

16/17

BAROCKBERICHTE

Mario Alberto Pavone

Il bozzetto di Salisburgo nel percorso artistico di Filippo Pennini





Trova opportuna collocazione nell'ambito della produzione pittorica settecentesca, di matrice napoletana, il bozzetto raffigurante l'*Incoronazione della Vergine nella gloria del Paradiso* (fig. 1), attualmente conservato presso il Salzburger Barockmuseum con l'attribuzione alla scuola del Conca¹.

L'opera, in precedenza assegnata a Johann Jakob Zeiller², sulla base del confronto con il bozzetto del Museo Nazionale di Norimberga, raffigurante la *Gloria di San Benedetto*, era stata considerata posteriore al 1730, in quanto nello stemma centrale era stato riconosciuto quello di Lorenzo Corsini (Clemente XII). La successiva esclusione del dipinto dal catalogo delle opere di Zeiller³ è stata accompagnata dall'individuazione dello stemma di papa Orsini (Benedetto XIII), e dall'ipotesi che il bozzetto potesse essere messo in relazione piuttosto ad un'incisione che ad un affresco, data la presenza dei nomi a lato dei santi.

È stata anche sottolineata, a ragione, la dipendenza da modelli napoletani, quali l'affresco del Solimena per San Domenico Maggiore: osservazione tanto più valida in quanto il successo dell'opera fu tale che lo stesso Zeiller ne dovette rimanere positivamente colpito durante il soggiorno napoletano (successivo al tirocinio di cinque anni presso il Conca a Roma), se ne intese riproporre parzialmente alcune soluzioni, come appare dal confronto con l'affresco della navata della chiesa dei Cistercensi di Fürstzell presso Passavia, nonché con il bozzetto della Deutsche Barockgalerie di Augusta⁴.

A consentire la definitiva collocazione del dipinto di Salisburgo in ambito napoletano sono state alcune recenti acquisizioni critiche che hanno permesso di giungere addirittura a precisarne l'autore. L'opera rientra, infatti, nell'ambito della produzione pittorica del pittore Filippo Pennini, che svolse la sua attività di decoratore tra Benevento, Salerno e l'alta Irpinia nel periodo 1690-1754⁵. A rendere certa l'assegnazione della tela al Pennini (finora noto solo di nome) è stato fondamentale il confronto con l'affresco, di tematica affine, che decora la cupola della cappella del Tesoro delle Reliquie, annessa alla Cattedrale di Salerno⁶ (fig. 3). Tra le due opere sono manifeste numerose affinità, sia in relazione al modo di strutturare la composizione, che alla scelta delle tipologie e degli abbigliamenti dei diversi santi. Viene inoltre rispettata la stessa distribuzione gerarchica delle figure principali nella fascia superiore, affiancate da numerose presenze angeliche, tra le quali prende spicco quella dell'arcangelo San Michele, rivestito di un'aurea corazza, il cui scudo fiammeggiante è contrassegnato da riflessi di notevole intensità in ambedue le composizioni.

Vi è anche un medesimo modo di strutturare le forme, inserite ad incastro tra le nubi, e poste in stretta correlazione con le figure più prossime, nonché con i riferimenti simbolici. La zona inferiore resta, poi, riservata a speci-

Fig. 2 (a sinistra): Filippo Pennini, *Incoronazione della Vergine (part.)*; Salisburgo, Barockmuseum.



Fig. 3 (a destra): Filippo Pennini, *Paradiso (part.)*; Salerno, Cattedrale, cappella delle Reliquie.

fiche esigenze di committenza, sicché, mentre a Salerno vengono privilegiati, a lato di San Matteo (patrono della città) i tre protomartiri Anthes, Caio e Fortunato (già celebrati attraverso i busti bronzei realizzati da Giovan Domenico Vinaccia e quelli successivi in argento da Benedetto Monaco e Tommaso Rivaldi)⁷, nel bozzetto di Salisburgo risalta lo stemma dell'Orsini con i suoi attributi pontifici. Non solo, ma in virtù del nome assunto dal pontefice, Benedetto XIII, viene celebrata in primo piano la figura di San Benedetto e del suo seguito.

Lo stemma dell'Orsini compare inoltre in più parti del dipinto, e soprattutto sulle copertine dei libri mostrati dai santi, sì da lasciar pensare, oltre ad una specifica predilezione dell'Orsini, il quale va comunque considerato l'indubbio committente del dipinto, ad un esplicito riferimento a volumi da lui posseduti nella biblioteca della sede arcivescovile di Benevento, di cui volle conservare la titolarità anche dopo la nomina pontificia⁸. Un elemento certamente connotativo della tela di Salisburgo, che la diversifica nettamente dall'affresco di Salerno, va individuato nella presenza di numerosi cartigli posti a segnalare l'identità dei diversi santi. La pur indubbia utilità di tali indicazioni, ai fini della ricostruzione iconografica, tradisce una forte

matrice devozionale, riconducibile non solo ai dettami più specificamente orsiniani, ma soprattutto a quella serie di suggerimenti rivolti da Pompeo Sarnelli (nella fase in cui operò al fianco dell'Orsini) ai pittori impegnati nel campo dell'arte sacra, di cui sono testimonianza le *Lettere Ecclesiastiche*. Nella lettera del 5 maggio 1685, indirizzata ad Angelo Solimena (padre del più noto Francesco), pubblicata con il titolo «Come si debban dipingere le sacre Imagini», il Sarnelli aveva osservato, circa la richiesta avanzata in precedenza di ricevere quattro raffigurazioni, di Cristo, della Vergine, di San Pietro e di San Paolo: «Per prima io le desidero a mezzo busto. Così fu l'antico uso de' Christiani ritenuto da' Greci, per degni rispetti; anzi non fanno statue de' Santi; ma usano bassi rilievi, in maniera, che la mano non le possi toccare, per loro serbare la venerazione dovuta. Inoltre non adorano le dette imagini, se in esse non leggono i nomi del Santo, o della Santa ivi dipinti, la qual cosa era anticamente praticata anche da' Latini, come testimonianza ne fanno le pitture di mosaico in moltissime Chiese antiche».⁹ In questa lettera, come in quelle successive, rivolte alla formazione dei pittori, nonché ad intervenire sulle più dibattute questioni in materia di iconografia sacra, il Sarnelli si mostrava incline a riproporre la

