Le ragioni di una mostra sulla donna nella cappella Pontano e nella chiesa del Santissimo Salvatore in via Tribunali

*di Vincenzo De Luca*

*professore di Storia dell’Arte*

Nel gomitolo aggrovigliato di esperienze architettoniche lungo via Tribunali, decumano maggiore nel cuore antico di Napoli dove le stratificazioni vanno dal periodo greco fino al barocco e oltre coprendo due millenni di civiltà, la manifestazione più ‘lineare’ si palesa nella cappella Pontano. È un nobile esempio di costruzione rinascimentale, realizzata in quello stesso 1492 mentre Colombo approdava nel Nuovo Mondo e quando moriva il più illustre dei Medici, Lorenzo il Magnifico, sul finire di un secolo che ha significato tanto non solo per Firenze e altri Comuni di quell’area italica. La cappella Pontano, insieme ad altri edifici napoletani e agli scritti dello stesso committente umanista Giovanni Gioviano Pontano, sottolinea che il Rinascimento è passato anche nel Meridione. Come può esserlo qualsiasi tempio di evocazione pagana realizzato in epoca cristiana (ad esempio il quasi contemporaneo Tempio Malatestiano di Rimini di Leon Battista Alberti), la cappella è in bilico tra la razionalità e la fede; ad analizzarla dal punto di vista della geometria piana e solida, le forme rimandano infatti alla coesistenza simbolica tra finito e infinito. La pianta è rettangolare e l’alzato costruisce un parallelepipedo, linee dritte che rinviano all’esperienza sensoriale e al mondo terreno. La volta è a botte e la linea curva suggerisce invece realtà ultraterrene. Pressappoco negli stessi anni della costruzione della cappella, Leonardo da Vinci nel disegno dell’uomo vitruviano stigmatizzava la perfezione anatomica dell’uomo inscritto in un quadrato che rappresenta la Terra e in un cerchio che allude al Cielo. Pontano fece costruire la cappella per onorare la memoria della moglie Adriana Sassone, morta nel 1490. L’atmosfera di antiquarium al monumento è data dalle tante lapidi marmoree con iscrizioni in latino e greco, sulle pareti esterne e interne, scritte dallo stesso Pontano, inneggianti alle virtù civili (quelle esterne) e al dolore privato (quelle interne). Tanto suggestive da far dire all’abate Pompeo Sarnelli nella sua *Guida de’ forestieri, curiosi di vedere, e d’intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli*, edita nel 1685, che *non deve curioso alcuno lasciar di vedere, e considerare questa picciola Chiesa, che potrei chiamare un libretto co’ fogli di marmo scritto di dentro, e di fuori in versi, ed in prosa dal celebratissimo Poeta, ed Oratore Giovan Pontano nel 1492.*

Simbolo aggiunto ai simboli in questo *libretto co’ fogli di marmo* è l’ottagono, linee spezzate tendenti alla perfezione del cerchio, come a dire che la precaria vita umana viene illuminata dal divino. Il numero otto dell’ottagono, l’uomo alla ricerca dell’infinito, lo si ritrova nello *spazio* della cappella in diversi dettagli, ad esempio nelle maioliche del pavimento formato da tanti ottagoni che si incastrano uno nell’altro. Ma addirittura lo si recupera nel *tempo* del monumento, considerando che dal rosone alle ore otto del mattino del solstizio d’estate il sole entrando colpisce, illuminandolo, un punto del pavimento nei pressi della parete, dove in origine c’era la lapide, ottagonale, della moglie di Pontano. Il numero otto è simbolo di Maria (la stella a otto punte è un attributo mariano) e non a caso la cappella Pontano presenta sull’altare un affresco di fine Quattrocento raffigurante la *Madonna con Bambino e i Santi Giovanni Battista ed Evangelista*. Il numero otto è anche simbolo della resurrezione, il *dies octavus* dei cristiani, nello specifico un auspicio al sereno riposo eterno della moglie e dei figli di Pontano.

La quotidianità di Pontano si spendeva tutta in quella zona, abitando a poca distanza in un palazzo di fronte alla torre campanaria della chiesa di Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta. Buona parte della sua produzione letteraria è una dedica alla bellezza, anche alla donna come generatrice d’amore. In alcuni versi dal *De amore coniugali* così si rivolge alla propria donna (traduzione dal latino di Adriano Gimorri, 1920):

E tu, mia moglie adorata, la luce imitar non vorrai?  
Dunque con me vivrai sempre così ostinata?  
Breve è la vita, o sposa, più breve è beltà di fanciulla:  
è come un lieve nulla il tuo color di rosa.  
Ahi, qual ci resta fortuna? La triste vecchiaia sen viene:  
reca le lunghe pene, reca la morte bruna.  
Questi tuoi anni trascorsi invano rammenterai sola  
godi (l’istante vola!) se non vorrai rimorsi.  
Questo ti dice la forma tua bella e l’ardor del marito,  
questo d’Imene il rito, questo d’amor la norma.

