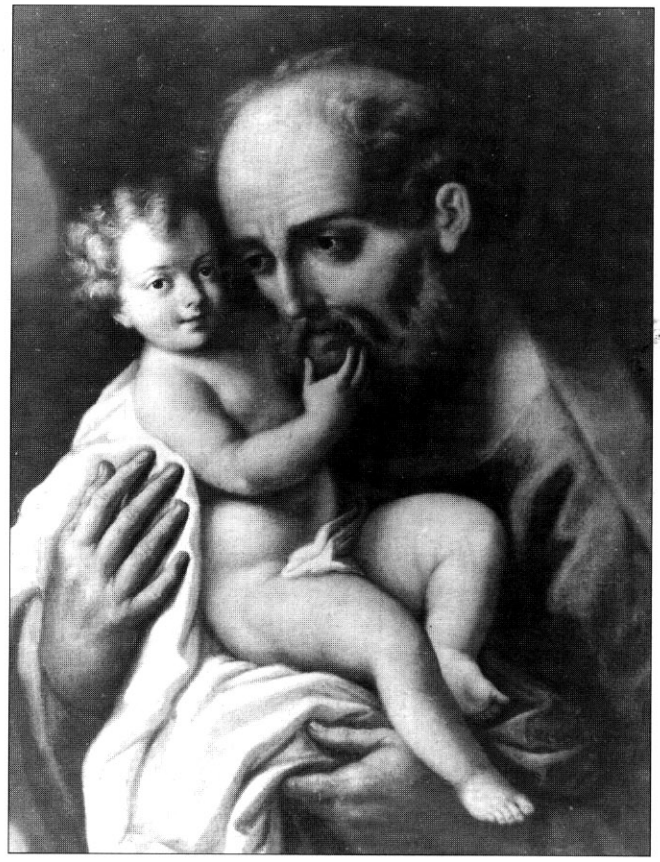


Fig. 4

Le tredici tele, tutte di uguali dimensioni (cm. 47 x 35) e racchiuse nelle medesime cornici d'epoca, venivano citate per la prima volta dal Frangipane nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: la Calabria*[32]. L'autore le definiva, dopo averne sottolineato il cattivo stato di conservazione, come "opere di Scuola Napoletana del sec. XVIII"; ma subito dopo aggiungeva che, "alcune sono firmate SARNELLI, e quindi vanno bene attribuite, come quasi tutti i soggetti, al pittore Antonio Sarnelli, operoso (circa 1742-1793) in Napoli ed anche in altri punti della Calabria". Infine, attribuiva ad Antonio Sarnelli anche la pala, posta all'epoca nella stessa chiesa, raffigurante *La Madonna con S. Tommaso e S. Giacinto.*

I quadretti, dopo essere stati trasferiti negli anni '70 sulla parete di fondo della sagrestia, hanno finalmente trovato nel 1995 una collocazione definitiva nel Museo Civico, realizzato nei locali ristrutturati dell'attiguo convento. Attualmente sono esposti in una sala ad essi dedicata con la giusta esclusione della *S. Rosa*, ribattezzata come *S. Caterina da Siena* ed assegnata da Giorgio Leone al pittore seicentesco Giovan Battista Spinelli. La pala con la *Madonna, S. Tommaso e S. Giacinto* è stata nel frattempo trasferita nella vicina chiesa di S. Nicola; per quest'ultima, sicuramente estranea alla produzione sarnelliana, lo stesso Leone ha proposto l'attribuzione al pittore squillacese Giuseppe La Rosa[33].

Nulla sappiamo circa la provenienza o gli eventuali committenti di questi dipinti, presumibilmente offerti come ex voto da parte di un unico donatore e collocati in chiesa secondo una consuetudine ricorrente anche in altri luoghi della Calabria[34]. E neppure siamo a conoscenza di quali o quanti fossero i quadri firmati "Sarnelli" all'epoca del Frangipane, in quanto non specificato nel suddetto inventario; infatti, i diversi restauri a cui sono stati sottoposti in più riprese nel secolo scorso, dei quali non sono pervenuti esaurienti resoconti, potrebbero aver tolto visibilità, a causa dei conseguenti rifoderi della tela, ad eventuali iscrizioni apposte sul retro[35].

Che tutti e dodici i quadri siano effettivamente usciti dalla bottega dei Sarnelli è un'ipotesi comunque abbastanza plausibile. Ad esclusione della *S. Caterina*, per la quale risulta assolutamente arduo esprimere una valutazione attendibile, in considerazione delle gravi lacune presenti sulla superficie pittorica, per gli altri nove, privi di firma, nell'attesa che in futuro possano emergere nuovi dati documentari, il giudizio può definirsi al momento sostanzialmente affermativo; e ciò soprattutto se li confrontiamo con altre analoghe operette a carattere devozionale eseguite nei primi anni di carriera (prima che arrivassero le ben

più importanti committenze ecclesiastiche e nobiliari) e rivolte ad un pubblico privato non particolarmente abbiente, che di solito le destinava alla propria camera da letto o le donava come ex voto.
Ci riferiamo, in particolare, ad una *Virgen con el Niño* (firmata "Sarnelli"), molto simile alla *Madonna del Carmelo* (Fig. 3) di Taverna, transitata nel 2000 sul mercato antiquario spagnolo[36], una *Crocifissione* (firmata "Sarnelli 1737") in collezione privata[37], una *Mater Purissima* (firmata "Sarnelli 1737") proveniente dal Monastero di S. Biagio di Aversa (CE), oggi collocata sulla tomba di S. Benedetto nell'Abbazia di Montecassino[38] e infine una *Madonna Addolorata* (firmata "Sarnelli 1739") nel Museo Giuseppina Arcucci di Ariano Irpino (AV)[39]. Da segnalare in ultimo due versioni quasi identiche, anche se prive di firma, del *S. Giuseppe con Bambino* (Fig. 4) di Taverna; una in cattivo stato di conservazione, nella non lontana chiesa di S. Maria della Luce nella frazione S. Pietro di Magisano (CZ)[40] e un'altra transitata alcuni anni fa sul mercato antiquario romano[41].
In questa serie di dipinti, pur nell'ambito di uno stile ancora acerbo e di una limitata padronanza tecnica (dovuta anche, probabilmente, alla precoce perdita prima del maestro[42] e poi, appena due anni e mezzo dopo, del fratello maggiore nonché capobottega) non mancano tuttavia motivi di interesse. Oltre ad una certa freschezza e originalità, evidente soprattutto nella *Pietà* (Fig. 5) e nei *SS. Pietro e Paolo che consegnano la regola a S. Domenico* (Fig. 6), già traspaiono alcune anticipazioni di quella che sarà la produzione successiva dei due artisti. L'espressione "ingenua" dei volti di alcuni santi e una certa tenerezza trasfusa nelle figure infantili e femminili preludono a quelli che saranno, nel prosieguo della carriera, quegli elementi che essi seppero meglio mutuare dall'arte del De Matteis e che diedero loro un buon livello di popolarità fra la clientela non solo provinciale, ma anche della capitale del Regno.

4. Alla fine degli anni '30 iniziano le committenze ecclesiastiche. La prima è proprio per la chiesa napoletana del Rosario di Palazzo, a pochi passi dalla loro abitazione, dove Antonio e Giovanni vengono pagati con 40 ducati per aver eseguito in sagrestia due tele: una per l'altare con la *Madonna col Bambino che appaiono a S. Domenico e S. Rosa*, firmata e datata da Antonio (Ant.us Sarnelli 1739) e tuttora *in loco*, e un'altra per la lamia, da tempo perduta e di cui non conosciamo il soggetto[43].
Nel 1741 altri due dipinti per la chiesa di S. M. di Costantinopoli a Rocca San Felice (AV); una *Immacolata fra S. Nicola di Bari e S. Rocco* e una *Madonna del Rosario con S. Domenico e S. Vincenzo Ferrer* (firmata "Sarnelli 1741")[44].

