



2019

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 20, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor in chief
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator
Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla
Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa
Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi
Colombo, Caterina Cirelli, Alan Clarke,
Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe
Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari,
Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De
Vita, Fabio Donato, Rolando Dondarini,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,

Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Marco Pizzo,
Adriano Prosperi, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Margherita Rasulo, Orietta Rossi
Pinelli, Roberto Sani, Mislav Simunic, Simonetta
Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen,
Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

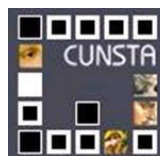
eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics
+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



Un Ippolito Borghese fuori contesto... ma non proprio: il *Compianto sul Cristo morto* del convento dei cappuccini di Ostra

Nicola Cleopazzo*

Abstract

Uno semi-sconosciuto e intenso *Compianto sul Cristo morto* conservato nel Museo Storico Cappuccino di Camerino, ma proveniente da Ostra, finora assegnato a scuola emiliana o romana del Cinquecento, viene qui attribuito al pittore tardomanierista umbro, ma napoletano d'adozione, Ippolito Borghese, pittore di fiducia dei cappuccini del Viceregno di Napoli. A supportare questa restituzione, già avvalorata da tale legame, vengono proposti alcuni confronti con opere certe e documentate di Borghese, i quali inducono l'autore a datare la tela marchigiana entro il primo lustro del secondo decennio del Seicento. Viene inoltre avanzata l'ipotesi che le origini della commissione del *Compianto* siano collegabili ai rapporti precocemente stabilitisi tra l'artista umbro e l'architetto-pittore romano Giovan Battista Cavagna, dal 1605 Sovrintendente della Santa Casa di Loreto.

* Nicola Cleopazzo, Dottore di ricerca, segretario del Centro Studi 'Giovanni Previtali', Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via D. Birago, 64, 73100, Lecce, e-mail: cleonico80@tiscali.it. Grazie a Padre Giuseppe Bartolozzi per la foto e le preziose notizie fornitemi sul *Compianto* qui pubblicato, a frate Fabio Furiasse per avermi dato indicazioni sul sito di provenienza della tela, a tutti i frati cappuccini e ai novizi che, nel silenzio ovattato di un difficile giorno di neve, mi hanno guidato nella visita del convento di Renacavata e del Museo Storico Cappuccino.

A semi-unknown and intensive *Lamentation over the Dead Christ*, preserved in the Capuchins' Historical Museum in Camerino, but that comes from Ostra, so far assigned to the Emilian or Roman school of the sixteenth century, is here attributed to the Umbrian Ippolito Borghese, painter much appreciated from the Capuchins of the Viceregno of Naples. In support of this restitution, already validated by this link, some comparisons are proposed with certain and documented works by Borghese. Consequently, the author dates the painting from Camerino to the first part of the second decade of the seventeenth century. The author also hypothesizes that the commission of the *Lamentation* is connected to the relationships, precociously established, between the Umbrian artist and the Roman architect-painter Giovan Battista Cavagna, from 1605 Superintendent of the Loreto's Holy House.

La presenza di un'opera d'arte antica fuori da un ristretto raggio d'azione, regionale o anche solo urbano, è vista spesso come motivo di specifico interesse, talvolta come un'inspiegabile anomalia, la cui oscura origine viene collegata, in assenza di dati e fonti attendibili, a strade tanto più tortuose quanto più sono lontani i secoli d'indagine. Tralasciando le opere che hanno seguito le vie, queste sì contorte e a volte drammatiche, dei furti, del mercato o degli assi ereditari, per tante altre la ragione del loro legame *ab antiquo* con un luogo "fuori contesto", in cui tuttora si conservano, è in realtà ben più semplice di quanto si possa immaginare. Spesso infatti in tali casi a giocare un ruolo fondamentale è stato ancora una volta quel fondamentale e multiforme soggetto della vita artistica e sociale che è la committenza.

La vicenda che stiamo per raccontare, la quale ha per protagonista un notevole e non del tutto ignoto *Compianto sul Cristo morto* (fig. 1), è un'ulteriore conferma a queste riflessioni.

La tela è parte della collezione del Museo Storico Cappuccino ospitato nella più antica dimora dell'ordine francescano: il convento di Renavacata nel territorio di Camerino. Fondato nel 1972, dopo i lavori di restauro del complesso, il museo conserva manufatti artistici e oggetti quotidiani della vita dei cappuccini della provincia Picena, molti dei quali provenienti da conventi soppressi¹. È il caso di questa *Pietà*, giunta a Camerino dal convento di Ostra (Ancona) quando l'edificio, per l'attualissimo problema della mancanza di vocazioni, quindi del ridotto numero di frati in proporzioni ai luoghi da essi abitati, venne chiuso nel 1995² e lasciato da allora (e si spera per ora) in uno stato di spettrale abbandono.

Poco prima della chiusura, nel 1991, Padre Giuseppe Santarelli fece in tempo a vedere la nostra tela nel refettorio del convento, avanzando però il dubbio che

¹ Per maggiori notizie sul museo cfr. Bonilauri, Maugeri 1996, p. 111; Giacomini Miari, Mariani 2005, p. 152.