minuta casistica post-tridentina, desunta dal «Discorso intorno alle immagini sacre e profane» (1582) del Paleotti. Recuperava così anche la proposta del ritorno al riferimento dascalico, ivi contenuta: «doverà il buon pittore avere proponimento nell'animo di volere giovare principalmente agli altri, e tenere ancora modo a ciò fare conveniente, esprimendo le circostanze necessarie e fuggendo l'equivocazioni, o altre figure ambigue... A che gioverà principalmente l'aggiungervi in luogo conveniente il nome del misterio o del santo, quando non sia figura notissima»¹⁰. L'esigenza del cartiglio con l'iscrizione nominale risulta pienamente avvertita dall'autore del dipinto di Salisburgo, che rivela pertanto di aderire alle richieste di una ben precisa area culturale, sì da ridurre anche il ricorso al più consueto riferimento ai simboli. Questi sono invece ben presenti nel dipinto salernitano dove vengono utilizzati sia per favorire la riconoscibilità del santo, che per ricordare la diversità dei martiri subiti. Così San Filippo Neri, nell'affresco di Salerno, è contraddistinto dal giglio, che non appare nel bozzetto, dove il santo è ripreso in volo, in posizione privilegiata per seguire il sacro evento, ma senza precisi elementi di riconoscibilità, salvo l'uso della pianeta e l'insistita caratterizzazione dei tratti fisiognomici.



Fig. 4 (a sinistra): Filippo Pennini, *Immacolata in gloria*; Cava dei Tirreni, Chiesa di San Pietro.

Fig. 5 (a destra): Filippo Pennini, *Incoronazione della Madonna del Rosario*; Vietri sul mare, Congrega del Rosario.

In questo caso appariva superflua ogni più particolare indicazione, essendo questi il santo maggiormente considerato dall'Orsini a seguito dell'episodio, ritenuto miracolistico, verificatosi durante il terremoto del 1688¹¹, da cui prese le mosse una incessante divulgazione della sua immagine e del suo culto nell'intera area beneventana¹².

Non tutte le iscrizioni presenti all'interno del dipinto risultano integralmente leggibili, sì da rendere difficile una ricostruzione integrale dei riferimenti canonici dell'Orsini. Pur tuttavia, sono individuabili, oltre ai primi pontefici Paolo e Stefano, figure di fondatori di ordini monastici, quali Benedetto (in primo piano), Bernardo di Chiaravalle (in alto a destra) e il meno noto Paolo de' Trinci da Foligno (sul margine sinistro), che aveva dato origine al movimento dell'Osservanza: unico tra i francescani ad essere raffigurato, e per di più con le caratteristiche bisacce, che avevano contrassegnato le presenze degli Spirituali nell'iconografia del Tre e Quattrocento¹³.

Oltre alle significative presenze domenicane di Santa Caterina da Siena e del Beato Giordano di Sassonia, primo storiografo dell'ordi-

ne, è possibile individuare santi di nazionalità francese, quali Ursino e Volusiano, la cui conoscenza era legata alle memorie tramandate da Gregorio di Tours nella sua «*Historia Francorum*»: un altro testo che dovette meritare particolare attenzione da parte della cerchia dell'Orsini, rivolta al recupero delle tradizioni leggendarie dei protomartiri e dei transiti delle reliquie.

L'arco cronologico relativo al pontificato dell'Orsini, 1724–30, consente di delimitare anche l'epoca di esecuzione del dipinto salisburghese, che viene pertanto a trovare collocazione nella fase matura dell'attività del pittore, nella quale risultano ben determinate le scelte avviate a partire dal primo decennio del secolo. Sia nella costruzione delle forme in abbozzo, che nella libertà di tocco che interviene a vivacizzare i tratti dei volti, come le pieghe dei panni, risulta chiara la matrice di stampo rococò, e l'adesione ai modelli prodotti in chiave antisolimeniana da Domenico Antonio Vaccaro.

Il Pennini in tale fase appare orientato verso le soluzioni proposte dal Vaccaro in occasione della decorazione del soffitto di Santa Ma-

ria di Monteverginelle, particolarmente evidenti nella realizzazione del bozzetto per la tela centrale, attualmente conservato presso il Museo Duca di Martina di Napoli. Anche la scelta del modulo ascensionale rimanda a tale prototipo, nonché il moto brulicante dei panni, risolto con un'accentuazione dei filamenti luminosi, quali lo stesso Vaccaro avrebbe sviluppato nelle successive esperienze di Casamarciano e Marigliano (nei pressi di Nola), come è testimoniato dai rispettivi bozzetti, uno dei quali pervenuto al Worcester Art Museum¹⁴.

Le preferenze manifestate dal pittore beneventano consentono ulteriori riferimenti a personalità non allineate sul fronte accademico solimeniano, bensì propense a portare avanti un linguaggio alternativo, come nel caso del Del Po, al quale si richiama, per frangimenti di panni, sviluppi sinuosi e tortili delle figure, vivacità cromatica sostenuta da folgoranti guizzi luministici, il calabrese Francesco Peresi, anch'egli attivo a Napoli nella prima metà del Settecento.