La cappella Pontano è il luogo ideale per l’allestimento della mostra *Monne e Madonne. Il corpo e le virtù femminili*, per lo più dipinti legati dalla tematica, centrale o defilata, esplicita o appena suggerita, della donna, principalmente del Seicento (a eccezione di una tavola e una tela della metà del Cinquecento e di pochi altri tra Settecento e Novecento).

I termini ‘monna’ e ‘madonna’ sono strettamente legati. Madonna è un titolo d’onore che si usava dal Medioevo in poi parlando di una donna tra le classi più abbienti e che in tempi più recenti ha come riferimento unico la Vergine Maria. L’etimologia è infatti ‘mia donna’. E monna ne è la contrazione. Monna e madonna quasi si confondono e diventano nella mostra il desiderio di recuperare lo sforzo dei pittori di esaltare della donna l’armonia fisica o la forza dei sentimenti.

Non c’è luogo più indicato dove la donna può essere raccontata a Napoli, perché proprio in quest’area di via Tribunali, dove insiste anche la cappella Pontano, sorgeva in epoca pagana il tempio dedicato al culto di Diana, protettrice della caccia, degli animali selvatici, delle donne e della loro verginità spesso scelta per evitare matrimoni indesiderati. Queste sacerdotesse erano le *dianare*, ancora oggi ricordate a Napoli come *janare*, bollate come streghe, viste poi, nel periodo paleocristiano, come affiliate al demonio. Così si spiegherebbe la genesi della costruzione, nel Medioevo, della chiesa di Santa Maria Maggiore della Pietrasanta dedicata alla Vergine per combattere il demonio che in questa zona si materializzava sotto forma di maiale.

Le opere della mostra, divise in due blocchi, ovviamente ognuno in numero di otto per entrare in sinergia mistica con i simboli della costruzione, raccontano – l’uno – la bellezza del corpo e – l’altro – i valori dei sentimenti e del comportamento femminile. Perché se nella cappella Pontano la dedica è alle fattezze anatomiche della donna, nell’attigua chiesa del Santissimo Salvatore sono evocate le virtù. Questa piccola chiesa, per dimensione simile alla vicina cappella, può considerarsi, anche per un passato storico comune, un suo prolungamento.

Entrando, la tela d’altare racconta la *Trasfigurazione*, probabilmente opera di Giuseppe Marullo ma a leggere la fonte di Aspreno Galante (*Guida Sacra della città di Napoli*, 1872) è da attribuire ad Annella de Rosa: *tra la Pontaniana e S. Maria Maggiore è il tempietto del Salvatore colla Congrega del Sacramento, formato da qualche residuo dell’antica Pomponiana, ma interamente restaurato nel 1766. Vi si osserva una tela della Trasfigurazione di Annella de Rosa discepola di Massimo; e nel muro a sinistra un trittico, col Calvario nel mezzo, ed ai lati Carlo Magno col titolo di Santo, e S. Luigi di Francia, credesi del Criscuolo*.

L’opera più interessante è proprio quella sulla parete di sinistra; Giovanni Filippo Criscuolo, nativo di Gaeta e formatosi tra le botteghe di Andrea da Salerno e Perino del Vaga, può definirsi un divulgatore, verso la metà del Cinquecento, del raffaellismo a Napoli.

I due riferimenti di Annella de Rosa e Giovanni Filippo Criscuolo quasi impongono di farli dialogare con due opere specifiche della mostra, il *Martirio di Sant’Orsola* ascrivibile a Filippo Vitale in collaborazione con Pacecco de Rosa e il *San Michele Arcangelo* di Marco Pino da Siena. Il primo riferimento, pure nella errata attribuzione della *Trasfigurazione* ad Annella, vale quale ricongiungimento tra fratello e sorella, Pacecco e Annella, e idealmente quale richiamo al fervore artistico in zona Monteoliveto poco prima della metà del Seicento, come si legge nelle fonti settecentesche di Bernardo De Dominici, le *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*. Per il secondo riferimento va considerato che con Marco Pino, in una Napoli addolcita dalle maniere di Raffaello (in una cappella nella chiesa di San Domenico Maggiore c’era la sua *Madonna del pesce*, oggi al Prado di Madrid, che Criscuolo replicherà nelle figure centrali della Madonna con il bambino in un suo polittico di Novi Velia), arrivò anche la rivoluzione michelangiolesca (corpi decisamente muscolosi, movimenti serpentinati e nervosi, impostazione d’assieme chiaramente drammatica).