² Vedi Morbidelli 1995, p. 7.

non fosse conservata lì *ab origine* («di ignota provenienza»)³. Difatti ad oggi nessuna traccia documentaria attesta la presenza dell'opera presso i cappuccini di Montalboddo o Montebodio – nome della cittadina di Ostra prima del 1881 – il cui primo convento, fondato nel 1566, venne abitato dai frati già l'anno dopo⁴.

Considerata la sua *facies* stilistica si dovrebbe supporre che il *Compianto*, se davvero destinato in origine al sito cappuccino oسترense, abbellì per qualche decennio questo primitivo convento, di cui però le fonti non ci dicono nulla riguardo al suo arredo artistico, mentre sappiamo che l'annessa chiesa, dedicata a San'Antonio, fu terminata nel 1568 e già restaurata nel 1574⁵.

Nel 1627 i cappuccini, avendo presentato formalmente ai vertici dell'ordine l'intenzione di abbandonare il convento, sia per l'insalubrità della zona sia per la «troppa lontananza e instabilità della fabbrica»⁶, ne costruirono un secondo, più vicino al centro di Montalboddo e «poco lontano dalla strada pubblica»⁷, che risulta essere già abitato nel 1629. Nello stesso anno il primo insediamento venne venduto e il convento demolito per il recupero dei materiali, cosicché nel 1634 vennero traslate nel nuovo sito le ossa dei frati sepolti nel primo sepolcreto e, secondo quanto ipotizza Bruno Morbidelli, quadri e mobili⁸. Tra essi la nota *Immacolata e i santi Girolamo, Maria Maddalena, Antonio da Padova e Francesco d'Assisi* del pittore veneto Claudio Ridolfi (1570ca.-1644), probabilmente realizzata entro il primo decennio del Seicento⁹.

Di questo secondo complesso, terminato nel 1640, possediamo fortunatamente una dettagliata descrizione contenuta in un manoscritto del 1803 di fra' Ludovico da Ancona, ma tra i manufatti artistici ivi registrati, a volte come di scarso pregio, nel convento o all'interno della chiesa, non viene menzionata alcuna *Pietà, Compianto* o *Deposizione*¹⁰. E analoga situazione

³ Santarelli 1991, p. 285. Una foto del refettorio antecedente alla chiusura del convento, nella cui inquadratura non compare però il nostro quadro, è in Morbidelli 1995, p. 263, testo fondamentale per la storia del luogo francescano di cui parliamo, ivi tutta la bibliografia precedente. Nell'inventario prebellico delle provincie di Ancona e Ascoli Piceno, promosso dal Ministero dell'Educazione Nazionale, del complesso cappuccino di Ostra è citata purtroppo la sola tela di Claudio Ridolfi dell'altare maggiore della chiesa (vedi *infra*); cfr. Serra 1936, p. 152.

⁴ Vedi Morbidelli 1995, pp. 28-29 e ss.

⁵ Per questa prima chiesa cappuccina di Ostra, cfr. Ivi, pp. 34-38, 40, 62-69. Una serie di pagamenti per lavori e materiali, datati dal 1574 al 1618, ma che riguardano esclusivamente la «fabbrica» del convento, sono riportati in Ivi, pp. 40, 43.

⁶ Ivi, pp. 77-78, 81-85.

⁷ da Alatri 1984, p. 92; nella *Relazione dello stato di tutti i conventi cappuccini* (1650) riportata in Ivi, pp. 92-93, si fa riferimento solo alla seconda fondazione, fatta risalire all'anno 1628.

⁸ Vedi Morbidelli 1995, pp. 85-87, 289-290 doc. nn. XIX-XX.

⁹ Per la quale vedi almeno Costanzi, Massa 1994, p. 64 fig. 9 e *ad indicem*; Morbidelli 1995, p. 42.

¹⁰ La chiesa era dotata di solo due cappelle, di San Giuseppe *a cornu epistolae* e di Sant'Anna *a cornu evangelij*, mentre sul suo altare maggiore campeggiava la tela del Ridolfi poc'anzi citata, proveniente dalla prima chiesa; cfr. Lodovico d'Ancona, *Dizionario delle memorie dell'Archivio e convento dei PP. Cappuccini di Monte Alboddo*, ms. a. 1803, Archivio della Provincia cappuccina di Ancona, citato in Morbidelli 1995, pp. 89, 92-93.

si riscontra analizzando i due dettagliati inventari «di tutti gli oggetti e beni esistenti nel convento» stilati all'indomani della soppressione napoleonica (1810)¹¹.

Difficile quindi non confermare che la nostra *Pietà* sia giunta a Ostra solo dopo tali vicende e addirittura diverso tempo dopo le due soppressioni ottocentesche. Dopo la chiusura definitiva del secondo luogo a seguito dell'Unità d'Italia (1866), nel 1882 i Cappuccini, acquistato un nuovo terreno, costruirono infatti un terzo, ampio convento, terminato nel 1897 e abitato dalla comunità francescana, come si è detto, per quasi cento anni (1995)¹².

