

Classifico come tipo « D » il ritratto di Marianella (fig. 24). Credo che sia il tipo più importante dopo il tipo « C ». Esso appare capostipite di due famiglie di ritratti ed incisioni ben distinte. Una di esse degenera attraverso l'incisione remondiniana (fig. 68) e la tela di Benevento (fig. 72) e giunge fino alla variazione del Gagliardi (fig. 70), la quale domina la iconografia corrente. L'altra è rappresentata da un'antica tela di cui parleremo in sede di iconografia (fig. 138).

E' il volto datoci dallo studio del Crosta (fig. 25). Per le molte variazioni, il tipo « E » è il meno omogeneo; dominò l'Ottocento ed è anche oggi largamente diffuso con le variazioni del Windhausen (fig. 197) e del Burckhardt (fig. 198).

In sede iconografica distingueremo ulteriormente questo tipo.

Non credo di dover classificare qui l'opera del Castiglia (fig. 26): essa non ha valore espressivo di vero ritratto: è piuttosto una maschera, non formata ma dipinta. Ciò non significa negarne il grande valore documentativo.

## GERARCHIA NEL VALORE DEI VARI TIPI

Se dalla classificazione in tipi, fatta con criteri di derivazione, si voglia ora passare ad una classificazione gerarchica, secondo il valore espressivo e documentativo dell'aspetto di S. Alfonso prima della malattia del 1768, il primo posto va attribuito al ritratto di Pagani: è la conclusione naturale di quanto si è detto finora. Restano però le riserve fatte sulla discontinuità anatomica del volto e sugli spunti di *maniera*, che cercano di superare tale discontinuità.

Il secondo posto spetta al ritratto di Marianella. E ciò non per l'arte o per la fedeltà al soggetto come ritratto interiore, perchè in questo campo esso può sembrare superiore al ritratto di Pagani. Ma il momento che esso rende, è episodico, mentre il ritratto di Pagani rende con maggiore universalità la personalità di Alfonso; perciò quest'ultimo è preferibile. Del resto anche anatomicamente i due ritratti si integrano, sicchè non si può ricomporre fedelmente il ritratto di Pagani, senza leggere quello di Marianella.

Nell'ordine decrescente dei valori, qui bisogna porre il ritratto del Crosta, come è molto felicemente espresso nello studio dal vivo. Gli arbitrii iconografici hanno creato una cattiva luce intorno a questo tipo. Ma bisogna riconoscere che dà il vero volto di S. Alfonso, così come ce lo presenta il Tannoia: « Anche vecchio e decrepito, grazioso egli era e di comune compiacimento ».

Abbiamo poi il ritratto del 1735, che, per il valore di ritratto, è certo inferiore a quello del Crosta; ma come documentazione di una età che ci è particolarmente cara, esso è di grande importanza. Quest'importanza aumenta, perchè esso può guidare chi voglia correggere la discontinuità del ritratto di Pagani e, quel che più interessa, convalida sostanzialmente la sagoma del ritratto giovanile di S. Alfonso.

Quest'ultimo ha molto valore per l'età che ci dà e per la linea generale del volto e forse anche della persona, che vi è indicata per reminiscenza. Il volto interiore non sembra reso; forse vi è qualche elemento, specialmente nella regione degli occhi, ma è cristallizzato. Comunque esso è un ottimo punto di partenza per chi voglia intuire il volto del Santo nella piena giovinezza, che il Mazzini ci ha rivelato « di bello aspetto, serio e gentile ».

ICONOGRAFIA MARIANA  
NEI RITRATTI DI S. ALFONSOSIGNIFICATO DELL'ICONOGRAFIA MARIANA  
NEI RITRATTI DI S. ALFONSO

Il ritratto di Pagani, sul fondo in alto, ha una madonnina (fig. 22). Questo particolare si trova anche nella tela di Benevento, nel ritratto del Castiglia e quasi in tutta l'iconografia di S. Alfonso nell'Ottocento. Si direbbe che ritrattisti ed iconografi abbiano voluto uniformarsi ad un costante suo desiderio: egli, dovunque si trovasse, o predicando o studiando, soleva dire: « Voglio la Signora mia vicina »<sup>86</sup>.

E la presenza della Madonna sui suoi ritratti è anche una rievocazione della maternità di Lei, che più volte si lasciò vedere da Alfonso e ne illuminò il volto<sup>87</sup>.

Ma l'immagine di Maria non è solo un richiamo di pietà filiale e di sollecitudine materna. Le investigazioni eseguite mi hanno rivelato la profondità di un aspetto dell'anima alfonsiana, che è conosciuto, ma non molto: la preghiera, la contemplazione, specialmente dinanzi alla maternità ed alla bellezza di Maria, diventava in lui ispirazione di arte, e quindi ansia espressiva in cerca del canto, del suono, della luce, della parola rivelatrice.

Questo è umanesimo; l'umanesimo della Incarnazione; onde in Alfonso la preghiera si faceva arte e l'arte di nuovo si trasfigurava in preghiera, in contemplazione più profonda.

E' questa la luce del volto interiore del Santo che ci si rivela dalla storia della madonnina sui suoi ritratti. E' bene seguirla. Tanto più che questo mio studio, benchè povera cosa, è stato portato a termine solo pensando di fare cosa grata a Lei; e perciò la prima pagina si apre col suo nome: il nome « del bel fior che sempre invoco, e mane e sera ».



Fig. 94. - Maria SS. Addolorata (tela venerata da S. Alfonso nella sua camera; Pagani, PP. Redentoristi)

Il Tannoia ci ha detto a principio del nostro studio: « Alfonso, vivendo tra di noi, ancorchè vecchio, non lasciava di abbozzare, secondo veniva animato dalla propria divozione, delle varie immagini, specialmente di Gesù, o bambino o crocifisso, e delle tante in onore di Maria SS., che a beneficio comune non mancò di incidere in varii rami »<sup>88</sup>.

Non diremo che S. Alfonso sia stato un pittore vero e proprio, specialmente quando, lasciata Napoli, si diede alla salvezza delle anime più abbandonate ed ebbe poche ore da dedicare alle arti belle. Però sulle sue possibilità artistiche possiamo un documento ottimo: il suo crocifisso, dipinto da giovane avvocato nel 1719 (fig. 3). Se egli ha dipinto un crocifisso così forte e realistico, quasi crudamente veristico, poteva anche in qualche modo rendere quello che era il suo più alto ideale dopo Dio: Maria.

Nel 1775, lasciato il governo della diocesi di S. Agata dei Goti, egli si ritirò a Pagani ed abitò due stanze nel piano superiore della casa redentorista. « In una che destinò per oratorio, così scrive il Tannoia, vedevasi su l'altare il gran crocifisso, che ricevuto avea in dono dal P. D. Francesco Longobardi, (fig. 18-a) ed ai piedi di quello una bellissima immagine di Maria Santissima con a fianco la divina Pastora ed un'altra di Maria Santissima con lo Spirito Santo in petto »<sup>89</sup>.

In un testamento del 20 ottobre 1775 il Santo lascia ai suoi nipoti, oltre alcuni libri, un « quatro intitolato la divina Pastora ed un altro quatro, sistente a' piedi del crocifisso sopra l'altare, di Maria SS. senza Bambino »<sup>90</sup>.

Aveva poi nella camera da letto l'immagine dell'Addolorata, oggi restaurata dal dr. Federici (fig. 94); e sul tavolo da studio la Madonna del Buon Consiglio, dipinta su tela di cm. 35 x 47, che ancora oggi si conserva, ed ha questa nota a tergo: « La Madonna (sic) del Buon Consiglio. Maggio, li 30 del 1753. Kampmayr » (fig. 18-a, 18-b).

Nella spiritualità mariana di S. Alfonso

queste due tele preferite sottolineano la concezione di Maria quale Corredentrice e quale Maestra di verità. Qui non parlo di queste due ultime immagini, ma solo delle prime tre.

Poichè in questo campo abbiamo poca documentazione, bisogna procedere spesso per congetture. Ad esse non intendo attribuire altro valore, se non di indicazioni più o meno probabili, o anche soltanto verosimili, per ulteriori ricerche.

#### LA MADONNA DELLO SPIRITO SANTO

Nel 1762 S. Alfonso era consacrato vescovo di S. Agata de' Goti. Dopo una prima visita alla diocesi, ritornava a Pagani, dove lo troviamo nell'agosto 1763. Forse rientrando in sede, portava con sè due quadri della Madonna. Certo nell'ottobre 1763 egli firmava la seguente dichiarazione: « Colla presente dichiaro io qui sottoscritto D. Alfonso di Liguoro, vescovo di S. Agata de' Goti, come il crocifisso grande e li due quadri dipinti sopra tele, con cornici indorate ed intagliate, uno rappresentante la divina Pastora, alto palmi tre e grande due e mezzo, e l'altro alto circa palmi due e grande circa un palmo e mezzo, rappresentante la Madonna SS.ma che nel petto tiene dipinto lo Spirito Santo, sono della mia Congregazione del SS.mo Redentore: onde etc... Arienzo, li 7 ottobre 1763. Alf. M. vesc. di S. Agata »<sup>91</sup>.

Le Suore Redentoriste di S. Agata de' Goti conservano un'incisione stampata dalla Casa litografica Mastracchio prima del 1839 (fig. 95). E' di cm. 26,5 x 20. Essa ci dà una bella immagine di Maria: la destra solleva con grazia il lembo del suo manto, mentre la sinistra si apre come per meraviglia e così appare visibile una colomba sul petto. La testa si volge in alto, un po' a sinistra, evidentemente verso l'Angelo che Le annunzia l'incarnazione del Verbo: è il momento in cui pronunzia il suo « Fiat », e lo Spirito Santo discende in Lei e la rende Madre del Verbo incarnato. A piè dell'immagine è scritto: « Concepit de Spiritu Sancto ».



Fig. 95. - Madonna dello Spirito Santo (immagine disegnata da S. Alfonso e dipinta dal suo amico Fr. De Mura - da una stampa conservata dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti)





Fig. 96. - Gesù agonizzante nell'orto (piccola statua in legno venerata da S. Alfonso (Ciorani, PP. Redentoristi)

Sotto queste ultime parole, a caratteri più piccoli, si può leggere quanto segue: «Questa immagine è tratta dal quadro posseduto e tenuto con gran devozione dal Beato Alfonso Maria de Liguori durante la sua santa vita, nella propria sua stanza, in dove celebrava la santa Messa». Questa nota ci fa dunque conoscere l'immagine di cui ci ha parlato il Tannoia e quindi quella di cui ci ha parlato la dichiarazione del 1763. Essa ha una storia.

Il Redentorista P. Gregorio, verso il 1930, poteva osservare a Pagani una litografia simile a quella che ho descritto, ma di dimensioni uguali a quelle delle immagini che hanno i Redentoristi nelle loro camere, cioè intorno a cm. 35 × 45. Questa incisione, durante i lavori di sopraelevazione della casa, è andata perduta. A tergo di essa era stata scritta la seguente nota: «Il disegno e l'immagine di Maria SS.ma nel modo in cui è espresso, fu ideato dal B. Alfonso de Liguori, vescovo di S. Agata de' Goti e fondatore della Congregazione del SS.mo Redentore, e fu eseguito dall'insigne pittore Francesco La Mura, nel sesto e forma come quello redatto in litografia»<sup>92</sup>.

Le dimensioni dell'originale, che erano dunque intorno a cm. 35 × 45 e la forma rettangolare si avvicinano a quelle di cui ci parla la dichiarazione del 1763, cioè circa palmi due di altezza e circa un palmo e mezzo di larghezza; noi oggi diremmo presso a poco: cm. 39 × 52.

Fig. 97. - Gesù flagellato (piccola statua in legno venerata da Sant'Alfonso; Ciorani, PP. Redentoristi)



Non saprei dire se, nell'ideare l'immagine, S. Alfonso abbia ricordato qualche composizione analoga. Forse l'atteggiamento della Vergine suppone a sinistra un angelo; ciò fa pensare che ci si trovi di fronte ad un dettaglio di composizione, che probabilmente egli aveva visto. Comunque l'immagine ha un contenuto interiore, un'alta ispirazione mistica e, come tale, documenta bene un momento mistico ed artistico di S. Alfonso nel contemplare Maria. Quest'originalità, che vive e vivendo crea di nuovo in sé l'opera di arte, spesso è più profonda dell'originalità inventiva. E' l'originalità che caratterizza il Santo, non solo in arte, ma in molte altre sue attività di pensatore.

Ma vi è nell'origine di questa Madonna dello Spirito Santo una circostanza che è molto importante, perchè rivela una pagina della giovinezza alfonsiana che io ho già segnalato: la collaborazione del De Mura con il Santo. Essa documenta una certa intimità, perchè non è possibile pensare che il famoso De Mura si sarebbe piegato ad integrare un disegno di Alfonso, se non vi fosse stata di mezzo questa intimità. Ciò è in perfetta armonia con la storia della sua giovinezza, quale oggi ci si rivela, leggendo la pagina del De Dominicis su D. Giuseppe de Liguoro.

