



## COMUNE DI MASSA LUBRENSE



SERVIZIO CIVILE NAZIONALE

## PROGETTO BIBLIOPOLIS

**Obiettivo: BIBLIOTECA DI STORIA PATRIA ON-LINE**

In collaborazione con



Sede di Massa Lubrense

**N° DI INSERIMENTO: 198**

**TITOLO: Frammenti di Eden – Cronaca del ritrovamento di un pavimento figurato di Ignazio Chiajese a Massa Lubrense (Napoli)**

- **LIVELLO BIBLIOGRAFICO:** Monografia
- **TIPO DI DOCUMENTO:** Testo a stampa (moderno)
- **AUTORE:** Eduardo Almaro
- **LUOGO DI PUBBLICAZIONE:** Faenza
- **DATA DI PUBBLICAZIONE:** 1988
- **EDITORE:** Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, Faenza Editrice
- **TIPOGRAFIA:** Faenza Editrice
- **LUOGO DI STAMPA:** Faenza
- **DATA DI STAMPA:** 1988
- **EDIZIONE:** 1988
- **LINGUA DI PUBBLICAZIONE:** Italiano, Inglese, Francese, Tedesco
- **DESCRIZIONE FISICA:**
  - **FORMATO:** (25 cm x 18 cm)
  - **VOLUMI:** 1                      **TOMI:** /
  - **PAGINE:** 45
  - **TAVOLE:** Volume illustrato
  - **ALLEGATI:** /
- **ISBN:**
- **NOTE GENERALI:** Estratto dalla Rivista «Faenza», Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza. Annata LXXIV (1988) N. 1-3. Scheda redatta da Francesco Foti e Gennaro Galano il 10/12/2015

49

198

Johns River

## FRAMMENTI DI EDEN

### CRONACA DEL RITROVAMENTO DI UN PAVIMENTO FIGURATO DI IGNAZIO CHIAJESE A MASSA LUBRENSE (NAPOLI)

Norman Douglas, l'eccentrico viaggiatore inglese, aveva fatto il diavolo a quattro per salvarlo.

Si era rivolto al principe D'Abro Pagratide, presidente del Museo Artistico Industriale di Napoli; a Giovanni Tesorone, fine ceramologo; a Filangieri di Candida, che aveva sperato negli effetti positivi della legge del 20 giugno 1909 per la protezione dei monumenti.

Aveva tentato con il console generale inglese a Napoli, Rolfe, uomo vivamente interessato all'arte «locale», affinché trovasse il modo di salvarlo. D'altro canto il proprietario si rifiutava di venderlo e nel contempo non aveva alcuna intenzione di eseguire i lavori di restauro del tetto che minacciava di crollare.

«Se volete intervenire – scriveva Douglas in un disperato tentativo il 20 novembre 1909 – non c'è un momento da perdere!». Nessuno intervenne e la tragedia avvenne *regolarmente*, annota Douglas con fine humour britannico. «*Quel pavimento* (corsivo nostro) ora giace sotto le macerie del tetto caduto» (1).

Ma «quel pavimento» non era uno dei tanti, sebbene pregevoli, pavimenti settecenteschi dell'area sorrentina, fatti di ornati che rimandano alle modanature rococò dei semplici ma efficacissimi impianti architettonici, diffusi sul territorio. Quel pavimento era eccezionale nel suo genere, e la sua grande forza pittorica era stata perfettamente intesa da uno spirito raffinato quale quello di Douglas. Del resto, l'analogia con «La cacciata dal Paradiso Terrestre» di Anacapri rendeva la cosa particolarmente fascinosa. E tutto ciò a Massa Lubrense, un luogo prediletto da Douglas.

Naturalmente, la Massa Lubrense da lui descritta è molto diversa da quella odierna; in quegli anni era l'ultimo lembo di un tour nell'esotico, (2) di cui tappa

(1) NORMAN DOUGLAS, *Biglietti da visita*, Milano 1983 (1° ed. Londra 1933), p. 209. Le notizie riportate nel testo sono tratte dalle pagine che DOUGLAS dedica a RICCARDO FILANGIERI di Candida, che in realtà si traducono in una scheda sul pavimento di Scola. La risposta di FILANGIERI alla lettera di DOUGLAS risale al 1910, per cui si può ipotizzare che la caduta della volta della cappella di Scola avvenne o in quell'anno (1910) o nel periodo immediatamente successivo. Ci sembra opportuno sottolineare lo spazio che in questa scheda FILANGIERI dedica al Museo artistico industriale di Napoli e ai suoi elementi direttivi (GIOVANNI TESORONE, ASLAM D'ABRO PAGRATIDE). Il giudizio di DOUGLAS sul mancato intervento di questo ente a proposito della vicenda del pavimento di Scola è severo ed ironico insieme, nel sottolineare la sua inadeguatezza nei confronti di un bene artistico da salvaguardare. È appena il caso di ricordare il nostro lavoro inerente il Museo artistico industriale di Napoli: E. ALAMARO, *Il sogno del Principe. Il Museo Artistico Industriale di Napoli*, in *Il sogno del Principe*, Catalogo della mostra, Firenze 1984, pp. 11-29; Idem, *Il sogno del Principe. Note introduttive alla querelle Palizzi-Tesorone*, in «Faenza», Bollettino del Museo delle Ceramiche, a. LXX n. 1-2; 3-4; 5-6, 1984; a. LXXI n. 1-3, 1985; Idem, *Il sogno del Principe; by-pass della Napoli nobilissima (Il Museo Artistico Internazionale e le scuole officine in Napoli)*, in «Atti del XVII convegno internazionale della ceramica del Centro Ligure per la Ceramica», Albisola 1984.

(2) La persistenza di questo topos letterario è riscontrabile in una emblematica risposta che lo scrittore ALBERTO MORAVIA dà in un'intervista curata da PIETRO TRECCAGNOLI sul quotidiano napoletano «Il Mattino» (15 agosto 1987): «Perché viaggia?». «Per esotismo. Perché come tutti i viaggiatori esotisti vado in paesi lontani convinto di poter trovare (quello) che penso non esista nel luogo dove normalmente vivo».



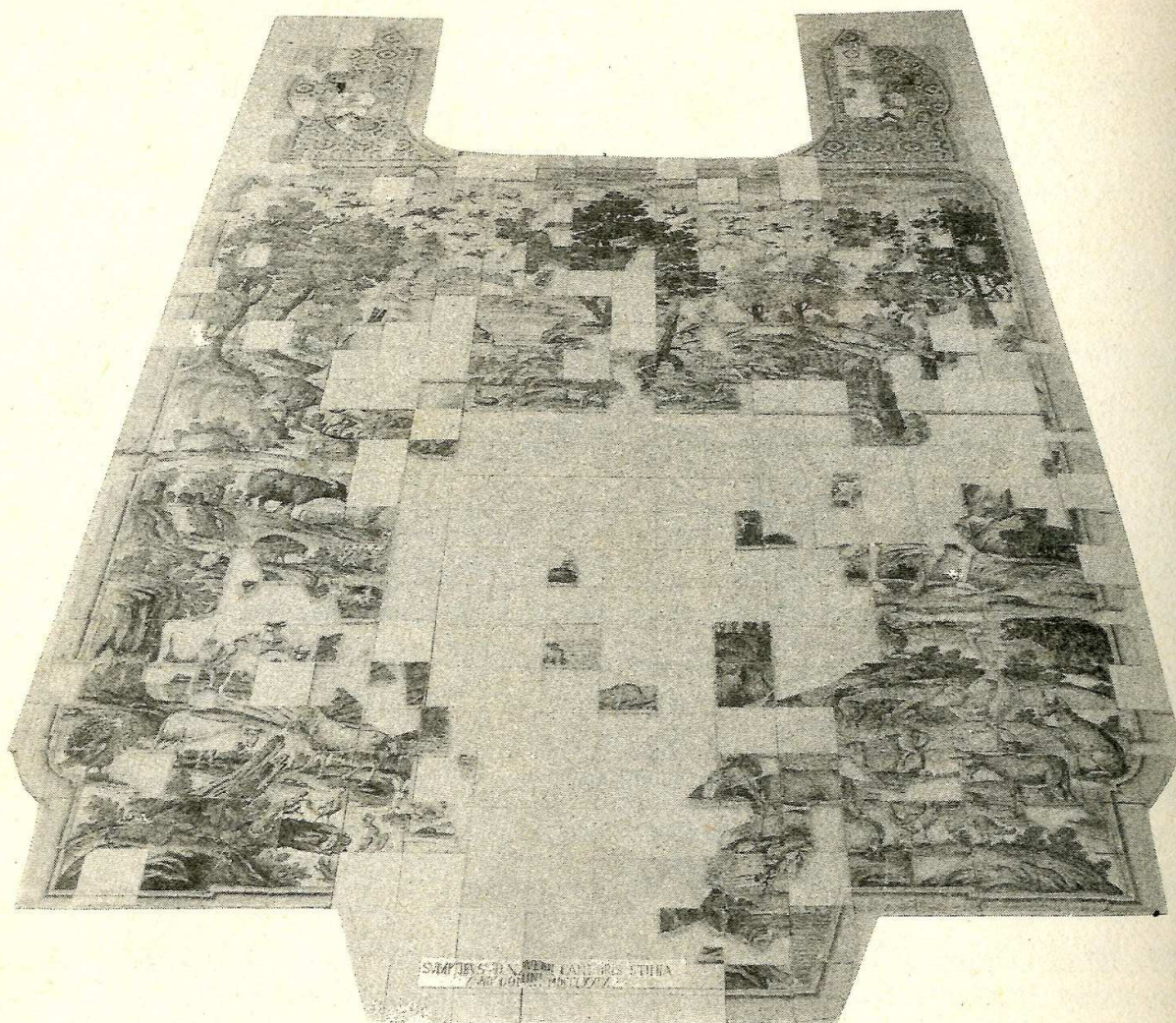


Fig. 2 - Visione complessiva del pavimento secondo la ricostruzione di Eduardo Almaro.

Bisogna quindi partire da Termini, il cui nome dice la sua natura di avamposto da cui, precipitosamente, si può discendere verso Punta Campanella o verso Marina del Cantone, ormai fuori dai confini «urbani»; prendere la via Castagna e quindi scendere verso Marciano, il villaggio massese che possiede nel suo cuore la parrocchia dedicata a Sant'Andrea Apostolo. L'attuale nastro d'asfalto «d'oro», disegnato malissimo ed incurante della precedente rete di comunicazione, penalizza gravemente, in particolare, proprio il villaggio di Marciano. Esso si presenta, oggi, intersecato da questa rotabile, come tanti moncherini di un corpo un tempo unitario (3).

(3) Addirittura, la chiesa, oggi sotto il livello stradale, è raggiungibile solo attraverso una ripida e quasi impraticabile scalinata, in una situazione assolutamente marginale, come tutto il villaggio del resto. Per questo motivo è difficile ritrovare lo spirito che guidò, agli inizi del nostro secolo, NORMAN DOUGLAS, in quel tour che gli permise di leggere in modo così originale il mondo della ceramica. Proprio mentre scriviamo, abbiamo sotto gli occhi la dura protesta di BIAGIO DE GIOVANNI, *Via la ruspa dal borgo antico*, in «Il Mattino», quotidiano, Napoli 29 agosto 1987, p.l.a proposito dello stravolgimento edilizio della frazione Aterrana di Montoro Superiore in provincia di Avellino. DE GIOVANNI si iscrive pubblicamente al partito di quelli che «continuano a protestare perché antichi borghi possano non disperdere le proprie memorie». Peccato che la frazione Scola di Massa Lubrense non abbia trovato, all'epoca della costruzione del nastro d'oro, un DE GIOVANNI disposto a sollecitare la stampa e l'opinione pubblica.

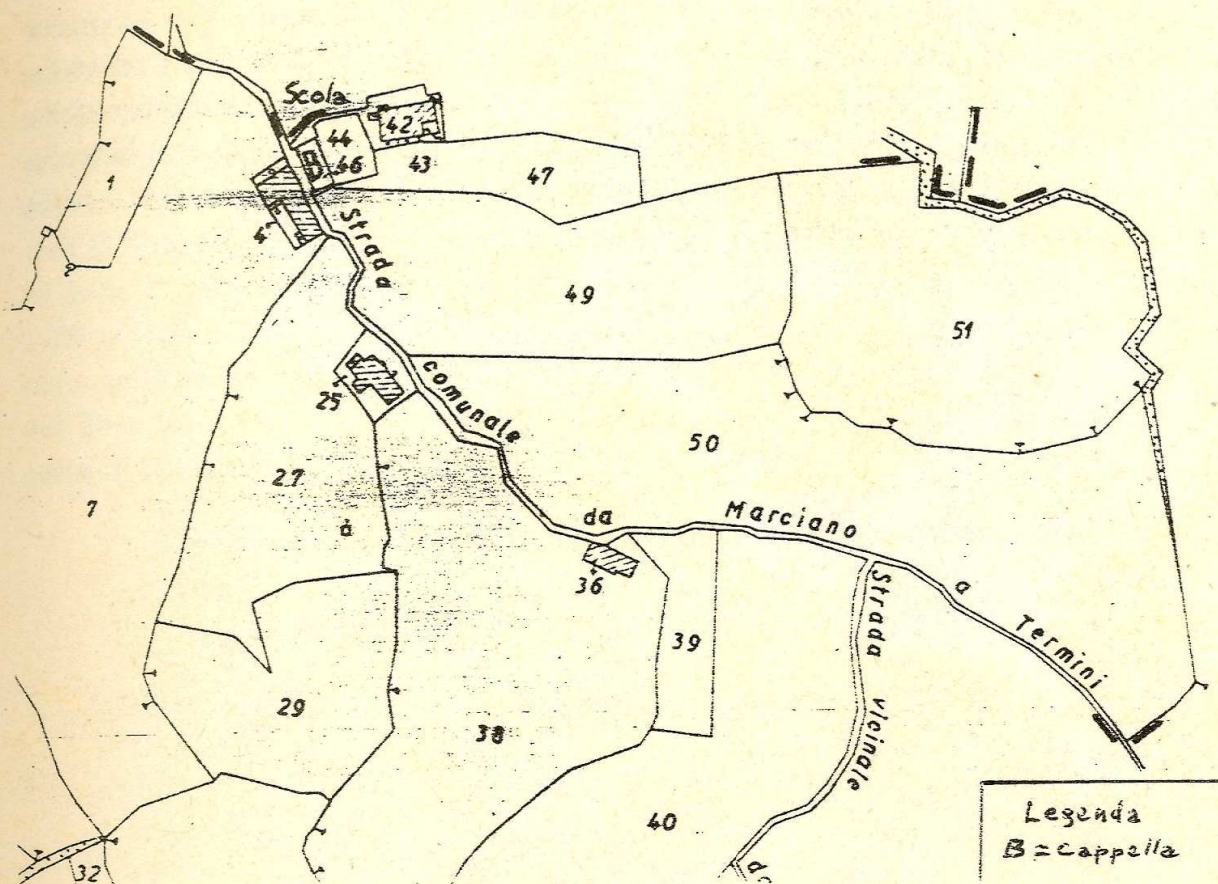


Fig. 3 - Planimetria della zona di Scola (Massa Lubrense) ove era collocato il pavimento nella cappella di S. Maria delle Grazie identificata con «B».