Nel 1991 quando Padre Santarelli, nel suo puntuale dossier sulle principali opere d'arte dei luoghi cappuccini delle Marche, vide e segnalò il nostro *Compianto* proprio in questo terzo e ultimo complesso, come prima ricordato, lo riferì ad «autore ignoto del sec. XVI», rintracciandovi dei richiami alla «scuola emiliana, specie ferrarese, con echi dell'Ortolano»¹³. Un suggerimento ripreso da Bruno Morbidelli nella sua monografia del 1995 sulla presenza cappuccina a Ostra, dove lo studioso, commentando la prima e finora unica illustrazione del dipinto – «di pregevole fattura» e «di probabile scuola emiliana» – ipotizzava “fantasiosamente” che nella figura all'estrema destra era «forse ritratta la committente»¹⁴. Generico infine, ma in fin dei conti più calzante, il recente inquadramento della tela sotto la convenzionale etichetta *passe-partout* di «scuola romana del XVI secolo»¹⁵.

A un'osservazione attenta, ma con la mente e la memoria visiva rivolta a un'altra realtà geografica, pur restando nello stesso “contesto religioso”, non si tarderanno difatti a riconoscere nell'opera, e in maniera inequivocabile, gli stilemi tardomanieristi del pittore “amico” dei cappuccini del Viceregno di Napoli: Ippolito Borghese (1568-1623 o 1624)¹⁶. Nativo di Sigillo, in Umbria,

¹¹ In quello di maggio sono registrati nel convento solo pochi quadri, spesso «ordinarissimi», e della chiesa è ricordato il solo quadro della «Madonna della coggizione» del Ridolfi, più dettagliato invece quello di giugno; vedi, anche per maggiori notizie sulla soppressione napoleonica, Ivi, pp. 95-110. Chiuso il convento, che si propose di adibire ad ospedale, la chiesa continuò ad essere officiata fino al 1816, anno in cui i frati poterono rivestire l'abito religioso e riabitare il luogo. Soppresso nel 1866, il secondo convento di Ostra venne adibito a vari usi (abitazioni private, caserma delle Guardie Doganali, distilleria) fino al 1934, quando tutto lo stabile, compresa la chiesa, che all'inizio era stata adibita ad asilo infantile e poi inglobata nella distilleria, venne destinato prima a ospizio per bambini orfani poi, dal 1984, a casa di riposo; per maggiori notizie cfr. Ivi, pp. 124 e ss.

¹² Vedi Ivi, pp. 175 e ss.

¹³ Santarelli 1991, p. 285.

¹⁴ Morbidelli 1995, p. 117.

¹⁵ Giacomini Miari, Mariani 2005, p. 152.

¹⁶ Per un profilo storico-critico del pittore restano fondamentali: Ferrante 1985; Leone de Castris 1991, pp. 285-293, entrambi con bibliografia precedente. Vedi anche Abbate 2001, pp. 238-240 e, per la precisazione degli estremi cronologici del pittore, Cleopazzo 2015, p. 110 nota 2; un articolo quest'ultimo che trae origine dalla monografica tesi di dottorato di chi scrive – Cleopazzo 2013-2014 – nella quale sono contenute alcune aggiunte al catalogo dell'artista, nuove riflessioni e inediti documenti.

ma trapiantatosi a Napoli forse nell'ultimo decennio del '500, Borghese, probabilmente grazie anche a dei rapporti di parentela della moglie, già dall'inizio del '600 riuscì a conquistarsi una tale fiducia da parte dei Cappuccini che in breve il suo divenne un vero "monopolio" sulle commesse artistiche connesse sia alla casa-madre dell'ordine (Sant'Eframo Nuovo), sia alle case delle province vicereali. Lo provano le numerose sue opere, specie politiche, che sono state rintracciate e in numero maggiore documentate (ma di queste molte purtroppo risultano disperse, smembrate o ridipinte a causa degli sciagurati effetti che le soppressioni ottocentesche hanno recato ai conventi dei regolari) nelle chiese cappuccine di Campania, Puglia, Basilicata, Abruzzo e soprattutto Calabria.

La grandiosità di quelle monumentali macchine d'altare [...] la accattivante, semplice, e quasi domestica, naturalezza dei santi effigiati, la preziosità della materia pittorica rendevano infatti la maniera figurativa del Borghese, così accostante e al tempo stesso non priva di raffinatezze, ben accetta alla spiritualità cappuccina¹⁷.

Si trattava di "cone" – termine adottato nei documenti a indicare non solo le parti pittoriche dei politici ma anche quelle lignee, queste ultime spesso affidate ai frati-intagliatori – che quasi sempre erano offerte dai feudatari o da nobili e ricchi borghesi locali, ma sulla cui realizzazione agiva di certo il rigido controllo dei vertici dell'ordine, esercitato talvolta attraverso lo strumento di un disegno che il pittore era obbligato a rispettare durante l'esecuzione¹⁸.