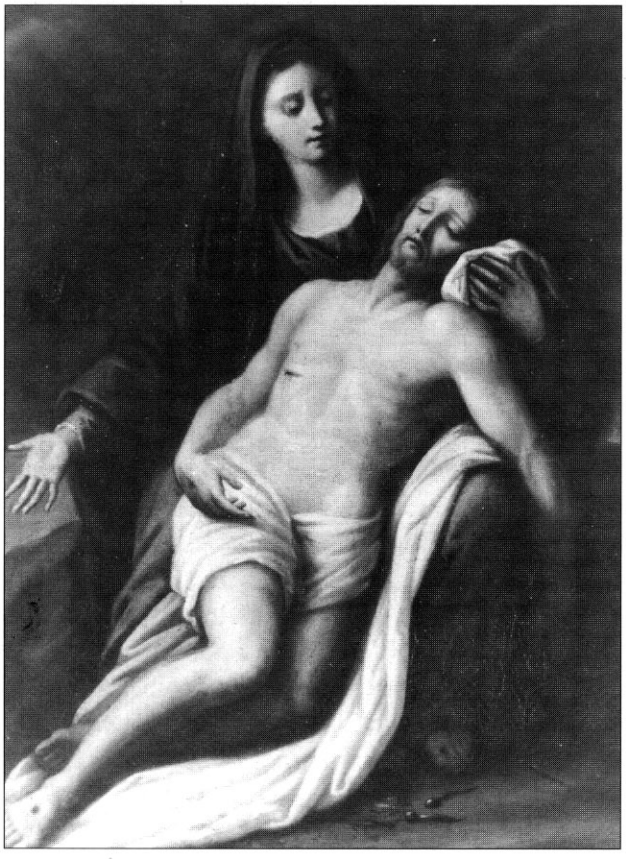


Fig. 5

Fig. 6

L'anno dopo ancora due tele di soggetto domenicano, probabilmente da assegnare al solo Antonio, per la chiesa napoletana di S. Pietro Martire: un *S. Domenico che brucia le eresie* e una *Madonna del Rosario e S. Domenico* (firmata e datata "Ant.us Sarnelli 1742")[45].
Soprattutto nei dipinti autografi di Antonio, a pochi anni di distanza dal S. Gennaro di Taverna appaiono indiscutibili i progressi raggiunti; essi risultano evidenti soprattutto nel modo di disporre i personaggi, nella maggiore ricercatezza dei panneggi e nell'uso più sapiente del chiaroscuro. Una felice dimostrazione di quanto detto è rappresentato dalla pala raffigurante *S. Tommaso con il Crocifisso miracoloso e la Vergine* (firmata e datata "Ant.us Sarnelli 1743") eseguita per l'antica chiesa di S. Domenico Soriano in Soriano Calabro (VV) e di cui esiste una seconda versione, molto simile, eseguita l'anno successivo[46]; fra le poche opere scampate al disastroso terremoto del 1783, essa si conserva nell'attuale chiesa del Santuario, dopo essere stata ospitata per un certo periodo nel locale Museo Domenicano[47]. Qui l'autore si mostra sicuro nella definizione dei piani e nella collocazione delle figure nello spazio. La pennellata risulta più fluida e più intenso l'effetto luminoso sui colori che producono vaghi sentori demuriani; essi vanno a sovrapporsi alle reminiscenze dematteisiane rivelate dall'eleganza dei gesti e la dolcezza del viso della Vergine, che diventeranno elementi costanti nella pittura dei Sarnelli. Stranamente ignorato, sia nell'inventario del Frangipane che nella guida del Barillaro, il dipinto presenta particolari motivi di interesse anche per il soggetto ed alcuni particolari della narrazione[48]. Ai piedi del santo, che con il suo aspetto imponente domina l'intera composizione, il libro, suo attributo tradizionale, con accanto la mitra, il pastorale ed una corona. I paramenti vescovili stanno a ricordare che egli rifuggì ogni carica nella chiesa che potesse coinvolgerlo in affari temporali (rifiutò l'offerta di papa Innocenzo IV che gli propose di rivestire la carica di Abate di Montecassino), mentre la corona ricorda la rinunzia, fortemente avversata dalla famiglia, ad una vita agiata e consona alla nobile casata (i conti d'Aquino) a cui apparteneva. Singolare anche la soluzione di far emanare dal miracoloso Crocifisso la frase pronunziata, iscritta sulla tela come una sorta di fumetto ante litteram. Ma l'elemento più insolito, in quanto estraneo al racconto tradizionale, è la presenza della Vergine che, nell'indicare il Crocifisso, pronunzia anch'essa alcune parole, purtroppo allo stato in parte illeggibili, che dalla bocca scivolano lungo la veste, e che sembrerebbero esprimere il compiacimento per l'approvazione espressa dal figlio.
L'influenza della pittura di Francesco De Mura, che era andata man mano imponendosi a Napoli proprio negli anni della loro formazione, diviene particolarmente evidente nella *Santa Margherita di Antiochia allontana il fuoco dei Saraceni* (firmata e datata "Ant.us Sarnelli 1742") per la chiesa madre di Villamagna (CH), dove Antonio interpreta in modo felicissimo un tema di culto assolutamente locale, con una scena dominata dalla presenza monumentale della santa, a sua volta ammorbidita dall'azzurro intenso del suo manto, sapientemente modulato nelle pieghe del panneggio, e dal luminoso pallore degli incarnati[49].

5. A distanza di quattro anni dalla pala di Soriano Calabro, Antonio Sarnelli, stavolta con il fratello Giovanni, ritorna in Calabria per un'importante commissione. Il Principe di Scalea, infatti, tramite il suo procuratore Giovan Battista Froscia, dà incarico ai pittori di eseguire, con una spesa complessiva di 130 ducati, due tele per la chiesa di Santa Maria Maddalena di Morano Calabro (CS) la cui ristrutturazione era in corso proprio in quegli anni[50].
Il pagamento è testimoniato da due fedi di credito del Banco del Salvatore, ritrovate presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, entrambe stilate a Pietrabianca, località costiera nei pressi di Napoli fra S. Giovanni a Teduccio e Portici, probabilmente in una villa di proprietà del Principe. Il primo documento, datato 9 maggio 1747, è relativo a un acconto di 20 ducati dati ad Antonio Sarnelli per eseguire i quadri del "SS. Rosario e dell'Incoronazione di Maria Vergine della Collegiata chiesa di S. Maria Maddalena di Murano". Il secondo, datato 22 settembre 1747 e intestato sia ad Antonio che a Giovanni Sarnelli, è relativo al pagamento di 10 ducati a saldo delle due opere, "atteso che gli altri ducati 120 se gli sono consegnati in contanti ed altre fedi"[51].
Delle due tele solo l'*Incoronazione della Vergine con S. Girolamo e S. Nicola di Bari* porta la firma "*Sarnelli 1747*", per cui la definitiva assegnazione ai nostri pittori anche della *Madonna del Rosario e Santi,* già ipotizzata dal Frangipane[52], la dobbiamo proprio al ritrovamento del suo documento di pagamento. A queste si affianca una terza tela raffigurante un *Miracolo di San Francesco di Sales*[53], firmata e datata, al pari della precedente, "Sarnelli 1747", verosimilmente realizzato a spese di qualche altro committente o della parrocchia stessa[54].
Dei tre dipinti il più pregevole è certamente *La Madonna del Rosario e Santi*. Soprattutto nella parte alta della composizione è chiaro il riferimento all'analogo soggetto realizzato da Paolo De Matteis per la