### *Il cantore Xaverio Stinca*

Siamo ripartiti proprio dalla parrocchia di Marciano e dal prezioso archivio ivi conservato per ricostruire le vicende legate a quel pavimento (all'uopo ringraziamo il parroco Don Giuseppe Pollio). L'abbiamo fatto seguendo la traccia indicata da Riccardo Filangieri di Candida che, nella sua storia di Massa Lubrense, in una scheda dedicata a S. Maria delle Grazie, ci informa che essa «fu fondata nel 1775 dal canonico Saverio Stinca, cantore del Capitolo» (4). Ci dice, inoltre, che il fondatore «la dotò di una cappellania da spettare ad un prete di sua famiglia», e che in essa «non si officia più da circa cinquant'anni – cioè a dire da circa il 1860, nda. – minacciando di rovinare». Filangieri ci offre un quadro di come la cappella si presentava nel 1909: «Vi appaiono ancora gli avanzi della barocca decorazione, tutta fatta a stucchi di buon disegno. Il pavimento rappresenta una composizione di soggetti biblici, ed è ancora abbastanza in buono stato; esso ha la data, presso la porta: 'Sumptibus D. Xaverii Cantoris Stinia (sic), anno Domini MDCCLXXIX» (5).

(4) RICCARDO FILANGIERI DI CANDIDA, *Storia di Massa Lubrense*, Napoli 1974 (1° ed. 1910), p. 466.

(5) *Ibidem*.

Della famiglia Stinca aveva già detto, brevemente, lo stesso Filangieri a pagina 362 del medesimo volume: questo nome apparve, egli scrive, «per la prima volta nel casale di Ospitale (uno dei tanti moncherini di Marciano, nda.) nel secolo XVI. Godette lo Ius-patronato della chiesa di S. Leonardo a Marciano e della cappella di S. Maria delle Grazie a Scola. (...) Lo stemma usato da questa famiglia è: Di azzurro alla fascia di oro accompagnata nel capo da un leone uscente e nella punta da un capriolo similmente di oro» (6).

Sono Dni 1729 die vii. uige-  
sima Mensis Februarij - - -  
Ego D<sup>n</sup> Saverius Mellino economus  
D<sup>n</sup>ty D<sup>n</sup>ty Eccl<sup>e</sup> S<sup>ti</sup> Andree Apo-  
stoli Casaly Marciani, et H<sup>osp</sup>i-  
taly huius civitatis Massa Lu-  
brensis. baptizavi infante na-  
tū ex Marco Antonio Stinga,  
et Maria Simiolo coniugibus.  
et illi imposui nomē Fran-  
saverius, Vaetanus, Patrina filia  
Carmela Simiolo, et procuratio-  
ne sororis Marie Cioffo. obste-  
tricis filie Theresia de Martinis

Fig. 4 - Atto di Battesimo di Francesco Saverio Stinga, canonico finanziatore del pavimen-  
to. Archivio Parrocchia S. Andrea Apost. Marciano (Massa Lubrense). Libro dei battesimi  
a. 1729 pag. 55.

Ma chi era il canonico Saverio? Le poche notizie offerte da Filangieri non fanno luce sulla figura che ci interessa. Per saperne di più siamo ricorsi agli atti di battesimo, matrimonio e morte conservati nell'Archivio di Marciano, nonché

ai libri dei conti. Effettivamente, la famiglia Stinca è presente negli atti sin dalla fondazione della parrocchia, avvenuta nel 1613: innanzitutto con un Nicola Tommaso, nato nel 1636, figlio di Giosuè e unico tra i quattro maschi (le sorelle sono anch'esse quattro) a proseguire la stirpe. Da lui discende infatti Giosuè Antonio, che nasce nel 1674 e muore nel 1719. Vedovo risposato, ha dal primo matrimonio due figli: uno morirà a quindici anni, l'altro, Marcoantonio (1699-1764) genererà il nostro benemerito Canonico cantore della Cattedrale lubrense e fondatore della Cappella, Francesco Saverio Stinca. Il Canonico ha lunga vita: nato nel 1729 morirà ad ottantacinque anni nel 1814. Il suo nome è ricorrente negli atti della parrocchia come celebratore di battesimi, matrimoni e sepolture, nonché nei libri di introito ed esito per piccole somme che riceve dalla parrocchia a seguito di prestazioni di carattere ecclesiastico.

Anno Dni millesimo <sup>o</sup>centesimo <sup>o</sup>decimo  
 quarto Die vero sexta Mensis  
 Januarii. D. Xaverius Archid.  
 a cony Stinga annorum octa-  
 ginta quinque animam Deo  
 reddidit, cujus corpus sepul-  
 tum fuit in Cemeterio Con-  
 greg. S. Rosarii Casib. Mau-  
 riani Civitatis Massae lub.  
 D. Dominico De Martino Cur. off.

Fig. 5 - Atto di morte di Francesco Saverio Stinga. Archivio Parrocchia S. Andrea Apostolo. Marciano (Massa Lubrense). Libro dei morti a. 1814 pag. 71.

Intorno agli anni della costruzione della cappella di Scola (1775) Francesco Saverio appare come Economo Curato della parrocchia medesima; in un atto notarile del 1802, quale «rettore e cappellano della ven. Cappella di S. Leonardo Abate del casale di Marciano» e, ancora, nel 1797, insieme a Luca Maggio – appartenente all'illustre famiglia marcianese – risulta nei registri della parrocchia di Termini quale garante di un prestito fatto a Natale Starace della nota famiglia di Termini (7).

(7) Appare, inoltre, nei libri di Introito ed Esito del rev.mo Capitolo della città di Massa Lubrense quale procuratore del beneficiato d. NICOLA MATARESE; In questa veste, nel 1781, riceve un ducato, 7 carlini e 5 grana dal Capitolo, somma riscossa dallo stesso Stinga anche negli anni successivi, come figura nel Libro degli Esiti. Sempre nel 1781 il canonico riceve 23 ducati e 4 carlini per le porzioni canonicali (Archivio ex Cattedrale di Massa Lubrense. All'uopo ringraziamo il parroco don PEPPINO ESPOSITO ed il sagrestano DINO SANNINO).



Riprendendo il filo dell'albero genealogico degli Stinca vediamo che il padre di don Saverio, Marcantonio, aveva un fratellastro di nome Iesuè, da cui discendono Santillo e Domenico Santo. Santillo ebbe due figli maschi – Giosuè, nato nel 1783 e Nicola, nato nel 1786 – di cui non abbiamo rintracciato notizie nell'archivio di Marciano; al contrario di Domenico Santo, che da due matrimoni ebbe complessivamente otto figli, di cui cinque maschi. Di questi, tre si sposarono; degli altri due, di cui manca la discendenza, possiamo ipotizzare un probabile sacerdozio. La supposizione si regge qualora si tenga presente che intorno al 1860 la cappellania di Scola – come ci assicura Filangieri nel testo già ricordato – era ancora attiva. Ed essendo legata alla presenza di un membro della famiglia Stinca che fosse ecclesiastico, come disposto dal fondatore Saverio, se ne deduce che, sicuramente, intorno alla metà del secolo scorso un componente maschile della famiglia aveva ereditato la Cappellania proprio in quanto prete (8).

### *Il paradiso ritrovato*

La storia della ceramica è intessuta di storie e di racconti di persone: in questo caso, le vicende della famiglia Stinca si intrecciano con la vita di quello straordinario «riggiolaro» che fu Ignazio Chiaiese, nelle vicissitudini del pavimento che qui stiamo analizzando. Quest'ultimo, proprio in seguito alla sua clamorosa *sparizione* è venuto assumendo nel tempo - conservandone la memoria- un significato quasi mitico, di bellezza irrimediabilmente perduta. Traducendo il suo senso originario in una favola, il paradiso terrestre, sia a livello colto, sia nella tradizione orale e contadina del luogo.

Da diverse parti, infatti, ci giungevano testimonianze che inseguivano le tracce del «paradiso perduto» nei decori della chiesa di San Salvatore a Schiazzano, ora negli straordinari pavoni della chiesa del Conservatorio del SS. Rosario a Monticchio o, ancora, nella cappella della Congrega di S. Maria di Costantinopoli al Capo di Sorrento (9). Tutte piste false, visto che il paradiso terrestre esisteva davvero. Ma dove si era nascosto? Qui l'enigma da risolvere...

---

(8) Conosciamo la discendenza della famiglia fino a RAFFAELE STINGA, morto nel 1912 e sepolto nel cimitero di S. Maria La Neve, ove la lapide è ancora visibile. A quella data, probabilmente, il territorio tra Termini e Marciano appartenuto agli Stinca viene venduto alla famiglia Gelso di Termini, dalla quale, nel 1943, passa all'attuale proprietaria LUISA CANGIANO vedova AMITRANO.

(9) L'indicazione relativa alla parrocchia di Schiazzano ci fu fornita da un anziano contadino «architetto» del luogo, il costruttore di pergolati LUIGI GARGIULO. Il marchese PIETRO LA VIA, straordinario personaggio lubrense, non aveva dubbi: «Andate al Conservatorio di Monticchio, bussate e dite alle monache: vogliamo vedere il pavimento del paradiso!». Infine, la terza pista, quella di Capo di Sorrento, ci fu suggerita da prof. ATANASIO MOZZILLO. Addirittura lo storico A. LIPINSKY, in uno scritto del 1963, quando cioè il pavimento era ormai sparito da cinquant'anni, scrive: «Nella penisola sorrentina, una frazione dell'abitato di Massa Lubrense, Termini, possiede un piccola chiesuola intitolata a Santa Maria delle Grazie nel gruppo di Case chiamato Marciano. La chiesa viene indicata come semidiruta, e contiene un pavimento maiolicato, raffigurante anch'esso il Paradiso Terrestre» in «Palladio», rivista, Napoli. Peraltro quest'articolo è tale e quale quello pubblicato sulla rivista «Faenza» dallo stesso autore a pag. 91, fasc. V-VI del 1941! Questo ad esempio della lentezza e dell'approssimazione con cui per anni sono proceduti gli studi sulla ceramica napoletana.

Infine notiamo che si può adattare a Massa Lubrense, territorio delle sirene, quanto Alberto Savinio osserva per l'isola di Capri: «Vero è però che in questa isola, tra leggenda e realtà non è possibile stabilire distinzioni precise» (A. SAVINIO, *Capri*, Milano, 1988).

L'anziana contadina, attuale proprietaria del fondo ove si ergono ancora le scheletriche mura perimetrali della cappella del Paradiso, ci raccontava di aver udito più volte la propria madre raccontare di un «signore» che, arrivato da una mitica «via di Sorrento», aveva portato via con sé le sfortunate riggiole, forse maledette da tanta bellezza, forse per avere l'artista troppo osato... E ci informava che era ben vivo il ricordo della fiera di animali nello slargo davanti alla cappella, quasi a sottolineare questa unità, e in un certo senso scambio, tra mondo figurato della ceramica e vita quotidiana (10).

Già sulle tracce di Ignazio Chiaiese e della famiglia Stinca, ci ritrovammo, dunque, anche alla ricerca di questi frammenti. Ci giungevano confortanti voci raccolte da don Peppino Esposito, presidente del benemerito Archeoclub lubrense, circa la permanenza di queste riggiole nel territorio sorrentino. Ma il tempo trascorreva senza che si andasse ad un vero impatto con i «sospetti». Una sorta di thrilling in cui, come in tutti i gialli che si rispettino, ad un certo punto vi è l'imprevisto, il ritrovamento del cadavere occultato.

Accompagnammo per «fatale combinazione» l'amico Tatafiore, noto restauratore di quadri, ad un incontro di lavoro a Villa Murat, che controlla strategicamente Capri dall'avamposto lubrense dell'Annunziata. I padroni di casa, coniugi marchesi Sersale, lieti del nostro studio sulle riggiole lubrensi settecentesche, sbottarono: «Ma anche noi possediamo un pavimento; da più di quarant'anni tentiamo di rimontarlo, ma è impossibile!». Era il Paradiso Perduto, ritrovato in frammenti nel cantinato. Fu così chiarito che il signore della «Via di Sorrento» era l'avvocato Pittore, padre della signora marchesa Sersale. Lei stessa ci raccontò di quando, ancora ragazza, con l'ausilio del pittore Eugenio Viti (11) amico di famiglia, aveva tentato di ricomporre le riggiole, ma con magri risultati.

Potemmo pertanto – finalmente! – buttare l'occhio su alcuni esemplari di riggiole del pavimento, tra cui uno che rappresentava una mano disegnata con grande forza plastica. Era il tipico segno dell'arte di Ignazio Chiaiese, ormai familiare per i tanti rilievi da noi disegnati in ginocchio nelle chiese lubrensi (12). Già Douglas aveva individuato come possibile autore del pavimento di Scola i Chiaiese, e scriveva, infatti, nella *Terra delle sirene* che «queste mattonelle hanno il fulgido splendore della perenne giovinezza e, a giudicare dalla data, (1779,

---

(10) Il villaggio di Termini viveva di pastorizia ed allevamento di bestiame fino a pochi anni fa. La memoria del luogo proseguiva nei ricordi della donna nel racconto dei giochi dei bambini che, nella cappella, venivano a legarsi in nozze innocenti, non senza avere precedentemente, sul piccolo spazio antistante, curato e abbellito la propria acconciatura con i tipici «ferretti» del tempo. Ed ancora, la donna ricordava qualche frammento di riggiola ritrovata «che dovrebbe essere da qualche parte»; e, in tempi più recenti, i visitatori tedeschi che, sulle orme di DOUGLAS, cercavano il pavimento a Scola.

(11) VITI, morto nel 1953, è stato un interessante interprete del paesaggio lubrense nel suo aspetto più profondo e solitario. Purtroppo non è stato ancora possibile in questa cittadina da lui prediletta rendergli adeguato ricordo con una degna iniziativa. Sulla base delle dichiarazioni a noi rese dal marchese GIOVAMBATTISTA SERSALE, il pavimento venne comprato dal suocero, avvocato Pittore, attorno al 1937.

(12) In questo senso demmo sulla rivista «Faenza» (a. LXXII 1986, n. 3-4, p. 171) la notizia del ritrovamento e della nostra attribuzione all'opera di Ignazio. Sul rapporto Leonardo-Ignazio, ovvero padre-figlio, si veda la nostra ricostruzione poetica vernacolare *La storia di Ignazio Chiaiese pittore maiolicaro* in «K, international ceramics magazine», rivista, Milano, settembre 1987, n° 2, pp. 68-73.

ndr.) potrebbero essere opera del famoso Leonardo Chiaiese, che coi due fratelli fu uno dei maestri dell'arte della maiolica a Napoli» (13).