Il Cristo della tela marchigiana (fig. 2), nella definizione di ossa e muscoli ottenuta attraverso un maestrevole gioco di contrasti tra rilievi di luce e incavi d'ombra, si avvicina in effetti strettamente ai protagonisti di alcune opere di Borghese dei primissimi anni del '600, come la *Flagellazione* della Certosa di San Marino (1600 ca.; fig. 3) o le due *Pietà* del Museo di Capodimonte (1603 ca.), entrambe firmate (figg. 4-5); anche se nella posa – invertita – nel gesto della mano priva di vita franata a terra, negli "spumosi" capelli castani, il Deposito di Camerino si rivela piuttosto fratello maggiore di quello del *Compianto con due angeli* (fig. 5)¹⁹.

¹⁷ Abbate 2004a, p. 22.

¹⁸ Per il rapporto tra Borghese e i Cappuccini vedi, oltre ai testi citati a nota 16, il quadro d'insieme di recente tracciato, sulla base di documenti in gran parte inediti, da Nappi 2013a e 2013b. Per più approfondite indagini su alcune opere dell'umbro conservate nei singoli conventi cappuccini del Viceregno di Napoli cfr. invece, in aggiunta ai testi citati a nota 16, P. Leone de Castris in *Paolo Finoglio* 2000, p. 150 cat. 13 (Lauria; ivi un'altra silloge del segmento cappuccino dell'attività di Borghese); C. Restaino in Abbate 2004b, pp. 76-83 (Camerota e Lauria); Abbate 2009, pp. 412-413 (Corigliano Calabro); D'Angelo 2010, pp. 22-25 (San Severo); Torlontano 2010 (Atri).

¹⁹ Per le tre opere citate, alla bibliografia indicata a nota 16 aggiungi almeno, per la *Flagellazione* di San Martino – da espungere definitivamente, anche alla luce dei confronti con opere certe di Borghese proposti in questo testo, dal catalogo di Bernardino Cesari, a cui in alternativa è stata sovente assegnata – Alabiso 2000a, p. 46 e 2000b, p. 52 nota 7; per le due *Pietà* di Capodimonte: Leone de Castris 1999, pp. 113 cat. 84; P. Giusti in Utili 2002, p. 302 cat. 4.

Sennonché, nel nostro caso, per effetto del forte ascendente, oltre che della pittura riformata toscana, dell'arte devota e "senza tempo" di Scipione Pulzone – percepibile, ma in forme non ancora sedimentate, già a partire dal capolavoro dell'umbro, l'*Assunzione della Vergine* del Monte di Pietà a Napoli (1603-1605; fig. 6)²⁰ – il pietismo lacrimoso e la sodezza plastica delle forme, per mezzo di un chiaroscuro più marcato, si accentuano. Mentre quel cromatismo dolce, vivace, "barocresco", che animava le due *Pietà* napoletane, nell'analoga tela camerinese vira, salvo immancabili e simboliche eccezioni – il raffinato rosa dell'abito della Vergine, tipico di Borghese, e il manto giallo della Maddalena – verso tonalità più fonde. Così come i tessuti, che nelle due tele di Capodimonte erano esaltati da colori aciduli e morbidi cangiantismi (al pari delle ali degli angeli), nell'opera cappuccina sono definiti da stesure più uniformi, ravvivate solo qua e là da preziose luminescenze atte a restituire la consistenza serica delle stoffe. Una capacità tecnica, quest'ultima, che era probabilmente maturata in Borghese grazie anche all'influenza della pittura di Fabrizio Santafede e che divenne un proficuo stimolo, spesso però non adeguatamente riconosciuto come tale negli studi, per il suo epigono più dotato, Paolo Finoglio.

Si potrebbe insomma asserire che il *Compianto* di Camerino sia un altro atto di quella sacra rappresentazione che contempla, tra le scene precedenti, l'intensa *Crocefissione* (fig. 7) del convento di San Francesco al Corso a Napoli, impersonata dagli stessi dolenti – si confrontino, ad esempio, i visi compunti delle due Maddalene – e permeata, come il dipinto camerinese, da una ferma atmosfera lugubre, da toni caldi e intensi, da un chiaroscuro sempre più marcato e fortemente "costruttivo". Si tratta, in questo caso, di una delle ultime restituzioni al catalogo cappuccino di Borghese, giacché la tela cristologica è stata rinvenuta da Eduardo Nappi in un ambiente del convento napoletano, fondato dai Cappuccini nel 1875, solo nel 2013 e nella stessa occasione collegata dallo studioso a una serie di pagamenti girati all'umbro tra il 1614 e il 1615. Da essi si è dedotto che il dipinto doveva in origine schermare, insieme a un *Sant'Antonio da Padova e committenti* conservato nella chiesa dello stesso luogo, una delle due ante dell'armadio-reliquiario, disegnato dallo stesso Borghese, richiesto da Lucrezia Carafa de Scodes per la cappella di famiglia della chiesa-madre dei cappuccini del Viceregno: l'Immacolata Concezione in Sant'Eframo Nuovo. Chiesa che, devastata nel 1840 da un terribile incendio e subito dopo ricostruita, venne definitivamente chiusa e spogliata dei suoi arredi artistici, trasferiti altrove come i due quadri poc'anzi citati, all'indomani della soppressione post-unitaria²¹.