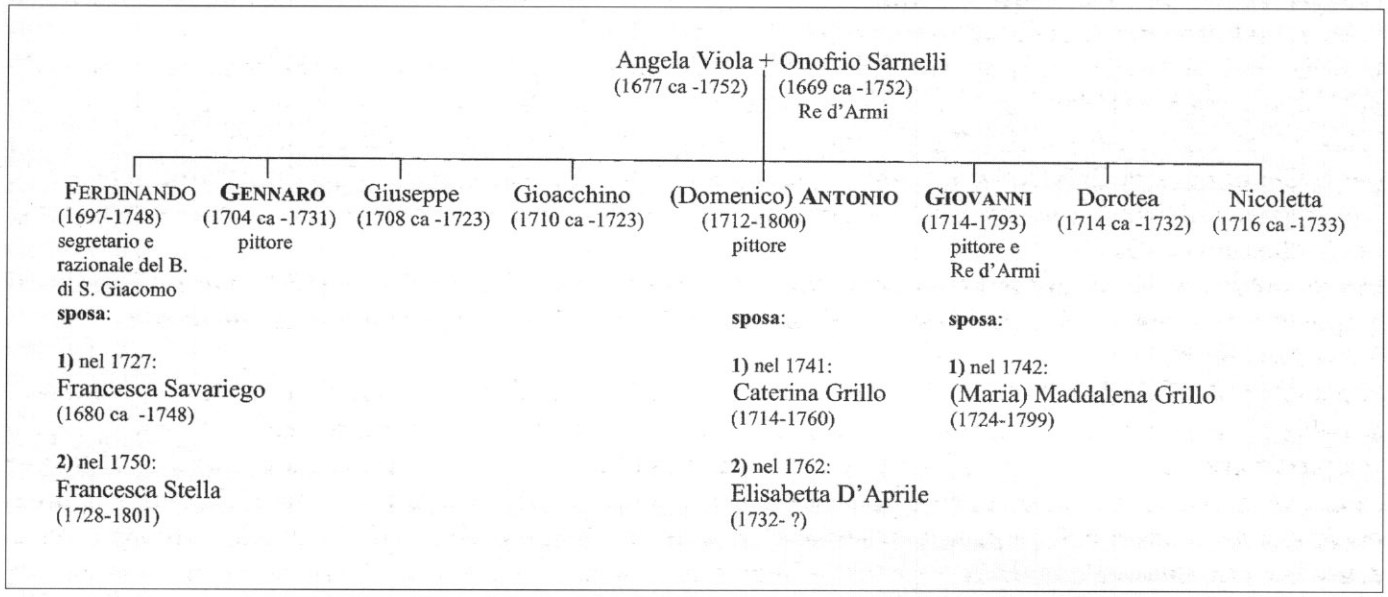
Cattedrale di Ascoli Satriano[55], a sua volta ispirato al prototipo di Luca Giordano oggi a Capodimonte, per la presenza del baldacchino che fa da "supporto"alla rappresentazione degli episodi della vita di Maria, accompagnato da un gruppo di angeli intenti a distribuire fiori; al di sotto di esso campeggia una delle inconfondibili Madonne sarnelliane dal volto intenso, ma addolcito nei tratti da una luce dorata e soffusa. Ai piedi della composizione, ben studiata nella disposizione dei personaggi, varie figure di Santi divise in due gruppi. A sinistra S. Domenico, S. Pietro Martire e Santa Caterina da Siena, a destra Maria Maddalena e Santa Rosa da Lima.
Le altre due tele, per quanto meno raffinate rispetto alla prima, confermano ormai l'ottimo livello raggiunto; anche l'*Incoronazione della Vergine*[56], tema che verrà nuovamente affrontato da Antonio negli anni '70[57], dimostra come la pittura dei due fratelli, pur restando sostanzialmente fedele al maestro cilentano, sia andata progressivamente assumendo, nel corso di questo primo quindicennio di attività, caratteristiche peculiari del primo De Mura, in cui più forti erano le reminiscenze del suo apprendistato solimenesco. Un'ipotesi al momento indimostrabile, ma in ogni caso molto suggestiva, è che i tre fratelli alla morte del De Matteis, ma in particolare Antonio e Giovanni dopo la scomparsa del fratello maggiore, abbiano cercato un nuovo maestro frequentando proprio la bottega del giovane De Mura[58]. Ciò spiegherebbe non solo i progressi lenti ma costanti nella pittura su tela, ma anche i brillanti risultati raggiunti nella tecnica dell'affresco che, dopo i primi incerti tentativi all'inizio degli anni '40[59], culmineranno nel 1750, come vedremo più avanti, nella splendida prova per la Biblioteca della Casa Professa del Gesù di Napoli.

6. Le tele di Morano segnano indubbiamente l'inizio del periodo più felice nel percorso artistico di Antonio e Giovanni. Infatti, appena l'anno successivo, nel 1748, giungerà l'importante incarico da parte del Duca Baldassarre Coscia e di suo fratello il Cardinale Niccolò di decorare la loro splendida dimora napoletana in costruzione fuori la Porta di Chiaia (attuale palazzo Partanna in Piazza dei Martiri). Dei numerosi lavori eseguiti a guazzo e in affresco, nell'arco di quattro anni, non restano che poche tracce, ma grazie ai numerosi documenti di pagamento recentemente ritrovati è stato possibile individuare alcune tele di elevata raffinatezza[60]. E subito dopo, il grande affresco con *Il Trionfo della Religione e della Dottrina Gesuitica sull'Eresia* per il soffitto della Biblioteca della Casa Professa del Gesù Nuovo di Napoli, recentemente oggetto di accurato restauro, dove gli artisti mescolano, con efficace e luminoso uso del colore, gli elementi tipici del loro repertorio, come le dolci figure allegoriche femminili, alternate da angeli e putti dalle morbide forme, con i severi ed espressivi ritratti di prelati e le drammatiche figure degli eretici.
L'anno 1747, in coincidenza con le opere eseguite per Morano Calabro, sulla cui spinta si realizzarono le ancor più importanti committenze immediatamente successive, rappresenta un ulteriore momento di svolta soprattutto per Giovanni. Proprio in quel periodo, infatti, egli dipinge la sua prima pala d'altare eseguita senza l'aiuto del fratello, siglando "Ioannes Sarnelli 1747" un'*Assunta* per l'omonima arciconfraternita napoletana presso il monastero della Trinità degli Spagnoli[61].
Sempre nel 1747 Giovanni rileverà dal padre Onofrio (che sarebbe poi morto nel 1752) la carica di Re d'Armi di Sua Maestà, circostanza questa che dovette fatalmente influire sulla sua carriera, certamente limitando la sua attività di pittore che, a differenza di Antonio, non svolgerà mai "a tempo pieno". Infatti, la collaborazione di Giovanni con il fratello maggiore, pur proseguendo senza evidenti interruzioni fino al 1784[62], subirà dagli anni '50 in poi un progressivo diradamento. Ciò diventa più evidente dopo il secondo matrimonio di Antonio nel 1762[63], che pose peraltro fine alla convivenza tra le rispettive famiglie. Da questa data in poi le opere firmate dal solo Giovanni, sia pur limitate nel numero, diventeranno molto più frequenti. Eppure, nonostante ciò, lo stile di entrambi rimarrà nel tempo sostanzialmente simile e sebbene siano tanti i dipinti pervenutici, nella quasi totalità dei casi anche debitamente datati e firmati, a tutt'oggi le opere dei due, a prescindere dalle sigle che li accompagnano, risultano sorprendentemente quasi sempre indistinguibili. Tale raro fenomeno di simbiosi può essere in parte spiegato con una serie di particolari coincidenze quali l'essere quasi coetanei (soli due anni di differenza), l'inizio precoce e contemporaneo nella stessa bottega e con i medesimi maestri e, non ultimo, la lunga convivenza. Di conseguenza, al di là della firma, non sapremo mai se anche i quadri ufficialmente siglati da uno dei due fratelli non abbiano invece visto la partecipazione di entrambi; e per la stessa ragione non saremo mai in grado di valutare con esattezza dove termina il contributo dell'uno e dove ha inizio quello dell'altro.
Ad ogni modo, nel corso degli anni '50 e '60, i Sarnelli, sulla scorta dei successi ottenuti al termine del decennio precedente, incrementeranno la loro produzione con opere prevalentemente devozionali che avranno larga diffusione in chiese e monasteri sia della provincia che della capitale; ciò fu in buona parte