Una corrente che trova radici nel metro compositivo sviluppato tra Napoli e la Spagna dal Giordano e che venne divulgato anche attraverso i suoi seguaci, dal Malinconico al Simonelli e al Fasano. Ed è proprio alle proposte formulate da quest'ultimo in Santa Maria Donnaregina Nuova che il Pennini sembra rivolgere particolare attenzione in occasione del bozzetto di Salisburgo, che viene a trovare collocazione in una fase nettamente intermedia della sua ampia produzione finora nota¹⁵.

Gli inizi della sua attività vanno ricercati a Benevento, dove il pittore eseguì il perduto affresco del Palazzo Arcivescovile, raffigurante i diversi siti dell'Archidiocesi beneventana¹⁶ e si vengono a collocare nella fase di ricostruzione successiva al terremoto del 1688, che vide l'Orsini coinvolgere numerose personalità attive nell'area napoletana.

Le note contenute all'interno del «Registro in breve di tutte le spese fatte dall'Ecc.mo arcivescovo Orsini», permettono di fissare una serie di interventi da lui condotti all'interno della Cattedrale: e precisamente al 1690 «per la pittura fatta al frontespizio di stucco . . . più per lo stragallo del . . . quadro», al 1692 per la «pittura succielo, e spalliera», riferibile alla zona del trono, e al 1693 per la «pittura di marmoresco del nicchio più lo frontespizio»¹⁷. Tali nuovi dati consentono, oltre che



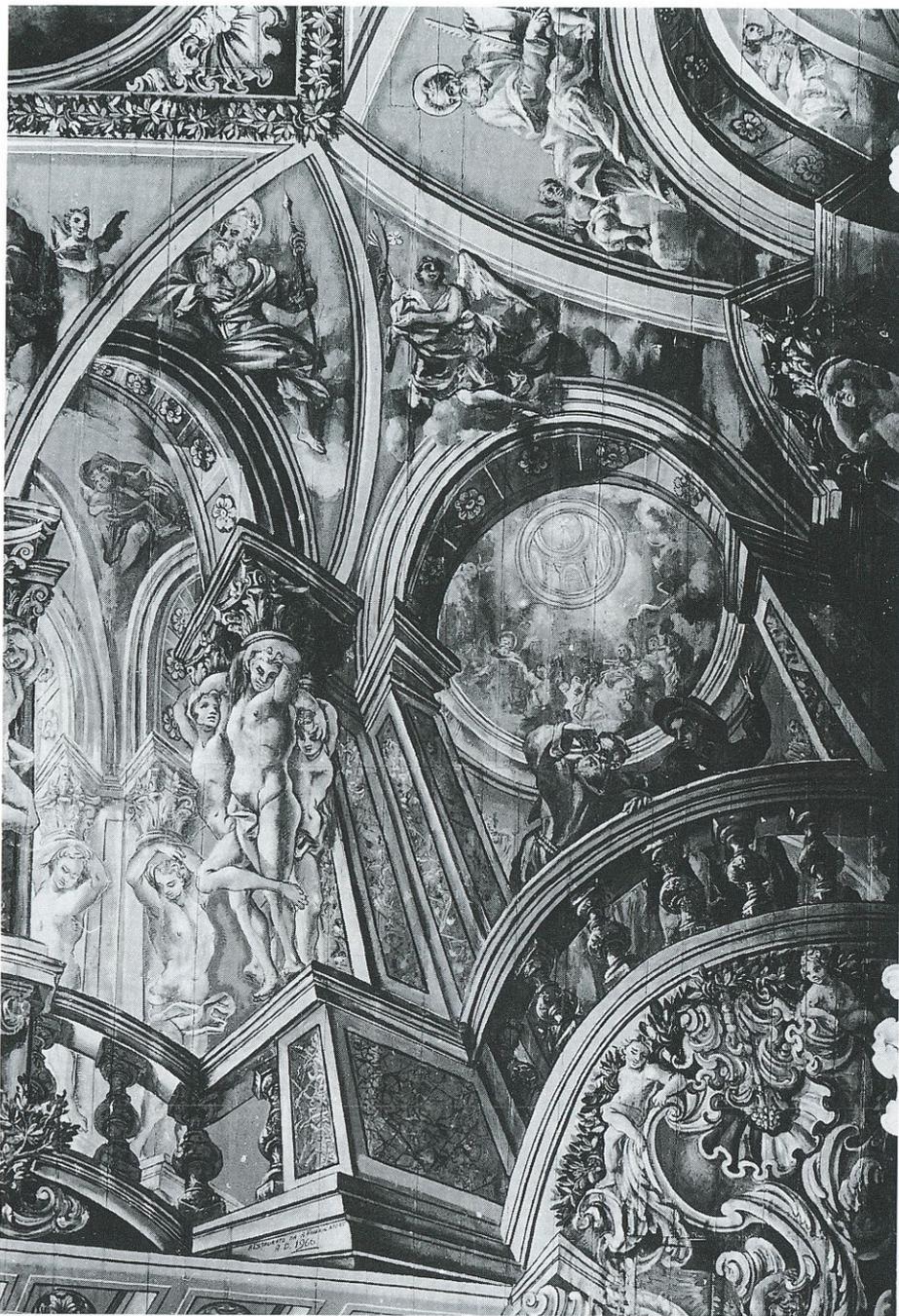


Fig. 6: F. Pennini, *Soffitto con quadratura prospettica (part.)*; Cava dei Tirreni, Chiesa di San Pietro.