²⁰ Questo riconosciuto contatto Borghese-Pulzone renderebbe in certo qual modo meno infondato, come anticipato, il generico inquadramento della nostra tela come di "scuola romana del XVI secolo" (vedi *supra*).

²¹ Sulle sciagurate e rocambolesche vicende che videro protagonista la cappella-reliquiario de Scodes in Sant'Eframo Nuovo a Napoli, quindi i quadri di Borghese che la decoravano, e per i relativi documenti, cfr. Nappi 2013b, pp. 16-19; Cleopazzo 2013-2014, tomo I, pp. 165-171 con bibliografia precedente.

È pertanto assai verosimile supporre che il *Compianto* già a Ostra abbia conosciuto vicende assai simili a quelle patite dalle tele de Scodes e da tanti altri pannelli erratici già facenti parte dei polittici cappuccini eseguiti dall'umbro. Che cioè il dipinto, richiesto da qualche nobile devoto vicino al ramo francescano²² per impreziosire (indottrinando) la chiesa o un ambiente di qualche convento meridionale, sia giunto a Ostra in seguito a una migrazione di arredi artistici imposta dall'alto, conseguente a una soppressione o, in alternativa, in occasione di un viaggio o di un trasferimento nella provincia Picena di qualche frate del Sud.

Eppure la possibilità di seguire un'altra pista induce a non escludere l'ipotesi che la tela fosse presente, se non a Ostra comunque nel territorio marchigiano, *ab antiquo*.

È una pista che chiama in causa il pittore e architetto romano Giovan Battista Cavagna (1530ca.-1613), forse conosciuto da Borghese durante i suoi presunti soggiorni nell'Urbe dell'ultimo decennio del '500, il primo dei quali probabilmente risalente al definitivo trasferimento dalla natia Sigillo a Napoli, e che ebbe quasi certamente un ruolo determinante sia nell'infondere nel più giovane pittore gli interessi pulzoniani di cui si è detto, sia nell'instradarlo a Napoli. Sin dal 1590 infatti Cavagna, che continuò comunque a gestire fino al 1601 una sua bottega di pittura a Roma, risiedette e ottenne nella capitale vicereale importanti incarichi architettonici e pittorici, riuscendo in alcuni casi a introdurre Borghese in ambienti di prestigio, compreso il citato Monte di Pietà, i cui lavori di costruzione e decorazione interna della cappella furono diretti proprio dal Cavagna a partire dagli inizi del 1598²³.

Il 25 ottobre del 1605, quando ormai il suo pupillo Ippolito aveva dimostrato a tutti le sue elevate capacità pittoriche, avendo licenziato da pochi mesi un'opera-manifesto del suo stile come l'*Assunta* ricordata (fig. 6), biglietto da visita per qualsiasi futuro acquirente, Cavagna lasciò Napoli per ricoprire a Loreto la carica di Sovrintendente della Santa Casa, stabilendo presto nella regione marchigiana importanti e proficui rapporti con le alte gerarchie

²² Difficile infatti immaginare, visto il rigore cappuccino con cui veniva rispettato il voto di povertà, che il dipinto sia stato commissionato da un frate, pur appartenente a un'agiata famiglia e quindi con un ruolo di "potere". I documenti di pagamento finora rinvenuti relativi a opere richieste al Borghese, confermano infatti che il pittore occupava nella tabella dei tariffari napoletani una posizione medio-alta e che quindi poteva essere avvicinato solamente da facoltosi acquirenti. Coprire pertanto coi pochi soldi di una famiglia francescana l'acquisto di un quadro di un buon pittore avrebbe provocato un piccolo scandalo; mentre al contrario una donazione dello stesso "pio" artista all'ordine amico – ma questa è un'ipotesi alternativa difficilmente dimostrabile – sarebbe stata di certo ben accetta.

²³ Un'analisi dettagliata dell'opera architettonica e pittorica di Cavagna, supportata da una capillare indagine documentaria, è contenuta nella fondamentale monografia di Di Liello 2012; vedi anche Abbate 2001, *ad indicem*. Per maggiori approfondimenti sui rapporti tra Cavagna e Borghese, per quest'ultimo tanto precoci quanto fondamentali, vedi Cleopazzo 2013 e 2013-2014, tomo I, pp. 58-69; nonché la recente annotazione contenuta in Nappi 2017, p. 15.

ecclesiastiche²⁴. A Loreto i Cappuccini si erano insediati fin dal 1596 e nel 1608 un loro primo ospizio era stato edificato proprio a fianco al santuario mariano, al cui servizio vennero preposti almeno fin dal 1620. Nel 1636 l'ospizio crollò a causa di una frana e nel 1638 venne rimpiazzato da un convento costruito a ridosso della Basilica «non havendo altro di mezzo che la strada»²⁵.