dovuto all'ottimo livello tecnico raggiunto, ma anche al tono alquanto "accattivante" delle loro opere e ai prezzi praticati, sempre piuttosto contenuti[64].
Tra i principali lavori di Antonio nel corso di questi vent'anni, la *Madonna di Costantinopoli* (1754) per l'Annunziata di Capua (CE), opera in cui i personaggi, unitamente alla dilatazione delle forme ad all'imponenza tipiche dell'arte demuriana, acquistano una materia cromatica aerea e luminosa di pieno gusto rococò; ed ancora, a Napoli, la *Madonna dell'Ulivo* (1759) per S. Giuseppe dei Ruffi, i quadri per la chiesa di S. Caterina a Chiaia tra cui la *Divina Pastora* (1755) e la pala dell'altare maggiore con lo *Sposalizio mistico di S. Caterina* (1770), l'*Immacolata* e il *Battesimo di Santa Candida* (1767) per S. Pietro ad Aram, la *Sacra Famiglia* (1769) per il Collegio dei Cinesi, oltre agli importanti lavori, sia su tela che in affresco, per il Palazzo del Principe Spinelli di Laurino a via Tribunali (1767).
In collaborazione con Giovanni realizzerà invece, fra l'altro, una *Pentecoste* per la chiesa madre di S.Maria del Piano a Maierà (1754)[65], alcune tele per la chiesa di S. Pasquale a Chiaia (1752), le due grandi pale con l'*Assunta* e *S. Leone Magno* (1760) per l'Annunziata di Sessa Aurunca (CE), gli otto ovali con *Virtù* (1763) per la Concezione al Chiatamone, *L'Annunciazione* e il *Sogno di S. Giuseppe* (1765) della controfacciata di S. Giuseppe a Chiaia e l'*Immacolata* e *I SS. Tommaso e Rocco adorano il Sacramento* (1766) per la chiesa madre di Grottaminarda (AV).
Infine, fra le opere firmate dal solo Giovanni: *La Vergine appare al Beato Franco* (1763) per il Carmine di Napoli[66] e *S. Anna con S. Gioacchino e S. Francesco* (1766) per l'altare maggiore della chiesa di S. Anna a Sessa Aurunca[67].
Nonostante l'indubbia popolarità derivata dall'ampia diffusione dei propri lavori e un certo prestigio raggiunto grazie ad alcune importanti committenze, i due pittori non conseguiranno mai una vera e propria consacrazione da parte degli ambienti ufficiali. Infatti, nel 1769, Giovanni invierà una supplica al Re per essere ammesso come pittore di corte, che non verrà accolta[68]. Parimenti Antonio, nel 1772, chiederà invano di essere assunto nella squadra di artisti che, sotto la direzione di Luigi Vanvitelli, avrebbe dovuto attendere alla decorazione della costruenda Reggia di Caserta[69]. Ciò a dimostrazione che il consenso per i Sarnelli da parte dei contemporanei, salvo alcune significative eccezioni, rimase per lo più confinato fra il pubblico meno colto, che dall'opera d'arte, più che gli aspetti innovativi, ricercava un mezzo per rafforzare il proprio sentimento religioso e l'invito alla preghiera.
La produzione degli anni '70, che vedrà i due pittori lavorare per lo più singolarmente, conferma la loro refrattarietà ad inventare o anche ad adottare nuove formule figurative, continuando a riproporre scambievolmente (è questo infatti un altro degli elementi che li accomuna) ed in modo ripetitivo, sempre gli stessi soggetti, espressi con i medesimi stilemi, in una pittura che, anche se tecnicamente eccellente, finirà per risultare sempre uguale a sé stessa. E mentre Giovanni tornerà a lavorare nella chiesa del Carmine[70], Antonio realizzerà una serie di opere che, tranne qualche modesta eccezione, come gli affreschi per la cappella d'Avalos nella chiesa di Monteoliveto (1772)[71] e la tela con l'*Adorazione dei Pastori* a S. Francesco degli Scarioni (1777)[72], si confermeranno più che mai monotone e convenzionali[73].

7. Nell'ultimo decennio della carriera di Antonio si assisterà al progressivo diradarsi della produzione, quando ormai, anziano e in declino, appare per la prima volta distaccarsi dal fratello, abbandonando i toni sereni e leggeri che avevano accompagnato costantemente le sue opere; ora le atmosfere si fanno buie e i colori meno rocaille per diventare più scuri, con l'introduzione di soluzioni luministiche che sembrano ispirate al secolo precedente.
Un evidente esempio di questa svolta è rappresentato proprio dalla *Pietà* (firmata e datata Ant.us Sarnelli 1781) eseguita per la chiesa delle Pentite (o di Santa Maria Egiziaca) di Castrovillari (CS), dove l'artista, ormai settantenne, torna ad operare in Calabria, realizzando un'opera totalmente diversa da quelle eseguite trentacinque anni prima per la collegiata di Morano[74].
La tela, da vari anni trasferita nel Museo d'Arte Sacra di S. Giuliano nella stessa città, ha come tema centrale quello del Cristo Morto sorretto dal grembo della Vergine, di chiara ispirazione michelangiolesca, già trattato da Antonio in uno dei dodici quadretti di Taverna. Le due figure centrali sono qui circondate da alcuni Santi: a destra S. Francesco ed a sinistra S. Giovanni Evangelista e S. Chiara; quest'ultima, quasi in deliquio, è sostenuta da un'angelo presente alle sue spalle[75]. E queste atmosfere cupe, già preannunziate nel *Transito di S. Giuseppe* di S. Antoniello a Port'Alba dell'anno precedente, verranno adottate anche per temi meno drammatici nelle poche opere successive, come le due versioni del *S. Giovan Giuseppe della Croce con la Vergine e il Bambino*[76], fino alle ultime due tele della Sacra Famiglia ai Cinesi ai primi anni '90[77].

Giovanni Sarnelli concluderà la carriera nel 1787 con la *Conversione di S. Paolo*, una confusa composizione eseguita per la chiesa napoletana dei Padri della Missione ai Vergini[78]; la tela, forse un tardo tentativo di rinnovamento, è fortemente ispirata alla *Caduta di Saul* eseguita da Fedele Fischetti nel 1759 per la chiesa napoletana dello Spirito Santo[79]. Morirà settantanovenne, il 27 maggio 1793 e sarà sepolto a Montecalvario, nei Quartieri Spagnoli. Antonio lo seguirà nei primi mesi dell'anno 1800, alla veneranda età di 88 anni.
I due saranno presto dimenticati e nessuno dei loro numerosi figli intraprenderà mai la carriera di pittore.



Albero genealogico della Famiglia Sarnelli.

Fig. 7 – Giovanni e Antonio Sarnelli, *Madonna col Bambino dormiente*

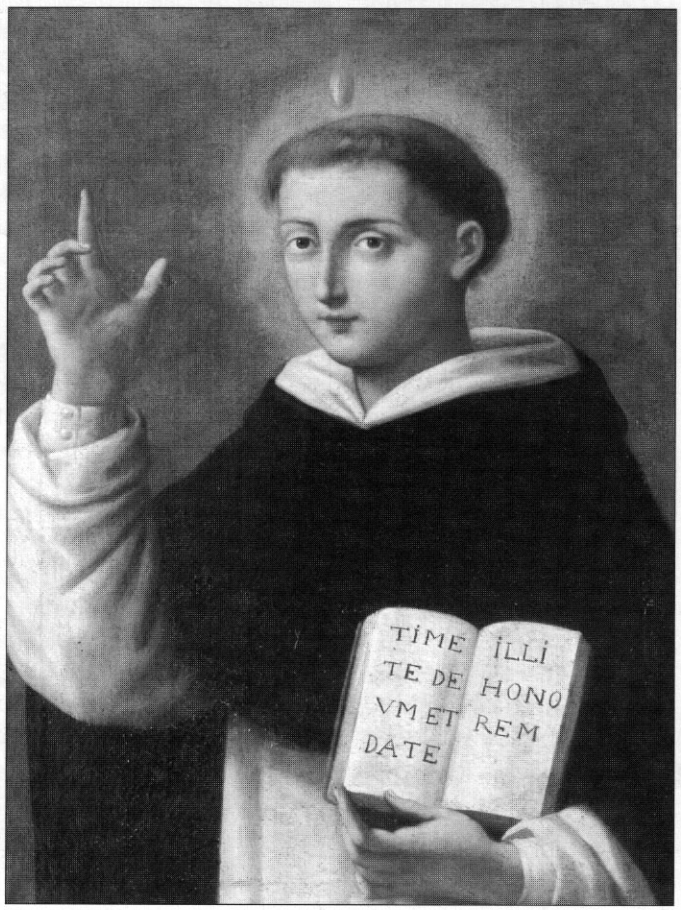


Fig. 8 – *San Vincenzo Ferrer*, olio su tele, ca.1734, Museo Civico.