Quanto al tempo di esecuzione, penso che il dipinto appartenga ai suoi anni giovanili. Infatti dopo il 1732 egli, lasciata Napoli, vi fece ritorno per brevi periodi e sempre occupato o per ragioni di ministero o per af-

fari della sua Congregazione. Perciò penso che questa tela fu eseguita insieme al Crocifisso (1719) e ad un'altra bella Madonna ovale (fig. 118), con la quale si potrebbe qui stabilire un confronto rivelatore della paternità alfonsiana sui due lavori.

Una circostanza conservataci nella dichiarazione del 1763 potrebbe confermare questa ipotesi. In essa è detto che i due quadri avevano cornici «indorate ed intagliate». Evidentemente essi appartenevano a S. Alfonso, erano per la sua devozione, dal momento che li portava con sé; poi, ritornato a Pagani nel 1775, li poneva nel suo oratorio e, almeno di uno di essi, disponeva per testamento in favore dei nipoti.

E' poi nota la povertà che, per virtù, aveva prescritto alla sua Congregazione; questa circostanza rende poco probabile l'ipotesi che egli abbia fatto eseguire le due tele dopo il 1732 e le abbia fatte chiudere in cornici ricche, per suo uso personale.

Sappiamo finalmente che il Santo portò in Congregazione alcuni oggetti, che erano di sua proprietà in famiglia. In un libretto di appunti egli aveva notato la sua decisione di dare i suoi « libri alla casa dei Cinesi »; ma poi il suo confessore P. Pagano gli aveva dichiarato che, « essendo mutate le circostanze », non era più tenuto alla decisione fatta<sup>93</sup>. Il testamento sopra citato parla di «beni mobili che sono suoi e stanno nelle due camere».

Tra gli oggetti che egli portò da Napoli, sono da ricordare: il cembalo, le quattro pic-



Fig. 98. - Gesù coronato di spine (piccola statua in legno venerata da S. Alfonso; Ciorani, PP. Red.sti)

Fig. 99. - Gesù va al calvario (piccola statua in legno venerata da Sant'Alfonso; Ciorani, PP. Redentoristi)



cole statue della Passione di Gesù che Don Giuseppe de Liguoro portava sulla sua nave (fig. 96...99), il grande crocifisso dipinto nel 1719 (fig. 3), alcuni suoi libri. La ipotesi dell'origine della Madonna dello Spirito Santo prima del 1732 è dunque la più rispondente alle vicende storiche della giovinezza di Alfonso.

E' doloroso che questo dipinto S. Alfonso-De Mura noi non lo possediamo più. Credo che sia scomparso da qualche secolo, quando è stato sostituito con un piccolo, insignificante ovale, che ci vuol ricordare la stessa composizione (fig. 18-a). La lettura di quanto ho qui detto farà ritornare al Santo in Pagani la sua tela?

Della Madonna dello Spirito Santo si conserva dai Redentoristi di Pagani, oltre una statua molto cara a S. Alfonso, un antico rame che dà un disegno un po' simile ad un'incisione da lui preposta alle Glorie di Maria (fig. 100, 107). Sotto l'immagine è riprodotto uno stemma con leone e con tre cuori. Il leone potrebbe ricordare lo stemma di S. Alfonso; così pure i tre cuori ricordano un'incisione che egli disegnò e stampò nel 1758 nella sua opera: Novena del Santo Natale. Ma forse non si può parlare di iniziativa alfonsiana, se non remota ed indiretta, quanto a quest'immagine della Madonna. Infatti il leone ed i tre cuori sono riprodotti anche in altre immagini, fatte stampare dal Redentorista Agostino Saccardi, vissuto tra il 1775 ed il 1865.



Fig. 100. - Immagine della Madonna dello Spirito Santo (antico rame conservato dai PP. Redentoristi di Pagani)

#### LA DIVINA PASTORA

Se nella Madonna dello Spirito Santo Alfonso amava contemplare la dignità, la santità della Madre di Dio e la sua vita nella Trinità, in questo secondo tipo iconografico egli venerava la Madre degli uomini e la sua vita di misericordia tra le anime. Queste infatti, sotto il simbolo di pecorelle, sono intorno a Maria, la quale, tenendo sul ginocchio sinistro Gesù bambino, dona loro le sue rose. E' una composizione che si incontra spesso nel Sei e Settecento a Napoli, sulla riviera di Amalfi, a Lecce ed altrove. Anche se nella forma ha qualche nota arcadica, che però piace, essa si ispira evidentemente alla parabola con la quale Gesù ama presentarsi a noi quale buon pastore.

I Redentoristi conservano quattro tele della divina Pastora: tre riproducono un me-

desimo disegno, la quarta è indipendente. Quest'ultima (fig. 102), di cm. 128 x 88, è nel coro della chiesa dei Redentoristi di Pagani. Sulle pecorelle è segnato il nome di Maria con la lettera « M ». A sinistra è un albero con fiori; a destra un lupo insegue una pecorella, la quale esclama: *Ave Maria*; più in alto un angelo folgora il lupo.

Ho osservato attentamente questa vecchia, logora tela: non ha alcuna indicazione, nè di data nè di autore; il quale per altro è ricco di simbolismo ma non di arte. Poichè questa tela è parallela ad un'altra del Buon Pastore (fig. 103), la quale ha quasi le medesime dimensioni, la medesima cornice e perfetta rispondenza nel tocco e nella condotta pittorica, dobbiamo concludere che l'autore delle due tele è uno. Nella tela del Buon Pastore leggiamo: G. B. P. Chi sia questo G. B. non è possibile sapere.

Dell'altra composizione in tre tele, due esemplari si conservano dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti, ed un altro dai Redentoristi di Pagani. Quest'ultimo (fig. 104-a), di cm 48 x 35, ha le dimensioni uguali a quelle di un altro dipinto conservato nella camera ove morì S. Alfonso, e che io credo esser la « bellissima immagine » che egli aveva nel suo oratorio, come ci ha detto il Tannoia. Anche le cornici dorate sono identiche. Credo perciò che questa divina Pastora sia quella che egli aveva nel suo oratorio, insieme alla « bellissima immagine » ed all'altra della Madonna dello Spirito Santo.

Il dr. Federici ha proceduto al restauro della tela, che era molto logora con larghe perdite di colore (fig. 104-b). Un'identica composizione, conservata in un grande tela



Fig. 101. - La divina Pastora e S. Alfonso (stampa conservata dai PP. Redentoristi di Palermo)

delle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti (fig. 105), ha reso facile la fedeltà nel riprendere quanto era caduto. Questa piccola tela, ora restaurata, in tempi meno antichi ha dato origine ad un piccolo ovale, eseguito per il refettorio dei Redentoristi di Pagani. Ma esso è trascurabile.

La grande tela delle Suore occupa la parete che nel loro monastero separa il coro dal corridoio. Artisticamente è molto bella; ne è autore il Di Maio; il quale vi ha scritto a tergo: *Paulus servus Dei et Mariae SS. 1769*. Si legge anche quest'altra nota: «Bartolomeo S. di Dio e di Maria SS.ma». E' forse quest'ultimo il mecenate, che ha pagato per l'esecuzione della tela? Una tradizione orale, nel monastero, asserisce che essa fu donata alle Suore dalla famiglia Rainone. Nella composizione è riprodotto l'episodio della pecorella inseguita dal lupo; ma per ragioni di armonia non v'è l'angelo che folgora.



Fig. 102. - La divina Pastora (Ignoto del sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani)



Fig. 103. - Il buon Pastore (Ignoto del sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani)

L'altra tela, conservata anche dalle Redentoriste, è di cm. 77 x 63,5. La Superiora, Sr. Teresa del Bambin Gesù, mi assicura che, secondo una tradizione costante nel Monastero, questa tela fu donata alle Suore da S. Alfonso. D'altronde le sue dimensioni corrispondono a quelle date dalla dichiarazione del 1763, cioè palmi 3 x 2½. Viene quindi da pensare che il Santo, benchè nel 1763 avesse dichiarato che la tela era dei Redentoristi di Pagani, pure preferì donarla alle Suore. Per la sua pietà aveva l'altra più piccola, che noi abbiamo esaminato e che egli portò con sè nel suo oratorio di Pagani.

Quest'ultima potrebbe esser stata portata dal Santo, insieme con l'altra tela della Madonna dello Spirito Santo, quando nel 1732 lasciò Napoli. Non saprei dire chi ne sia l'autore: il quale copiò da qualche altra tela.





Fig. 104-a. - La divina Pastora (di S. Alfonso?) - tela dopo il restauro venerata dal Santo nel suo Oratorio; Pagani, Museo Alfonso PP. Redentoristi)

Così nel monastero di S. Gregorio armeno a Napoli si conserva una tela simile, ma più grande e ben fatta, dove il Bambino dà una spiga di grano ad una pecorella e la Vergine una rosa.

Ma anche qui, (fig. 104), molto più che nella Madonna dello Spirito Santo (fig. 95), si ha un'incontro con la sagoma della Madonna di una tela ovale dipinta da S. Alfonso (fig. 118). Ciò è significativo.

E come per la Madonna dello Spirito Santo aveva fatto appello al De Mura, così per la divina Pastora e per la tela ovale pregherà il Di Maio, perchè le perfezioni. Or bene nella forma perfetta divina Pastora e Madonnina ovale hanno un medesimo volto (fig. 105, 121).

S. Alfonso aveva queste tre tele nel suo oratorio: noi credevamo che ciò fosse perchè le aveva viste e gli eran piaciute; vi è qualche cosa di più: erano nate, in diverso grado e forma, da lui come vedremo in seguito.

La preferenza del Santo per i due tipi iconografici della Madonna dello Spirito Santo e della divina Pastora passò come un'eredità

paterna ai primi Redentoristi. Da una nota amministrativa del Redentorista Cardone consta che questi nel 1788 faceva stampare immagini del Crocifisso e della divina Pastora<sup>94</sup>. Finalmente intorno al 1840 a Roma l'incisore Bianchi dava in immagini doppie la Madonna dello Spirito Santo e S. Alfonso (fig. 101). Forse la diffusione di questo tipo iconografico, specialmente con le incisioni del Mastracchio, può aver dato origine ad una tela, conservata a Roma dalle Canonichesse regolari lateranensi nella loro Canonica, dedicata appunto allo Spirito Santo.

Nella spiritualità mariana di S. Alfonso domina anche la luce dell'Immacolata che in lui ebbe il propugnatore efficace per la definizione dogmatica. A Pagani ne aveva una grande tela secondo il tipo diffuso dalla Ven. Benincasa (fig. 127).

Questo medesimo tipo dell'Immacolata, ma in forma più perfetta e col volto mariano quale egli lo vedeva, lo farà dipingere dal Di Maio per le Carmelitane di Frasso Telesino e poi per la chiesa della prima casa della sua Congregazione; ma qui l'Immacolata sarà fatta celebrare dal Santo nella gloria della Trinità (fig. 122, 125).



Fig. 104-b. - La divina Pastora (tela prima del restauro venerata da S. Alfonso a Pagani)



Fig. 105. - DI MAIO P. - La divina Pastora (tela conservata dalle Suore Redentoriste di S. Agata dei Goti)



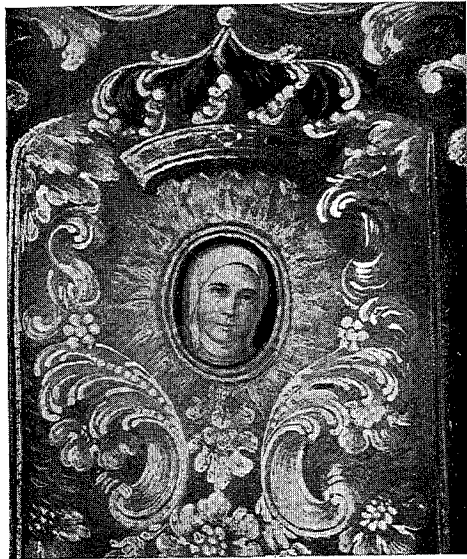


Fig. 106. - La Madonna dei sette veli (dipinto su legno; Ciorani, PP. Redentoristi)

#### L'INCISIONE DELLE GLORIE DI MARIA E SUA PATERNITA' ALFONSIANA

Il Tannoia dunque ci dice che S. Alfonso nel suo oratorio di Pagani, aveva una « bellissima immagine », posta a piè del crocifisso, fra la divina Pastora e la Madonna dello Spirito Santo. Mentre in queste ultime egli vedeva le due grandi, *oggettive* glorie di Maria, cioè la maternità divina e la maternità umana, in questa terza immagine egli esprime qualche cosa di *soggettivo*, di suo: esprime cioè il volto di Maria in quella forma e bellezza che è il suo ideale, come egli la vede.

« Il tuo viso — è un paradiso pien di grazia e purità; più divina — e peregrina, dopo Dio, non v'è beltà ».

Così egli canta. Alfonso non nega la bellezza, ma la trasfigura nell'ideale dell'arte e della mistica, qual'è appunto Maria; « la più bella Verginella ch'abbia fatto il Creator ».

E' trasfigurare per lui non è ridurre ad una idea senza forma, o a pura luce senza colore. La disincarnazione non è di suo gusto; mai. Ama avere il gusto di Dio; il quale, essendo

Luce da Luce, si fece bambino, per amore e per accendere amore. Perciò Alfonso è aperto alla bellezza e la canta; ed alla bellezza dà una forma concreta che preferisce ad altre forme.