Un intreccio di figure e luoghi che se da un lato ci porta a ipotizzare che l'origine della commissione della *Pietà* oggi a Camerino possa essere rintracciata in questa relazione Cavagna-Loreto-Cappuccini – laddove il romano poté fungere da mediatore tra i frati, un loro benefattore marchigiano²⁶ e il pittore che aveva soddisfatto al meglio le esigenze dei loro confratelli meridionali, con il secondo a fare da spola tra le Marche e Napoli, magari per seguire alcuni suoi “negozi” – dall'altro non esclude che la tela possa essere giunta a Ostra, in epoca imprecisata, proprio dalla città mariana.

Il confronto prima avanzato con la *Crocefissione* in San Francesco al Corso (1614-1615) ci suggerisce d'altronde una possibile datazione della nostra opera entro il primo lustro del secondo decennio del '600. Epoca in cui Borghese, consolidata ormai una propria formula riconoscibile e di successo, nelle opere ecclesiastiche si avviava verso «una produzione nei fatti sempre più impersonale, sempre più seriale», mentre in quelle destinate alla devozione personale, o comunque all'intimità di qualche luogo meno pubblico, era ancora capace di raggiungere

qualche momento particolarmente felice: nell'atmosfera casalinga – ad esempio – e nel taglio stretto, serrato del *Cristo in casa di Marta e Maria* già in collezione Ganz [...] o ancora nei volumi, sodi all'eccesso, dei due *Evangelisti* a mezza figura degli Educandati Femminili di Napoli²⁷.

Ed è infatti proprio con il primo degli ultimi due quadri menzionati, oggi in collezione privata fiorentina (fig. 8), più che con la *Crocifissione* napoletana, che il *Compianto* già a Ostra sembra imparentarsi. Nella Maddalena di

²⁴ Vedi Di Liello 2012, pp. 177 e ss.; risulta difficile attestare a tal proposito l'attendibilità della notizia riportata da Santarelli 1991, p. 247 secondo la quale il Cavagna avrebbe realizzato un'opera (si presume pittorica, visti gli altri nomi elencati) per i Cappuccini di Mondavio, il cui convento venne abbandonato nel 1893 (Ivi, p. 281).

²⁵ Nel 1934 il convento sarebbe stato abbandonato dai frati che, com'è noto, divenuti custodi del Santuario della Santa Casa si trasferirono nel Palazzo Apostolico; per maggiori notizie sulla presenza dei Cappuccini a Loreto e il loro rapporto con la Basilica della Santa Casa si rinvia almeno a Grimaldi 2006, pp. 1019-1031.

²⁶ Vedi nota 22. Per la presenza di Cavagna a Loreto vedi ora Russo 2017, *ad indicem* e in particolare pp. 86-93, dov'è assegnato all'architetto romano un interessante progetto grafico per il completamento del Palazzo Apostolico. Anche durante il suo soggiorno marchigiano Cavagna mantenne “sporadici” contatti lavorativi con Napoli, come prova ad esempio la sua partecipazione al concorso, bandito il 4 ottobre 1607, per la cappella del Tesoro di San Gennaro, poi vinto da Francesco Grimaldi, vedi Di Liello 2012, p. 177.

²⁷ Leone de Castris 1991, p. 286 da questa pagina sono tratte entrambe le citazioni tra virgolette.

quest'ultimo non si tarderà infatti a riconoscere, vestita in egual modo e con la stessa capigliatura dai riccioli dorati, che cadono nuovamente scomposti su spalla e seno, la Maria di Magdala ospitante Cristo della tela già in collezione Ganz, mentre sua sorella Marta, qui indicante Cristo con gesto ammonitivo, nella tela marchigiana, spostato l'indice in alto, sembra interrogare il Cielo su un così atroce destino.

Tutto porterebbe insomma a immaginare che questi due dipinti "narrativi", entrambi di medio formato, facessero parte in origine di un ciclo cristologico destinato a qualche intimo e accogliente luogo cappuccino: l'ospizio di Loreto, visto anche il tema trattato nella tela fiorentina? Quest'ultima inserita, come già detto, da Leone de Castris nel catalogo borghesiano del secondo decennio del '600, di recente è stata più specificatamente riferita da Stefano De Mieri «agli anni compresi tra il 1610 e il 1615»²⁸. Cavagna moriva nel 1613.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbate F. (2001), *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma: Donzelli.
- Abbate F. (2004), *Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, in *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, catalogo della mostra (Policastro, Cattedrale, ex Seminario; 29 maggio – 6 novembre 2004), a cura di F. Abbate, Roma: Donzelli, pp. 17-36.
- Abbate F. (2004), *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, catalogo della mostra (Policastro Cattedrale, ex Seminario, 29 maggio – 6 novembre 2004), a cura di F. Abbate, Roma: Donzelli.
- Abbate F. (2009), *Aspetti della pittura della Controriforma in Calabria*, in *La Calabria del Vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Roma: Gangemi, pp. 405-419.
- Alabiso A. (2000), *La Certosa di S. Martino: la chiesa e gli ambienti annessi*, in *La Certosa e il Museo di S. Martino*, a cura di N. Spinosa, Napoli: Electa Napoli, pp. 35-74.
- Alabiso A. (2000), *Paolo Finoglio a San Martino*, in *Paolo Finoglio e il suo tempo. Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, catalogo della mostra (Conversano, Pinacoteca Comunale, chiesa di San Giuseppe, chiesa dei Paolotti, 18 aprile – 30 settembre 2000), Napoli: Electa Napoli, pp. 43-52.
- Bonilauri F., Maugeri V. (1996), *Guida ai musei diocesani d'arte sacra e conventuali in Italia*, Roma: De Luca.
- Cleopazzo N. (2013), *Un conservatorio, un dipinto, due artisti: la tavola napoletana per le «orfanelle di Santa Caterina»*, in *Cinquantacinque racconti*