di anticipare agli inizi degli anni 90 la prima produzione del pittore, di supporre un probabile contatto, maturato sul posto, con il giordanesco Pietro Di Martino, chiamato per la decorazione del coro della Cattedrale nel 1691 e impegnato nei ritratti degli Arcivescovi: una tematica, il cui svolgimento in medaglioni commemorativi, sarebbe divenuta, poi una delle «specialità» del Pennini, si da caratterizzarne la produzione fino agli ultimi anni della sua attività. Inoltre non va trascurata, sempre ai fini della formazione del pittore, la presenza nel 1695 di Arcangelo Guglielmelli, invitato già in precedenza dall'Orsini per risolvere problemi inerenti alla ricostruzione

postsismica, e impegnato nella decorazione dei soffitti delle navate della Cattedrale¹⁸. L'iniziale presenza del Pennini a Benevento è confermata dal «Ristretto Coscia delle lemonsene fatte dall'Ecc.mo arcivescovo Orsini alle Chiese e Luoghi pii urbani» dove è registrato un pagamento a favore del pittore nel 1708 «per due quadri a fresco» eseguiti nella distrutta chiesa di Santa Lucia¹⁹. Il suo spostamento nell'area salernitana è invece testimoniato dal ciclo decorativo di San Pietro a Siepi a Cava dei Tirreni, datato 1709. Nella tela posta al centro del soffitto, raffigurante l'*Immacolata in gloria* (fig. 4), dove è presente, in basso a sinistra, l'unica

firma finora nota del pittore, se è manifesta la propensione del Pennini verso esiti tardobarocchi di derivazione giordanesca (ad esclusione, s'intende, delle zone sottoposte ad integrale rifacimento, come nel caso del volto della Vergine) è anche possibile individuare elementi che permettono di risalire all'ambito della committenza: come nel caso dei membri della Confraternita di Santa Maria del Quatruviale²⁰, presenti nella zona inferiore del dipinto.

La tela trova collocazione al centro di un complesso sistema decorativo. Viene, infatti, ad inserirsi all'interno dell'intricato apparato scenografico che caratterizza il soffitto ligneo, decorato con figure di *Santi ed Evangelisti*, inseriti in una fitta griglia di scomparsi architettonici condotti con funzione illusiva e sostenuti da poderosi telamoni (fig. 6). La soluzione adottata in tale sede, con fughe prospettiche angolari e particolari effetti di sotto in su, se testimonia una caratteristica della sua prassi operativa, rivela anche un'adesione a modelli di stampo romano, quali, sull'esempio di Andrea Pozzo, erano stati introdotti dal Garzi a Napoli, in Santa Caterina a Formiello. A quest'ultimo, infatti, come all'esempio del De Matteis nella Farmacia della Certosa di San Martino, il Pennini appare richiamarsi, specie per le figure dei telamoni in monocromo, colti in pose instabili e in virtuosistici intrecci.

Un palese riscontro delle modalità operative messe in atto a San Pietro a Cava (dove, per la Congrega di Santa Maria del Quatruviale, esegue anche tre scene mariane ad affresco sulla volta del portico) può essere effettuato attraverso il confronto con il ciclo di affreschi del chiostro del convento francescano di Santa Maria degli Angeli a Nocera Superiore, e con quello della Congrega del Rosario di Vietri sul Mare. Riguardo a quest'ultima è emersa una interessante documentazione contenuta nel «Registro» della Congrega, nel quale risulta che in data 1713, «si è intieramente finito l'Oratorio suddetto o Congregazione, e coperta da sopra la lamia con tetto, pittato sino alle finestre dal non mediocre Pittore Filippo Pennini di Benevento, con l'obbligo di pintarla fin sopra li sedili faciendi; opera di molta spesa; ed averebbe importata molto di più, se per la rivalità de Pittori concorsi il detto Pennini non si fusse contentato per il prezzo di docati cento cinquanta»²¹. Tali lavori riguardarono, oltre all'impianto scenografico generale (al cui interno venivano riproposti sia i telamoni in funzione di sostegno di finte architetture in prospettiva, sia i medaglioni incorniciati da volute vegetali, utilizzati per la suddivisione degli spazi (fig. 9) le tre scene della volta, dove predomina l'*Incoronazione della Madonna del Rosario* (fig. 5), la sovrapporta (dove nelle *Nozze di Cana* si rifece all'esempio del Giordano in Donnaregina) e la calotta absidale, sulla quale compare la data 1712 all'interno della raffigurazione della *Discesa dello Spirito Santo*.

Tali lavori dovettero essere condotti quasi in parallelo a quelli di Santa Maria degli Angeli, il cui avvio dovette avvenire a seguito delle proposte di rinnovamento della struttura conventuale avanzate nel 1712 dal ministro provinciale Gioacchino Maria da Nocera²². A questi andrà fatta risalire anche la scelta del nucleo tematico, che (a parte le due scene apocalittiche poste all'ingresso) comportò un'originale scansione tra scene attinenti a miracoli e visioni estatiche dei principali santi francescani, e medaglioni con i ritratti degli ecclesiastici (contraddistinti dallo specifico emblema nobiliare) ai quali viene assegnato un ruolo fondamentale per la storia dell'Ordine. L'itinerario tracciato dall'artista, che consente di riscoprire moduli figurativi affini a quelli sperimentati dal Fasano in Donnaregina, trova il suo completamento nella zona superiore, dove all'interno delle vele l'esuberanza del fogliame lascia spazio a sottili riferimenti simbolici.

Sempre in relazione alla committenza di ambito francescano, peraltro sostenuta in ambito salernitano dall'arcivescovo Bonaventura Poerio, già generale dell'Ordine²³, va posta anche la decorazione della chiesa del Monastero di Santa Maria di Montevergine, dove la scena principale sulla volta, relativa ad una tematica allusiva alla conciliazione francescano-domenicana (fig. 7), è accompagnata da una serie di scene sulle pareti che privilegiano presenze di santi e sante dell'ordine francescano, mentre negli affreschi che decorano la volta del presbiterio compaiono soluzioni figurative già adottate all'interno della Congrega rosariana di Vietri²⁴.