Passarono i mesi. Nel marzo 1987, grazie all'impegno dell'Archeoclub di Massa Lubrense e del suo presidente don Peppino Esposito, prelevammo da Villa Sersale il pavimento che la signora, gentilissima, ci consegnò insieme ad un foglietto con l'annotazione «... mattonelle integre, ... frammenti», e a tanti auguri di buon lavoro.

Seguirono giorni di grande entusiasmo, tesi alla scoperta del mistero delle mattonelle: bisognava toglierne i residui di calce per consentirne l'assemblaggio, lavoro che vide l'entusiastico apporto dei giovani soci dell'Archeoclub, finalmente coinvolti in qualche modo nel tedioso lavoro di ricerca (14).

L'ostacolo principale del lavoro di ricostruzione del pavimento era rappresentato dalla difficoltà di comprendere il criterio secondo il quale si succedevano le riggole, peraltro numerate a tergo: capimmo finalmente che l'ordine seguiva una serpentina che iniziava dal basso e proseguiva verso l'alto, da destra verso sinistra la prima riga, da sinistra verso destra quella successiva e così via ricominciando da capo. Ricostruito lo schema, risultò che il pavimento era originariamente composto da 510 pezzi. Fu una grande delusione: di quei 510 pezzi ne erano sopravvisuti poco più della metà e le riggole mancanti erano proprio quelle decisive per la comprensione della figurazione: i volti e i busti di Adamo ed Eva e l'intera figura dell'arcangelo Gabriele, di cui era rimasto, ironia della sorte, volando egli verso chissà quali cieli, l'estremità delle dita di un piede.

Rimontata su un pannello la scena del pavimento posta in alto a sinistra e

---

(13) p. 336. Ipotesi tuttavia poco probabile in quanto, anche sulla scorta di quanto scrive FILANGIERI di Satriano, nel 1779 LEONARDO CHIAIESE era già morto da tempo. Cfr. GAETANO FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, arti e industrie delle province napoletane*, Napoli 1883-1891, vol. V, p. 120. Purtuttavia i recenti studi di GENNARO BORRELLI danno ancora attivo il CHIAIESE al 24 aprile 1765 («Napoli Nobilissima», ivi, aprile-gennaio 1985, p. 41, nota 3). Lo stesso DONATONE, sulla scorta dei documenti di VINCENZO RIZZO, dà attivo LEONARDO al 1774 (G. DONATONE, *Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Campania*, Napoli 1982, p. 85). ROBERTO PANE, nell'ultima edizione del suo testo su Capri (Napoli 1982, 3° ed., p. 87, nota 42) segue ancora l'indicazione di FILANGIERI. In mancanza di un documento capace di dare una definitiva certezza, e cioè il ritrovamento dell'atto di morte di LEONARDO, il campo di lavoro e di approfondimento rimane aperto. Sintomatica di queste difficoltà, del resto, è la vicenda del suo stesso figlio, IGNAZIO, dato addirittura per inesistente. In queste famiglie di maiolicari si intrecciano, anche a brevissima distanza di tempo, gli stessi nomi: ad esempio, abbiamo recentemente ritrovato nei registri dei matrimoni della chiesa di Sant'Arcangelo all'Arena a Napoli l'atto di matrimonio contratto «a dì 4 settembre 1800 tra LEONARDO CHIAIESE del fu GREGORIO vulgo MICHELE e GESUALDA VITIELLO figlia di GIUSEPPE entrambi napoletani di detta parrocchia alla presenza di... LUIGI ATTANASIO ed altri». Grazie a padre LOFFREDO, geloso curatore dell'Archivio Storico della Diocesi di Napoli, che qui ringrazio, ho potuto riscontrare in detto archivio, nel fondo «Procesetti pre-matrimoniali» dell'anno 1800 alla lettera L quanto segue: «LEONARDO CHIAIESE e GESUALDA VITIELLO - Decreto Curia 4 settembre 1800, *S. Arcangelo all'Arena*, libro 17° dei battezzati, foglio 75, 26 settembre 1778. LEONARDO figlio di GREGORIO CHIAIESE ed AGNESE VIGORITO coniugi. Libro 19° dei battesimi; foglio 86, 2 gennaio 1787. GESUALDA ANNA CLEMENTE di GIUSEPPE VITIELLO e MARIA della ROCCA coniugi. al 4 settembre 1800 GESUALDA abitava al Borgo dello Oreto (sic) di anni 14 circit. / al 4 settembre 1800 LEONARDO CHIAIESE figlio di MICHELE dixit essere RIGGIOLARO abita al Borgo dell'Oreto (sic), di anni 22. non sa firmare. teste FRANCESCO ATTANASIO di Napoli, figlio di GABRIELE dixit essere RIGGIOLARO, abita al Ponte della Maddalena, di anni 20 circa».

(14) Vanno ricordati in particolare i nomi di STEFANO RUOCCO, vice presidente dell'Archeoclub lubrense, senza il quale questa ricerca avrebbe perso sia a livello di entusiasmo che di qualità fotografica del materiale riprodotto; VINCENZO CARRATÙ, PASQUALE MARESCA, TERESA RUOCCO, FRANCESCO CAPIELLO, GIOVANNI CASA.

caratterizzata dal volo degli uccelli, rimandammo il lavoro a tempi migliori, appunto al luglio 1987, quando per intero abbiamo ricomposto il pavimento nella Congrega del Purgatorio a Massa Lubrense. Fu così che il Paradiso Terrestre finì in Purgatorio (15).

### La figurazione

La scena della cacciata dal Paradiso Terrestre copriva interamente l'area della cappella di Scola, ad eccezione della superficie ai lati del gradino dell'altare (profondità m. 1,40), ove invece campeggiava lo stemma della famiglia Stinca posto simmetricamente sui due lati (16). Ognuno dei due stemmi è formato da 29 riggole che nonostante i frammenti mancanti restituiscono degnamente l'immagine complessiva. Questo brano del pavimento, peraltro, non sembra di egregia fattura e, pur nella sua ragguardevolezza, può essere attribuito a lavoro della bottega. Interessante, piuttosto, il fatto che l'immagine dello stemma si intersechi con quella delle mattonelle che riproducono lo stesso motivo e gli stessi colori delle riggole del presbiterio del coevo pavimento della cattedrale di Massa; simile, ancora, a quelle della sagrestia della chiesa del Conservatorio di Monticchio.

Le 433 riggole superstiti rappresentano la scena biblica circoscritta da una cornice che occupa 80 riggole. Anche in quest'ultima sono numerose le parti mancanti, per fortuna di semplice restituzione nell'eventualità di un restauro.

Sulla base della preziosa indicazione del Filangieri, che riporta la già ricordata scritta del pavimento («Sumptibus D. Xaverii Cantoris Stinia, anno Domini MDCCLXXIX»), e grazie ad un provvidenziale frammento rimasto (fondo giallo e scritta, su due linee, nera: «(X)AVERI/ (DO)MINI») abbiamo potuto rico-

---

(15) Il popolare settimanale «La Domenica del Corriere», Milano, 1 ottobre 1987, n. 40 a. 89, alle pagine 76-78, nell'articolo a firma di SILVESTRO MONTANARO «Siamo i predatori del paradiso perduto» così ricostruisce i fatti – romanzandoli partigianamente – per bocca del già citato don PEPPINO ESPOSITO: «Quando diventai parroco di Massa Lubrense (era il 1970) ne sentii parlare (del pavimento, ndr.) attraverso i racconti fantastici dei contadini della zona. Riferivano di un bellissimo Paradiso disegnato su un pavimento da un grande artista. L'ho cercato per anni ed anni, senza trovare nulla. Poi venne in paese un giovane studioso napoletano, EDUARDO ALAMARO, appassionato di ceramiche antiche. Gli parlai di questa fiaba popolare e riprendemmo insieme le ricerche. (...) NORMAN DOUGLAS, un nobile viaggiatore innamorato di Capri, ne segnalava la presenza in una piccola cappella di Scola, una delle undici frazioni della nostra cittadina. L'edificio era distrutto e sulle sue macerie era cresciuto un muro di rovi. Lavorammo come dannati per riportare alla luce il dipinto, ma, alla fine di alcuni mesi di scavo, ci ritrovammo in mano solo una decina di frammenti minutissimi. Continuammo le ricerche. Scoprimmo così un trittico di IGNAZIO CHIAJESE. (...) Un giorno – continua a narrare l'archeologo di Dio' – venimmo a sapere che nella cantina del Marchese Sersale, uno dei guardiani del tesoro di S. Gennaro, c'era un gran mucchio di riggole abbandonate. C'eravamo! Era il paradiso del CHIAJESE ...». Sullo stesso versante pubblicistico, più certe le note di MARIO FORGIONE, *Frammenti di Eden*, in «Napoli Oggi», settimanale, Napoli 6 agosto 1987, n. 29, a.IX, p. 1; Idem, *Paradiso ritrovato* in «Itinerario», mensile, Napoli, ottobre 1987, n. 10, a. 3°, pp. 74-75; GENNARO PAPPALARDO, *Tesori di Maiolica*, in «Il Mattino», quotidiano, Napoli, 22 agosto 1987, p. 20. Ancora, con un taglio già storico-critico la recensione di GUIDO DONATONE «Riggola» *nobilissima* in «Il Mattino», quotidiano, Napoli, 1/8/1987, p. 7.

(16) Lo stemma non corrisponde interamente a quello descritto da RICCARDO FILANGIERI: vi differisce per la mancanza del capriolo, sostituito da un segno a V rovesciata.

struire l'intera scritta dedicatoria che era collocata a filo della cornice verso l'entrata della cappella e occupava quattro riggole.

Penetrati nella cappella, ci si trovava immediatamente con i piedi nell'acqua. Analogamente al pavimento di Anacapri, infatti, la raffigurazione inizia con un ampio tratto di fiume, di cui rimangono poche gocce nei frammenti, fissate da pennellate maiolicate. La perdita delle altre riggole, purtroppo, fa svanire l'effetto emotivo che doveva sorprendere lo spettatore che passava dal verde ambiente della natura lubrense all'azzurro segnato dalle sottili increspature dell'acqua. Sono in realtà sparite quasi tutte le riggole che componevano la sezione centrale del pavimento; i pochi frammenti rendono complessa la ricostruzione del probabile disegno originario (17).

Ai due lati dello specchio d'acqua, invece, inquietanti si ergono – e ne rimane una testimonianza abbastanza integra – numerose figure di animali: sulla sinistra, a iniziare dal bordo inferiore, un ramarro, un gallo e una gallina appollaiata su un tronco reciso che, unitamente ad un altro, forma il motivo compositivo dell'angolo. Sulla stessa fascia è riconoscibile un coniglio. Proseguendo verso l'alto vi è un passaggio di scala delle dimensioni degli animali: un tacchino che fa la ruota nell'angolo a sinistra; una pecora e un capro che si fronteggiano. La quarta fascia è occupata da un bue in primo piano che nasconde un cervo (?) di cui si intravede la testa: per le dimensioni ed il tratto è legato alla roccia a ridosso. La fascia successiva riprende le proporzioni della prima: inizia con un gatto e prosegue nell'orizzontale successiva con un rospo (o ranocchia), un cinghiale e una lonza maculata. La sovrastano un bufalo e, ai piedi di quest'ultimo, la forte volumetria di un altro quadrupede la cui testa è perduta (o cavallo?). Inoltre a sinistra si ergono due tronchi di quercia posti a distanza ravvicinata entrambi con i due rami principali disposti a V e con un altro tronco che li attraversa appoggiandosi.

Siamo così giunti esattamente alla metà del pannello. Riprendendo dal bordo inferiore destro troviamo nella prima fascia un porcospino (o riccio) e due slanciati volatili, uno eretto e l'altro piegato con la testa verso la terra. Alla loro sinistra un curioso cavallo e un asino, entrambi rivolti nella medesima direzione; nel mezzo, lungo la fascia superiore, un grifone. Sulla stessa linea una tartaruga e un lupo (?) tra i quali campeggia uno struzzo il cui lunghissimo collo termina con la testa rivolta verso un quadrupede a pelo lungo. In corrispondenza verticale del grifone, sovrasta un leone accucciato. Tutto ciò ai piedi di Adamo ed Eva, ove un volatile è ripreso nell'atto di beccare sul terreno. Al centro, mancante in

---

(17) Varie sono le ipotesi, a cui si aggiungono «diffidenti» voci paesane, intorno alla sparizione di questa parte del pavimento. È certo che esso fu danneggiato dalla caduta della volta, per cui molte mattonelle andarono in frantumi; di ciò parliamo più avanti nel testo. Altra notizia dà per certo che il primicerio MEROLLA, originario di Marciano, vendette questa parte alla famiglia Mollo; altre «voci» sostengono che i muratori impiegati nel restauro della Villa dei Sersale a S. Francesco usarono allegramente le riggole come riempitivo delle murature in edificazione; infine si ipotizza che esse confluissero nel mercato antiquariale, tenendo presente come la terra lubrense fu per anni terreno di caccia del noto antiquario Bugli di Napoli. Non si esclude, ancora, la fatalità e il caso: a dire della signora Sersale, esse furono assemblate disordinatamente all'aperto per molto tempo.

gran parte, le poche riggole sopravvissute contengono frammenti di animali irri-  
conoscibili, la cui lettura è irrimediabilmente compromessa.

Ritornando alla porzione inferiore destra, in prossimità della cornice, rimangono alcune riggole con il disegno delle gambe di Adamo ed Eva, a partire dalla metà della coscia, e di una mano di quest'ultima. Si intravedono, inoltre, le tuniche di pelle donate loro da Dio. Probabilmente, sulla stessa orizzontale, spostata verso il centro, doveva essere la figura dell'«austero giovane arcangelo», come lo definisce Douglas (18). L'impostazione delle tre figure ricorda molto da vicino, nello schema compositivo, il pavimento della chiesa di S. Michele Arcangelo ad Anacapri, opera di Leonardo Chiaiese. I pochi frammenti sopravvissuti del pavimento di Scola, tuttavia, permettono di ipotizzare che, a differenza di quanto operato da Leonardo a Anacapri, qui l'Arcangelo non doveva essere collocato entro la piccola nuvola, ma, più concretamente, con un piede ben ancorato a terra. Le medesime differenze si riscontrano osservando i particolari superstiti della parte inferiore dei corpi di Adamo ed Eva: in moto le gambe di Adamo ad Anacapri, fisse al suolo nel pavimento di Scola.

Il tronco dell'albero del Bene e del Male è posto sull'asse dell'ingresso della cappella e divide in due la scena compositiva; probabilmente l'arcangelo stava su questo asse ed apriva dinamicamente alla parte destra della composizione – ove prendono posto le figure di Adamo ed Eva – assumendo in tal modo il ruolo di fulcro. Osservazioni, queste, che allo stato attuale delle ricerche hanno il valore di ipotesi.