Note

* Un caro ringraziamento a Mariarosaria Ruggiero, storica dell'arte, per i preziosi suggerimenti.

[1] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, IV, p. 547. Nel capitolo intitolato "Della vita di Paolo De Matteis pittore e scultore e de' suoi discepoli" il De Dominaci, pur non citando alcuna opera afferma: "Gennaro Sarnelli, il quale studiò molto nella scuola di Paolo, ed avrebbe fatto gran profitto, mediante la sua naturale, e continua applicazione, ma per questa medesima divenne tisico nel più bel fiore degli anni suoi, e se ne passò presto all'altro mondo. Vivono oggidì i suoi fratelli Antonio e Giovanni Sarnelli, che fanno onore al maestro, ed a loro medesimi, nelle opere che dipingono con studio e con amore".

[2] C.T. Dalbono, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia. Dalla fine del 1600, a noi*, Napoli 1859, p. 57. "Parecchie cose dipinse Gio. Battista Lama, e talvolta non malamente. Le migliori sue opere si trovano sparse nelle chiese di Lecce, ma fra quelli che fanno più onore al maestro, dopo il Mastroleo, furono i tre Sarnelli, Gennaro, Antonio e Giovanni, i quali ebbero buon colore, sufficiente disegno, alquanta morbidezza e, massime il primo, una ragguardevole composizione. Si veggono opera de' Sarnelli in Monteoliveto, agli Incurabili a S. Pasquale ed altrove."

[3] Don Ferrante [pseudonimo di G. Ceci], *Santa Chiara*, in *Napoli Nobilissima*, XI, 1902, p. 31. L'errore deriva probabilmente da una errata notizia riportata da Spila da Subbiaco, pubblicata nello stesso anno in *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli, 1901, p. 109. Lo stesso verrà ripetuto da A. De Rinaldis in *Santa Chiara. Il convento delle clarisse – il convento dei minori – la chiesa*, Napoli 1920, p. 228.

[4] R. D'Ambra, A. De Lauzières, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli 1855, I, p. 195. La cosa sorprendente è che, nonostante la firma di Antonio sia perfettamente visibile ad occhio nudo, l'errore verrà in seguito pedissequamente ripetuto addirittura da G.B. Chiarini in C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della Città di Napoli, con aggiunte di GiovanBattista Chiarini*, Napoli 1978, III, p. 334, da G.A. Galante (*Guida Sacra della città di* Napoli, 1872, p. 127), T.C. Dalbono (*Nuova Guida di Napoli e Dintorni*, 1876, p. 9), uno dei pochi ad aver in precedenza dimostrato di conoscere i Sarnelli nella sua 'Storia della pittura…' del 1856 (vedi nota 2), S. Di Giacomo, *Nuova Guida di Napoli*, Napoli 1922, p. 245 e persino dalla Guida CTI, *Italia Meridionale*, vol. II, *Napoli e Dintorni*, Milano 1927, p. 130, a dimostrazione di come anche i più celebri compilatori delle passate guide della città, anziché avvalersi di osservazioni personali, si siano molto spesso limitati a riportare dati dalle opere precedenti.

[5] Non è ben chiaro in cosa consistesse la carica di Re d'Armi e quali fossero i suoi compiti presso la corte napoletana del XVIII secolo. Tale figura, che verrà abolita all'epoca di Murat, ricorre in alcuni cerimoniali del Regno e sembrerebbe svolgere compiti di carattere prevalentemente formale.

[6] L'anno di nascita lo si può approssimativamente dedurre dalla dichiarazione di morte: *Napoli, Archivio Parrocchiale di S. Marco di Palazzo, Libro dei defunti*, ms., VI (1700-1739), f. 80r "A dì tre febraro mille settecento trentuno è passato da questa vita Gennaro figlio d'Onofrio Sarnelli e d'Angela Viola d'anni 27 munito de SS. Sacramenti, e si è seppellito alla Croce di Palazzo".

[7] U. Di Furia, *Gennaro Sarnelli. Un pittore ritrovato*, in *Napoli Nobilissima*, VIII, 2007, pp. 182-192.

[8] Oltre alla copia eseguita da Gennaro Sarnelli, che è l'unica firmata, ve ne sono molte altre, di autore ignoto; fra queste la tela già segnalata da N. Barbone Pugliese a San Martino d'Agri (PZ) in N. Barbone Pugliese - F. Lisanti (a cura di), *Ferrandina. Recupero di una identità culturale*, Galatina 1987, p. 244, nota 54. Un'altra, delle dimensioni di un bozzetto, l'abbiamo di recente ritrovata presso i depositi della Badia di Cava dei Tirreni (SA): Soprintendenza BAPPSAD Provincie di Avellino-Salerno, scheda di catalogo n. 15/231578.

[9] Ci riferiamo ad esempio alla *Vergine con ai piedi gli Apostoli Pietro e Paolo e S. Francesco di Sales* dei Girolomini di Napoli, eseguita nel 1726 e alla coeva *Madonna della Pace* del Museo del Sannio di Benevento.

[10] Altro particolare che contribuisce all'atmosfera briosa della composizione sono i due bambini salvati da S. Nicola e raffigurati ai suoi piedi, che sembrano indicare alquanto divertiti, più che il loro salvatore, il terzo compagno rimasto attardato, in atteggiamento devoto, all'interno della botte.

[11] D. Lupis Crisafi, *Cronaca di Grotteria – dalla sua fondazione fino all'anno 1860*, Gerace Marina 1887, p. 208. L'autore nella citazione indica erroneamente il 1720 come data di esecuzione del quadro.

[12] A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia in Italia, II, Calabria*, Roma 1933.

[13] E. Barillaro, *Calabria – Guida artistica ed archeologica*, Cosenza 1972, p. 291. Barillaro, oltre a riproporre lo stesso errore di datazione in cui era incorso Lupis Crisafi, confonde il soggetto con quello di un'altra tela un tempo presente in chiesa (opera seicentesca attribuita dal Frangipane a Francesco Fracanzano, commissionata da una nobildonna del luogo, come ex voto per la guarigione del figlio) e di cui non v'è più traccia.

[14] G. Trombetti, *I Sarnelli e la chiesa della Maddalena* in *Memorie riscoperte. Mostra sulle opere d'arte restaurate dalle chiese della Maddalena e del Carmine*, Morano Calabro 1995, pp. 111-114.

[15] Antonio (battezzato come Domenico Antonio), nacque nel territorio parrocchiale di S. Anna di Palazzo il 17 gennaio 1712, mentre Giovanni vide la luce due anni dopo, il 23 giugno 1714, nella parrocchia di S. Marco di Palazzo.

[16] U. Di Furia, *Gennaro Sarnelli…* op. cit., p. 186.

[17] Soprintendenza BAPPSAD Province di Benevento-Caserta, scheda di catalogo n. 15/265813.

[18] Soprintendenza BAPPSAD Province di Benevento-Caserta, scheda di catalogo n. 15/89910.

[19] G. Leone, *Giuseppe Pascaletti (1699-1757): un tempo nel tempo. La Calabria, Napoli e Roma… percorsi in fieri* in G. Leone (a cura di), *Giuseppe Pascaletti (1699-1757) di Fiumefreddo Bruzio. Un percorso artistico tra la Calabria, Napoli e Roma*, Soveria Mannelli 2007, pp. 47-62.