Le soluzioni figurative proposte in tale occasione consentono, inoltre, di collegare a tale esito anche la notevole tela della chiesa del Seminario di Massa, presso Vallo della Lucania, dove la raffigurazione dell'*Immacolata Concezione* (fig. 8), pur richiamando il modello del Giordano di Palazzo Pitti a Firenze (ripreso da Nicola Malinconico nella tela oggi nel Museo Diocesano di Cassano Ionio in Calabria), nonché quello di Andrea d'Aste per la chiesa parrocchiale di Montella (1701), appare esemplata sul prototipo di Ippolito Borghese per Santa Maria la Nova a Napoli²⁵, di cui conserva, a distanza di un secolo, il contorno di angeli con strumenti musicali, simmetricamente disposti.

Dall'elenco di spese contenuto nel «Libro della Collegiata e parrocchiale di S. Maria Maggiore del Corpo di Cava» apprendiamo che il Pennini realizzò nel 1718, per un compenso di centoventisei ducati, tre tele per il soffitto del transetto, oltre alla decorazione «a fresco attorno a tutta l'intempiatura et arceo sopra dell'altare maggiore»²⁶: un intervento che valse a completare quello condotto da Gennaro Robolino per il soffitto della navata, che aveva comportato l'esecuzione di tre tele, documentate al 1710²⁷.

Ai documenti finora noti sul pittore, e indicativi della sua presenza nell'area salernitana, è stato possibile aggiungere anche quelli rela-



Fig. 7: F. Pennini, *Gloria francescano-domenicana* (part.); Salerno, Chiesa di Santa Maria di Montevergine.

tivi ai pagamenti del 1722 per aver redatto la stima dei quadri dell'arcivescovo Poerio (scomparso in quello stesso anno), in base all'Inventario redatto dal notaio Tommaso Antonio Mele di San Cipriano in data 15 giugno 1718, e del 1726 «per aver dipinto dentro allo scudo di stucco sopra l'arco grande l'impresa di Mons. Arc. Poerio»²⁸.

Riguardo alla decorazione della Cappella del Tesoro della Cattedrale di Salerno (ultimata nel 1730, come risulta dall'iscrizione posta sulla porta d'ingresso) è stato fondamentale il ritrovamento del documento contenuto nel libro di «Conti del Reliquiario», che ha consentito di recuperare la dichiarazione sottoscritta dal pittore in data 1 febbraio 1731, a seguito del pagamento in suo favore di «sessanta ducati . . . per la pittura fatta al Reliquiario»²⁹ e quindi di confermare l'ipotesi già avanzata in sede critica, di una necessaria distinzione tra tale esito e i prodotti figurativi riconducibili al Ricciardi³⁰. Ne è inoltre derivata l'attribuzione al Pennini delle lunette delle due porte laterali della Cattedrale, raffiguranti lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* e i *Santi Martiri Anthes, Caio e Fortunato*.

Alla decorazione in finto marmo presente sulle pareti della cappella salernitana delle Reliquie è stato possibile collegare quella realizzata dallo stesso Pennini nella cappella eponima della Cattedrale di Benevento, sia in base al confronto con i disegni presentati dal pittore nel 1735, sia in base ai diversi pagamenti avvenuti nel 1737, per un totale di 350 ducati, da cui emerge la fama acquisita dal pittore in ambito beneventano, al tempo del vescovo Serafino Cenci (1733-1740)³¹.

Alla fase finale della sua attività spettano i dipinti della Cattedrale di Nusco, consacrata nel 1751 dal vescovo Gaetano De Arco, e decorata dal pittore secondo il consueto sistema dell'intervento integrale su pareti e soffitto, esteso anche all'ambito della cripta, dove il pittore eseguì i ritratti dei quaranta *vescovi* succeduti a Sant'Amato³². Di tale complesso intervento resta traccia soprattutto negli affreschi del coro, dove nel *Trasporto dell'Arca* il pittore si richiamò all'esemplare realizzato dal Mazzanti per i Girolamini. In precedenza, in Santa Maria della Libera a Montella (per la cui volta realizzò l'*Assunta*), il Pennini si era già riferito al Mazzanti per la scena del-



Fig. 8: Filippo Pennini: *Immacolata* (part.); Massa, Seminario.

la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, inserita tra le tematiche prescelte all'interno della cupola (1746)³³, che vennero completate con la decorazione dei pennacchi (*Allegorie delle Virtù*), e che consentirono al pittore di dichiarare ancora una volta la propria autonomia rispetto ai modelli solimeniani.

Un ulteriore riferimento al Pennini è possibile coglierlo nell'inventario dei beni di Onofrio Maria Cassetta, barone di Petina, redatto nel settembre 1754, dove all'interno di una serie di citazioni di opere dei maggiori pittori attivi a Napoli tra 600 e 700, vengono segnalati «Due ovati mezzani con santi, pittura del Pennino, con cornice indorata, e stragalli d'oro»³⁴.

La scomparsa del pittore è segnalata l'11 gennaio 1754 all'interno delle cronache salernitane redatte da Matteo Greco³⁵.

Va ricordato che l'operazione di decorativismo globale condotta dal Pennini durante tutto l'arco della sua attività trovò consensi nell'ambito della committenza monastica perchè permetteva non solo l'affidamento ad un singolo artista di una serie di specialità, senza dover implicare il ricorso ad una varietà di materiali che sarebbe risultata troppo costosa per le particolari aree di intervento, ma anche di imitare l'esempio napole-

tano senza far ricorso a lavori in marmo o in stucco.

Tale scelta operativa si svolse in parallelo a quella che caratterizzò, nell'area tra Salerno e Avellino, l'attività di Michele Ricciardi.

Nota:

(1) Cfr. Salzburg Barockmuseum. *Sammlung Rossacher, Gesamtkat.*, Salzburg 1983, p. 152.

(2) Cfr. K. Rossacher, *Ein unbekannter Modell aus J. J. Zeillers römischer Frühzeit*, in: «*Alte u. Moderne Kunst*», 1962, 61/62, p. 38.