E' sotto questa forma che egli tenta di ritrarre o far ritrarre Maria. Così è nata quella che si deve dire: la *Madonna di S. Alfonso*, la quale è evocata, ma non bene, dall'ovale nel ritratto di Pagani, ed io credo che coincida con la « bellissima immagine » nel suo oratorio (fig. 22, 118, 121).

Già nel 1732 egli, dopo una contemplazione mistica, a Foggia, aveva fatto appello ad un pittore, perchè fermasse nel colore il



Fig. 107-a. - S. ALFONSO - La madonnina delle Glorie di Maria (stampa da: Le Glorie di Maria, opera del R. P. D. Alfonso di Liguoro, in Napoli 1750, per Alessio Pellecchia)

volto di Maria, come era ancor vivo nella sua fantasia (fig. 106).

Nel 1750 pubblicava le «Glorie di Maria» e vi preponeva una bella incisione di cm. 7,3 x 12 (fig. 107-a). La Madonna, chiusa in un ovale su di una base, che porta l'iscrizione: « *Spes nostra, salve* », è a mezzo busto, di prospetto: la testa volge a sinistra; lo sguardo è modesto, verso terra; l'espressione è di grande finezza.

Poichè S. Alfonso non ha posto il suo nome sotto l'immagine, forse taluno potrebbe pensare che sia di altri. Ma il costume degli incisori e la lealtà del Santo ne insinuano la paternità. Ho osservato infatti centinaia di piccole incisioni: abitualmente, anche se in-



Fig. 107-b. - S. ALFONSO - Variazione della madonnina delle Glorie di Maria (stampa: Le Glorie di Maria, opera dell'Ill.mo e Rev.mo Mons. D. Alfonso de' Liguori, parte prima, in Napoli 1776, a spese di Michele Stasi)



Fig. 108. - L'Immacolata (Ignoto sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani, da una stampa del 1784)

significanti, portano il nome del disegnatore. D'altra parte S. Alfonso, nelle Glorie di Maria ed altrove, ha cura di attribuire al vero autore tutto ciò che non è suo.

Abbiamo poi una ragione di valore psicologico, ma non per questo meno valida. La immagine è certamente bella per il suo contenuto interiore: il volto è dato da un animo che contempla; però tutta la composizione presenta delle imperfezioni che caratterizzano l'autore come amatore. Sorge allora la domanda: S. Alfonso volle che il suo libro fosse «un dono tutto d'amore» alla Madre di Dio. Per questo ne curò la perfezione in tutto, anche nella pagina chiara e ben impressa, come consta dal suo epistolario. Sappiamo inoltre che egli aveva amici tra gli ottimi pittori di Napoli. Ciò posto, come mai avrebbe fatto appello ad un amatore, per far disegnare la madonnina, che doveva es-



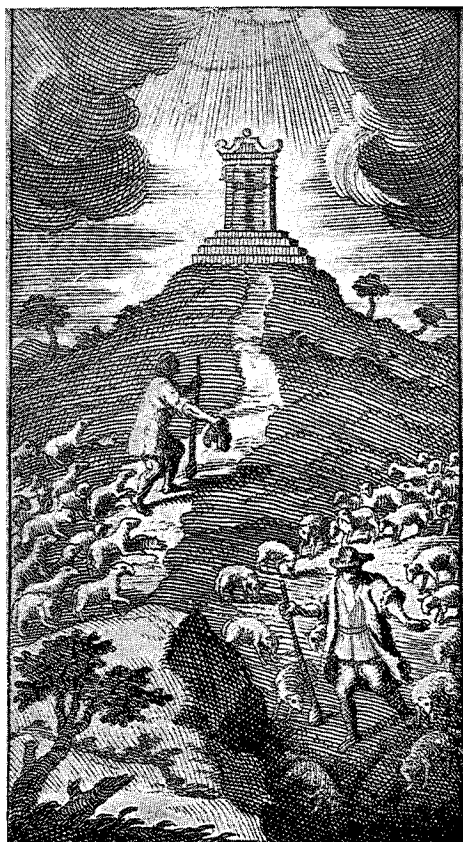


Fig. 109.  
S. ALFONSO - Il buono ed il cattivo pastore  
(stampa da: Riflessioni utili a' Vescovi...  
raccolte in breve dal Sac. D. Alfonso di Li-  
guoro, In Napoli per Riccio, 1745)

sere la prima parola del suo libro? Questo non si spiegherebbe. Se invece l'immagine era sua, allora aveva un valore personale e poteva ben offrirlo alla Madonna, così come era.

Queste ragioni di convenienza hanno certamente un valore dialettico. Ma poichè la dialettica non è la legge della storia e di conseguenza è insidiosa nella storiografia, non è ad essa che io qui faccio appello. Quel che mi spinge ad attribuire ad Alfonso l'incisione è il fatto certo che egli disegnava immagini e le faceva incidere: era suo costume che mantenne anche da vecchio. Tale fatto rende naturale in lui l'aver inciso l'immagine delle Glorie di Maria. Bisognerebbe quindi provare che egli in questo caso abbia fatto un'eccezione al suo modo di fare.

Il Redentorista Kuntz crede di poter do-

cumentare che l'incisione delle Glorie di Maria sia di S. Alfonso<sup>95</sup>; ma egli si fonda su di una dichiarazione del P. Buonopane il quale allude ad un'altra incisione (fig. 129-b) come vedremo. Noto però che le due immagini hanno un solo tema spirituale: l'una e l'altra sono commentate dal motto: *Spes nostra salve*. Tale motto dà tutta l'anima di S. Alfonso quanto alla Madonna (fig. 107, 129) e può denotare la comune paternità.

E' bene segnalare qui una terza immagine, che è certamente variazione dell'incisione delle Glorie di Maria e si trova in ambiente redentorista dal tempo di S. Alfonso. Due tele si conservano a Pagani ed a Tropea. Da una stampa, preposta ad un manoscritto del Redentorista De Robertis, che fu discepolo e compagno di S. Alfonso, sappiamo che era già diffusa nel 1784 dal commerciante Petrini il quale conosceva molto bene la grandezza e la notorietà di S. Alfonso (fig. 108).

Ma la paternità alfonsiana, quanto all'incisione delle Glorie di Maria, ci si rivela meglio, se fermiamo l'attenzione sulla sua abitudine di disegnare immaginetto per il popolo.

#### LE ILLUSTRAZIONI TEOLOGICHE ED ASCETICHE NELLE OPERE DI S. ALFONSO

Il costume di disegnare immagini, anche da vecchio, come attesta il Tannoia, è confermato dalla sua prassi costante nello stampare le sue opere ascetiche. Egli già nel Settecento aveva un'intuizione psicologica della efficacia dei diversi mezzi per muovere l'anima, sia individuale che popolare. Cosa che purtroppo manca oggi a tanti responsabili della salute delle anime, ed hanno invece molti che si industriano di portarle alla perdizione eterna.

Egli dunque conosceva la potenza suggestiva non soltanto della musica e della poesia, per cui fu pastore di anime facendo il poeta ed il musicista, ma anche delle arti figurative. Così, se per la sua sobrietà an-

tiretorica e leale, sfrondò la missione di alcune *funzioni coreografiche* in uso prima di lui, tuttavia non le abolì e fece dipingere grandi tele del suo crocifisso, da mostrare al popolo durante la predica. Volle inoltre che le sue opere ascetiche, popolari e non popolari, fossero illustrate da incisioni, le quali dovevano esprimere intensivamente il tema fondamentale dell'opera, o un'idea madre, o lo scopo a cui voleva portare.

Cioè mentre altri, gli scienziati puri, si preoccupavano di idee luminose, dialetticamente e storicamente e criticamente impeccabili, egli amava portare nell'anima del popolo *idee-luce*, fatte con la preghiera e con la sua arte, dirò anche con la sua tecnica, *idee-forza*. Realismo umano!

In questa prassi di scrittore pastorale, efficace, l'incisione delle Glorie di Maria ci si rivela in tutto il suo carattere alfonsiano. E' bene porre in evidenza questo aspetto dell'azione alfonsiana.

Ho potuto osservare tredici stampe diverse, in opere ascetiche, dal 1745 al 1773.

Nel 1745 alle « Riflessioni utili a' Vescovi » premetteva la stampa che dava due pastori con due greggi: uno di essi va verso il monte luminoso della salute, e le pecorelle lo seguono ben affiatate; l'altro va in direzione opposta, per dirupi, e le pecorelle, disorientate, un po' riluttanti, lo seguono: le più vicine al pastore cadono nell'abisso (fig. 109).

Nel 1748 (non conosco la prima edizione), ai « Pensieri... nelle visite al SS. Sacramento... » faceva precedere un'immagine con dei cuori feriti da saette, che partono dall'ostensorio (fig. 110).

Nel 1750 stampava la nostra madonnina delle Glorie di Maria (fig. 107-a).

Se si esamina la calligrafia delle parole che illustrano le incisioni, queste prime tre stampe si rivelano di un medesimo incisore; nelle seguenti l'incisore sembra esser un altro, che talora modifica il disegno: come avviene in una madonnina annessa alle Glorie di Maria, edita a Napoli nel 1771 (fig. 107-b).

Nel 1751 all'« Amore dell'anime », che tratta della passione di Gesù, premette l'immagine di Gesù nell'orto (fig. 111-a).

Nel 1758 stampa la bella e simbolica immagine di Gesù bambino, che pesca i cuori, come illustrazione della sua opera « Novena del S. Natale » (fig. 4). In quest'opera è una « Novena del Cuore di Gesù e sette meditazioni in onore di S. Giuseppe. Ciò spiega la presenza di un'incisione che dà tre cuori, simbolo della sacra Famiglia.

Nel 1760 pubblica per i sacerdoti la « Selva di materie predicabili ». Vi prepone l'immagine di un sacerdote che libera un'anima dalle catene del diavolo (fig. 112).

Anche nel 1760 pubblica « La vera sposa di Gesù Cristo »; vi è una stampa nella quale Gesù bambino pone la corona di regina sul capo di una monaca (fig. 113).

Nel 1762 (non conosco le edizioni precedenti), illustra il suo « Apparecchio alla mor-

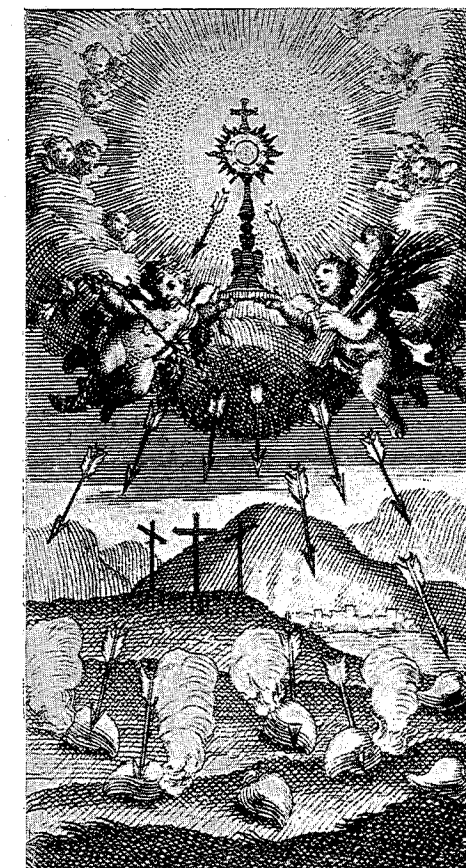


Fig. 110.  
S. ALFONSO - L'Eucaristia e le anime eucaristiche (stampa da: Visita al SS. Sacramento ed a Maria S... op. del P. D. Alfonso de Liguori, in Napoli 1751, presso A. Pellicchia)

te » con un'incisione che ha lo stesso stile veristico delle sue potenti meditazioni sulla morte (fig. 114). E' a due piani: in basso sta nella fossa un uomo morto da poco, con capelli tesi. In alto l'uomo è ancora moribondo; a sinistra è il demonio che lo tenta, a destra è l'angelo buono ed un sacerdote. Forse gli uomini che fanno gl'immortali non amano queste meditazioni. Ma S. Alfonso disegnò un cadavere e se lo pose davanti, mentre mangiava! Tanto... non è la morte che ci rode, implacabile, ora per ora?

Nel 1767 stampa l'opera fondamentale che gli era così a cuore: « Verità della Fede ». L'incisione è molto più curata: la Fede in forma di donna, velata e tuttavia illuminata dallo Spirito santo, è colpita dalle frecce de-



*Dilexit nos et tradidit semetipsum pro nobis.*  
(Ephes. 5, 2)

Fig. 111-a.  
S. ALFONSO - Gesù prega nell'orto (stampa da: L'Amore dell'anime... operetta divota del P. D. Alfonso de Liguori, in Napoli 1751, presso Alessio Pellecchia)



*Dilexit nos et tradidit semetipsum pro nobis.*  
(Ephes. 5, 2)

Fig. 111-b.  
S. ALFONSO - Gesù agonizza e suda sangue nell'orto (stampa da: L'Amore dell'anime... operetta divota del P. D. Alfonso de Liguori, in Napoli 1755, presso Benedetto Gessari)

gli eretici ed illuministi. Sotto si legge: *Nimium vexata, ploro* (fig. 115).