Avvinghiato al tronco dell'albero è il serpente, le cui spire si concludono nella testa che, quasi come una freccia, indica anch'essa i due primi peccatori dell'umanità. Per ironia della sorte restano intatte le riggole che raffigurano la testa del serpente (Satana è indistruttibile, mentre l'Arcangelo ci ha abbandonati!), un segmento del tronco nonchè, nella parte superiore, i frutti proibiti, serrati nel ricco fogliame dell'albero, circondato dalle chiome di altri alberi. Sovrasta la striscia di verde che abbiamo descritto una fascia azzurra di cielo, che conclude la parte superiore della composizione, cinta dalla cornice che la divide dalla parte riservata ai due stemmi precedentemente descritti e dal gradino dell'altare. In quest'ultima fascia, densa di pennellate in molteplici toni dell'azzurro, volano innumerevoli uccelli di diversa forma e dimensione colti da diverse prospettive.

### *Frammenti di Eden*

Da quanto si è detto finora, risulta che allo stesso stato attuale della sua ricomposizione il pavimento si presenta come una serie di brani che possono essere letti autonomamente. È questa una qualità intrinseca degli impiantiti maiolicati che già Roberto Pane aveva evidenziato a proposito di quello anacaprese; quando il compianto professore sottolinea che «la rappresentazione non poteva

---

(18) N. DOUGLAS, *La terra delle sirene*, Napoli 1972 (1° ed. Londra 1909), p. 337.

essere vista come quella di un dipinto su tela, e cioè in una visione sincrona, ma in successivi momenti, man mano che, percorrendosi lo spazio, l'occhio poteva compiacersi dei singoli ed isolati episodi» (19). Questa prospettiva di lettura, che condividiamo pienamente, ci consente, pur lamentando ancora una volta la mancata integrità dell'opera di Chiaiese, di apprezzarne l'inedita forza cromatica proprio mettendo in risalto i singoli frammenti; avvicinandoci, cioè, ad ognuno di essi come ad un brano dotato di una sua compiutezza. Potremmo dire altrimenti che sia nell'esemplare di Anacapri che in quello di Scola l'episodio biblico è rappresentativo in quanto storia dello svolgersi simultaneo di reazioni diverse da parte dei protagonisti, della natura e del mondo animale.

Sia Douglas che Pane hanno sottolineato il carattere libero e spontaneo delle due scene, ad Anacapri e Scola. A proposito della seconda, Douglas parla di «naiveté» (20), inserendola nella sua polemica contro «l'era delle macchine», a favore di una natura mitica, alla cui simbologia si presta perfettamente l'episodio biblico in oggetto. Aggiungiamo che, sempre per quanto riguarda il pavimento lubrense, interveniva il fascino di una tradizione che voleva questo sito come sede di una scuola filosofica in età greca (21); e quella tradizione di slancio epicureo, di gioia di vivere veniva ripresa e recuperata all'interno delle consuetudini cattoliche, sottolineando quindi il valore di un paradiso *perduto*.

Il senso della perdita è dunque l'elemento centrale della forza poetica di quest'opera, come di quella anacaprese. Colpisce in particolare il mancato dialogo, la sconosciuta corallità, la solitudine di tutti gli elementi che concorrono a costruire la composizione, siano essi figure, animali o elementi della natura (22). Al contrario, è sottolineata dappertutto l'individualità, il maleficio della solitudine in cui sta crollando la specie umana, a cui si aggiunge l'ambiguità delle figure, l'antropomorfismo di alcuni animali e uccelli, quasi come se il confine tra la prima e questi si fosse smarrito, come se la bestia avesse ingoiato l'uomo, o viceversa. È proprio il guizzo sorpreso negli occhi degli animali, le pupille delineate come sguardo su un mondo desolato, solitario, in cui bisogna difendersi uno dall'altro, senza speranza, a far scattare la composizione sul piano di opera d'arte «assoluta».

---

(19) R. PANE, *Capri*, cit., p. 71.

(20) N. DOUGLAS, *Biglietti da visita*, cit., p. 210. Anche PANE è sulla stessa linea di interpretazione (*Capri*, cit., p. 72: «libera e ingenua scelta»), così come DONATONE (*Pavimenti maiolicati ... cit.*, p. 60: «... inusitata fabulazione di gusto naif, dove il magico lirismo della sua (di LEONARDO, ndr.) tavolozza conferisce un'aura incantata al fantastico Eden, dipinto tra terra ed acqua e popolato da fiere, domestici animali ed uccelli palustri»). Nell'articolo «*Raggiola*» *nobilissima*, in «*Il Mattino*», cit. recensendo la scoperta di questo pavimento Donatone insiste ancora su questo concetto di naif («straordinario paradiso terrestre sortito dalla fantasia di un raggiolano naif del secolo XVIII»). Tuttavia nello stesso articolo l'autore sembra contraddire questo taglio critico: operando un bel paragone con il pavimento di Anacapri di Leonardo Chiaiese, Donatone nota che «Ignazio sembra già partecipe di un realismo naturalistico che prelude alla pittura «moderna» dell'ottocento napoletano».

(21) Cfr. N. DOUGLAS, *La terra delle sirene*, cit., p. 336: «Scola (...) un nome curioso, che evoca quella scuola di filosofi e poeti che, secondo la tradizione, sarebbe esistita nei pressi del promontorio di Minerva».

(22) Una visione che è l'esatto contrario della corallità serena e gioiosa che traspare dal canto natalizio assegnato dalla tradizione a S. Alfonso dei Liguori: «La pecora pasceva co lione, / co o

Da questo punto di vista emerge l'elemento tragico, vissuto lucidamente, della composizione di Scola: perfetto specchio di un territorio – quello lubrense – dotato di una natura eccezionale, ma la cui essenza più vera è rintracciabile proprio in una dimensione di solitudine, di individualizzazione, senza speranza che invade questi luoghi e coloro che li abitano.

Massa Lubrense non inteso come territorio felice, quindi. Al contrario, spazio ove è proprio la bellezza a rendere la perdita ancora più marcata, ove è dalla natura, in sostanza, che bisogna difendersi. In questo senso, Ignazio Chiaiese riesce con la sua opera svolta nell'arco di un trentennio ad interpretare questo territorio in maniera straordinariamente profonda: i suoi ornati per i molteplici pavimenti, così dotati di grande forza plastica, nel loro insieme vanno letti come una sfida dell'arte alla natura solitaria di Massa. Lontano da un'occasione professionale così appetibile – i pavimenti gli fruttarono centinaia e centinaia di ducati (23) – Ignazio costruisce un *analogo* alla natura nelle dimensioni concluse dell'edificio, in un certo senso rassicurati rispetto a ciò che è all'esterno, riconquistando attraverso i tappeti di maiolica una possibile sortita dall'angoscia lubrense. È la carta dell'arte giocata su scala territoriale: un lavoro unitario, un *unicum* di grande respiro ambientale.

D'altrocanto, l'opera di Scola ha una propria autonomia rispetto agli ornati degli altri pavimenti lubrensi, leggibili come una sorta di intelaiatura che incornicia l'opera principe, la cacciata dall'Eden, e contemporaneamente questi ornati le danno risalto, facendo sì che quest'ultima, grazie alla sua eccelsa qualità, possa essere letta come prodotto autonomo e finito.

### *Il sogno di Antonino*

E qui, la storia di questo ritrovamento continua. Una storia fatta di diffidenza e reticenza da parte del mondo contadino, rappresentato da Antonino, il contadino che oggi vive e lavora intorno al terreno su cui si ergono le rovine della cappella di Scola; ma anche una storia delle curiosità che quella scoperta suscitava in lui, oltre beninteso che in noi. Possedevamo la segreta speranza che

---

(23) Abbiamo pubblicato una nota di pagamento relativa a IGNAZIO in E. ALAMARO, *Ignazio Chiaiese di Leonardo, riggiolaro napoletano*, in «Faenza», Bollettino del Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza, a. LXXII 1986, n. 3-4, tav. LVI e pp. 174-175. Col proseguimento degli studi, si aggiungono ora i pagamenti relativi al pavimento realizzato da IGNAZIO nella chiesa parrocchiale di Termini di Massa Lubrense nel 1781-82, per un costo complessivo di ducati 84 (cfr. Libro dei conti anni 1776-1838, Archivio parrocchiale di Termini). All'uopo ringraziamo don ERMINIO SOMMA, parroco di Termini. Altra nota di pagamento è relativa al pavimento della sagrestia della chiesa parrocchiale di Schiazzano in Massa Lubrense, per il quale nel 1787 a IGNAZIO furono pagati 8 ducati (Libro dei conti 1778-1847, Archivio parrocchiale di Schiazzano). Manca il libro dei conti precedente il 1778, dove certamente doveva essere registrato il pagamento per il pavimento della chiesa con i tipici motivi della mano di IGNAZIO, come da noi già segnalato sulla rivista «Faenza» citata in questa stessa nota. Un pavimento della stessa mano, datato 1776, si trova a Capo di Sorrento nella chiesa della congrega di S. Maria di Costantinopoli.



almeno qualche frammento di maiolica fosse sopravvissuto sotto il grande cumulo di macerie che in più di settant'anni si era accumulato nell'area della cappella.

Iniziò, dunque, un'opera di convicimento fatta di chiarimenti e delucidazioni sul come e perché era necessario scavare e ripulire quell'area dagli ammassi di pietre, limoni marci e di arena...

Fu così che nel torrido agosto 1987 le prime picconate squarciarono la fitta coltre di terra. Scarsi i risultati del primo giorno: ritrovammo solo qualche piccolo frammento. Dopo una quindicina di giorni, nuova spedizione, nuovo scavo e grande squarcio nel terreno con migliore esito: circa una decina di pezzi. Il ritrovamento, benché esiguo, è molto importante ai fini della ricostruzione della storia del pavimento, in quanto indica che le notizie riportate da Douglas sono esatte: effettivamente, la volta cadde sul pavimento, forse solo in parte, ovvero quella centrale, e l'accidente costrinse qualcuno a recuperare quanto era rimasto integro, smantellando e rimuovendo i calcinacci che sul pavimento erano precipitati. Già nella *Guida d'Italia* del Touring Club Italiano del 1927, (Vol. II° - «Italia Meridionale» p. 505) la cappella è indicata «graziosa ma diruta (...) con pavimento a mattonelle maiolicate (Paradiso Terrestre)».

Lo scavo da noi intrapreso, del resto, si rendeva necessario oltre che per la ricerca dei frammenti anche per l'effettuazione di un rilievo preciso della cappella. La sua superficie interna misura in larghezza m. 4,40 e ha una profondità complessiva di m. 8,20. Il vano d'ingresso è largo m. 1,30, con la tipica strombatura verso l'interno, e si conclude con una parte absidale semicircolare di raggio m. 2,20. Nell'abside era collocato l'altare, poggiante su uno o più scalini. La parete confinante con il tratturo poggiava su uno o più scalini: ne rimane una parte che possiede, nella parte interna, ancora le modanature di stucco.

Alla fine, Antonino, il contadino ritroso, fece un sogno. Sogna Antonino di trovarsi a Roma, in uno straordinario palazzo patrizio e di percorrere, timido, le sue larghe e sontuose scale. D'improvviso eccolo affacciarsi in una sala immensa, ricca di specchi e di grandi lampadari; al centro giganteggia un albero, proprio quello del Bene e del Male del pavimento lubrense; dietro l'albero si intravedono le figure di Adamo ed Eva, proprio quelle che, nel pavimento, mancano. Antonino cerca di avvicinarsi, ma le figure si allontanano irrimediabilmente con un sorriso beffardo, sempre più piccole, fino a diventare evanescenti ... Dopo qualche tempo anche noi facemmo un sogno di cui ricordiamo un frammento: ci ritrovammo, forse bambini, nell'ingresso di una casa napoletana dalle alte pareti in una giornata solare. La porta d'ingresso era aperta e noi vedevamo il pianerottolo e le due rampe di scale monumentali. Il pianerottolo era tappezzato con riggiole; quelle tipiche napoletane del settecento, recuperate ed adattate per quel luogo.

Entra in casa il parroco della chiesa, alto, solenne, vestito con gli abiti talarici; cerchiamo di farci incontro e poi lo seguiamo ansiosi perché vogliamo dirgli

che quelle riggiole del pianerottolo sono state prese dalla chiesa, ma egli imperterritito passa veloce, imprendibile.

### *L'interpretazione simbolico-alchemica*

Accenniamo, infine, alla possibilità di costruire una lettura della figurazione del pavimento lubrense in chiave simbolico-alchemica (24). Un tale approccio non desta sorpresa se si ricordano gli stretti legami che sono intercorsi tra mondo dei vasai e mondo alchemico; l'humus culturale comune è dovuto a varie componenti: il mistero della conversione della materia vile in materia nobile, il rapporto con il fuoco, la sperimentazione delle formule (25). Ne è testimonianza il trattato di Cipriano Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, della metà del Cinquecento e citatissimo negli studi simbolico-alchemici (26). La chimica ermetica di quel mondo faceva del resto parte della cultura diffusa propria ai ceramisti ed allo stesso Chiaiese.

Lontano, quindi, da una interpretazione stucchevolmente *naïve* e decisi ad entrare nel mondo simbolico di questi artisti «locali» (27), propendiamo verso una lettura dell'opera che tenti di sottolineare lo straordinario connubio tra una pennellata fresca e convincente ed un impianto simbolico elaborato progettato nei suoi minimi termini. Non esiste artista che possa esprimersi ad alto livello – ed i brani di Chiaiese relativi alla Cacciata dall'Eden sono ascrivibili a questo stretto perimetro – senza una profonda e specifica interiorizzazione dei temi suggeriti dalla committenza: è questa via che rende praticabile la supposizione di un Chiaiese addentro alla tematica simbolica riportata sul pavimento lubrense.

In tutti i casi, sono almeno tre le ipotesi relative alla paternità ideativa della struttura simbolico-alchemica sottesa al racconto biblico elaborato dal riggiolaro. La prima stabilisce come elemento determinante il ruolo della committenza: sebbene manchino notizie precise su gusti e opzioni del fondatore e finanziatore della cappella, il canonico Stinga, la sua qualifica di «cantore» lo ascrive certamente ad un mondo raffinato, particolarmente sensibile ai valori dell'arte. La seconda ipotesi vede in Ignazio Chiaiese, oltre che lo straordinario esecutore capace di riscattare sul piano artistico un impianto allegorico-letterario costruito a

---

(24) Un più esaustivo contributo centrato su questa chiave interpretativa sarà pubblicato prossimamente a cura dell'Archeoclub di Massa Lubrense.

(25) «L'immaginazione non è più irrisa come la *pazza del villaggio*. È stata riabilitata come la sorella gemella della ragione, l'ispiratrice delle scoperte e del progresso». (Introduzione a J. CHEVALIER-A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1986, vol. 1°, p. VII).

(26) In particolare, cfr. FULCANELLI, *Dimore filosofali*, Roma 1973.