²⁸ De Mieri in Terzaghi 2014, p. 164 cat. 25, qui anche tutta la recente storia critica del dipinto.

- per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 221-232.
- Cleopazzo N. (2013-2014), *Ippolito Borghese (1568-1623/24). Pittore umbro nella Napoli tra tardomanierismo e protocaravaggismo*, tesi di dottorato, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, tutor L. Gaeta, XXVI° ciclo.
- Cleopazzo N. (2015), *Un'aggiunta al catalogo di Ippolito Borghese: il politico per i Cappuccini di Novi Velia*, in «Arte Cristiana», CIII, 887, pp. 107-112.
- Costanzi C., Massa M. (1994), *Claudio Ridolfi. Un pittore veneto nelle Marche del '600*, catalogo della mostra (Pergola, complesso conventuale delle Benedettine, 2 luglio – 2 ottobre 1994), Ancona: Il Lavoro Editoriale.
- da Alatri M., a cura di (1984), *I conventi cappuccini nell'inchiesta del 1650. 2. L'Italia centrale*, Roma: Istituto storico dei Cappuccini.
- D'Angelo E. (2010), *Tra medioevo e rinascimento*, in E. D'Angelo, C. De Letteriis, *Gratia plena. Splendori della devozione mariana a San Severo*, Foggia: Grenzi, pp. 16-25.
- Di Liello S. (2012), *Giovan Battista Cavagna. Un architetto pittore fra classicismo e sintetismo tridentino*, Napoli: Fridericiana editrice universitaria.
- Ferrante F. (1985), *Ricerche su Ippolito Borghese*, in «Prospettiva», 40, pp. 20-36.
- Giacomini Miari E., Mariani P. (2005), *Musei religiosi in Italia*, Milano: Touring club italiano.
- Grimaldi F. (2006), *La Santa Casa di Loreto e le sue istituzioni. 3. Documenti istituzionali e regolamenti*, Foligno: Accademia fulginia di lettere scienze e arti.
- Leone de Castris P. (1991), *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606 l'ultima maniera*, Napoli: Electa Napoli.
- Leone de Castris (1999), *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli: Electa Napoli.
- Morbidelli B. (1995), *Ostra. I tre conventi dei cappuccini*, Ostra: Comune di Ostra, Assessorato alla cultura.
- Nappi E. (2013), *Ippolito Borghese il pittore dei cappuccini*, «Campania Serafica», XLV, 1, pp. 10-21.
- Nappi E. (2013), *Ippolito Borghese. Un pittore amico dei frati cappuccini*, Napoli.
- Nappi E. (2017), *Ancora su Ippolito Borghese: la cappella De Mari ai Camaldoli di Napoli e altri documenti per la sua attività*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2016*, Napoli: Arte'm, pp. 15-20.
- Paolo Finoglio e il suo tempo. Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, catalogo della mostra (Conversano, Pinacoteca Comunale, chiesa di San

- Giuseppe, chiesa dei Paolotti, 18 aprile – 30 settembre 2000), Napoli: Electa Napoli.
- Russo A. (2017), *Loreto: città santuario nell'età della Controriforma*, Roma: GBE/Ginevra Bentivoglio Editoria.
- Santarelli G. (1991), *Oggetti d'arte nelle chiese e conventi dei Cappuccini nelle Marche*, «Collectanea Franciscana», LXI, n. 1-2, pp. 245-304.
- Serra L., a cura di (1936), *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VIII. Provincie di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma: La Libreria dello stato.
- Terzaghi M.C. (2014), *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zavallos Stigliano, 24 ottobre 2014 – 11 gennaio 2015), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Torlontano R. (2010), *L'opera di Ippolito Borghese in Abruzzo tra Vasto e Atri*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Abruzzo: il Barocco negato. Aspetti del Seicento e del Settecento*, a cura di R. Torlontano, Roma: De Luca, pp. 269-275.
- Utili M. (2002), *Museo di Capodimonte*, Milano: Touring club italiano.