Nel 1768 introduce alla sua « Pratica di amare Gesù Cristo », non solo con la potente e nervosa voce di S. Paolo: « *Si quis non amat Dominum Jesum Christum, sit anathema*; ma anche con l'immagine di Gesù agonizzante nell'orto. E vi scrive sotto: *Dilexit nos et tradidit semetipsum pro nobis*. L'incisione in alcune copie è quella del 1751: Gesù prega; in altre è nuova: Gesù agonizza e suda sangue (fig. 111-b).

Nel 1772, nell'opera « Trionfo della Chiesa » pone l'immagine di una nave battuta da folgori e da colpi di mare. La nave inclina sul fianco, ma non affonda. Sotto si legge: « *Semper fluctibus agitata et semper victrix* » (fig. 116).

Nel 1774 alle « Riflessioni sulla passione di Gesù Cristo » premette il suo crocifisso, che aveva già dipinto nel 1719. La pittura era più sobria; l'incisione diventa più intensa e simbolica; le piaghe si fanno più vive, più numerose, e dalle piaghe partono delle frecce verso le anime, per ferirle di amore (fig. 117). L'arte forse esita; ma il popolo meno colto vi legge meglio l'amore del Signore. S. Agostino insegnava, e S. Alfonso conveniva, che se un errore di grammatica, scandalo dei retori, valeva un po' di luce in un'anima incolta, l'errore era ben pagato: diventava anzi un dovere di onestà pastorale! Così ragionano i Santi e ragionano bene.

Di tutte queste tredici incisioni, soltanto quattro danno il nome dell'incisore: quella della nave che dice: *Cimarelli sculpsit*; le due del Bambino pescatore e del sacerdote che libera l'anima, le quali dicono: *Ant. Baldi fecit*; finalmente l'altra incisione della Fede che dice: *Fr. Cepparoli Reg. incis.* Nessuna indica il disegnatore della composizione con la espressione di uso: *delineavit*.

Che il Baldi sia incisore consta dal fatto che, quando il Remondini ristampa a Venezia l'immagine del sacerdote per la « Selva di materie predicabili », usa evidentemente una incisione propria e fa cadere il nome del Baldi. Se questi era l'autore del disegno, non poteva cadere, doveva esser citato. Ma anche a Napoli, dove era il Baldi, quando nel 1773 il tipografo Michele Stasi ristampò il Bambino della Novena del S. Natale, eseguì una nuova incisione, e fece cadere il nome del Baldi. Anche qui, se questi era l'autore del disegno e non della sola incisione, doveva esser citato con l'espressione: *Ant. Baldi delineavit*. Se quindi il suo nome fu soppresso col mutar di incisione, ciò prova che egli era soltanto incisore.

Analogo è il caso dell'incisore Cepparoli. Nello stesso anno 1767 S. Alfonso stampava a Napoli ed a Venezia la sua « Verità della Fede ». A Napoli è dato l'incisore Cepparoli, che sarà ripetuto nel 1777; a Venezia, poichè l'incisore è un altro, cade il nome del Cepparoli, e tuttavia l'immagine è identica.

## STILE DI S. ALFONSO NELLE SUE ILLUSTRAZIONI

Esaminando queste incisioni dal punto di vista spirituale, ed anche tecnico, esse presentano molta somiglianza: abbiamo certamente un amatore, il quale cura più ciò che esprime, che la perfezione grafica dell'espressione. Anzi quando l'incisione è di solo disegno simbolico, con assenza di forme umane, il disegnatore non si impegna, come avviene nella stampa dei tre cuori nel 1758, dove il disegno di uno stemma redentorista è scadente.

Quando l'incisione deve esprimere stati di animo, si nota la cura pastorale che ho già sottolineato. Domina il simbolismo, che ha



*Magna dignitas, sed magnum pondus.*

(S. Laur. Just. De Inst. Prael., c. II)

Fig. 112.  
S. ALFONSO - Il Sacerdote ridona la Grazia di Dio all'anima peccatrice (stampa da: Selva di materie predicabili... data in luce dal R. P. D. Alfonso de' Liguori, parte I, in Napoli 1760, nella stamperia di Giuseppe Di Domenico)



efficacia, o almeno nel Settecento aveva efficacia; così per es. nelle saette che feriscono i cuori, sia che partano dall'Eucaristia, sia che partano dal Crocifisso. Nella madonnina delle Glorie di Maria è innegabile l'elevazione contemplativa, per cui l'incisione è in una tensione verso la piena espressione, che è quella pittorica. Questa elevazione contemplativa si manifesta anche nel Gesù agonizzante nell'orto.

Più significativo è l'elemento drammatico che si ha in alcune di queste immagini. Così



*Sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis.*  
(Cant. 4, 8)

Fig. 113.  
S. ALFONSO - Gesù incorona la sua Sposa fedele (stampa da: La vera Sposa di Gesù Cristo... opera del R. P. D. Alfonso de' Liguori... t. I, Napoli 1764, stamp. V. Flauto)

in quella del sacerdote che libera l'anima dalle insidie del demonio, come nella lotta tra demonio ed angelo al letto del moribondo. Lo stesso elemento drammatico, ma per altri valori, e sotto altre forme, domina nelle due immagini: della Fede, che è colpita ma non offuscata dall'errore; della Chiesa, battuta dalla tempesta ma non sommersa.

Finalmente è da sottolineare il realismo soprannaturale che anima l'incisione dell'Apparecchio alla morte.

Ora chi conosca lo stile di S. Alfonso, che non è dialettico ma descrittivo, quasi da pittore: egli ama presentare le cose per contrasti, per avvicinamento, per analogie; chi abbia letto le sue narrazioni, specialmente negli esempi per il popolo, dove egli indulge talora all'elemento drammatico, per colpire la fantasia popolare; non può non riconoscere subito un'identità di stile in queste incisioni.

Lo stesso deve dirsi dell'incisione del moribondo e del morto nella fossa: sono la espressione grafica della prima e della settima meditazione, e di tutta l'opera; la quale non soltanto ha fatto meditare anime pie, ma anche artisti e letterati.

Questa incisione del morto nella fossa va sottolineata, perchè è chiaro che essa è nello stile grafico dell'analogo disegno di S. Alfonso, da noi già considerato a principio del nostro studio (fig. 5). Più significativa è l'ultima incisione che dà il crocifisso: qui ci troviamo certamente di fronte al suo crocifisso (fig. 3) e tuttavia egli non lo firma. Bastava dunque l'indicazione dell'autore del libro, quale autore di tutto ciò che è nel libro.

Ho esaminato anche la calligrafia delle parole che fanno parte della composizione nell'immagine dei tre cuori del 1758. Alcune cifre e qualche lettera rispondono perfettamente a quelle di S. Alfonso.

Ma la presenza di S. Alfonso è evidente anche nell'evoluzione di qualche incisione nelle diverse edizioni. Nel 1748 l'incisione dei cuori feriti da saette che partono dallo ostensorio è semplice. Nel 1751 non solo sono aggiunti due angeli presso l'ostensorio, ma nel paesaggio è introdotto il calvario con

tre croci (fig. 110). Bene nota il Redentorista Telleria che ciò è dovuto al fatto che il volume del 1751 oltre le « Visite al SS. Sacramento » conteneva anche « L'amore dell'anime » che trattava appunto della passione di Gesù, e presentava Gesù nell'orto con lo stesso calvario sul fondo<sup>96</sup>. Dunque la stessa composizione variava, secondo il variare dell'opera a cui era annessa. Questo dipendeva personalmente da S. Alfonso, che perciò o disegnava o guidava la mano del disegnatore.

#### CHIARA TESTIMONIANZA SU S. ALFONSO AUTORE DI QUESTE INCISIONI

Questo lavoro sul volto di S. Alfonso era già in corso di stampa, quando, ricercando, ho letto delle ottime attestazioni su quanto veniamo ora dicendo. Esse non soltanto collaudano il metodo che seguiamo nel fare ipotesi, ma confermano in pieno l'attività iconografica di S. Alfonso, ed in genere la perfetta fusione che nel suo spirito avveniva tra arte, preghiera ed azione pastorale.

Il Redentorista P. G. Battista Di Costanzo, davanti al Tribunale ecclesiastico di S. Agata dei Goti, così dichiarava il 10 settembre 1788: « Il Servo di Dio . . . chiamò sempre Gesù Bambino ladro dei cuori e lo fe' esprimere con divote figurine a rame, rappresentanti un Bambino, con un cuore in una mano e nell'altra un amo, che pesca i cuori ». (Nota qui che del Bambino pescatore vi sono due forme: una questa che descrive il Di Costanzo; l'altra quella che abbiamo visto a fig. 4).

« Si conosce questo suo straordinario affetto verso Gesù Sacramentato e verso il suo divin Cuore dalle figure che ideò e fece tirare da stampatori: del Sacramento che scaglia saette d'amore le quali feriscono i cuori (fig. 110), e del Sacro Cuore di Gesù, che erutta fiamme d'ardore e nel tempo stesso è circondato da una corona di spine. E tutto questo esprime gli affetti dell'anima del Servo di Dio, non altrimenti che le canzoncine, da esso lui composte su tal soggetto e fatte dare alle stampe...



Fig. 114.- S. ALFONSO - Il moribondo - Il morto (stampa da: Apparecchio alla morte... op. del R. P. D. Alfonso de Liguori, Napoli 1762, nella stamperia di G. Di Domenico)

Si conosce chiaramente questo suo affetto straordinario verso il paziente nostro Redentore Gesù Cristo non solo dalle figure, che ideò e fe' imprimere, di Gesù Cristo inginocchiato nell'orto (fig. 111), che suda sangue, che è confitto in croce e scaglia saette d'amore dalle sue piaghe; ma ancora dalle molte canzoncine ed ariette da lui composte sulla Passione di Gesù Cristo.

Mi ricordo che si metteva a sonare il cembalo e a cantare, con voce angelica, qualche sua canzoncina; delle quali ne compose e



Fig. 115. - S. ALFONSO - La Fede (stampa da: Verità della Fede, opera data fuori dall'Ill.mo e Rev.mo Mons. D. Alfonso de Liguori... Napoli 1767, nella stamperia di G. Di Domenico)

stampò un gran numero, perchè s'imparassero da tutti nelle missioni e si levasse l'abuso delle canzoni profane.

Si tratteneva ogni giorno per più tempo avanti il suo altare (di Maria SSma) e sue immagini, che teneva bellissime nella sua Cappella...

Tutti i suoi affetti a Maria Santissima troppo vivamente l'esprime con tante diverse e bellissime figure, esprimenti le doti e perfezioni della Vergine e la sua tenerezza verso dei peccatori. E maggiormente esprimono

l'uno e l'altro le tante canzoncine composte e stampate dal Servo di Dio in onore di Maria Santissima »<sup>97</sup>.

E sullo stesso argomento il P. Tannoia, quasi continuando la relazione del Di Costanzo, esclama: Quanti e quanti rami non fece incidere egli medesimo in Napoli, ma tutti belli e maestosi! <sup>97</sup>.

Sul valore dell'espressione *ideare* ritorneremo in fine di questo capitolo; ma fin d'ora sottolineo che il Di Costanzo ci parla chiaramente dell'azione del Santo, non su pittori e disegnatori di composizioni, di cui egli si limitasse a *pensare* il solo tema; ma su incisori, i quali *incidono* sul rame il disegno che il compositore dona. Del resto in fine il Di Costanzo ci ha detto che S. Alfonso *esprimeva vivamente* il suo amore verso la Madonna con figure e con canzoncine. Non si tratta dunque di solo pensiero, ma di espressione, ed espressione viva, quindi immediata e personale.

*L'idea pensata non è espressione viva, ma l'idea disegnata sì.*

Anche il P. Tannoia parla non della pura *idea*, ma della bellezza e maestosità nella *espressione*.

Ritornando all'incisione delle Glorie di Maria, credo che la paternità alfonsiana ci appaia ora cosa naturale.