(3) Cfr. F. Matsche, *Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708–1783)*, tesi di dottorato, Malburg, 1970, p. 684.

(4) Cfr. W. Prohaska, *Vienna versus Napoli. Osservazioni sul rapporto tra la pittura austriaca e quella napoletana nel Settecento*, in: *Settecento Napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale (1707–1734)*, catalogo della mostra, Napoli, p. 83ss.

(5) Cfr. M. Romano, *L'attività pittorica di Filippo Pennini nell'ambito della decorazione dei complessi ecclesiastici dell'area tra Benevento e Salerno*, tesi di laurea in Storia dell'arte moderna, relatore prof. M. A. Pavone, Università degli studi di Salerno, anno acc. 1995/96.

(6) Cfr. M. A. Pavone, *Correnti pittoriche dal Cinque al Settecento*, in: *Guida alla Storia di Salerno e della sua provincia*, Salerno, 1982, I, pp. 282–283.

(7) Cfr. G. Borrelli, *Giovan Domenico Vinaccia e i busti dei Santi Martiri Salernitani*, in: «*Ricerche sul 600 napoletano*», 1987, p. 59–65; A. Braca, *La cappella del Tesoro del Duomo di Salerno*, Salerno, 1990, pp. 62–69.

(8) Cfr. A. M. De Spirito, *Il cardinale Vincenzo Maria Orsini mecenate di Solimena*, in: *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto, atti del convegno di Nocera Inferiore (1990)*, Napoli 1994, p. 36.

(9) P. Sarnelli, *Lettere Ecclesiastiche*, Venezia 1716, I, pp. 155–159; cfr. anche M. Basile Bonsante, *La lettera di Pompeo Sarnelli ad Angelo Solimena. Arte e devozione nell'esperienza pastorale del cardinale Orsini*, in: *Angelo e Francesco Solimena . . .*, cit., pp. 13–22.

(10) Cfr. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, 1961, II, pp. 410.

(11) Cfr. *Narrazione de Prodigii Operati dal Glorioso S. Filippo Neri nella persona dell'Eminentissimo Signor Cardinale Orsini Arcivescovo di Benevento: In occasione, che rimase sotto le rovine delle sue stanze nel Tremuoto che distrusse quella Città a' 5 di Giugno 1688*, Napoli 1688.

(12) Cfr. A. Negro, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma), Milano, 1995, pp. 278–284.

(13) Cfr. F. Bologna, *I pittori alla corte angioiana di Napoli (1266–1414)*, Roma, 1969, p. 147ss.; M. A. Pavone, *Iconologia francescana: il Quattrocento*, Todi, 1988, p. 101ss.

(14) Cfr. N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococco al Rococo*, Napoli, 1986, pp. 150–151, figg. 241–245.

(15) Cfr. M. A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli, 1997, p. 109ss.

(16) Cfr. X. Barbier de Montault, *Le Palais Archiépiscopal de Bénévent*, Arras, 1875, p. 33; A. Meomartini, *Italia artistica*, Bergamo, 1909, p. 78; A. Tesauero, *La congrega di Vietri. Storia dell'Arciconfraternita della SS. Annunziata e del Rosario*, Salerno 1987, p. 69.

(17) Benevento, *Biblioteca Capitolare, Libro Capobianco*, ms. 577, ff. 39, 70, 92; confronta M. A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento*, cit., pp. 228–233.

(18) Cfr. G. Amirante, *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento. L'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Napoli 1990, p. 35: dove si fa riferimento al documento dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Popolo, 15 marzo 1695, matr. 704, al quale Fiore (in Pavone, *Pittori napoletani del 700. Nuovi documenti*, Napoli 1994, p. 82) ha avuto modo di aggiungere quello del Banco dei Poveri, 1 giugno 1695, matr. 707.

(19) Benevento, *Biblioteca Capitolare, Ristretto Coscia*, ms. 573, f.; cfr. Tesauero, cit. 1987, p. 69.



Fig. 9: Filippo Pennini, *Dottore della Chiesa*; Vietri sul mare, Congrega del Rosario.

(20) Cfr. G. Sparano, *Cenni storici di S. Maria del Quatruviale in S. Pietro a Siepi, Cava de' Tirreni* 1934, p. 5ss.

(21) Cfr. Tesauro, cit. 1987, p. 63ss.

(22) Cfr. Cuomo, *Il convento di S. Maria degli angeli in Nocera Superiore, Cava de' Tirreni*, 1981, p. 55ss.

(23) Cfr. *Hierarchia Catholica*, Roma 1952, V, p. 340; G. Crisci, *Il cammino della chiesa salernitana nell'opera dei suoi vescovi*, Napoli - Roma 1977, II, pp. 195-235.

(24) Cfr. M. A. Pavone, cit., 1982, I, p. 283; *Idem*, *La diffusione del Solimenismo nella costiera amalfitana*, in *La costa di Amalfi nel secolo XVIII*, Amalfi 1988, II, p. 1031.

(25) Cfr. F. Ferrante, *Ricerche su Ippolito Borghese*, in *«Prospettiva»*, 1985, n. 40, p. 27, fig. 16.

(26) Archivio di Stato di Napoli, *Monasteri soppressi*, fascio n. 5831: (1718, agosto) «due pezze di tele mandate al Signor Filippo Pennini, ducati 36» (f. 225); «Al Signor Filippo Pennini pittore per li detti tre quadri, a frisco attorno a tutta l'intempiatura et arceo sopra dell'Altare maggiore ducati centoventisei ... Per spese fatte al detto sig.re Filippo Pennini, e

suo discepolo dal primo giorno di Quaresima sino al Venerdì di Passione, et a Maestro Giovanni Cavani mentre pose il detto oro nelle cornici ducati 9 e venticinque. Regalato al detto signor Filippo un filo di raso-carlini 15. Al discepolo regalati 0,50».