Appendice

Fig. 1. Ippolito Borghese (qui attribuito), *Compianto sul Cristo morto*, Camerino (MC), Museo Storico Cappuccino

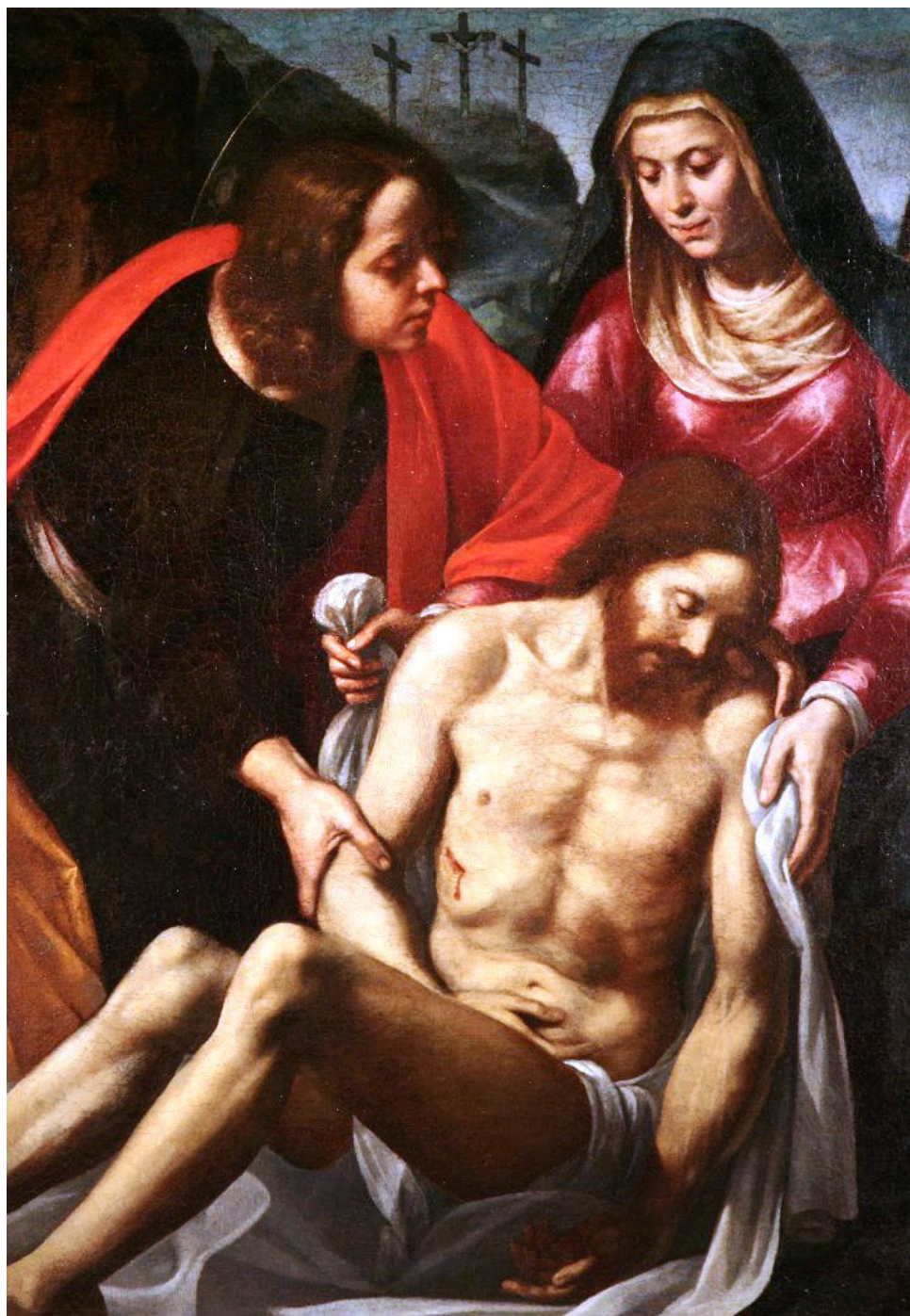


Fig. 2. Ippolito Borghese (qui attribuito), *Compianto sul Cristo morto*, Camerino (MC), Museo Storico Cappuccino, particolare



Fig. 3. Ippolito Borghese, *Flagellazione di Cristo*, Napoli, Certosa di San Martino



Fig. 4. Ippolito Borghese, *Pietà*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Fig. 5. Ippolito Borghese, *Pietà*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Fig. 6. Ippolito Borghese, *Assunzione della Vergine*, Napoli, cappella del Monte di Pietà



Fig. 7. Ippolito Borghese, *Crocefissione*, Napoli, convento di San Francesco al Corso



Fig. 8. Ippolito Borghese, *Cristo in casa di Marta e Maria*, Firenze, coll. privata

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

Texts by

Alessandro Bianchi, Ivana Bruno, Giuseppe Capriotti, Anna Cipparrone,

Nicola Cleopazzo, Fabiola Cogliandro, Marcelo Enrique Conti, Michele Dantini,

Patrizia Dragoni, Lucia Faienza, Claudio Ferlan, Marco Filippi, Antonio La Sala,

Giovanni Messina, Alessandra Migliorati, Massimo Montella, Massimo Moretti,

Valentino Nizzo, Pietro Petrarola, Roberto Piperno, Maria Luisa Polichetti,

Mauro Salis, Mauro Saracco, Ornella Scognamiglio, Cristina Simone, Federico Valacchi

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