A fare da raccordo tra la forza del corpo e le virtù del comportamento nei due ambienti fanno da vestali alcune statue lignee del Seicento e del Settecento, Madonne ormai svestite da tempo e dal tempo, senza più abiti di seta e gioielli, in bilico tra oggetto scultoreo, inserti di arte minore (gli occhi di vetro) e pittura. Probabilmente tutte di bottega napoletana, arredavano case signorili, tra la devozione sacra e la passione per l’oggetto ricercato. Il manichino snodabile, per esigenze artistiche, era già presente da secoli nelle botteghe degli artisti. Giorgio Vasari, nella *Vita* di Fra’ Bartolomeo, pittore fiorentino, scrive che *aveva openione fra’ Bartolomeo quando lavorava tenere le cose vive innanzi, e per poter ritrar panni et arme et altre simil cose fece fare un modello di legno grande quanto il vivo che si snodava nelle congenture, e quello vestiva con panni naturali dove egli fece di bellissime cose, potendo egli a beneplacito suo tenerle ferme fino che egli avesse condotto l’opera sua a perfezione*. E il manichino arriva, nella finzione pittorica, ad alimentare nel Novecento le tele metafisiche di Giorgio de Chirico.

Una delle statue lignee si presta a un progetto di recupero ideale della propria storia, quando era ancora vestita. Maria Rosaria Santin propone, in collaborazione con alcuni allievi del Liceo Artistico Caravaggio di San Gennaro Vesuviano, la vestizione del manichino con l’utilizzo quasi esclusivo di pelli per l’abito e il copricapo.

La mostra include anche un progetto sinestetico, una sorta di contaminazione sensoriale, rendere visibile con il tatto un dipinto ai non vedenti. Ma non solo, anche per chiunque voglia leggere l’immagine in modo diverso, gustandone con le mani sporgenze e rientranze. L’opera presa in esame è il *Mosè salvato dalle acque* di Antiveduto Gramatica, che diventa dapprima una scultura in argilla, di grandezza pari al dipinto, realizzata da Antonio Teodorico Avello sempre con alcuni allievi del Liceo Artistico Caravaggio di San Gennaro Vesuviano. Le sporgenze di paesaggio e figure vanno dallo stiacciato al basso e all’altorilievo fino quasi al tutto tondo. La Fonderia Nolana Del Giudice ha poi tradotto il lavoro di Avello in un unico blocco di alluminio.

Per l’allestimento della mostra, la sospensione delle opere su uno scheletro architettonico essenziale a poca distanza dalle pareti consente di vedere oltre, senza invadere l’armonia originale dei due ambienti. Per detta premessa di rispetto dei luoghi, non volendo evidenziare determinati dettagli dei dipinti con luci dirette ma la convivenza pro tempore di due pari livello, cioè il *contenuto* dei quadri nel doppio *contenitore* della cappella e della chiesa, è stata decisa un’illuminazione diffusa con pannelli led da studio fotografico e cinematografico. Verso i due altari, il richiamo al cinema è garantito in due postazioni video che riproducono due documentari su due opere cardine della mostra, la narrazione del *San Sebastiano e le pie donne* di Luca Giordano (interpretato da Francesco Paolantoni) nella cappella Pontano e il *Mosè salvato dalle acque* (interpretato da Gigi Savoia) nella chiesa del Santissimo Salvatore.

Così come i due ambienti interagiscono con i quadri ospitati, gli stessi dipinti dialogano con le proprie cornici, anch’esse spesso vere opere d’arte. È emiliana della fine del Cinquecento la cornice del *San Michele Arcangelo* di Marco Pino da Siena e, sempre dello stesso periodo, se non leggermente più antica, quella senese del disegno di Fernando Botero della *Monna Lisa*, in pastiglia con finiture d’oro. Della prima metà del Seicento sono la cornice piemontese del dipinto di Polidoro da Lanciano, la cassetta emiliana dell’anonimo pittore prossimo al Sassoferrato, quella dell’area centrale della penisola della *Sant’Agata* di Francesco Guarini e la Salvator Rosa dorata a mecca sempre dell’area tra Roma e Napoli dell’anonimo pittore dell’*Annunciazione*.