[20] Vedi le schede di G. Leone in G. Ceraudo (a cura di), *La raccolta dei dipinti di Palazzo Arnone*, Soveria Mannelli 1999, pp. 119-120 e 165-166, e G. Leone (a cura di), *Giuseppe Pascaletti (1699-1757) di Fiumefreddo Bruzio…* op. cit., Soveria Mannelli 2007, pp. 121-

122. È singolare che figure molto simili all'Immacolata di Serra S. Bruno, di impianto vagamente solimenesco, e alla S. Dorotea di Palazzo Arnone, ricompariranno nel 1727, nell'*Immacolata e le cinque Vergini Palermitane*, uno dei diversi quadri eseguiti dal De Matteis negli ultimi anni di attività, per l'Abbazia di S. Martino delle Scale nei pressi di Palermo; per questi ultimi vedi A. Lipari e F. Messina Cicchetti, *Lo splendore di un chiostro*, Bagheria 2002, p. 66 e la scheda di L. Pestilli in R. Vodret (a cura di), *Anteprima della Galleria Nazionale di Cosenza*, Cinisello Balsamo 2003, p. 100.

[21] A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte...* op. cit. p. 106 e E. Barillaro, *Calabria...*, cit. p. 101.

[22] M.P. Di Dario Guida , *Formazione e consistenza del patrimonio artistico delle chiese di Calabria in I beni culturali e le chiese di Calabria. Atti del convegno ecclesiale regionale promosso dalla Conferenza Episcopale Calabra*, Reggio Calabria 1981, p. 261.

[23] A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte...* op. cit. p. 118 e E. Barillaro, *Calabria...*, cit. p. 106.

[24] G. Leone, *Per una storia della storiografia artistica in Calabria: il «caso» di Vibo Valentia. Sintesi di proposte per un'indagine storico-artistica sul territorio (secc. XVI-XIX)* in *I beni culturali del vibonese: situazione attuale, prospettive future, atti del convegno provinciale Nicotera – Castello dei Ruffo, 27-28-29 dicembre 1995*, Vibo Valentia 1998, pp. 231-300.

[25] Di scuola dematteisiana sono anche due tele finora piuttosto ignorate dalla critica: una Sacra Famiglia nella chiesa madre di S. Domenica Talao ed in particolare una *Trinità con Gesù Crocifisso e ai piedi S. Teresa d'Avila e altro santo* nella matrice di Cannavà, frazione di Rizziconi, per la quale si potrebbe ipotizzare l'intervento di Giuseppe Mastroleo.

[26] U. Di Furia, *I Sarnelli in terra sannitica* in *La Provincia Sannita*, XXVII n.s., n. 3, 2007, pp. 47-53. Un'altra opera documentata con la medesima datazione è una *Madonnina* un tempo conservata nella chiesa napoletana di S. Arcangelo a Baiano e oggi dispersa (F. Strazzullo, *Postille alla Napoli Sacra della città di Napoli del Galante*, Napoli 1962, p. 8).

[27] La firma del quadro (*Ant.us Sarnelli 1743*) è stata resa leggibile grazie a un recente restauro (vedi U. Di Furia, *I Sarnelli in terra sannitica.*, cit., p. 48).

[28] N. Barbone Pugliese, F. Lisanti (a cura di), *Ferrandina. Recupero...* op. cit., scheda di N. Barbone Pugliese a p. 221.

[29] G. Trombetti, *I Sarnelli e la chiesa della* Maddalena... op. cit., p. 111. La notizia riportata nel saggio di Trombetti (che ringrazio per avermi fornito la fonte) è tratta dalla rubrica di antiquariato a cura di M. Mojana in *Casaviva*, aprile 1995, p. 364.

[30] Che i quadri firmati con il solo cognome esprimano il frutto della collaborazione fra Antonio e Giovanni, come proposto per la prima volta da Trombetti (*I Sarnelli e la chiesa della Maddalena...* op. cit., p. 112) appare ormai acquisito grazie alle conferme ottenute dal ritrovamento di diversi documenti di pagamento.

[31] U. Di Furia, *I Sarnelli: una famiglia di pittori e di bancari* in *Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli 2005-2006*, Napoli 2007, pp. 249-296.

[32] A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, cit., p. 86. I tredici quadretti verranno segnalati ed assegnati ad Antonio Sarnelli anche nella guida *CTI, Lucania e Calabria*, Milano 1938, p. 345 ed edizioni successive.

[33] G. Leone, *Prefazione* in M. Panariello, *Francesco Colelli. Pittore (1734-1820). Documenti di cultura artistica sul '700 calabrese*, Soveria Mannelli 1999, pp. 9-16 (spec. 15).

[34] Una serie di sei quadri di scuola napoletana del XVIII secolo, di dimensioni leggermente superiori a quelli di Taverna, si trovava un tempo posta sulla parete sopraelevata della navata centrale nella chiesa madre di S. Nicola a Siderno Superiore (RC), come ricordato nella scheda di Rosa Maria Cagliostro in R.M. Cagliostro, C. Nostro e M.T. Sorrenti (a cura di), *Sacre visioni*, Roma 1999, pp. 96-97.

[35] Ad un restauro avvenuto nel 1930 fa cenno E. Barillaro, *Calabria,*. cit. p. 94, mentre un altro intervento è segnalato negli anni '70 da M.P. Di Dario Guida, *Arte in Calabria – Ritrovamenti, restauri, recuperi*, Roma 1982, p. 208.

[36] Alcalà Madrid, subasta 4 X 2000, lotto 56, p. 39.

[37] U. Di Furia, *Due opere inedite di Antonio Sarnelli in Santa Maria del Pozzo. La Crocifissione e il San Bernardino da Siena* in Summana, XXI, n. 63, pp. 14-19.

[38] U. Di Furia, *Gennaro Sarnelli...* op. cit., p. 184.

[39] Soprintendenza BAPPSAD Province di Avellino-Salerno, scheda di catalogo n. 15/227466.

[40] Il quadro, sicuramente un ex voto, come si deduce da una scritta appena leggibile, è collocato sul IV pilastro di destra della navata. Decisamente più problematica, invece, l'attribuzione ad Antonio Sarnelli di una piccola tela con la *Vergine Addolorata* presso la Casa-Museo "Antonino Greco" nella vicina Vincolise, altra frazione del comune di Magisano, come indicato sul sito internet: www.museionline.it.

[41] Vedi la scheda su Antonio Sarnelli compilata da D. Festa in E.Ancafora (a cura di), *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, Firenze 2009, pp. 264-265.

[42] Alla morte del De Matteis Antonio aveva solo sedici anni, mentre Giovanni addirittura quattordici. Tale circostanza esclude quindi la possibilità che i due, a differenza di Gennaro, abbiano potuto realizzare presso la bottega dematteisiana un apprendistato sufficientemente lungo e formativo.

[43] Il documento di pagamento intestato ai "Sig.ri Antonio e Giovanni Sarnelli" è riportato da Renato Ruotolo in *Notizie inedite sul Rosario di Palazzo* in *Napoli Nobilissima*, XVI, 1997, pp. 60-75, ed è conservato nell'Archivio Storico Napoletano, Monasteri Soppressi, ms, 5259, ff. 738-772. In questo caso si potrebbe ipotizzare, vista la firma di Antonio sulla tela superstite, che quest'ultima sia stata dipinta dal solo capobottega mentre l'altra, quella perduta, sia stata eseguita da entrambi.

[44] P. Di Fronzo, *Arte Sacra in Alta Irpinia*, II, Mercogliano 1998, pp. 107-110.

[45] G.A. Galante, (a cura di) N. Spinosa, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1985, p. 197 e p. 209, nota 185 a cura di A. Spinosa.