(27) SERGIO LAMBIASE nel suo saggio sull'opera dell'artista caprese ROSINA VIVA (Catalogo della mostra, Anacapri 1985) avverte le strette critiche nelle quali è stata confinata la pittura dei nativi «pretendendo un'analisi che vada più nel profondo, che meno si appaghi dello scintillio della superficie». Pur segnalando che «ci sfuggirà sempre qualcosa del rapporto che i pittori nativi istituiscono con la realtà», LAMBIASE conclude avvertendo che «la raffigurazione della pittura naïve non è tanto la copia di un singolo oggetto reale, quanto una indicazione simbolica del posto che l'oggetto occupa nel mondo raffigurato».

tavolino, l'ideatore medesimo del racconto simbolico. L'ultima via, infine, conduce allo studio delle tematiche connesse alla figura di S. Alfonso dei Liguori, del quale Ignazio era stretto penitente (28).

Abbiamo accennato – ed amplieremo queste osservazioni nel paragrafo successivo – all'importanza del tema trattato nella figurazione del pavimento lubrense; la Cacciata dall'Eden, soggetto che evidentemente conduce ad una situazione limite, di non ritorno; nonché al ruolo rivestito dalla località Scola in quanto locus di memorie filosofiche.

Ci preme qui osservare che in una lettura in chiave simbolica (29) ogni particolare acquista importanza determinante ed ogni cosa, ogni oggetto è collocato in una logica stridente, di contrasto. Da questo punto di vista appaiono particolarmente penalizzanti le perdite che aprono ampi squarci nel pavimento lubrense e che rendono complessa e parziale la traduzione dei significati. Appuntiamo, quindi, una prima analisi di alcuni animali presenti nella composizione e particolarmente significativi.

A destra, in basso, spicca la figura determinante del grifone, uccello fantastico con becco e ali di aquila e corpo di leone. La tipologia del grifone qui rappresentata, molto asciutta e snella nel corpo, ricorda quella scolpita in marmo visibile nella cappella Sansevero a Napoli sopra il vano d'ingresso, posta a reggere il catafalco del monumento funebre di Cecco de Sangro. L'interpretazione simbolica della figura del grifone è quanto mai complessa e contraddittoria: può assumere significati opposti a seconda dei contesti e delle correnti di pensiero. Da un lato, infatti, è simbolo delle due nature, umana e divina, del Cristo e pertanto va iscritta nella simbologia generale delle forze di salvazione; (30); dall'altro è interpretata, nella tradizione cristiana più tarda, come simbolo di Sata-

---

(28) In A. MARIA TANNOIA, *Della vita ed istituto del venerabile servo di Dio Alfonso Maria Liguori*, Napoli 1798, vol. 1°, p. 64 «IGNAZIO CHIAIESE vasaio al ponte della Maddalena» è segnalato tra quei penitenti che «benché restati nel secolo hanno menata una vita tutta santa». La vicenda lubrense di IGNAZIO CHIAIESE, ed in particolare lo stretto legame che egli instaura con il Conservatorio di Monticchio di cui diventa benefattore, è inseribile in questo contesto penitenziale. In questa direzione segnaliamo la seguente nota di pagamento del 1786 che attesta come – perlomeno fino a quell'anno – forti erano i legami (anche economici) di CHIAIESE con il Conservatorio lubrense: «Esito fatto da me D. NICOLA VASPOLI, principiando da primo marzo 1786 terminando all'ultimo ottobre 1786. In primis mi fo esito alla Sig.a PRIORA del monistero di Monticchio ducati quindici acconto di quello che deve conseguire il Sign. IGNAZIO CHIAIESE (sic) da questa Chiesa per il pavimento da esso fatto». Il pavimento in questione è quello già ricordato nella nota 23 relativo alla parrocchia di Termini. Questo documento è tratto da quel medesimo libro dei conti.

(29) Ci corre l'obbligo di ringraziare lo studioso SIGFRIDO HOBEL per i contributi dati in direzione dello svelamento delle immagini dei pannelli di IGNAZIO CHIAIESE in chiave simbolica. In questo senso dobbiamo segnalare la sua lettura dei pannelli del Conservatorio di Monticchio da noi pubblicati sulla rivista «Faenza» (vedi nota 23) che ricomponne una serie di significati in base alla costante numerica: inclinazione dell'asta nel pannello centrale e in quello a sinistra a 18 gradi; 18 riggole per lato costituiscono il pannello centrale; alle ore 18 avvenne la conversione di IGNAZIO, così com'è segnata nella scritta del cartiglio del pannello centrale; inoltre, a ribadire l'importanza dell'inclinazione dell'asta concorre, nel pannello a sinistra con S. Giuseppe, la figura dell'angelo che inforca uno squadro, strumento che appunto misura inclinazioni di direzioni.

(30) Il grifone «evoca parimenti la doppia qualità divina di forza e di saggezza (...) e collega la potenza terrena del leone all'energia celeste dell'aquila» (voce «Grifone», in *Dizionario dei simboli*, cit., vol. 1°, p. 532).

na, sottolineando il carattere ibrido dell'animale leone-aquila che sottrae nobiltà e all'uno e all'altro (31).

Affiancata al grifone, quasi sotto le ali di questo, è la tartaruga, «immagine tradizionale dell'universo e contribuisce alla sua *stabilità* (...) mediatrice tra Cielo e Terra (la sua corazza è rotonda al di sopra come il cielo e piatta al di sotto come la terra) ritroviamo qui il simbolismo della cupola (...) sottoposta all'azione del fuoco, la parte piatta del guscio esprime il linguaggio del cielo e serve alla divinazione (...) ed in varie circostanze è l'inviata del cielo» (32). Ma anche in questo caso, se privilegiamo la relazione ali (del grifone) – tartaruga, possiamo leggere due interpretazioni opposte. Secondo J.E. Cirlot vi sarebbe contrapposizione tra le ali, simbolo di elevazione dello spirito e la tartaruga che rappresenta l'aspetto negativo dell'elemento fisso degli alchimisti: «la tartaruga, lenta, oscura, rigonfia, simbolizzerebbe allora un movimento involutivo, un regresso verso la incarnazione» (33). Secondo Dom Perney, filosofo ermetico del XVIII secolo, la tartaruga, in questa associazione con le ali, è invece da vedere come il simbolo della materia dell'arte. Dopo la sua elaborazione (Mercurio confezionò dalla carapace della tartaruga la cetra) essa diventa agli occhi degli alchimisti «il miglior rimedio». In questo senso positivo «invece di segnare un'involuzione, un regresso, essa è al contrario uno dei termini del processo, l'inizio della spiritualizzazione della materia; le ali spiegate evocano l'altro termine, il risultato di questa evoluzione (34)».

Incastrato nello spazio perimetrale al di sopra dei peccatori Adamo ed Eva, e al di sotto del grifone e della tartaruga, in posizione di riposo è ritratto il leone, «simbolo di potenza, di sovranità, ma anche del sole, dell'oro, della forza penetrante della luce e del verbo (...) Nella iconografia medievale la testa e la parte anteriore del Leone corrispondono alla natura divina del Cristo, la parte posteriore che contrasta per la sua relativa debolezza con la natura umana (...) ma il doppio aspetto, luminoso ed oscuro dei simboli, fa sì che il leone, come ha notato Sant'Ippolito, sia ad un tempo simbolo del Cristo e dell'Anticristo. L'analisi ne farà talvolta il simbolo di un orientamento sociale malvagio: la tendenza a dominare dispoticamente, ad imporre brutalmente la propria forza o la propria autorità (35)».

La doppia interpretazione dei simboli permette almento una doppia lettura del pavimento lubrense. Si potrebbe quindi, da questo punto di vista, rilevare varie griglie interpretative coesistenti e tutte percorribili; oppure evidenziare una simbologia luminosa di lettura relativamente immediata al cui interno, tuttavia,

---

(31) In questa chiave interpretativa il grifone rappresenta la forza crudele. «Presso i Greci i grifoni sono assimilati ai mostri guardiani dei tesori (...) sono il simbolo della forza e della vigilanza, ma rappresentano anche l'ostacolo da superare per arrivare al tesoro» (voce «Grifone», in *Dizionario dei simboli*, cit., vol. 1°, p. 533).

(32) Voce «Tartaruga» in *Dizionario dei simboli*, cit., vol. 2°, p. 451. È noto, inoltre, come nella cultura dell'Italia meridionale la tartaruga, specie se ricevuta in dono, indichi abbondanza.

(33) *Ibidem*, pp. 453-454.

(34) *Ibidem*, p. 454.

(35) Voce «Leone», in *Dizionario dei simboli*, cit., vol. 2°, p. 13.

come tante scatole cinesi, si scende attraverso simbologie sempre più audaci e sperimentali.

Naturalmente, questa seconda interpretazione è quella che più ci affascina e intorno alla quale andremo a sistemare via via tasselli sufficientemente convicenti.

L'altro bordo del perimetro, quello a destra, è concluso dalla figura di uno struzzo, anche in questo caso portatore di un doppio significato: da un lato, rappresenta saggezza e giustizia (le penne dello struzzo sarebbero tutte della stessa lunghezza), dall'altro, potrebbe essere inserito in una visione negativa privilegiandone il caratteristico procedere a serpentina e la pavidità.

### *Tecniche di paradiso*

La tecnica usata da Ignazio Chiaiese nell'elaborazione delle riggole della «Cacciata dal Paradiso» è inedita rispetto alle altre elaborazioni lubrensi ed al suo stesso repertorio. Negli ornamenti lubrensi e nello straordinario pannello della «Conversione di Ignazio» a Monticchio, Chiaiese ha abituato – ed in un certo senso stupito – il pubblico attraverso colori sonori e squillanti, confezionati con eccezionale preziosità, brillantezza e trasparenza. Anche il visitatore più frettoloso e superficiale, viceversa, non potrà non osservare i colori cupi e amari – addirittura fangosi – che descrivono la tragedia, la rinuncia da parte dell'artista ad ogni tono dolce e ad ogni «acuto» individuale. Al dramma dell'umanità, al paradiso perduto, conviene un colore maligno come il demonio.

La solarità della ceramica di Ignazio, che tanto aveva investito il territorio lubrense, improvvisamente si oscura: sembra che anch'essa abbia mangiato la mela, simbolo del peccato, e sia entrata – maledetta – tra le arti umane. Per descrivere il dramma, a differenza di quanto aveva fatto nel 1761 il padre Leonardo per l'analogo soggetto biblico ad Anacapri, Ignazio rinuncia alla *ceramica stupenda* e ricca che sembrava essere con la sua sonorità cherubina diretta emanazione della luce divina, ed opta a favore di una *ceramica dolente*. Ignazio con quest'opera apre effettivamente la ceramica ad una dimensione che mai quest'arte aveva frequentato.

Questo passaggio è dato dal diverso uso del colore, del disegno, della composizione e della tecnica. Per rendersi conto di ciò basta paragonare le figure degli animali o di Adamo ed Eva del pavimento anacaprese con quelle analoghe lubrensi; o, se si vuole, quest'ultimo con la «Conversione» di Monticchio, opera dello stesso Ignazio risalente al 1778. Nel pavimento anacaprese, a differenza di quello lubrense, le figure di Adamo ed Eva sono legnose, simili a manichini senza pathos che fuggono spaventati – e forse anche sorpresi – dall'apparizione improvvisa della nuvoletta guidata dall'arcangelo Michele – cui è dedicata la chiesa anacaprese – che col braccio sinistro indica la direzione di uscita della scena magica del paradiso e col destro inforca la spada sguainata parallela alla direzione

di sviluppo dell'albero della conoscenza intorno a cui si avvolgono le spire del serpente.

La strozzatura nella parte centrale della composizione, data dalla stessa configurazione planimetrica dell'edificio anacaprese, non è esaltata da un intelligente artificio compositivo, che avrebbe permesso a questo punto nodale di assolvere il compito di nocciolo centrale della composizione. Punto nodale, appunto, dove le varie linee di tensione compositiva della scena potevano trovare un centro ideale e concretamente agire sulla figurazione. Viceversa, le due scene – quella superiore con il cielo, l'albero della conoscenza, le figure di Adamo, di Eva e dell'Arcangelo, nonchè quella inferiore con la macchia azzurra del fiume e gli animali in primo piano, proprio in prossimità della strozzatura alla quale ci riferivamo – registrano una netta cesura che permette di leggere – si potrebbe azzardare – le due scene indipendentemente l'una dall'altra.

Favorita dalle ridotte dimensioni rispetto a quella or ora descritta, la composizione lubrense, che pur ricorda lo schema compositivo a fasce orizzontali anacaprese, risulta assolutamente compatta, senza pause e cesure. La nostra netta sensazione è che un geniale regista abbia ripreso in mano una sceneggiatura «decorativa» e l'abbia tradotta in dramma. Già nell'autoritratto dell'anno precedente (1778) relativo alla scena del suo pentimento, Chiaiese aveva dimostrato tutta la sua tempra di pittore ormai lontano dagli spartiti puramente decorativi. Non vogliamo ora entrare in merito alla polemica annosa tra pittura decorativa «madre di tutti i vizi» e pittura profonda, dell'essere. Sono due strade di pari dignità che portano all'arte, due diversi registri dell'espressione umana. Nel caso di Chiaiese questi registri sono legati insieme a filo doppio, si susseguono senza interruzione fondendosi in un unico repertorio. Nella rappresentazione della propria «conversione» Ignazio intreccia, infatti, lo squillante colore che aveva sempre usato nella partitura decorativa con un disegno dalla plastica molto marcata. In questo modo sono indagati i personaggi che vivono intensamente l'interiorità data dal soggetto medesimo: il pentimento. Soggetto significativo ai fini del discorso stesso che vogliamo articolare a proposito del pavimento lubrense.

Nel volto di Ignazio, infatti, il pittore ha voluto riportare una sorta di planimetria dell'animo umano: le vie complesse e tortuose che hanno fatto crollare le resistenze interne e che hanno portato dalla carne e dal peccato al pentimento. La poeticità di questa pittura e del conflitto che essa esprime è data dal trapassare, senza enfasi esteriore, del successivo assottigliarsi delle ragioni istintive del mondo a favore degli interrogativi basilari sull'esistenza espressi dall'uomo. Anche qui sono ben chiari i due registri diversi che compongono l'esperienza umana. Se la pittura decorata rappresenta il «mondo», le ragioni dell'esteriore e dell'edonismo, Ignazio in quel ritratto vuol provare (e mettere alla prova) quello stesso repertorio di fronte alla forza e all'intensità propria della pittura su tela, dell'affresco.

Questa sperimentazione sembra ampliarsi ed assumere uno spessore ancora più consapevole nella successiva esperienza lubrense di Ignazio, quella del 1779

relativa alla «Cacciata dal Paradiso». Se il peccato spinge fuori dalla grazia di Dio e quindi dal perimetro della composizione (Adamo ed Eva indicano una direzione di uscita dal quadro, il cui centro rimane l'albero del bene e del male) la conversione svolge visivamente un ruolo esattamente opposto (spinge verso il centro della composizione, rappresentato questa volta dalla figura della Madonna a cui guarda Ignazio dalla stessa direzione di uscita che fu dei progenitori) (36).