(27) Ivi, f. 292ss: in relazione all'arrivo del Robolino da Napoli, accompagnato dal Vescovo (27 febbraio 1710), alla presentazione della «Macchia del quadro di mezzo» (21 marzo), alla sistemazione del «quadro grande di mezzo all'intempiatura» (17 giugno), nonché alla consegna de «gli altri due quadri piccoli» (29 settembre); cfr. inoltre G. Fiengo - F. Strazzullo, *La Badia di Cava, Cava de' Tirreni*, 1990, II, p. 335ss.

(28) Ringrazio il dr. Antonio Braca della Soprintendenza ai B. A. A. S. di Salerno e Avellino per avermi fornito queste preziose informazioni, ricavate a seguito della consultazione del fascio relativo alla «Eredità Poerio», conservato presso l'Archivio Diocesano di Salerno.

(29) Cfr. A. Braca, cit. 1990, p. 13ss., in riferimento alla nota dei Conti del Reliquiario (f. 23), conservata presso l'Archivio Diocesano di Salerno: «Si fa fede per me sottoscritto Filippo Pennini, pittore in questa città di Salerno ha-

ver ricevuto dalli Reverendi Signori Sacrestani Maggiori della Basilica Superiore di Santo Matteo per mano del Rev.mo Canonico Signor D. Ludovico Pinto, uno delli due Sacristani sopradetti docati Sissanta cioè d. cinquanta quattro per le mie fatiche: Colori Fiori posti per la pittura fatta al Reliquiario, et altri docati sei li ho ricevuti dal sopradetto Rev.mo Signore Canonico D. Lodovico per ongie d'oltramarino delli quali d. cinquantaquattro per mia divotione ne dono d. nove in servizio di detto Reliquiario a S. Matteo Glorioso ... 18 febrero 1731. Filippo Pennini».

(30) Cfr. Pavone, cit., I, 1982, pp. 282-283.

(31) Benevento, Biblioteca Capitolare, *Tomo di scritture, strumenti, disegni e pagamenti per la cappella del SS. Presepe in cui sono collocate le Santissime Reliquie* (1738), Ms. 571, ff. 92, 106, 108: «Io sottoscritto confesso di aver ricevuto dal Canonico Onofrio Mariella ducati centonovantaquattro e grani cinquantanove quali con altri ducati centocinquantacinque e grani quarantuno fanno la somma di ducati trecentocinquanta che io ho ricevuto per ultimo e final pagamento della pittura che dogn'altra opera e fatiche fatte nel Cappellone detto il Te-

oro delle Reliquie ordinate dall'Eminentissimo Signor Cardinale Cenci Arcivescovo di Benevento nella Chiesa Metropolitana chiamandomi contento e soddisfatto . . . 27 Dicembre 1737. Filippo Pennini è ricevuto la suddetta»; *cf. in proposito De Nicasastro, Benevento sacro, ed. a cura di Intorcchia, Benevento 1976, p. 260.* (32) *Cfr. G. Passaro, Cronotassi dei Vescovi della Diocesi di Nusco, Napoli, 1980, II, p. 243; G. Passaro, Iconografia di Sant'Amato da Nusco, 1994, pp. 33–34.*

(33) *Cfr. C. Tavarone, in Dopo la polvere, Roma 1994, II, pp. 759–761.*

(34) *Cfr. R. Casale, Gli interventi architettonici settecenteschi a Vietri sul Mare, tesi di laurea in Storia dell'arte medievale e moderna, relatore prof. J. Raspi Serra, Università degli Studi di Salerno, anno acc. 1993/94, pp. 40–42: in riferimento all'atto del notaio Agnello Diletto (Archivio di Stato di Salerno, busta n. 6971, f. 115).*

(35) *Cfr. M. Greco, Cronaca di Salerno (1709–1787), a cura di E. Pettine, ed. Salerno 1985, p. 33.*

Indirizzo dell'autore:

Prof. Mario Alberto Pavone
Cattedra di Storia dell'Arte
Università di Salerno
via Ponte Don Melillo
I-84084 Fisciano

Zusammenfassung des Beitrages von Mario Pavone

Der ursprünglich Johann Jakob Zeiller und später dem Umkreis von Sebastiano Conca zugeschriebene Bozzetto mit der Krönung Mariens konnte dem neapolitanischen Kunstkreis um Francesco Solimena zugeordnet werden, nachdem das mehrmals im Bild vorkommende Wappen als dasjenige von Papst Benedikt XIII. Orsini identifiziert worden war. Jüngste Forschungsergebnisse erlauben es nun, die Ausführung Filippo Pennini, welcher als Dekorationsmaler zwischen 1690 und 1754 in Benevent, Salerno und Alta Irpinia tätig war, zuzuschreiben.

Ausschlaggebend für diese Zuschreibung ist der Vergleich mit dem Kuppelfresco gleichen Themas in der Cappella del Tesoro delle Reliquie im Dom von Salerno. Komposition, formale Struktur und ikonographische Details entsprechen sich, so z. B. die hierarchische Verteilung der Hauptfiguren, wobei vor allem der Erzengel Michael in seiner goldenen Rüstung hervorsticht. Der grundlegende Unterschied zwischen den beiden Arbeiten liegt in den zahlreichen Namensbändern, die die Heiligen auf dem Salzburger Bild bezeichnen. Dieser Ausdruck tiefer Heiligenverehrung geht nicht nur auf eine Vorliebe Orsinis zurück, sondern vor allem auf den Einfluß Pompeo Sarnellis, der in seinen „Lettere Ecclesiastiche . . .“ die Gültigkeit frühchristlicher Darstellungsweisen der Heiligen (in Flachreliefs mit Namenszügen) betonte. Ferner forderte er im Sinne des Konzils von Trient beherrschende Bildinhalte und keinerlei Mehrdeutigkeiten. So sind bei Pennini die Heiligen mit ihren Attributen dargestellt und meist auch mit Namenszügen. Im Salzburger Bozzetto legte er mehr Wert auf die Schriftbänder, in Salerno überwiegen hingegen die Attribut-Darstellungen. Bei einigen sehr populären Heiligen, wie z. B. Filippo Neri, entfällt jedoch beides beim Salzburger Bozzetto. Zu erkennen sind die heiligen Petrus und Stephanus, verschiedene Ordensgründer (Benedikt, Bernhard von Clairveaux), Paulo von Trinci, der einzige Franziskaner, und vor allem Dominikaner (Katharina von Siena, Sel. Jordan von Sachsen, der erste Historiograph des Ordens) und die beiden französischen Heiligen Ursinus und Volusianus.