[46] Il quadro, di dimensioni molto più piccole rispetto alla pala di Soriano Calabro è firmato e datato "Ant.us Sarnelli 1744" e si conserva in collezione privata (U. Di Furia, *I Sarnelli in terra sannitica...* op. cit., p. 52, nota 20).

[47] A. FATIGA, *Soriano Calabro tra passato e presente*, Soriano Calabro 1995, p. 97.

[48] Secondo la tradizione, una sera, S. Tommaso invocò Cristo per avere conferma della bontà dei suoi scritti: il Crocifisso al quale si rivolgeva in preghiera gli parlò pronunziando le parole: *Bene scripsisti de me, Thoma; quam ergo mercedem recipies?*. A questa domanda il Santo rispose: *Non aliam nisi te*. Il miracoloso Crocifisso, in realtà un dipinto su tavola del XIII secolo, si conserva nell'omonimo cappellone della chiesa di S. Domenico Maggiore in Napoli.

[49] *Villamagna, guida al centro antico e al territorio,* Ari 1991, p. 8. Contemporaneamente alla *S. Margherita di Antiochia*, Antonio realizza nella stessa chiesa una *Madonna del Rosario con i santi Domenico e Caterina*, oggi in pratica illeggibile a causa dei pesanti restauri ottocenteschi

[50] Gli Spinelli di Scalea dovettero svolgere un ruolo importante nella ristrutturazione della chiesa avvenuta a metà del XVIII secolo, come dimostrato dalla donazione dell'altare maggiore (G. Trombetti, *Gli arredi marmorei della Maddalena* in *Memorie riscoperte*…., cit., pp. 97-104).

[51] Per il testo completo dei due documenti e relativi riferimenti vedi U. Di Furia, *I Sarnelli: una famiglia di pittori e di bancari*…, cit., p. 287.

[52] "Di scuola napoletana del sec. XVIII, probabilmente anche del Sarnelli o del De Matteis" (A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*… op. cit., p. 188).

[53] Il soggetto, alquanto raro, è relativo ad un miracolo avvenuto nel 1623, pochi mesi dopo la morte del santo, nei pressi della città di Annecy, nell'Alta Savoia, dove fu tumulato; secondo quanto narrato, un adolescente di nome Jérôme Génin, caduto accidentalmente nel fiume Fier, venne risuscitato diverse ore dopo l'annegamento, grazie all'intervento prodigioso di S. Francesco di Sales. L'episodio fa parte dei dieci miracoli riportati nella bolla di canonizzazione firmata da Papa Alessandro VII, il 13 maggio 1661: "Jérôme Génin, s'était noyé, et l'on portait en terre son cadavere enveloppé d'un linceul exhalant déjà une odeur fetide, lorsque tout à coup, ressucité, il remua les bras sous son suaire, et éleva la voix pour publier les louanges de François de Sales, disant qu'à ce moment ce saint évêque lui était apparu, revêtu de ses habits pontificaux, avec un visage plein de douceur et de majesté, tout resplendissant de gloire": AA.VV., *Pouvoir de saint François de Sales, ou miracles et guérisons opérés par le saint évêque, tirés du procés de sa canonisation et de piéces authentiques*, Bourg (France) 1911.

[54] G. TROMBETTI, in *I Sarnelli e la chiesa della* Maddalena…, cit., p. 113, proponeva l'attribuzione ai Sarnelli, a nostro parere poco convincente, anche delle due tele della collegiata raffiguranti *S. Teresa d'Avila e l'apparizione di S. Pietro d'Alcantara* e la *Predica di S. Francesco Saverio e apparizione di S. Vincenzo Ferrer*, tradizionalmente riferiti a Francesco Lopez, anche in base alla presenza in chiesa di altre sue opere.

[55] M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del '700*, Napoli 1994, p. 54.

[56] Nella composizione la figura della Vergine presenta delle analogie con l'*Immacolata Concezione* realizzata da Sebastiano Conca nel 1741 per la Basilica di S. Maria della Misericordia di Macerata (AA.VV, *Sebastiano Conca [1680-1764]*), Gaeta 1981, pp. 266-267), come rilevato da M. Panariello in *Francesco Colelli. Pittore (1734-1820)*… op. cit., Soveria Mannelli 1999, p. 102.

[57] Antonio realizzerà un'*Incoronazione della Vergine e Angeli* per la demolita chiesa del Gesù di Benevento nel 1771, oggi nei depositi della locale soprintendenza, e un'*Incoronazione della Vergine e i Santi Bernardino e Giovanni da Capestrano* per la chiesa della Trinità di Eboli (SA) nel 1776, trafugata negli anni '90 del secolo scorso (U. Di Furia, *I Sarnelli in terra sannitica*…op. cit. pp. 48 e 49). Non ci trova invece d'accordo l'attribuzione della grande pala *dell'Incoronazione della Vergine e Santi* nella chiesa matrice di S. M. del Colle a Mormanno (CS), riferita tradizionalmente ad Antonio Sarnelli sulla base di quanto affermato dal Frangipane nel suo "Inventario": "Di buona maniera della scuola napoletana, metà del XVIII, probabilmente del Sarnelli" (A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia,* cit., p. 201).

Poco convincenti le segnalazioni, sempre in provincia di Cosenza, di opere dei Sarnelli nella chiesa madre di Longobardi (*Assunta*) e nella cappella di S. Zaccaria di Cetraro (*Immacolata Concezione*). La prima vedi L.BILOTTO, Itinerari culturali della provincia di Cosenza, Reggio Calabria 2001?; per la seconda vedi C. ROVALE, *Recuperate la statua lignea e la tela dell'Immacolata Concezione* in «Quotidiano della Calabria», 10 agosto 2007, p. 20.

[58] Sappiamo infatti dalla biografia dedicata al De Mura, curata da A. Roviglione ed inserita nell'edizione del 1731 (stesso anno della morte di Gennaro) dell'*Abecedario Pittorico* di G. Orlandi, che all'epoca il pittore, poco più che trentenne, aveva già numerosi allievi "à quali presiede come capo e maestro" (vedi M. A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecettecento*, Napoli 1997, p. 178).

[59] Ci riferiamo agli affreschi inediti nella cappella di S. Andrea Avellino in S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone eseguiti nel 1743, che seguono di un anno quelli di S. Pietro Martire, perduti in seguito ai bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale.

[60] Ci riferiamo a una *Divina Pastora* firmata "Sarnelli 1747" e ad un *Cristo e l'Adultera* firmato "Ant.^{us} Sarnelli 1748" (Fig. 24) entrambi in collezione privata: si rinvia a U. Di Furia, *Gennaro Sarnelli*… op. cit., pp. 188 e 189.

[61] U. Di Furia, *I Sarnelli: una famiglia di pittori e di bancari*… op. cit., pp. 281 e 282. In realtà J. Urrèa Fernandez in *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977, p. 357, segnala una *Virgen* in collezione privata a Cartagena in Spagna, firmata e datata da Giovanni Sarnelli già nel 1738. Di quest'opera però, di cui non esiste riproduzione fotografica nel testo, non si ha al momento riscontro. Il pittore in seguito acquisterà la consuetudine di firmare, al pari dei suoi fratelli, con l'abbreviazione del nome di battesimo, non alla latina, ma in italiano: "Gio.^{nni}".

[62] È di questa data l'ultima tela firmata "Sarnelli". Si tratta della *Madonna col Bambino e i Santi Vincenzo Ferrer e Giacinto* per la chiesa di S. Domenico a Matera. La data apposta a fianco al cognome viene indicata come 1751 in A. Grelle Iusco (a cura di), *Arte in Basilicata*, Roma 1981, p. 128. Anche alla luce del restauro eseguito negli anni '90 essa va attualmente interpretata come 1784 (Vedi la scheda sul quadro compilata da D. FESTA in E. ANCAFORA (a cura di), *Spledori del barocco defilato*… op. cit., pp. 264-265). Si tratta dell'unica opera accertata dei Sarnelli in Basilicata, dopo la tela di Antonio eseguita nel '34 per la chiesa del Purgatorio

di Ferrandina. Nel testo curato da Anna Grelle, veniva attribuita ad Antonio Sarnelli anche la tela con l'*Assunta*, della chiesa di S. Luigi di Aliano (PZ) che in una nota di aggiornamento inserita a p. 313 della ristampa anastatica dello stesso saggio edita nel 2001, verrà più giustamente assegnata a Giuseppe Simonelli. Inesistente invece, e frutto probabilmente di un refuso, la tela con "l'*Incoronazione della Vergine* di Antonio Sarnelli" segnalata nella chiesa matrice di Tramutola (PZ) dalla guida *CTI, Lucania e Calabria*, Milano 1938, p. 276, fino alla IV edizione del 1980.