Dobbiamo a questo punto aprire una breve parentesi rimandando il lettore a quanto da noi scritto nel saggio: *Ignazio Chiajese di Leonardo, riggiolaro napoletano*, pubblicato sulla rivista «Faenza» (a. LXXII 1986, n. 3-4, pp.171-179) ed alla nota 28 di questo saggio. Per maggior facilità ricordiamo qui brevemente che il nostro riggiolaro fu convertito alla fede attiva dalla predicazione operaia di Alfonso Maria dei Liguori. Intravide poi nell'opera avviata da suor Cristina Olivieri presso il Conservatorio di Monticchio un chiaro segno del Signore volto ad espiare tali peccati. Condusse quindi una vita dedita alle opere pie e ad una intensa pratica religiosa, edificando in Napoli anche una cappella serotina per gli operai della ceramica. Il nodo tematico della mortificazione della carne e, insieme, la permanenza dell'*eros* nella spiritualità e nel linguaggio pittorico di Ignazio, traspare in questo contesto di vita sia nella tematica relativa alla perdita della dimensione felice della bellezza che in quella del pentimento: attraverso la Grazia, si manifesta la bellezza, l'amore, l'*eros*, recuperato, quest'ultimo, alla vita quotidiana di Ignazio sotto le forme interiorizzate dell'immagine (e della concretezza degli atti) del Bene.

Proseguendo nell'analisi dell'opera, rispetto al piano della tavolozza, abbiamo detto dell'amaro spettro di colori a cui si affida Ignazio. Tale risultato è dato, sul piano strettamente tecnico, dall'aver probabilmente sottoposto la maiolica a duplice cottura, tralasciando la tradizionale tecnica delle tre cotture tipica delle maioliche napoletane. Accogliamo quanto va da tempo sostenendo lo storico dell'arte Gennaro Borrelli; le maioliche napoletane subivano una triplice cottura: la prima è quella del biscotto; la seconda aveva il compito di fissare lo smalto di fondo, generalmente bianco; quest'ultimo, una volta penetrato nel biscotto, costituiva una superficie sufficientemente dura ed omogenea sulla quale poter lavorare con i colori e con la loro sovrapposizione in modo tale da ottenere le necessa-

---

(36) IGNAZIO, sulle orme di ALFONSO MARIA DE LIGUORI, è gran devoto di Maria; la Madonna Madre di Misericordia assolve ad un ruolo di intermediazione tra uomini e Dio: ella è infatti la madre dei peccatori che si pentono ed è, appunto, «speranza nostra», come recita il «Salve Regina». La Madonna che soccorre chi la invoca ed aiuta chi è nel peccato (esuli figli di Eva) è quindi mediatrice di tutte le grazie, mentre Cristo è mediatore di giustizia. In questo senso l'iconografia della Madonna che IGNAZIO raccoglie, ovvero di colei che si degna di guardare verso il figlio e quindi verso la valle di lacrime dei peccatori. La vicenda di CHIAIESE trova queste risposdenze sul piano figurativo, ma in gran parte è indescrivibile, come lo sono in sostanza tutte le esperienze mistiche: la storia dell'anima sfugge alla storia: ad un certo punto del nostro studio abbia avuto la netta sensazione della inesprimibilità della vicenda.

rie trasparenze senza il rischio di «spugnare» lo smalto di fondo. Dopo essere stata così confezionata, la piastrella veniva infornata per la terza volta (37).

Pensiamo che Chiaiese non avesse in animo l'uso di colori brillanti: rinunciando alla «ceramica bellissima», egli rinuncia conseguentemente ai tre fuochi di cottura. Gliene bastano due per ottenere l'effetto desiderato. L'operazione è così ricostruibile: le mattonelle biscottate sono bagnate omogeneamente con uno smalto celestino di tono molto tenue. Viene poi riportato, senza usufruire del cartone, il piccolo bozzetto precedentemente preparato su foglio quadrettato corrispondente in proporzione alle mattonelle; si costituisce in tal modo un bozzettone fatto con il colore azzurro-bleu chiaro. Esso ha due qualità per l'economia del lavoro: alla cottura si confonde con il fondo ma in fase di lavorazione è ben visibile presentandosi sotto le forme del colore viola. Nelle figurazioni così individuate vengono poi inseriti i colori desiderati, prevalentemente con larghe pennellate. Si sovrappongono poi gli altri colori (nel caso della chioma degli alberi macchie di giallo, verde scuro e manganese). Infine, solitamente col manganese, viene ridisegnato il tutto, ottenendo un gioco di sovrapposizioni e la copertura del primo segno azzurro del bozzettone (38). Tutto ciò consente peraltro la correzione eventuale dell'abbozzo: il muso dell'orso sul lato destro in basso, subito sotto i piedi di Adamo, è notevolmente raccorciato rispetto al tratto in azzurro del bozzetto, correzione peraltro molto visibile da distanza ravvicinata. Nel vello dell'animale, così come in quello del caprone sulla sinistra in basso, nella chioma degli alberi grigia ai due lati di quello del Bene e del Male, Chiaiese «gratta», come si suol dire, il colore con tratti opportuni per usufruire anche dello smalto di fondo azzurrino ai fini di ottenere una maggior efficacia di lettura dell'opera. Ma, si noti, qui il segno non è netto e sicuro come in altri casi analoghi presenti a Massa Lubrense. L'artista deve procedere con cautela perché se gratta con troppa forza rischia di intaccare lo smalto stannifero fino a evidenziare il supporto di cotto, perdendo quindi gli effetti di contrasto, inconveniente generato dal fatto che lo smalto di fondo non è stato fissato attraverso un'apposita cottura (39).

### *Strade interrotte*

Il lettore ci permetterà di abbozzare una riflessione sulle prospettive che, a

---

(37) Il prof. FRANCO CEMBALO, maestro dell'arte degli smalti su metallo presso l'Istituto d'Arte di Napoli, ha confermato che anche per i metalli si usa una prima cottura di base per poter lavorare più agevolmente la materia. Per quanto riguarda le affermazioni di GENNARO BORRELLI si confronti il dattiloscritto *Ricerche e studi sul chiostro maiolicato di S. Chiara*, 1986, lettera inviata ai componenti la commissione dello studio per il risanamento delle riggole del chiostro di S. Chiara in Napoli, in cui polemicamente si prende posizione su quanto asserito dal dottor RAVAGLIOLI del C.N.R. di Faenza su tali questioni.

(38) Il ceramista ALFIO GODORECCI ci conferma che tali passaggi sono quelli tipici della lavorazione delle ceramiche di CASTELLI.

(39) La tradizione dei tre fuochi, da non confondersi col piccolo terzo fuoco dei lustri, è visibile distintamente nella superba lastra ceramica riprodotte la «testa di Leone»: i baffi di quest'ultimo, sottilissimi, puliti e netti, non avrebbero raggiunto questo risultato senza un fondo così compatto.



nostro avviso, si aprono grazie al ritrovamento di quest'opera, al fine di chiarire il ruolo che giocò, negli sviluppi dell'arte, il lavoro di Ignazio Chiaiese, punta di diamante dei pittori maiolicari.

Una linea di tendenza, quella da noi invocata, che lavora in quegli interstizi del passaggio tra sette ed ottocento a Napoli che si concretizzarono pienamente nell'opera pittorica, non solo ceramica, di Filippo Palizzi e della scuola che al maestro napoletano-abruzzese si richiamava.

In effetti, analogie tra i Chiaiese e Palizzi sono già state intese, con sorprendente intuito, da Guido Donatone, quando collega «gli allegri putti canefori» del presbiterio della chiesa di S. Michele ad Anacapri con «la gioiosa cascata di fiori e petali, anticipatrice della raffinata composizione di Filippo Palizzi per villa Cortchakoff di Sorrento» (40).

Il riferimento colto da Donatone riguarda la cascata di fiori intesa come tema figurativo piuttosto che come strutturazione dello stesso linguaggio pittorico: è su questo che vogliamo insistere, sottolineando le caratteristiche tecniche, la pennellata, il rapporto con il colore, ecc.

Bisogna tuttavia premettere alcune considerazioni. Innanzitutto, tenere presente il rapporto con i molteplici materiali e con le tecniche proprie alla primissima formazione di Palizzi (41). Nella ricerca di una strada per uscire dalla pittura di accademia basata sul tratto e sul chiaroscuro, a vantaggio invece di una pennellata grumosa, larga, in qualche modo abbreviata, Palizzi si era rivolto ad altre forme della pittura, cioè ad espressioni artistiche che, per necessità tecniche, utilizzavano normalmente questo rapporto con il colore, le forme, il chiaro-scuro.

Il ruolo giocato dalla pittura su ceramica fu in quel momento, a nostro parere, estremamente importante; e forse occorrono differenti lenti critiche per leggere il passaggio tra sette e ottocento a Napoli, ed un'ottica che permetta di superare lo stupore sollecitato dalla tecnica mirabile di un pavimento come quello di Anacapri o la fredda ammirazione che si legge negli occhi di chi guarda ornati straordinari come quelli lubrensi. Ciò per ricollocarli in una giusta dimensione storica. Non si è considerata pienamente, infatti, la forza pittorica che entrambe le espressioni suddette posseggono, ben chiara, invece, nelle scelte paliziane. Queste ultime, soprattutto in relazione al pavimento di Scola, sono esplicite sia rispetto al soggetto, che prevedeva un eccezionale campionario di animali, sia rispetto alla resa tecnica dei particolari, cioè alle modalità di costruzione del-

---

(40) GUIDO DONATONE, *Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Campania*, cit. p. 60. In verità DONATONE, nonostante siano stati ritrovati i relativi pagamenti del presbiterio suddetto, intestati ad IGNAZIO CHIAIESE, che egli riteneva, sulla scorta degli studi finora effettuati, il fratello di LEONARDO ed un semplice «capomastro» al suo servizio, attribuisce i putti in questione proprio a LEONARDO. A nostro avviso, invece, come già scritto in «Faenza», essi sono opera di IGNAZIO, figlio di LEONARDO, essendo palmare la differenza di qualità pittorica tra la scena centrale e quella del presbiterio che ci è apparsa sempre di qualità pittorica superiore alla più nota scena centrale. Cfr. anche l'ultima parte della nota 20.

(41) Utile, in questo senso, la testimonianza di PAOLO RICCI, in *Arte e artisti di Napoli* (1800-1943), Napoli 1983, p. 25: «Essa (casa PALIZZI, nda) appariva ai paesani come un'officina in cui si modellavano e si decoravano ceramiche tipiche abruzzesi, si intagliava il legno, si dipingeva, e si suonava il piano e la chitarra ... ».

l'immagine, che costituisce in ultima analisi la specificità pittorica, ovvero la qualità artistica.

In questo senso, non si rende un buon servizio al Chiaiese e al suo pavimento collocandolo in un'area *naïf*: con questo termine si vuole circoscrivere un fenomeno artistico, un modo di dipingere, di trasmettere il pensiero che mette in luce solo l'evidente *difficoltà* di inquadrare criticamente questo tipo di pittura. Preferiamo, dunque, abbandonare questa interpretazione semplicistica e fuorviante ed approfondire invece le modalità di costruzione delle figure, la resa dei soggetti ottenuta attraverso l'accostamento delle pennellate cromatiche.

La cima di un albero, il suo tronco, oppure la coda, l'ala, il petto di uno dei tanti uccelli della composizione di Scola sono costruiti con larghe pennellate ravvicinate e, in alcuni casi, sovrapposte. Non si tratta quindi di un lavoro di cesello, in questo caso poco utile alla riuscita dell'opera, ma viceversa – ed è qui, a nostro avviso, rintracciabile la grande lezione della scuola maiolicara napoletana – della capacità di rendere la profondità e lo spazio attraverso una tecnica *veloce*. Questa scelta risponde ad un duplice obiettivo: in primis, non bisogna dimenticare che stiamo occupandoci di industrie artistiche, con compatibilità economiche del prodotto. Inoltre, esso risponde alle caratteristiche tecniche della pittura su maiolica che va eseguita con una certa rapidità. Infine, questa esigenza di *velocizzazione* rispondeva ad una sensibilità tipica dell'area napoletana del secondo Settecento. Nota infatti Borrelli – nella monografia dedicata allo scultore Sanmartino – che «il moto dell'abbrevio, in assunto luministico, sarà tipico della cerchia sammartiniana nel trentennio 1770-1800 fino alle soglie dell'accademismo neoclassico» (42). I vibranti colpi di stecca che caratterizzano i pastori di Sanmartino corrispondono ai colpi di pennello dei maiolicari napoletani e ripropongono alla riflessione critica quella *forza della sensazione momentanea* tipica – a giudizio di Stendhal – del popolo napoletano.

Velocizzazione, quindi, come «atto preintenzionato capace di colpire violentemente la fantasia, sia pure in fugace impressione» (43), che si potrebbe assimilare ad una tecnica psicoanalitica capace di innescare in un processo di «abbreviazione» le scariche emozionali che consentono l'emergere del rimosso, dato antropologico imprescindibile delle genti napoletane.

Ciò che impressiona maggiormente dei risultati della pittura maiolicara è proprio la capacità di misurarsi con le altre tecniche della pittura, caratterizzate da supporti più nobili (tela, affresco, ecc.) e aventi a disposizione una varietà di colori e di toni impensabili per un maiolicaro. Nonostante il pittore maiolicaro napoletano avesse a disposizione solo il manganese, il verde ramina, il blu, il giallo, l'arancio ed un supporto infido come la superficie maiolicata da passare alla «prova del fuoco» del forno, egli fece di necessità virtù (44). In particolare,

(42) GENNARO BORRELLI, *Sanmartino, scultore per il presepe napoletano*, Napoli 1966, p. 62.

(43) *Ibidem*, p. 60.

(44) È appena il caso di notare che i colori suddetti erano tali soltanto dopo essere stati cotti per il noto processo chimico: l'impossibilità di un controllo immediato dell'effetto finale del colore e la necessità, invece, di prevedere e immaginare quel risultato ha costituito un ostacolo «psicologico» oltre che tecnico per molti pittori.

nella rappresentazione degli animali a Scola è come se fosse impossibile imbrigliare con un segno le energie pittoriche ed esistenziali contenute in ogni singola figura, e non restasse altra possibilità che costruire l'immagine con macchie, frammenti di vita. In questo caso, dunque, la tecnica si sposa perfettamente con il soggetto, con la maledizione che sembra pesare su ogni soggettività. Qualcosa di simile, in questi frammenti, in queste maledizioni diverse e successive, a quanto succede nello scontro dei linguaggi intorno alla torre di Babele, anche lì drammatico, distruttivo, catastroficamente soggettivo nel risultato di solitudine e incomunicabilità che ne deriva. E ci piace recuperare il filo di questo discorso rispetto a Palizzi, proprio ricordando una delle sue opere più discusse e meno felici a giudizio della critica (45), quella sorta di *campionario* animale che costituisce la grande tela, oggi a Capodimonte, dell'«Uscita dall'Arca di Noé».

Anche in questo caso è rappresentata una situazione-limite ed un momento di passaggio epocale intorno alla maledizione e alla perdita da parte del genere umano della speranza. Questo per quanto riguarda il tema figurativo. Ma anche qui il discorso intorno alla qualità pittorica è essenziale per comprendere la separazione della pittura di genere da quella accademica. Se si vuole rintracciare la linea che intesse gli umori, prima di Chiaiese e poi di Palizzi, essa va cercata proprio in quella «rottura» costituita dal nuovo rapporto con la natura che si instaura con la pittura di genere, ove è il soggetto, il particolare, a vincere sull'insieme, l'analisi a prevalere sulla sintesi.