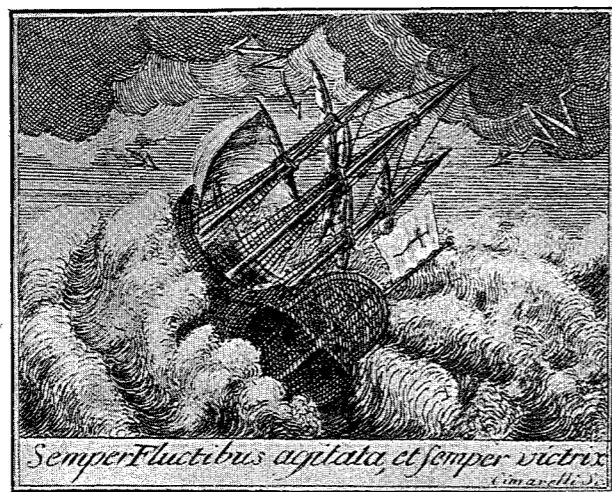


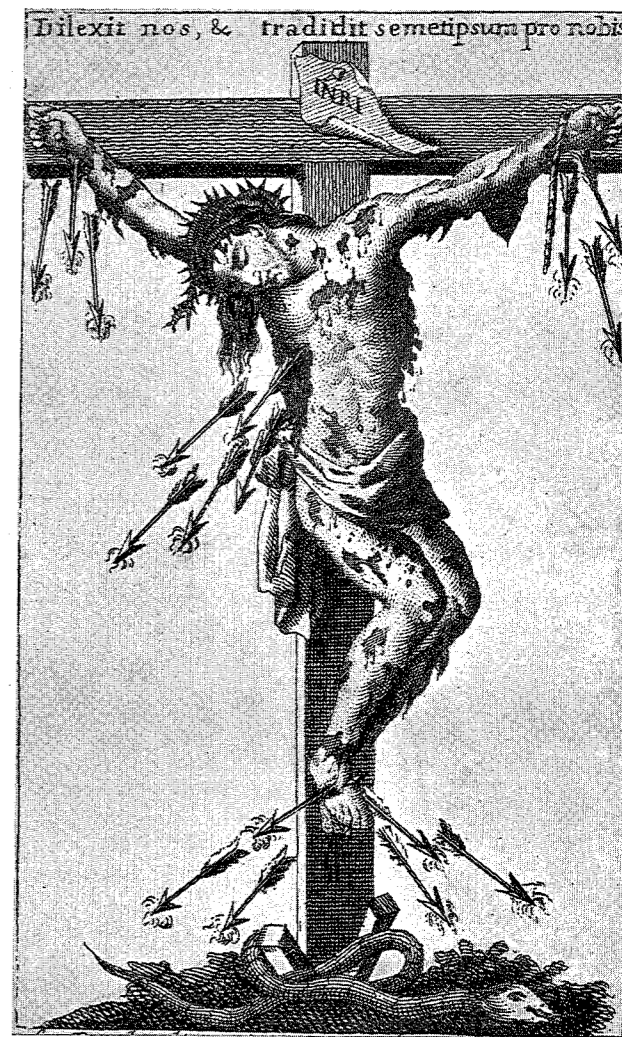
Fig. 116. - S. ALFONSO. - La Chiesa cattolica (stampa da: Trionfo della Chiesa... opera dell'Ill.mo e Rev.mo Mons. Alfonso M. de Liguori... t. I, Napoli 1772, presso G. F. Paci)

## LA MADONNINA OVALE SUL RITRATTO DI PAGANI

I Redentoristi di Pagani conservano un dipinto che, per la sua forma, chiameremo: *l'ovale di Pagani*. Logoro per il tempo, recentemente era stato deturpato da miserabile restauro di mano, tanto più audace quanto meno perita. Il dr. Federici l'ha restituito al suo stato originario (fig. 118). Si riconosce subito la Madonna delle Glorie di Maria (fig. 107), ma con espressione più profonda. Se l'anatomia ed il disegno delle spalle son di amatore, la finezza del volto e la sua interiorità rivelano che quest'amatore dipingeva con l'anima, e l'impasto, il tocco erano per lui trasparenza di contemplazione.

Rivedendo quest'ovale mentre studiavo i ritratti di S. Alfonso, mi è parso subito che esso rispondesse all'ovale, dipinto sul ritratto di Pagani (fig. 22) e su di un'antica tela di Ciorani (fig. 58). Messo a confronto con queste due tele, e portato a Roma per esame e restauro, la prima impressione si è confermata ed è stata condivisa da altri. Si è delineata così la probabile scoperta di un prezioso ricordo alfonsiano.

Mettiamo da parte l'identità nelle dodici stelle intorno al capo, nei colori delle vesti, nell'accollatura: sono particolari facili ad incontrarsi. Decisiva invece è la perfetta rispondenza nella partitura delle pieghe dello scialle intorno al capo, e nella distribuzione della luce sul volto in identica posa. Si avrebbe così identica espressione, se l'autore del ritratto di Pagani non si mostrasse un po' incurante in questo punto, tanto che la Vergine par che guardi S. Alfonso con fronte altera. Ma proprio in questo è la prova che egli non dipinge esprimendo una propria forma interiore, ma evoca passivamente, quasi accennando, una forma non sua. Ciò è evidente nella tela di Ciorani, dove la testa del Santo è dal ritratto di Pagani, ma la madonnina nelle vesti è più vicina all'ovale di Pagani. Quest'ultimo particolare per me è decisivo: le due madonnine sui ritratti di Pagani e di Ciorani dipen-



Le piaghe di Gesù son saette, che feriscono i cuori più duri, che infiammano l'anime più gelate. (S. Bonav.)

Fig. 117. S. ALFONSO. - Gesù Crocifisso (stampa da: Riflessioni sulla passione di Gesù Cristo... esposte all'anime devote dall'Ill.mo e Rev.mo Mons. D. Alfonso de Liguori... in Bassano 1774)

dono da un modello esterno e non da ispirazione dell'autore del ritratto di Pagani.

Si osservi ora quest'ultimo ritratto, come è nell'esemplare di Materdomini (fig. 23): lo stesso ritrattista oltre l'ovale qui pone un crocifisso; dallo squarcio di carne pendente dal braccio sinistro si riconosce il crocifisso dipinto dal Santo (fig. 3, 117). Ed anche qui il pittore si limita ad un accenno; evoca, non esprime una sua idea visiva.

Questa passività del pittore è confermata anche dalla non armonia dell'ovale col fondo, che dovrebbe esser libero per dar pieno risalto alla testa del Santo.



Vedremo anche che al tempo del ritratto il Santo aveva voluto, amava e diffondeva un'evoluzione di questo ovale, il quale perciò restava in ombra. Perchè riprodurre sul ritratto quest'ultimo e non la sua evoluzione che meglio dava la spiritualità del Santo? Come nel crocifisso, così anche nell'ovale vi doveva essere la mano del Santo; e questa mano si voleva evocare.

I Redentoristi più vecchi, interrogati, mi han detto che il dipinto nel secolo scorso era gelosamente custodito nello studentato.

Convergono dunque la venerazione che fino a qualche decennio ha circondato questa piccola tela della Madonna, il tempo della sua esecuzione, la sua presenza sul ritratto più autentico di S. Alfonso, insieme al suo crocifisso. Proverò anche che nel 1764 questo ovale era presso del Santo. Questi dati, anche se in individualmente danno delle probabilità, presi nel loro insieme e nel loro convergere acquistano un valore di prova molto forte, e ciò vorrei qui sottolineare.

Estendendo la ricerca anche ad altri documenti, questa probabilità viene ulteriormente confermata.

Se si osserva per es. la maniera di esprimere le pieghe nel velo del crocifisso (fig. 3) e nello scialle dell'ovale, si nota grande affinità. Nè va dimenticata a questo riguardo la piccola divina Pastora (fig. 104).

Anche la comunione tra ovale ed incisione delle Glorie di Maria insinua la comune paternità di Alfonso. L'incisione, che nel disegno è più perfetta, è chiaramente un'evoluzione della composizione dell'ovale.

Concludendo, noi constatiamo che questo ovale di Pagani ha un'intima comunione di vita con l'incisione delle Glorie di Maria del 1750; ha una comunione con quella che sarà l'immagine preferita da Alfonso; ha una comunione con il crocifisso dipinto certamente dal Santo; è certamente presente a S. Alfonso nel 1764; è presente nel ritratto autentico del Santo; rivela la mano di un amatore, ma che è spiritualmente molto fine; è finalmente oggetto di conservazione da parte dei Redentoristi da due secoli. Tutto questo insinua che l'ovale sia di S. Alfonso.

Poichè esso è stato dipinto prima dell'incisione del 1750, e d'altra parte presenta delle identità tecniche con il crocifisso, si può pensare che esso sia nato negli anni in cui fu dipinto quest'ultimo. Chi conosca l'anima mariana del Santo, e pensi che egli a 23 anni dipinse il crocifisso, non può non concludere che egli abbia certamente tentato di fermare su tela quello che era il suo ideale: la Madre di Gesù.

#### LA MADONNINA OVALE STUDIO GIOVANILE DI S. ALFONSO IN PITTURA

Prima di dare alle stampe questo mio studio, ho riveduto al Museo Nazionale di Napoli un dipinto del De Mura, il n. 231 della Pinacoteca, che dà la Madonna con S. Luigi (fig. 119), ed un altro del Solimena, il n. 234 che dà la Madonna col Bambino e con Sant' Ignazio (fig. 120).

Il disegno e colorito del volto del n. 234 l'ho osservato in un'altra bella tela del Solimena, nella chiesa di S. Agostino, chiusa al culto in Arienzo ed in un dipinto che recentemente i PP. Redentoristi di Marianella hanno avuto dal defunto Rev. Contegno e questi da una Signora. E' una forma del Maestro napoletano nell'esprimere il volto della Madonna.

Se ora si confronta attentamente l'ovale di Pagani col n. 234 del Solimena, si ha la sorpresa rivelatrice che l'autore dell'ovale copia certamente dal Solimena.

Lo scialle, nel colore, nel giro sul capo, nella partitura delle pieghe ugualmente lumeggiate, è identico. La parte che cade sulla spalla destra, nel Solimena è coperta dalla testa del Bambino, nell'ovale, dopo aver seguito il modello fin sotto l'orecchio, si arresta quasi poggiando sulla spalla; e può notarsi che quest'ultima parte non è in continuità col giro che va dietro l'orecchio. Qui dunque l'autore dell'ovale non copia; nel resto sì. Il Di Maio, che correggerà l'ovale, stabilirà la continuità in questa parte dello scialle (fig. 121).

La massa dei capelli è disposta in modo strettamente proporzionale a quella dell'ori-



Fig. 118. - La Madonna di S. Alfonso  
(forma imperfetta; Pagani, Museo alfonciano - PP. Redentoristi)



Fig. 119-a. - DE MURA F. - La Madonna e S. Luigi  
(Napoli, Museo nazionale, Pinacoteca)

ginale, arrestandosi nello stesso punto dell'orecchio.

La distribuzione delle luci sulla fronte, sulla guancia, sull'orecchio, sul collo è identica.

Il naso, pur avendo gli elementi anatomici del modello, nell'ovale, per esigenza di posizione nuova, è modificato nella radice. Ma qui il copista procede, come farebbe uno che sia solito disegnare da gessi o riproduca modelli classici. Evidentemente è una mano assai giovanile.

Nel petto il modello dà rilievo anatomico pronunziato, come è nella maniera dell'epoca, che tende ad esagerare; nell'ovale si nota quasi una preoccupazione di non insistere su tale particolare; anzi sembra che l'autore voglia negarlo. Ma ciò forse dipende dal fatto che il giovane copista, studioso di pittura,

non abbia fatto studio dal vero; ciò sembra evidente dall'assenza di anatomia nel disegno delle spalle.

Tuttavia si nota bene la ricerca di un'interiorità raccolta, che l'autore dell'ovale non trova nel modello, ma che pure dona con tanta immediatezza.

Per altre ragioni avevamo già concluso che l'ovale doveva appartenere a S. Alfonso ed alla sua età giovanile. Questa sua dipendenza dal Solimena è una vera, importante scoperta, che fa certa la nostra conclusione e, con la pagina del De Dominici su D. Giuseppe de Liguoro, costituisce un chiaro documento sulla giovinezza del Santo a Napoli.

Taluno potrebbe forse pensare che l'autore dell'ovale sia appunto D. Giuseppe. L'interiorità, l'assenza di studio dal vero, son circostanze ed elementi che convengono non a D. Giuseppe ma al figlio. Vedremo inoltre che questo dipinto è oggetto di una cura tutta speciale da parte di S. Alfonso,



Fig. 119-b. - DE MURA F. - La Madonna e S. Luigi (dett.)

che vi lavora e vi fa lavorare intorno, per ulteriori ricerche espressive: ciò suppone che esso gli appartenga, come sua espressione di quel che tuttora cerca. Anche l'affinità di pennellata col crocifisso ci fa certi di questo.

Ma vi è un'altra circostanza che pone meglio in ambiente quanto diciamo.

Il n. 231 del De Mura è anch'esso chiaramente dipendente dal n. 234 del Solimena, variando un po' il tono nella veste e nel manto. Ciò prova che siamo di fronte ad opere giovanile, quando egli copiava dal Maestro.

Questa circostanza di tempo nell'opera del De Mura e la dipendenza dell'ovale di Paganì dalla forma mariana del Solimena armonizzano bene con la ipotesi, ora quasi certezza, che l'ovale sia un'opera giovanile di S. Alfonso, quando egli col De Mura era alla scuola del Solimena. Il quale lasciava copiare ai suoi discepoli le sue opere minori, secondo quanto ci ha detto il De Dominici parlando proprio del padre di S. Alfonso.