[63] Nel 1760 infatti, Caterina Grillo, prima moglie di Antonio e cognata di Giovanni, che gli aveva dato numerosi figli, muore probabilmente per le conseguenze dell'ultimo parto. Rimasto vedovo, convolerà a seconde nozze nel febbraio del 1762 con Elisabetta d'Aprile.

[64] Si vedano ad esempio i 70 ducati pagati ad Antonio fra il 1749 e il 1751 per l'esecuzione di due tele (*S. Michele Arcangelo sconfigge gli angeli ribelli* e *S. Giuseppe col Bambino e S. Gaetano*) per la chiesa della Trinità di Somma Vesuviana (NA): U. DI FURIA, *Due tele di Antonio Sarnelli nella chiesa dei Padri Trinitari alla luce di nuovi documenti* in *Summana*, n. 67, dicembre 2006, pp. 27-29.

[65] Il quadro, di cui sono venuto a conoscenza al momento di andare in stampa grazie alla segnalazione di Annamaria Lico che ringrazio sentitamente, è firmato con il solo cognome "Sarnelli" e senza data; l'anno presunto in cui fu realizzato si ricava dalla scritta dedicatoria che è apposta in basso: *Fran.cus et Fulgentius Vanni fratres amantissimi f. curarunt a MDCCLIV.*

[66] Contemporaneamente alla tela, Giovanni eseguì per la stessa cappella anche gli affreschi con alcuni episodi della vita del Beato per il prezzo complessivo di 44 ducati (G. Filangieri, *Documenti per le Province Napoletane*, III, Napoli 1885, p. 333).

[67] Una piccola tela di Giovanni Sarnelli del 1769 raffigurante l'*Addolorata*, finora l'unica segnalata in Calabria che rechi la firma di quest'autore, è riportata in collezione privata da G. Mari, *Gli artisti del '700 nelle opere in catalogo* in *Iconografia di Chiara* d'Assisi. *Appunti per una ricerca in Calabria* in *Iconografia di Chiara d'Assisi in Calabria. Celebrazioni per l'VIII centenario della nascita della Santa*, Castrovillari 1994, p. 223.

[68] Documento inedito ritrovato presso l'archivio di stato di Napoli, di prossima pubblicazione.

[69] N. SPINOSA, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: lettere e documenti inediti* in *Storia dell'Arte*, 14, 1972, pp. 193-214.

[70] Fra le diverse opere eseguite da Giovanni in questa chiesa, la tela con *S. Gregorio che celebra la Messa* (1774) e l'*Ultima Cena*, affresco perduto eseguito per il refettorio nel 1772 e pagato "Doc. 30 oltre le spese di cibaria" (G. FILANGIERI, *Documenti per le Province Napoletane*, op. cit., p. 465). Sempre del 1772 è invece una interessante *Madonna con Bambino e S. Francesco*, tela firmata e datata, realizzata per la chiesa oggi distrutta di S. Leonardo in Ogliastro Cilento (SA); il quadro, conosciuto attraverso una vecchia foto presso la fototeca della Soprintendenza di Napoli (AFSG 6887 RLX), è attualmente irreperibile.

[71] In due lunette Antonio dipinse l'*Annunciazione* e il *Riposo dalla fuga in Egitto*; nei pennacchi gli *Evangelisti*. Sempre degli anni '70, sono gli affreschi eseguiti per la chiesa di S. Chiara, distrutti dal bombardamento del 1943.

[72] Il quadro fu pagato solo 16 ducati secondo quanto riferito da F. STRAZZULLO, *Documenti per la Chiesa e il Monastero di S. Francesco degli Scarioni* in *Napoli Nobilissima*, v. XIV, 1975, pp. 70-77. Il tema della Natività fu già affrontato in modo interessante da Antonio negli anni '60 con tre tele conservate nel Santuario di S. Alfonso Maria de' Liguori a Pagani (SA); vedi A. BRACA, *La pittura del Sei-Settecento nell'Agro Nocerino Sarnese: il Settecento* in A. BRACA, G. VILLANI, C. ZARRA (a cura di), *Architettura e opere d'arte nella Valle del Sarno*, Pagani 2005, pp. 385-430 (spec. 407-408).

[73] Ci riferiamo soprattutto al *S. Francesco Caracciolo* (1761) in S. Giuseppe dei Vecchi, al *Cuore di Gesù fra i SS. Pantaleone ed Antonio* (1775) in S. Gregorio Armeno ed alle tele eseguite in più riprese (1774-1777) per il santuario della Madonna dell'Arco a S. Anastasìa (NA).

[74] La tela di Antonio Sarnelli (ignorata sia dall'"Inventario" del Frangipane che dalle guide di Barillarro e del TCI) sostituì un'altra di soggetto molto simile, eseguita da un ignoto pittore locale alla metà del secolo XVIII che si conserva nello stesso museo; vedi G. Trombetti, *Castrovillari nei suoi momenti d'arte*, Castrovillari 1989, pp. 108-111, in cui l'autore propone di attribuire ai Sarnelli anche le tele con la *Madonna col Bambino, S. Raffaele e S. Vito* e il *Trionfo dell'immagine della Madonna del Buon Consiglio adorata da S. Raffaele e S. Pasquale Baylon* provenienti dalla stessa chiesa. Vedi dello stesso autore anche la scheda sulla tela del *Trionfo...* in G.Leone (a cura di), *Pange lingua. L'Eucarestia in Calabria. Storia Devozione Arte*, Catanzaro 2002, p. 629, n. 90.

[76] È singolare, nella raffigurazione della santa, il tema iconografico dell'ostia raggiata sul petto, elemento raro e ritrovabile solo in Calabria, come sottolineato da G. Leone in *L'iconografia di S. Chiara d'Assisi*...op. cit., pp. 17-74, spec. 54.

[77] La prima, firmata "Ant.^{us} Sarnelli 1788", si trova sull'altare della cella del santo, da alcuni anni inglobata nell'Hotel S. Francesco al Monte di Napoli (un tempo convento francescano di S. Lucia al Monte). L'altra, di dimensioni molto maggiori, è firmata "Ant.^{us} Sarnelli 1789", proviene dal refettorio del convento di S. Pasquale di Atripalda (AV); dagli anni '60 è conservata nei depositi del convento della SS. Annunziata di Avella (AV). Della prima, Rosario Pinto ne segnala il bozzetto su rame in collezione privata (R. Pinto, *Storia della pittura napoletana*, Napoli 1997, p. 227).

[78] Sulle due tele, *Madonna con Bambino e Santi* (1792) e *Redentore e Santi* (1793), oggi nei depositi del Museo Civico di Castel Nuovo, vedi U. Di Furia, *Arte e storia nella chiesa e collegio della Sacra Famiglia ai Cinesi* in *Matteo Ripa e il Collegio dei Cinesi di Napoli (1682-1869)*, Napoli 2006, pp. 101-131.

[79] Dello stesso anno un *S. Giuseppe con Bambino* nei locali dell'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Nudi di Napoli.

[80] N. SPINOSA, *Pittura napoletana dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1987, p. 133, scheda n. 204, fig. 265.

IX-14, **Antonio Sarnelli** (Napoli 1712-1800) **Giovanni Sarnelli** (Napoli 1714-1793)
Pietà
Olio su tela cm.– Sec. XVIII (terzo decennio)
Museo Civico, Sala del "Settecento"