Sul piano della tecnica ceramica sono interessanti i rapporti intercorrenti tra la fascia superiore del pavimento di Scola con la raffigurazione del volo degli uccelli e le tavolette ceramiche di identico tema di Palizzi (46). Il punto di contatto non avviene tanto sull'esemplare di uccello ritratto, quanto piuttosto nella scelta dei colori, nella loro tessitura, ove esso diviene adesione, assorbimento totale, rapporto strettissimo di modi di intendere la pittura. Si comparino, ad esempio, le modalità di stesura delle pennellate di azzurro del cielo, il comune gusto nel ritrarre gli uccelli in volo, gli identici toni del colore che caratterizzano sia il pavimento di Scola che le tavolette ceramiche di Palizzi. Tuttavia, la riduzione di scala e la focalizzazione su un soggetto – ad esempio lo stormo di uccelli – realizzati in queste ultime, riduzione in scala di scene che necessitano di ben più ampi spazi di «azione», fa registrare innegabilmente una caduta di tensione: l'opzione pittorica di Palizzi, il suo riportare l'esperienza ceramica alle dimensioni di «salotto», provoca la perdita della tessitura tipica del linguaggio forte, duro del Chiaiese, dandone una versione più dolce, rilasciata, molle, dopo il filo drammatico che legava quell'altra all'evento della «perdizione».

Purtuttavia, al di là di questo specifico limite che esce dal confronto con

---

(45) «L'uscita dall'arca, una delle opere meno felici dell'artista che acquista interesse ad una lettura isolata delle parti e rivela all'interno di queste, quasi in miniatura, quella struttura spaziale unitaria che manca all'insieme». VITALIANO CORBI, *Pittura e scultura dal 1860*, estratto dal vol. X di *Storia di Napoli*, Ivi, 1970.

(46) Alcune di queste tavolette sono state da noi pubblicate *Il sogno del Principe*, Catalogo della mostra, cit., pp. 101-102. Vedi inoltre l'inserito dedicato a Filippo Palizzi ceramista della rivista «K, international ceramics magazine», Milano, settembre 1988.

Chiaiese, uomo del XVIII secolo, Palizzi è l'unica personalità artistica che riesce a scorgere nella ceramica, nell'arte «cieca» paradossalmente, una via di uscita alla crisi dell'arte dei primi decenni dell'Ottocento.

La via lasciata aperta dalla rilettura che Palizzi fece dell'opera di Chiaiese, o comunque il pigmento che è proprio della pittura maiolicara napoletana, costituisce un'occasione perduta. L'opera di Chiaiese è, a nostro avviso, in questa stagione di «transiti», di grande attualità; e se il contributo dello storico dell'arte, oggi, non può essere inteso soltanto come un lavoro di ricostruzione attenta e puntuale di un artista, di un'opera, di un periodo storico, bensì come sforzo di *costruzione* degli umori attuali che ci fanno scegliere di lavorare su un frammento anziché su di un altro, su un autore piuttosto che un altro, si tratta, dunque, di lavorare su queste sensibilità, su queste strade interrotte. (Tavv. XXV-XXXI)

EDUARDO ALAMARO

### *Fragments of Eden*

This article reports the finding, at Massa Lubrense (Naples), of a figured floor by Ignazio Chiaiese, a little known Neapolitan majolica maker (see *Faenza*, n. 3-4, 1986).

The floor, which depicts the banishment of Adam and Eve from Eden, was described by Norman Douglas, an English traveller of extraordinary insight, and by *Faenza* (n. 5-6, 1941, p. 9), and was subsequently lost.

The floor was commissioned by don Saverio Stinga, cantor of the chapter of Massa Lubrense. The article gives a brief account of the circumstances of its finding and goes on to describe the floor itself, which was originally made up of 510 *riggiolate* (tiles): only a half of these have been found, the others having been irretrievably damaged or lost since the church roof fell in. The scene of the expulsion from Eden covered the entire chapel floor, except for the portions on either side of the altar step which were occupied by the coat of arms of the Stinga family, placed symmetrically on each side of the step.

The coats of arms are both in very good condition, unlike the central portion of the floor near the entrance which is almost completely lost. The loss of the faces of Adam and Eve and the entire figure of the archangel Gabriel is particularly unfortunate. Despite the poor condition of the floor, the mastership of the artist is evident in the surviving portions which show a landscape, populated by animals and men living in harmony, and the divine curse.

The most noteworthy aspect of this floor, which is dated 1779, is the synchrony between the theme (expulsion, paradise lost), and the chromatic and expressive qualities. The sense of loss is the principal component of the poetic force of the work, moving away from a tediously naive interpretation towards a

symbolic-chemical interpretation. In this regard, the figures of the griffon, the tortoise and the ostrich are very interesting.

The article then describes the techniques and materials used to make the floor and the means by which these express the poetic thought of the artist. In conclusion, the floor is classified as belonging to a typically Neapolitan style of pottery which also includes the works of Filippo Palizzi and which is of particularly current interest in this age of «transitions».

### *Fragments d'Eden*

Cet article rend compte de la découverte d'un carrelage historié d'Ignazio Chiaiese un potier napolitain inconnu (voir «Faenza», n. 3-4, 1986) à Massa Lubrense.

Normand Douglas, un voyageur anglais d'une grande pénétration d'esprit et la revue «Faenza» (n. 5-6, 1941, p. 91) avait déjà signalé ce carrelage représentant l'expulsion d'Adam et d'Eve du Paradis Terrestre, qui par la suite avait été dispersé.

Cette étude traite, dans sa première partie de dom Saverio Stinga, chanteur du Chapitre de Massa Lubrense et commettant du carrelage.

Après avoir fait le compte rendu de la découverte, on passe à la description du carrelage qui se composait – à l'origine – de 510 carreaux: de ces derniers on n'en a retrouvé que la moitié, comme tous les autres ont été perdus à cause de la chute du toit de la petite église ou bien ont été emportés.

La scène de l'expulsion du Paradis Terrestre couvrait entièrement la surface de la chapelle, à l'exception ou la surface aux côtés de la marche de l'autel où, par contre, campaient les armoiries de la famille Stinga, placées symétriquement aux deux côtés.

Les deux armoiries sont presque intactes, ce qui n'est pas le cas de la partie centrale du carrelage vers l'entrée, qui est complètement perdue. La partie des visages d'Adam et d'Eve, de même que toute la figure de l'archange Gabriel est particulièrement à regretter.

Tout de même, pour témoigner de la maestria de l'artiste auteur de ce carrelage il reste de larges lambeaux du paysage peuplé d'animaux qui partagent avec les hommes la malédiction de Dieu.

De ce carrelage daté de 1779 on souligne les synchronies entre le sujet (expulsion-paradis perdu), les qualités chromatiques et linguistiques. Le sens de cette partie devient l'élément central de la force poétique de cette œuvre: à cause de cela et d'autres éléments on s'éloigne d'une écoeurante interprétation naïve pour tenter une interprétation symbolico-alchimique. Dans ce sens les figures du griffon de la tortue et de l'autruche résultent particulièrement intéressantes.

Suit un paragraphe concernant les techniques qui permirent de réaliser ce carrelage; elles sont considérées soit comme des données matérielles, soit comme des moyens pour exprimer un intuition poétique.

L'essai se termine en repérant une ligne de tendance céramique, typiquement napolitaine comprenant l'œuvre de Filippo Palizzi et tout cela est particulièrement actuel en ce moment, saison de passages.

## *Bruchstücke von Eden*

Dieser Artikel befasst sich mit dem Wiederfund eines gestalteten Fussbodens von Ignazio Chiajese, einem unbekanntem neapolitanischem Majolikenhersteller (vgl. Faenza n. 3-4, 1986), in Massa Lubrense (Neapel).

Auf diesen Fussboden, der das Vertreiben von Adam und Eva aus dem Paradies darstellt, wurde schon von Norman Douglas, englischem Reisenden mit aussergewöhnlichem Scharfsinn, aufmerksam gemacht, sowie in der Zeitschrift Faenza (n. 5-6, 1941, S. 91). Man verlor aber später jeglichen Hinweis auf den Boden.

Der erste Teil dieser Abhandlung befasst sich mit der Figur von Don Saverio Stinga, Kantor des Kapitels von Massa Lubrense und Auftraggeber des Fussbodens. Nach einigen Angaben zum Wiederauffinden des Bodens wird der Boden selbst beschrieben, der ursprünglich aus 510 Fliesen bestand: von diesen wurde nur die Hälfte wieder aufgefunden, der Rest ist durch Einstürzen des Kirchendachs oder durch Abtragung verlorengegangen. Die Szene der Vertreibung aus dem Paradies bedeckte die gesamte Fläche der Kapelle, mit Ausnahme der Flächen zu beiden Seiten der Altarstufen, wo hingegen das Familienwappen der Stinca aufgeführt war, das sich symmetrisch auf beiden Seiten ausbreitete.

Die beiden Wappen sind nahezu vollständig erhalten, im Gegensatz zum Mittelteil des Fussbodens, zum Eingang hin, der vollständig verloren ging. Besonders schmerzlich ist der Verlust der Gesichter Adams und Evas, sowie jener der gesamten Figur des Erzengels Gabriel.

Als Zeugen des meisterlichen Könnens des Künstler-Handwerkers, der diesen Fussboden geschaffen hat, verbleiben weite Ausschnitte der Landschaft, bevölkert von Tieren, die zusammen mit der Menschheit die göttliche Verdammung teilen.

Von diesem Fussboden, der auf 1779 zurückgeht, wird besonders das Zusammenspiel zwischen dem Thema (die Vertreibung, das verlorene Paradies) und den chromatischen sowie kommunikativen Qualitäten unterstrichen.

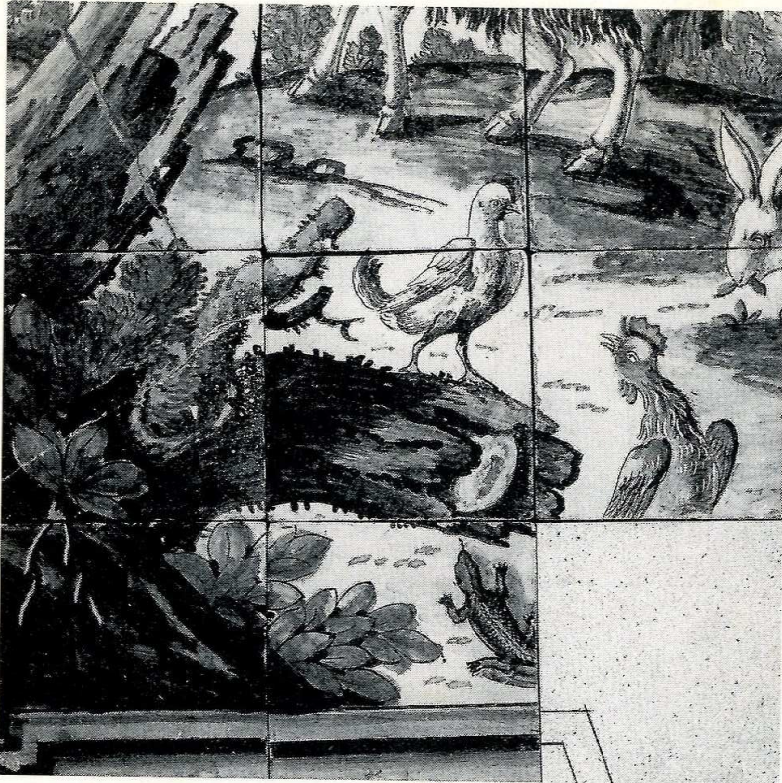
Der Sinn des Lebens ist das zentrale Element in der poetischen Kraft dieses Werks: aus diesem und anderen Gründen nimmt man von einer fad *naiven* Interpretierung Abstand, um eine erste symbolisch-alchemistische Interpretierung zu versuchen.

In diesem Sinne sind besonders die Figuren des Greifs, der Schildkröte und des Strauss interessant.

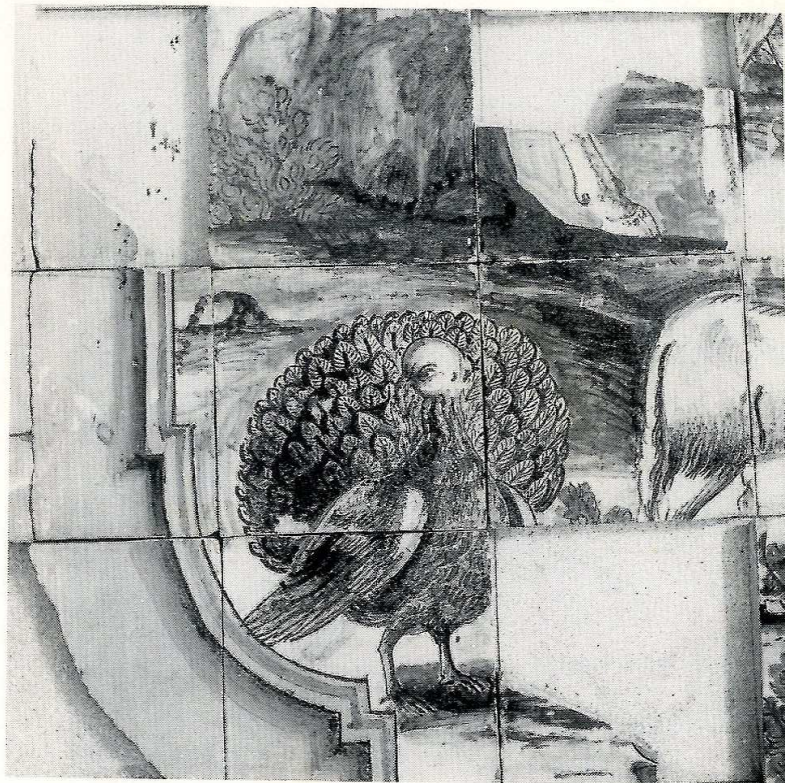
Es wird ebenfalls auf die Techniken eingegangen, die es ermöglichten diesen Fussboden herzustellen. Man betrachtet in diesem Zusammenhang die verwendeten Materialien sowie die Mittel, die dazu dienten die poetische Intention zum Ausdruck zu bringen.