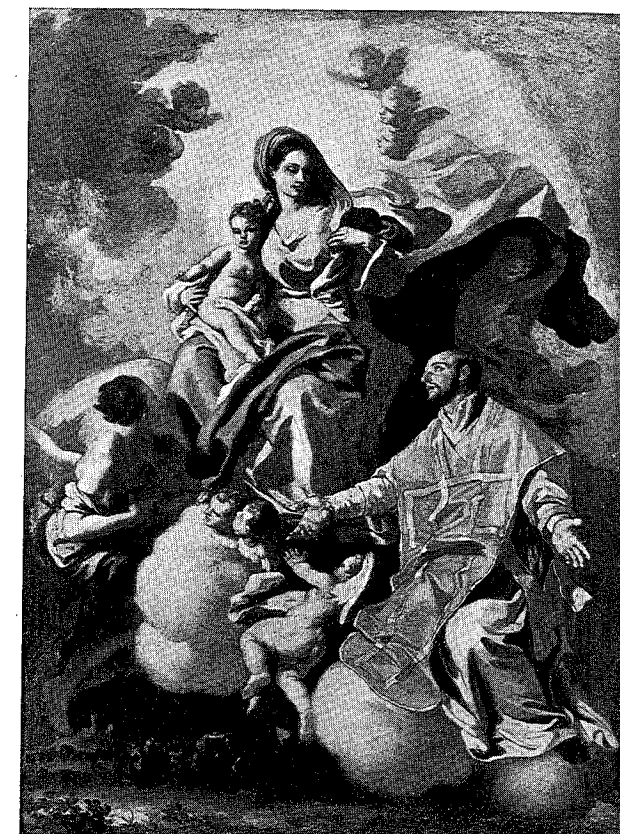


Fig. 120-a. - SOLIMENA F. - La Madonna e S. Ignazio  
(Napoli, Museo nazionale, Pinacoteca)

#### LA MADONNA DI S. ALFONSO

Nella stanza ove morì S. Alfonso a Paganì è tuttora conservato un dipinto su tela in cornice dorata, che ci dà una bella Madonna. Per ossidazione della vernice sovrapposta, i colori apparivano alterati e l'immagine era deturpata dalle numerose desquamazioni della vernice che era diventata arida (fig. 121-b). Il dr. Federici, portata via questa incrostazione, ha restaurato la tela, portandola alla sua freschezza originaria (fig. 121-a). Le sue dimensioni, per il rintelaggio, sono ora aumentate di qualche millimetro: cm. 47,9 x 35,6.

La Vergine, a mezzo busto, è di prospetto, piegando lievemente il capo verso sinistra, sicchè il collo acquista un bel disegno. Le mani fioriscono tra il viola della veste e il celeste del manto e si incrociano sul petto. Dal capo scende uno scialle giallo-terra di Siena;



Fig. 120-b. - SOLIMENA F. - La Madonna e S. Ignazio (dett.)



esso copre in parte i capelli, dipinti con molta finezza. Tutta l'immagine è espressiva per la levità di colori e di luce che li anima. Gli occhi le danno bel carattere di modestia.

Chi concepisce la Vergine sempre come Giuditta, dirà forse che qui Ella è troppo dolce. Ma, domando, l'uomo perfetto è sempre un Oloferne?

Questa immagine non soltanto è conservata nella stanza di S. Alfonso, ma dopo la sua morte è stata riprodotta in alcuni ritratti, derivati dal Crosta; in una copia del ritratto di Pagani conservata dai Redentoristi di Agrigento; è divulgata in immagini insieme col volto del Santo (fig. 77). Si conservano inoltre a Pagani: una copia su tela, ma con disegno rovesciato e colori senza luce; una seconda, piccola copia, dipinta su rame, molto espressiva, ma di questa non saprei cosa dire quanto all'origine.

Un'altra copia su tela era fino a pochi decenni fa a Pagani, nel monastero delle Suore Carmelitane della purità, dove S. Alfonso spesso predicava e confessava. Anche nella casa dei Redentoristi di S. Angelo a Cupolo si conservava fino al 1934 una tela simile a quella di Pagani, che sul telaio portava il nome del Redentorista Volpicelli, ricevuto nella Congregazione da S. Alfonso.

Quale l'origine di questa immagine? Basta un semplicissimo confronto con l'ovale di Pagani e con l'incisione delle Glorie di Maria, e ci si rivela subito, senza alcun dubbio, che essa ne è una diretta ed immediata derivazione (fig. 121, 118, 107). Tutto quello che era nell'ovale, è stato assimilato e reso più vivo da nuova finezza di arte. L'autore non ha negato niente del modello, perchè esso è pieno di interiorità; ha soltanto aggiunto le mani e, nella maggiore perfezione della forma e del modellato, ha reso più trasparente l'interiorità dell'ovale.

Un'eventuale ipotesi che rovesci le posizioni e faccia dipendere l'ovale di Pagani dalla Madonna che ora esamino, artisticamente si rivela improbabile. Infatti in tal caso l'autore dell'ovale si sarebbe divertito non a copiare più o meno fedelmente, ma a deformare positivamente il disegno del mo-

dello. Si osservi per es. il disegno delle spalle e di tutto il petto: nell'immagine perfetta è un corpo umano; nell'ovale il corpo diventa un accenno, un appoggio di vesti.

Se si voglia conoscere quando e come sorse questa immagine, una prima documentazione ci è data dalla storia della Madonna della purità, venerata a Napoli nella Cappella dei Berrettari ed ora nella Chiesa di S. Croce al Mercato<sup>98</sup>. Essa riproduce perfettamente la nostra Madonna, ed anche la forma del telaio è ovale.

In una monografia del 1782, sulla vita di un sacerdote napoletano, si legge: « Ridottasi in più decante e miglior forma la cappella, e volendo decorarla con una vaga immagine della Vergine, (D. Gaspare Romano, cappellano della Congregazione dei berrettari), con santa e paziente istanza di più mesi insistendo presso quell'uom da bene, D. Paolo di Maio, che nel dipingere soprattutto le immagini di Maria s'è reso celebre, da lui alla fine una ne ottenne, la quale forse non ha l'uguale, che dalle mani di lui fosse uscita ». Ciò avvenne alcuni mesi dopo che il Romano diventò cappellano della suddetta Congregazione, cioè tra il 1773 ed il 1774<sup>99</sup>. Conosciamo dunque una prima data, ed abbiamo nel nome del celebre Paolo di Maio l'autore della Madonna che esaminiamo.

Una seconda documentazione ci è data da un attestato notarile, per man del notaio Antonio D'Alessio di Napoli. Da esso consta che già fin dal 1769 il Di Maio distribuiva delle immagini, che rappresentavano appunto questa Madonna da lui dipinta<sup>100</sup>.

Anche la storia della Madonna delle tre corone, venerata nella città di Sarno, conferma tutto questo. Essa riproduce il disegno della Madonna di cui parliamo; fu dipinta dal Di Maio il quale la diede ad un amico, Michelé Volpicelli, penitente di S. Alfonso. Ciò avvenne intorno al 1770<sup>101</sup>.

Un'altra immagine della Madonna delle tre corone, ovale, ma non così fine come quella dei berrettari, è venerata a Napoli nella cappella, detta: il Carminello, in via Bolo-



Fig. 121-a. - La Madonna di S. Alfonso  
(forma perfetta del Di Maio; Pagani, Museo Alfonsiano - PP. Redentoristi)

gna. Quest'ultima proviene dalla cappella serotina della Madonna delle tre corone, che era una volta a Porta Capuana, dove più volte S. Alfonso predicò anche da vescovo, come già aveva fatto da giovane sacerdote nella cappella dei Berrettari.

Anche a Napoli, nella cappella di S. Restituta nel duomo è conservata una tela rettangolare della medesima immagine.

A noi interessa molto seguire ora l'azione di S. Alfonso intorno a questa immagine della Madonna.

Una derivazione da questo tipo iconografico egli la volle in un grande quadro, dipinto per la prima chiesa della sua Congregazione a Ciorani, nel 1769 (fig. 122). In esso l'Eterno Padre benedice la sua Figlia prediletta; il Verbo Redentore, con lo sguardo fisso nel Padre, leva la croce, che Egli ha voluto condividere con la Madre, rendendola, in un grande disegno di amore per l'Umanità, Corredentrice; lo Spirito Santo irradia la sua luce, che ha fatto tanto bella e santa la sua Sposa. Sulle nubi Ella ascende a questa gloria nella Trinità, incrociando le mani sul petto, con gli occhi rac-



Fig. 121-b. - La Madonna di S. Alfonso (tela prima del restauro)

colti nell'estasi interiore. Il volto è appunto quello dell'immagine dipinta dal Di Maio.

Purtroppo questa tela, la quale non era altro che la versione in colori del magistrale discorso di S. Alfonso sull'Immacolata, è andata distrutta per incendio, nel 1931. Essa provava come questo tipo iconografico era dominante in Alfonso, che non soltanto l'aveva messo al primo posto nella sua divozione privata, ma l'aveva scelto per la prima esaltazione di Maria nella Trinità, nella prima chiesa della sua Congregazione, dedicata appunto alla SS. Trinità.

Nello stesso anno 1769 anche nella divina Pastora per le Redentoriste egli faceva dare da Di Maio questo volto mariano (fig. 105).

La preferenza di S. Alfonso per questa immagine della Madonna è documentata anche dall'esecuzione di un dipinto per le Suore redentoriste di S. Agata dei Goti.

Queste Suore conservano infatti una piccola tela, che è firmata dal Di Maio e porta la data: 1767. Essa rappresenta appunto il Redentore giovane (fig. 123-a), molto simile alla Madonna. Ed è bene notare qui che anche nel duomo di Napoli, nella cappella di S. Restituta, si trovano Madonna e Redentore abbinati.

A tergo della tela del Redentore conservata dalle Suore era scritto: « Ex devotione Josephi Durante ». In un secondo tempo, non sappiamo quando e da chi, queste parole sono state semicancellate, e su di esse è stato scritto: « Ex episcopi de Ligorio devotione ».

Questa tela, oltre la somiglianza fisionomica, di cui parleremo subito, presenta anche affinità materiali con la tela della Madonna che S. Alfonso aveva nel suo oratorio a Pagani (fig. 121-a). Le dimensioni sono perfettamente uguali. Il dr. Federici, che ha osservato l'una e l'altra tela prima di restaurarle, le ha trovate di identica manifattura. Anche i due telai erano identici nel legno e nei chiodi ed abbastanza rudimentali.

Questi particolari fanno pensare con molta probabilità, che i due dipinti, benchè oggi si trovino a tanta distanza, siano stati eseguiti dallo stesso pittore, in tempi vicini.

Se poi si entra nel campo artistico propriamente detto, abbiamo alcuni dati che ci fanno raggiungere la certezza, quanto ad identità di autore, e più quanto a derivazione del Redentore dalla Madonna.

Il colore, nel suo impasto e nella sua tonalità è tale, che il pennello sembra passare da una tela all'altra.

La costruzione dei due volti è più rivelatrice ancora. Si concentri l'attenzione sul capo della madonnina, cercando di confondere lo scialle col fondo: si ha una testa con capelli non coperti. Si guardi contemporaneamente la testa del Redentore: la fronte, le arcate sopracciliari, la linea del naso, il disegno della bocca col sorriso abbozzato all'angolo destro, il disegno del mento: le due teste sono perfettamente somiglianti. I.o sguardo ed i capelli sono gli unici elementi che caratterizzano i due volti.

Se ora ricordiamo che il volto della madonnina è tratto dall'ovale di Pagani, segue che esso, dopo aver perfezionato quest'ultimo, ha dato origine al volto del Redentore.

Questa presenza immediata della madonnina che determina la tela del giovane Redentore, diventa più evidente, se si consideri che quest'ultimo, quanto a tipo iconografico, come disegno generale, era comune in quell'epoca. Tra gli altri, anche il Sassoferrato vi si è fermato.

La chiesa di S. Francesco a Ripa di Roma, il duomo di Napoli, i PP. Redentoristi di Pagani (fig. 123b), conservano tele simili. Queste ultime due ed un'altra da me vista presso il dr. Xiumé di Napoli, danno l'identico Redentore delle Suore di S. Agata, ma il colore del manto, azzurro oltremarino, e la tecnica son di pittore che amava il Seicento. Nel Redentore per le Suore invece il Di Maio uniforma il Figlio alla Madre non soltanto nei tratti fisionomici, ma anche nel colore delle vesti, che va sul ceruleo, e tutto l'impasto è più chiaro. Si può esser certi che nel 1767, quando il Di Maio dipingeva il Redentore, la Madonna era stata già dipinta. E credo che nel 1767 ne eseguì copia, forse con capelli ricci, come in altra tela (fig. 125): le Suore l'avranno perduta.