Mit der Datierung des Salzburger Bozzettos in die Regierungszeit Benedikts XIII. (1724–1730) fällt es in die reife Phase Penninis, in der er sich von Solimena gelöst hatte und sich an Domenico Vaccaro orientierte. Einflußgebend war dessen Fresko in Sta. Maria di Monteverginelle. Man findet bei Pennini (Salzburger Bild) dieselbe ansteigende Komposition, dieselbe Bewegtheit der Stoffe mit dem leuchtenden Aufflackern der Falten – eine Besonderheit, die von Vaccaro in den Arbeiten von Casernar weiterentwickelt wurde. Es ist zu beachten, daß die Maler Benevents von Künstlern beeinflusst waren, die sich nicht Solimena anpaßten, so z. B. Giacomo del Pò und Francesco Paresi. Beim Salzburger Bozzetto, der zeitlich zwischen die bislang bekannten Arbeiten Penninis einzuordnen ist, muß vor allem auf Tommaso Fasanos Ideen für St. Maria Donnaregina Nuova hingewiesen werden. Die Begegnungen mit den verschiedenen Malern lassen sich mit der Wiederaufbauphase nach dem Erdbeben von 1688 erklären, in der Orsini viele neapolitanische Künstler berief. Im „Registro in brieve di tutte le spese fatte dall'Ecc.mo arcivescovo Orsini“ sind die Namen und Aufträge überliefert. Diese Kontakte hinterließen stets Spuren in der künstlerischen Entwicklung der Arbeiten Penninis, so z. B. wurde die Darstellung von Personen in Medaillons, wie sie Pietro da Martino im Chor der Kathedrale von Salerno ausgeführt hatte, seine Spezialität. Ebenso beeinflusste ihn auch Arcangelo Guglielmelli, der schon 1695 für die Ausmalung der Kirchenschiffe in der Kathedrale von Salerno gerufen worden war.

Penninis künstlerisches Schaffen ist 1708 in Benevent durch eine Zahlung nachweisbar, 1709 signierte er das Kuppelfresco in San Pietro a Siepi in Cava dei Tirreni. Hier wird nicht nur der künstlerische Einfluß Luca Giordanos spürbar, sondern auch derjenige seiner Auftraggeber, da sie als Mitglieder der Bruderschaft Santa Maria del Quatruviale am Freskorand zu erkennen sind. Dieses komplexe Dekorationssystem, das sotto-in-su-Effekte mit kleinteiligen Architekturfeldern, die von monochrom gemalten Atlan-

ten getragen werden, vereint, läßt eine Anlehnung an römische Druckgraphik (z. B. Andrea Pozzo) erkennen. Nach seiner Beschäftigung in San Pietro in Cava (marianische Szenen) malte Pennini einen Freskenzyklus im Kreuzgang der Franziskaner von Sta. Maria degli Angeli in Nocera Superiore und einen für die Rosenkranzbruderschaft in Vietri sul Mare (1713 fertiggestellt). Im ersteren sind Wunder, Visionen und Verzückungen von den bedeutendsten Heiligen der Franziskaner dargestellt; in Medaillons die Porträts jener Priester (Adelsembleme), die für die Ordensgeschichte wichtig waren.

Die Arbeiten Penninis für Salerno können nicht nur stilkritisch nachgewiesen, sondern auch mittels eines Zahlungsbeleges bezeugt werden. Die Marmorimitationen in der Cappella del Tesoro delle Reliquie des Salerner Domes lassen sich mit jenen von Benevent vergleichen und auf Grund von Zahlungen vom Jahr 1731 für Pennini sichern.

In seine Spätphase fällt die Ausschmückung der Kathedrale von Nusco (1751 Weihe), die sich nach bewährtem Muster ebenfalls über Decke, Wände und sogar bis in die Krypta erstreckte, wo die 40 Nachfolger des hl. Amato porträtiert sind. An Resten dieser Ausstattung (im Chorraum) kann man Penninis Rückgriffe auf die Arbeiten Lodovico Mazzantis für die Girolamini erkennen. Zuvor hatte er in Santa Maria della Libera in Montella eine Himmelfahrt Mariens gemalt, und bei der Szene Vertreibung des Heliodor, die 1746 in die Kuppelfelder eingefügt worden war, bezog er sich ebenfalls auf Mazzanti. In die Pendentifs malte Pennini die Tugenden, wobei er bei dieser Ausstattung noch einmal seine Eigenständigkeit gegenüber den solimenischen Arbeiten bekräftigen konnte. Penninis charakteristische Ausstattungsweise, die gesamten Wände mit Malerei zu überziehen, erfreute sich bei den klösterlichen Auftraggebern stets großer Beliebtheit, konnte man doch dadurch auf sehr sparsame Weise – ohne verschiedene Künstler nebst verschiedenen Materialien bezahlen zu müssen – den neapolitanischen Vorbildern nacheifern. Filippo Pennini starb am 11. Jänner 1754 in Salerno.

Regina Kaltenbrunner