Zum Abschluss wird in der Abhandlung eine typisch neapolitanische, keramische Tendenz ausgemacht, die das Werk von Filippo Palazzi mit einschliesst und heute, in einer Zeit des «Übergangs», besonders an Aktualität gewinnt.





a)



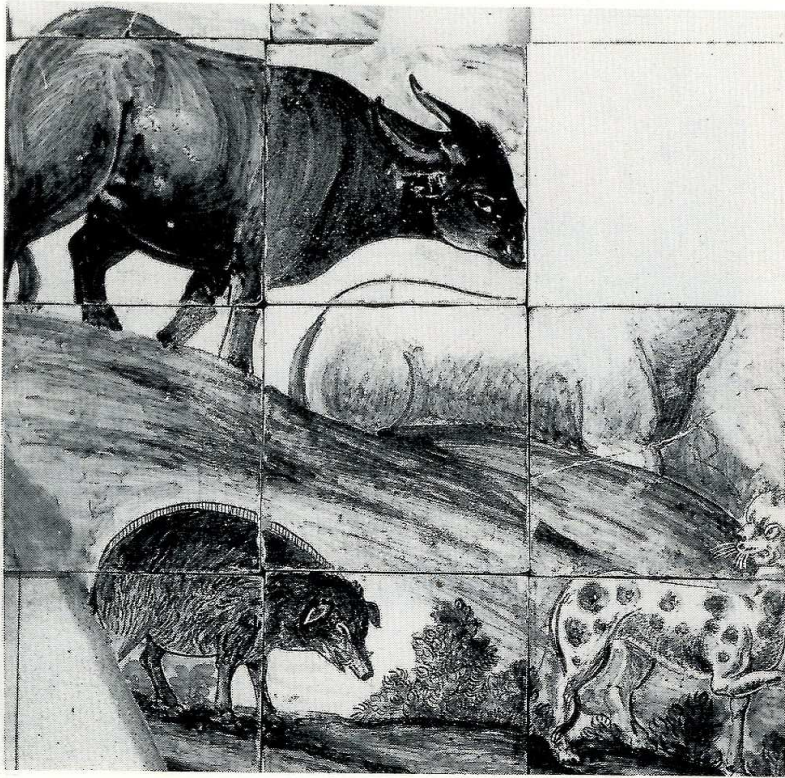
b)

a) Massa Lubrense, pavimento di Ignazio Chiajese, particolare delle riggole N° 20-21-22-47-48-49-57-58-59. (cfr. schema a p. 73).

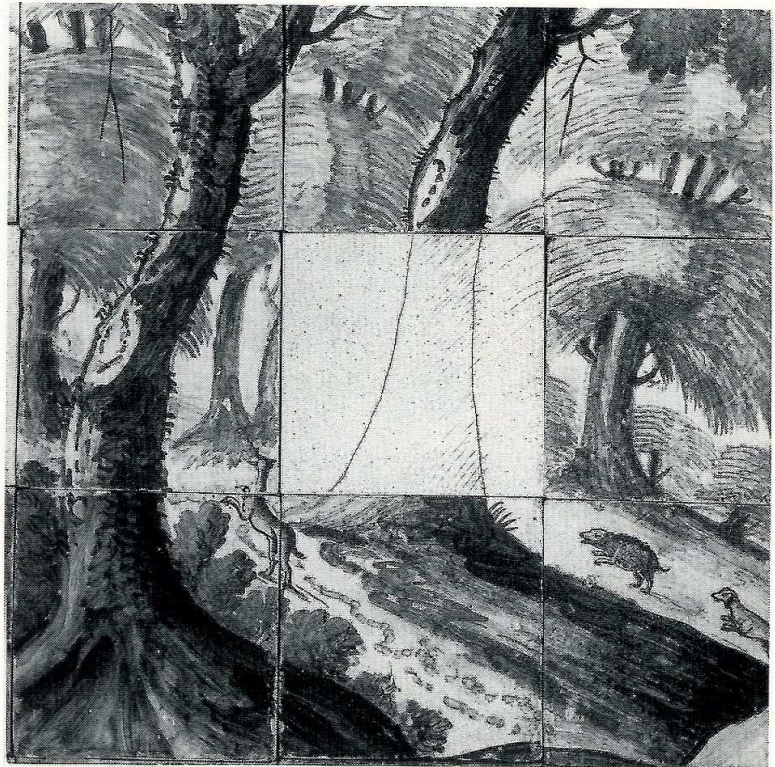
b) c.s., particolare delle riggole N° 53-54-55-90-91-92-93-94-95 (cfr. schema a p. 73).







a)

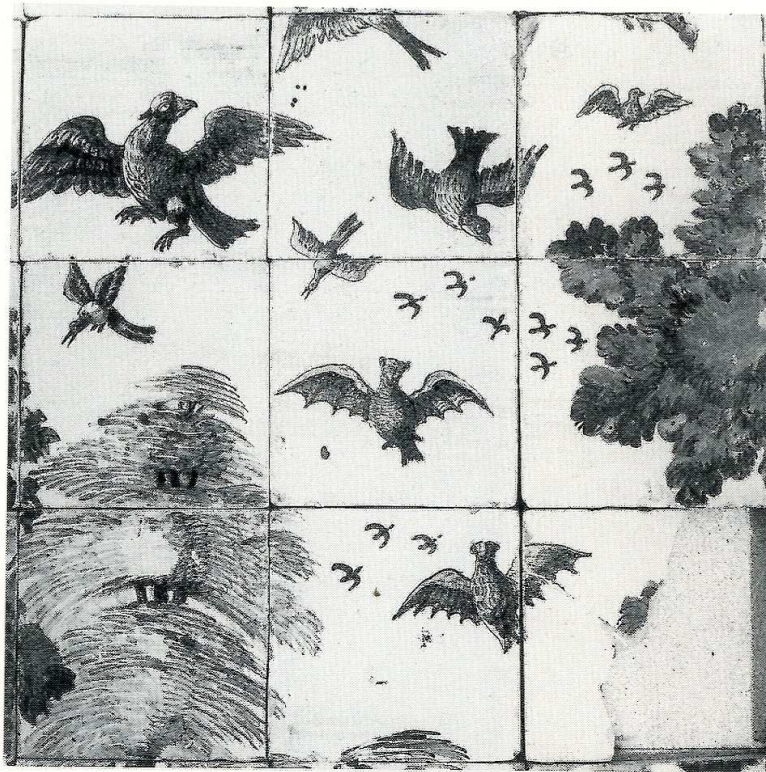


b)

a) Massa Lubrense, pavimento di Ignazio Chiajese, particolare delle riggole N° 167-168-169-176-177-178-207-208-209 (cfr. schema a p. 73).

b) c.s., particolare delle riggole N° 289-290-291-294-295-296-329-330-331 (cfr. schema a p. 73).





a)



b)

a) Massa Lubrense, pavimento di Ignazio Chiajese, particolare delle riggole N° 365-366-367-378-379-380-405-406-407 (cfr. schema a p. 73).

b) c.s., particolare delle riggole N° 382-383-384-401-402-403-422-423-424.





a)

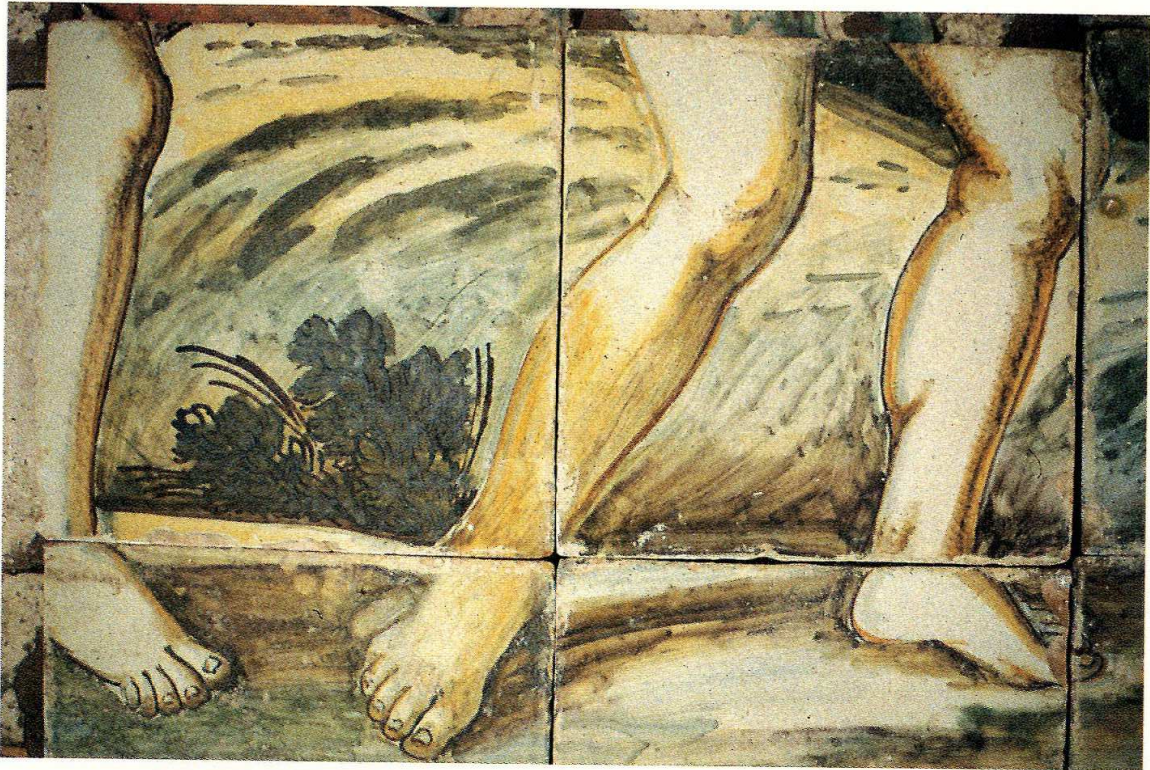


b)

a) Massa Lubrense, pavimento di Ignazio Chiajese, particolare dello stemma Stinga sul lato sinistro dell'altare. Riggiole N° 472-473-484-485-488-489 (cfr. schema a p. 73).

b) c.s., particolare della mano di Eva. Riggiole N° 190 (cfr. schema a p. 73).





a)



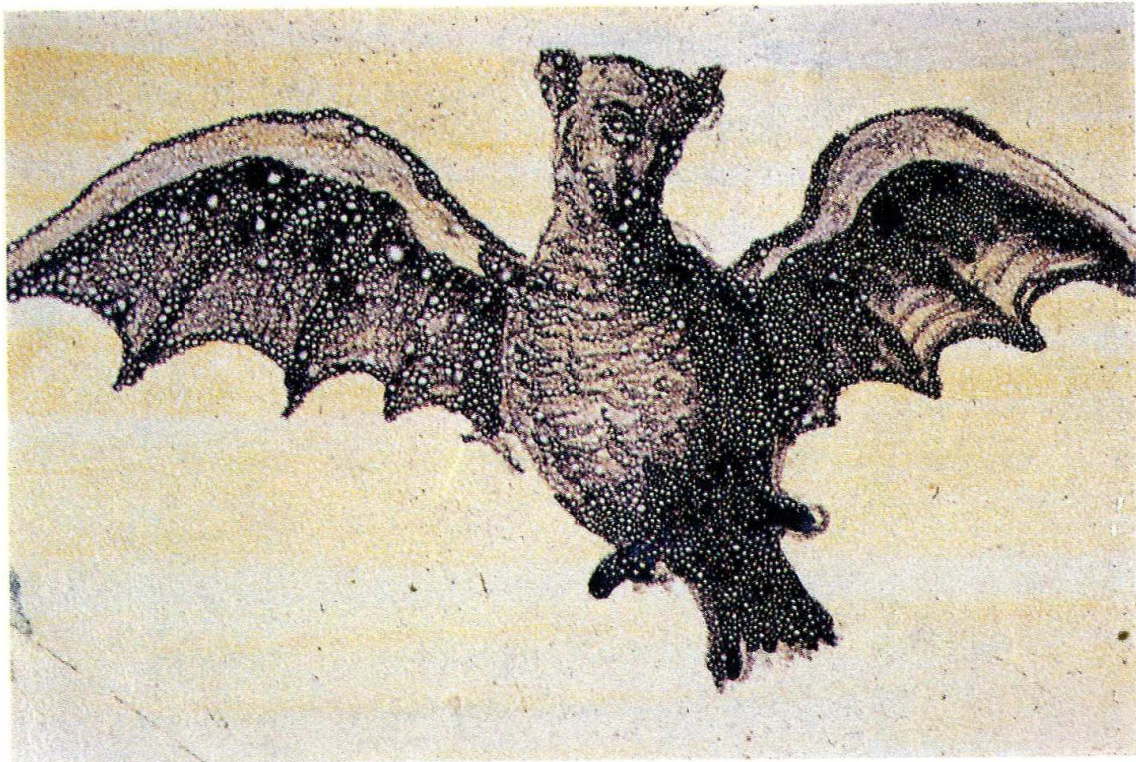
b)

a) Massa Lubrense, pavimento di Ignazio Chiajese, particolare dei piedi e delle gambe di Adamo ed Eva. Riggiole N° 156-157 (cfr. schema a p. 73).

b) c.s., particolare della testa del serpente. Riggiole N° 281 (cfr. schema a p. 73).







a)



b)

a) Massa Lubrense, pavimento di Ignazio Chiajese, particolare del pipistrello. Raggiola N° 379 (cfr. schema a p. 73).

b) c.s., particolare della testa dello struzzo e del lupo. Raggiole N° 115-116 (cfr. schema a p. 73).



- Primo Novembre 1787 -  
 Al sig. Ignazio Chiaiese per il pavimento della Sacrestia → 08-00  
 Per spedizione di esse nolo di barca, soltura dalla marina  
 na, calce, e regalo al sig. dato → 01-00

a)

Esito fatto da me D. Nicola Vespoli principiando  
 Da primo Marzo 1786 e terminando all'ultimo  
 Marzo 1786 =

In primis mi fo esito alla sig. Madre Priora del  
 monistero di Monticchio docati quindici acanto.  
 Di quelle dove conseguire il sig. Ignazio Chiaiese  
 Da questa Chiesa per il pavimento d'esso fatto → 15. 00

b)

64

il fratello Giuseppe da Napoli, che ancor vive, ed altri, che  
 benchè restati nel secolo, hanno menata una vita tutta san-  
 ta. Conosco io e sono noti a tutta Napoli, un vecchio ven-  
 ditor di farina chiamato Giuseppe il santo al mercato; Igna-  
 zio Chianese vasaio al ponte della Maddalena; e Bartolomeo  
 d'Auria venditore d'istoriette, e libri vecchi: tutti e tre no-  
 mi di sopraffina virtù. Si sanno Bernardino Vitale vaccina-

c)

a) Libro d'introito ed esito della parrocchia del SS. Salvatore a Schiazzano relativo all'anno 1787. Registrazione di pagamento effettuati a favore di Ignazio Chiaiese per il pavimento della Sacrestia. Cfr. nota 23.

b) Libro d'introito ed esito della parrocchia di Termini relativo all'anno 1786. Registrazione di pagamento effettuato a favore di Ignazio Chiaiese per il pavimento della chiesa. Cfr. nota 28. Il documento completo di cui alla nota 23 data la sua importanza verrà pubblicata a parte con relativo commento.

c) A. Maria Tannoia, Della vita ed istituto del Venerabile servo di Dio Alfonso Maria Liguori, Napoli 1798, vol. I°. Citazione relativa a Ignazio Chiaiese, p. 64.