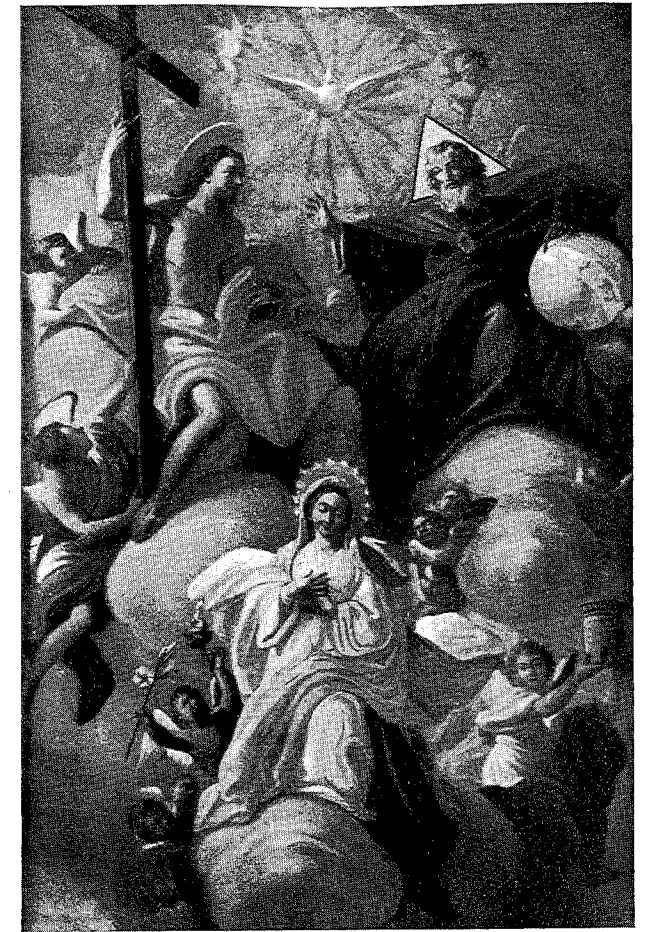


Fig. 122. - L'Immacolata nella SS.ma Trinità (Ignoto sec. XVIII; tela fatta eseguire da S. Alfonso per la prima chiesa dei Redentoristi a Ciorani; la tela è perita in un incendio)

Però mentre alle Suore S. Alfonso dava questo Redentore che *matrizza*, per i suoi Congregati, forse per i giovani, preferiva il tipo a tinte più marcate. Per le chiese poi e per il popolo preferiva un tipo di Redentore che è più vicino al tradizionale, pur avendo lo stile del Solimena. Uno di questi dipinti si conserva nella casa di Pagani (fig. 124).

Non sarebbe storicamente vero un giudizio che volesse fondarsi su questo Redentore delle Suore, per stabilire il gusto artistico di S. Alfonso. Certo egli non amava nè parucche, nè salotti, nè minuetti; aveva però simpatia per il « finito », per il « limpido », e tra una meditazione wagneriana ed un'aria, un'elevazione dello Scarlatti, avrebbe preferito quest'ultima. Tra la Pietà di Michelan-



gelo giovane e la Pietà di Palestrina, avrebbe preferito la prima. Noi preferiamo la seconda, preferiamo Strauss, preferiamo l'arte che rifletta il nostro animo. Noi abbiamo ragione; però avrebbe torto chi per questo dicesse che il Santo non aveva buon gusto.

Ma l'azione di S. Alfonso non fu soltanto nel far riprodurre questa Madonna; l'origine stessa dell'immagine è dovuta alla sua ricerca in collaborazione col Di Maio.

Narra il Tannoia: « Essendo vescovo, ne riuscì un'immagine così bella e devota, che non saziavasi di vederla e riguardarla, ripetendo sempre: E' bella!... è bella!... »<sup>102</sup>. Credo che qui abbiamo la documentazione dello stato d'animo del Santo di fronte alla sua Madonna. E ciò appare evidente se si pensi che quest'immagine bella, poichè lo entusiasmò tanto, dovette esser da lui in seguito prediletta. Ora la storia ci dice che la immagine che egli di fatto predilesse e conservò fino alla morte, fu quella dipinta dal

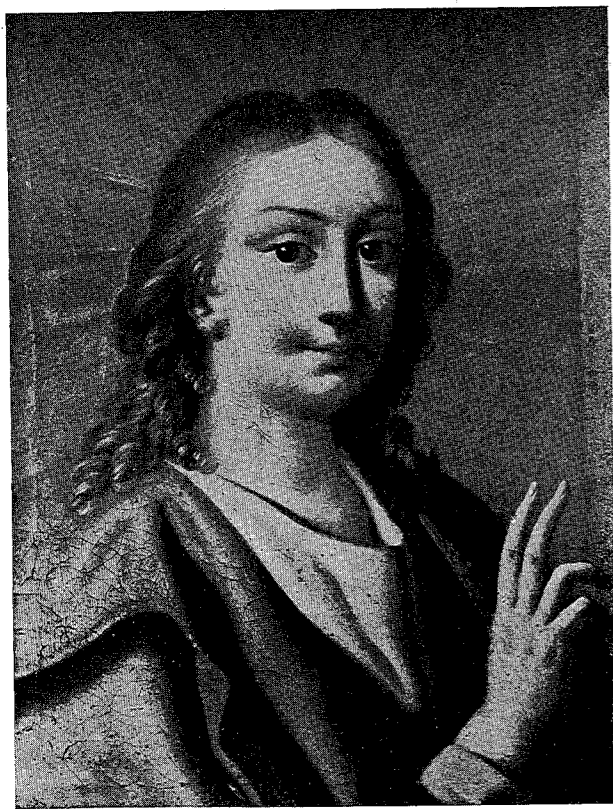


Fig. 123-a. - DI MAIO P. - Redentore giovane (tela dopo il restauro conservata dalle Redentoriste di S. Agata dei Goti)

Di Maio prima del 1767. A questa deve quindi riferirsi la preziosa testimonianza del Tannoia; e l'espressione: « ne riuscì », che significa una ricerca personale coronata da successo, deve denotare appunto l'azione personale del Santo sul Di Maio.

Questa tela non solo documenta l'incontro del Di Maio con S. Alfonso, ma ha una sorprendente affinità con la tavolozza del De Mura nel quadro n. 231 della Pinacoteca di Napoli (fig. 119). Le luci della veste sono anche qui lievemente viola e roseo, il manto, azzurro di cobalto, è animato dalle stesse luci, benchè nel De Mura vi sia più arte; lo scialle sul capo anch'esso è color lievemente terra di Siena naturale.

Sono incontri questi che non si possono determinare in dati e date precise, ma che provano con evidenza che i tre amici ed artisti De Mura, Di Maio e S. Alfonso, alla Scuola del Solimena, furono animati ed uniti da uno stesso ideale mariano. Questo è bello, ed i biografi del Santo non lo ignorino più.

Per queste ragioni, dunque, pur lasciando i diversi titoli locali, io credo e propongo che questo tipo iconografico mariano si possa e debba chiamare: *la Madonna di S. Alfonso*. Esso infatti è l'espressione dell'ideale bellezza di Maria, come la intuì la giovinezza di Alfonso; è la prima parola in luce di arte del capolavoro mariano, le Glorie di Maria; nella sua forma perfetta è la parola definitiva del Santo sulla bellezza di Maria; egli la volle come prima, bella esaltazione dell'Immacolata nelle chiese dei Redentoristi; fu una delle forme mariane che illuminarono la tarda età del Vegliardo.

Ancora oggi, a piè' del crocifisso del suo oratorio a Pagani, si può osservare il grosso chiodo, al quale doveva essere sospesa la tela, tra la Madonna dello Spirito Santo e la divina Pastora, come leggiamo nel suo testamento del 1775. La tela evidentemente inclinava sull'altare, sicchè Alfonso poteva contemplarla, mentre, piegato dalla cruda malattia, celebrava il santo Sacrificio.

Tutta la sua vita si esprime e si compendia così nella luce mistica ed artistica di questa che fu *la sua Madonna*; o come egli amava dire: *la sua Signora*.

## LA MADONNA DI S. ALFONSO E L'IMMACOLATA

L'origine alfonsiana di questa Madonna è posta in maggior luce dalla storia di un'altra tela.

Il 12 maggio 1765 S. Alfonso faceva premura sul Di Maio, perchè portasse a termine un grande quadro della Madonna. « Ringrazio V. S. Ill.ma della bellissima notizia che mi ha dato nell'aver cominciato il quadro di Mamma Maria, per la chiesa delle monache di Frasso ed ora prego Mamma che lo facciate presto. Caro D. Paolo, voi dite che amate assai la Madonna: lo credo, ma vorrei che questo amore lo faceste trasfondere anche negli altri; e però finite presto il quadro, che così sarà amata anche dagli altri »<sup>103</sup>.

La lettera, oltre il bell'umanesimo e misticismo artistico di Alfonso, che all'arte ed agli artisti domandava la rivelazione del volto di Maria, per farla amare, documenta la comunione di ideale mariano che legava il



Fig. 123-b. - Redentore giovane (Ignoto sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani)



Fig. 124. - SS. Redentore (Ignoto sec. XVIII; tela conservata dai PP. Redentoristi di Pagani)

Santo ed il pittore, e che spiega la loro collaborazione mistico-artistica intorno al volto, quale ci è dato dalla Madonna di S. Alfonso.

Questa tela di Frasso (fig. 125) è di circa m. 5 x 2,50 e, con la firma dell'autore, porta anche la data: 1765. Essa si trova nella chiesa dove era ed è venerata una statua della Vergine del Perpetuo Soccorso. Questa non ha alcun rapporto con la Madonna omonima, che si venera a Roma, nella chiesa di S. Alfonso in via Merulana, e che è l'espressione pittorica di quanto egli scrive nelle Glorie di Maria (fig. 126). La statua di Frasso è bruttissima, tanto che S. Alfonso voleva bruciarla, non tenendo considerazione di una pretesa origine miracolosa di tale simulacro. E sono convinto che per indurre il popolo che resisteva a questa sua decisione, pregò il suo amico Di Maio,

perchè avesse dipinto una tela, la quale con la sua bellezza veramente facesse amare la Madonna. Solo così si può spiegare perchè la tela fu posta accanto alla brutta statua, nel presbiterio. Però la statua ha resistito ed è ancora lì <sup>104</sup>.

La divozione popolare ama talora forme deteriori e Gesù ci insegna che spesso è prudenza tollerare e non spegnere il lucignolo che fumiga, e non tagliare la zizzania, quando con essa vi sia del grano!

La Vergine, che occupa la parte centrale del dipinto, è circondata in alto da angeli con vari simboli: i gigli, lo « speculum », la palma, la « domus aurea », una stella luminosa su cielo oscuro. Intorno al capo sono le dodici stelle; sul globo terrestre è l'arco della luna, e su questa poggiano i piedi della bella Signora. In basso quattro Suore Carmelitane (la chiesa faceva parte del monastero), due a destra, due a sinistra, contemplan con rapimento la Madre col Bambino.

Ella è tutta in piedi, con veste rosa e manto celeste, con i capelli biondi, divisi sulla fronte e circondati da bella corona. Lo sguardo è mite, ma un po' pensoso, mentre quello del Bambino è più sorridente. Col braccio sinistro Ella porta il Figliolo, che poggia il piede sulla mano destra della Madre. Gesù ha nella sinistra il globo terrestre, sormontato dalla sua croce di Redentore, e con la destra benedice sorridendo.

La presenza di S. Alfonso qui è sensibile nella composizione e nel volto della Madonna.

La composizione è quella di una tela che aveva a Pagani: Maria, immacolata perchè madre di Gesù; a Ciorani sarà Maria, immacolata perchè eletta e prediletta dalla Trinità. Il volto è quello della sua Madonna.

Credo che l'Immacolata di Frasso nel 1765 ci possa far determinare la data della Madonna di S. Alfonso. Rileggiamo il Tannoia: Essendo vescovo ne riuscì un'immagine così bella e divota, che non saziavasi di vederla e riguardarla, ripetendo sempre: « E' bella, è bella! ». Per la prima volta vedeva espressa in forma perfetta la sua for-

ma ideale. E tra il 1764 ed il 1769 si fermò su questa forma.

Ma il Tannoia ci ha detto che l'immagine, oltre che bella, era divota, cioè raccolta, meditativa. Questo conviene non alla Madonna di Frasso, ma alla piccola tela che nel 1767 dava origine al Redentore (fig. 121-a). E' questa dunque l'immagine che gli « riuscì ».

Altro particolare: i capelli dell'Immacolata di Frasso son ripetuti nel Redentore del 1767 (fig. 123a), ma non nella Madonna di S. Alfonso, come era più naturale. Evidentemente questa era stata già dipinta prima del 1765: forse nel 1764, perchè nel 1763 non si parla della *bellissima immagine*.

Noto qui che ora dovrebbe apparir con evidenza che se il ritratto di Pagani non dà questa Madonna, ma la sua forma imperfetta come è nell'ovale, ciò significa che non si vuol ricordare l'immagine preferita dal Santo, ma l'immagine dipinta da lui, come il crocifisso (fig. 22, 23).

Il Di Maio diede dunque in collaborazione con S. Alfonso la forma perfetta della sua Madonna nel 1764. Continuando nelle ricerche ho osservato una sua tela nella chiesa di S. Nicola alla Carità, a Napoli. Esso dà lo spozalizio della Madonna con S. Giuseppe.

In questa tela il volto della Vergine ha un'altra sagoma, meno ovale. Poichè nella stessa navata si trova un'altra grande cappella, con una tela del Solimena, che dà Santa Maria dei monti con S. Pietro e S. Paolo, ed in fondo si trova una tela del De Mura, che dà la visita di Maria SS. a S. Elisabetta, si può facilmente constatare che il volto della Madonna nel De Mura e nel Di Maio sono quasi identici e non si allontanano dalla sagoma data dal Solimena.

Forse è opportuno ricordare qui che la chiesa, ampliata e decorata, era riconsacrata nel 1716; vi aveva lavorato principalmente il Solimena, con la collaborazione dei suoi giovani discepoli De Mura e Di Maio. Erano gli anni in cui S. Alfonso si esercitava da giovane avvocato e seguiva naturalmente i lavori dei due amici e del maestro; tanto più che la chiesa di S. Nicola ed i PP. Pii Operai erano da lui frequentati.



Fig. 125. - DI MAIO P. - L'Immacolata (tela eseguita nel 1765, su preghiera di S. Alfonso, per la chiesa delle Suore Carmelitane di Frasso Telesino)





Fig. 126. - La Madre del Perpetuo Soccorso (Ignoto, dipinto su tavola ven. nella chiesa di S. Alfonso, Roma, v. Merulana)

Nel 1749 il Di Maio dipingeva per i PP. della Missione di S. Vincenzo a Napoli una grande tela che dava la S. Famiglia insieme con S. Giovanni Battista, S. Elisabetta e S. Zaccaria (fig. 128). Il volto della Madonna è lo stesso di quello dato nello spozializio della Vergine molti anni prima, a S. Nicola alla Carità: egli manteneva dunque la forma che dirò: accademica, giovanile.

Proprio l'anno seguente S. Alfonso pubblicava nelle Glorie di Maria la madonnina, che nel 1764 il Di Maio perfezionava.

Constatiamo qui dei fatti: il Di Maio nelle sue lettere<sup>105</sup> confessa il suo entusiasmo per questa nuova madonnina, tanto che poi la riprodurrà costantemente nelle sue tele; nel 1749 stava invece nella forma accademica; dovremmo quindi concludere che per tale anno non aveva ancora fatto sua la forma che S. Alfonso aveva dato nelle sue tele giovanili e che stava per far incidere nella sua opera mariana. L'evoluzione dell'artista è nata dalla contemplazione mistica del Santo.

#### DALL'ARTE ALL'ESTASI NEL CIELO

Si può pensare che S. Alfonso, espressa la forma ideale della sua Madonna, quale la cercava fin dagli anni giovanili, si sia arrestato. Ma l'artista santo è sempre giovane. *Ancorchè vecchio non lasciava di abbozzare immagini.* Ed ecco un'altra luce di arte che illumina i suoi anni estremi.

Nella tela di Benevento del 1777 (fig. 72), nel ritratto antico di Frosinone (fig. 55), nella incisione del Remondini del 1786 (fig. 68), nella incisione del Crosta secondo la variazione Tannoia del 1787 (fig. 131), finalmente nel ritratto postumo del Castiglia, come è nella copia del 1817 (fig. 84), è riprodotta costantemente una madonnina che porta la mano destra al petto, nascosta in parte dall'ampio scialle che scende dal capo. Si intravede il disegno di una delle tante madonnine dipinte dal Dolci (fig. 129-a). Ma la costanza di questa rievocazione su ritratti alfonsiani, eseguiti in diversi tempi e da pittori diversi, non può non far pensare ad una preferenza del Santo per questa immagine.



Fig. 127. - L'Immacolata (tela donata a S. Alfonso; Pagani, PP. Redentoristi)

Un documento, conservato dai PP. Redentoristi di Parigi, viene ad integrare ed a spiegare in qualche modo queste rievocazioni dei cinque ritrattisti. Il documento è costituito da un'immagine di carta semplice: la cornice ne lascia vedere cm. 15,2 x 8,5, che sono quasi le dimensioni di tutto il documento.

Disegnata in un circolo, è la Madonna, tutta raccolta, con gli occhi bassi, la mano destra al petto e tutta la persona cinta da ampio scialle. L'aspetto è certamente pensoso e mesto (fig. 129-b). La derivazione dall'immagine del Dolci, è evidente. Dico però derivazione, perchè nel Dolci la testa piega un po' più verso sinistra ed il volto è più oblungo, mentre nella madonnina di Parigi, per una non netta distribuzione della luce, la fronte appare un po' più ampia. Tutto il disegno è semplificato e perde la grazia del modello.

L'immagine è incollata su di una tavoletta, di cui il Santo negli ultimi anni si serviva come appoggio, per firmare lettere o altri fogli. Sulla parte superiore dell'immagine il Redentorista P. Negri, contemporaneo di S. Alfonso e che noi già conosciamo quale diligente estensore di note sui ritratti<sup>106</sup>, ha scritto: « Avanti questa S. immagine di M<sup>a</sup>. SS<sup>a</sup>. spirò in Dio la B. Anima sua Monsig. e D. Alfonso M<sup>a</sup> de Liguoro, R. Magg.<sup>o</sup> e Fondatore della Cong.<sup>o</sup> del SS. Red.<sup>o</sup>, presente e genuflessa tutta la Comunità de' Pagani, li Rettori delle Case del Regno, e li Studenti de' Ciorani; di anni 90, M. 10, g. 5, I Ag.<sup>o</sup> 1787, ore 16, minuta 40, giorno Merc. ».

Il Redentorista P. Fabio Buonopane, che assistette S. Alfonso nell'ultima malattia, affermò il 10 luglio 1788: « Io che stava accanto al letto, dalla parte sinistra del moribondo... presi una figurina, che mai mancava da sopra il letto, rappresentante la Madonna della speranza, di cui da detto Servo di Dio, a sua idea, fu fatto fare il rametto, sotto di cui vi è il versetto: *Spes nostra salve e*, chiamatolo ad alta voce, per essere egli alquanto sordo, li dissi in simili sensi: — Monsignore, ecco l'immagine di Maria Santissima, in questo punto vi ha da aiutare; ravvivate la confidenza in lei, raccomandatevi di cuo-

re: avete promossa la di lei divozione in vita, ella vi aiuta in morte. — A tali voci il Servo di Dio che stava già in agonia, senza moto, senza favella, aprì gli occhi e li girò attorno alla stanza, e poi fissatili alla detta immagine che io in mano tenevo avanti la sua faccia, viddi con propri occhi e manifestamente che il Servo di Dio, in contemplare cogli occhi la detta immagine da me presentatali, divenne in un istante straordinariamente acceso nel suo volto; le labbra che prima erano esangui ed illividite, divennero rubiconde ed accompagnavano un certo giocondo riso in quell'istante. Mi apparve il suo volto raggianti. Qual veduta io ammirava e m'inteneriva »<sup>107</sup>.

Il P. Tannoia precisa che ciò avvenne quasi ad « un'ora di notte », cioè verso le nostre



Fig. 128. - DI MAIO P. - La Sacra Famiglia con S. Giovanni Battista, S. Zaccaria e S. Elisabetta (tela del 1749; oratorio dei PP. della Missione, Napoli)



fol. F.lli Alinari

Fig. 129-a. - DOLCI C. - La Vergine (Pinacoteca, Torino)

ore 21 del 31 luglio 1787<sup>108</sup>. Altri testimoni confermano ciò<sup>109</sup>.

Dalle affermazioni del P. Buonopane e del P. Negri sappiamo dunque che l'ultima immagine, sulla quale il volto di S. Alfonso si illuminò, fu appunto quella derivata dal Dolci, e sappiamo anche che il Santo stesso aveva curato tale derivazione.

Tutto questo spiega bene, perchè i ritrattisti Crosta e Castiglia rievocano tale immagine nei suoi ritratti.

Ma la incisione remondiniana e molto più la tela di Benevento precedono la morte di S. Alfonso; esse quindi non possono ricordare l'episodio narrato dal P. Buonopane. Credo che vogliano documentare una preferenza del Santo per questa immagine; preferenza che lo mosse a curarne la diffusione per via di incisioni. Poichè la tela di Benevento è del 1777, dobbiamo concludere che per tale data la derivazione alfonsiana dalla immagine del Dolci era già stata eseguita. Se la tela di Frosinone è anteriore alla morte di S. Alfonso, come io credo, anche essa documenta quanto dico qui.

Quale fu l'opera personale di S. Alfonso in questa derivazione? Certo S. Alfonso, come dice il Tannoia, « ancorchè vecchio, non lasciava di abbozzare... immagini... in onore di Maria SSma, che a beneficio comune non mancò far incidere in varii rami »<sup>110</sup>. Il P. Buonopane ci ha detto che della madonnina del Dolci egli aveva « fatto fare il rametto a sua idea ». Che cosa deve intendersi con la espressione: « a sua idea »? Si tratta di una semplice designazione, di una scelta di immagini, di una vaga indicazione orale, come può farla chiunque ad un disegnatore, o deve intendersi di un'idea espressa per via di disegno, più o meno perfetto?

Il P. Tannoia, parlando di S. Alfonso, il quale da buon discepolo alla scuola un po' enciclopedica del Solimèna aveva preso nozioni anche di architettura, scrive: « I disegni delle nuove case da lui si delineavano o per lo meno gli architetti, che avevano le commissioni, sottometter dovevano alla sua censura quanto da essi era stato ideato »<sup>111</sup>. Credo che qui l'espressione « ideato » significhi « disegnato ».

Nella nota apposta alla Madonna dello Spirito Santo noi abbiamo letto: « il disegno e l'immagine di Maria SSma, nel modo in cui è espresso, fu ideato dal B. Alfonso de Liguori... e fu eseguito dall'insigne pittore, Francesco La Mura »<sup>112</sup>. Si rifletta che nella Madonna dello Spirito Santo si trattava di pittura e non di semplice incisione: il disegno doveva esser « eseguito » nel colore; nella incisione invece tutto sta nel disegnare e nel chiaroscurare. Quando dunque si dice che S. Alfonso *ideò* il disegno, De Mura *eseguì*, si vuol dire che il Santo pensò al disegno ed il De Mura disegnò interrogando il santo amico? Sarebbe stata una cosa un po' goffa. *Ideare* un disegno significa dunque delineare, proprio come ci ha detto il Tannoia per S. Alfonso: « I disegni delle nuove case da lui si *delineavano* ».

L'*ideare* di un pittore, di un architetto, non è il *concepire* astratto del filosofo: è *concepire*, in linee e volumi; è *vedere* una forma definita. I critici di storiografia alfonsiana questo non devono ignorare.

Il concetto di *ideare* in S. Alfonso prende tutto il suo valore, illuminandolo con l'espressione del Tannoia: « Ancorchè vecchio, non cessava di abbozzare ». L'*abbozzare* è appunto il progressivo far venir fuori una forma, un'idea. E si dice che un'opera di arte è restata allo stato di abbozzo, quando è ancora allo stato di idea, non pienamente espressa.

Credo quindi che l'espressione del Buonopane: « A sua idea fu fatto fare il rametto », ricordi e documenti la prassi costante del Santo: egli delineava, abbozzava immagini e le dava poi o a pittori o ad incisori, per la piena espressione dell'ideale, che lo aveva illuminato interiormente.

Tutto questo diventa ora evidente se si rileggono le attestazioni del P. Di Costanzo<sup>113</sup>. Egli ci ha detto che S. Alfonso « *esprime i suoi affetti con tante diverse e bellissime figure* ». Sul termine « esprimere » non vi è da equivocare.

Ma anche se il Di Costanzo non avesse usato il termine « esprimere », è da notare che egli insiste non sul tema, sul concetto delle figure, ma sulla vivezza di espressione, sia delle figure, sia delle poesie. Ed è appunto da questa vivezza di espressione che egli argomenta la vivezza delle idee, degli affetti del Santo, e vuol farla notare agli altri. Se non erro, questo tronca ogni eventuale ombra di dubbio.

Sicchè quando il Di Costanzo e gli altri dicono: *ideare*, intendono distinguere l'azione del Santo dall'incidere, dall'imprimere, dallo stampare, non dal disegnare.

Il P. Tannoia ci dice che il 28 luglio, « verso tardi lo sorprese il singulto, che travagliollo fino all'ultimo. Non mancandosi dai nostri animarlo alla confidenza verso Maria SSma, se gli pose tra le mani una *sua* immagine. Avendola baciata, recitò interrottamente la Ave Maria »<sup>114</sup>. Quale fu questa *sua* immagine? Non possiamo affermarlo, perchè coloro che assistettero l'infermo dicono che furono diverse le immagini di Maria, che gli furono presentate. Comunque è bene tener presente che le parole del P. Buonopane sembrano insinuare che la Madonna del Dolci era co-



Fig. 129-b. - La Vergine (da Carlo Dolci; stampa conservata dai PP. Redentoristi di Parigi, Brd. Montparnasse) Guardando questa immagine S. Alfonso morì

stantemente sul letto, e quindi doveva esser quella che più di frequente veniva mostrata al Santo.

Concludendo, questa immagine della Madonna, pensosa e mesta, disegnata da lui, secondo la composizione del Dolci, che aveva certamente veduto in qualche copia, egli la amò, la fece sua e su di essa morì.

Ancora una volta dunque S. Alfonso raccoglie da un artista il fiore della bellezza di Maria e lo trasfigura, prima in preghiera, poi in estasi.

Così Dante, il quale contempla S. Francesco nella luce della poesia, ma con nostalgia, che è in ogni vero grande poeta, esclama: *Meglio in gloria del ciel si canterebbe*.

Così S. Alfonso, è un fatto storico documentato, dalla luce dell'arte passò all'estasi; dall'estasi alla gloria del cielo, a contemplar « *la faccia, ch'a Cristo più s'assomiglia* ».