

GLI ANTICHI PITTORI

di

M O N T E L E O N E

STUDI D'ARTE

Francesco Zoda

Fascicolo I

Nacque Francesco Zoda in Monteleone di Calabria da Ambrogio e Domenica Franco, il 13 Settembre, 1639. Apprese in patria i primi rudimenti del disegno,[\[1\]](#) e poi trasferitosi a Roma, sotto la guida di Pietro Berrettino da Cortona, divenne in breve uno de' migliori suoi allievi.[\[2\]](#)

Fu Zoda, nello stile, robusto e grandioso, felice nella composizione e distribuzione delle linee, e soprattutto corretto nei contrari, o così dette *opposizioni* di figure.

Siffatte qualità formavano appunto la caratteristica della scuola e del secolo, essendo noto come in quel tempo la pittura avesse le sue leggi *metodicamente* disposte senz'altro attendere a quella verità genuina, e diremmo, armoniosamente varia ed in apparenza discordante, come usa la scuola odierna. Così per addurre un esempio, l'abbagliante luce del sole, ripercossa sopra un masso di lucido cristallo, rifrange nuovamente i suoi raggi luminosi sopra un altro oggetto in guisa da renderlo accecante alla vista dello spettatore; o, altrimenti, un paludamento, bianco come neve, o rosso come fiamma, abbaglia, stanca l'occhio che riguardante appunto perché così usa la natura, che or ci tormenta, e or ci beneficia con la sua luce e coi suoi vivi colori.

Al tempo di Francesco Zoda la pittura era subbiettiva ed aveva un tipo tutto proprio, laddove oggi è obbiettiva, e conseguentemente ha un tipo affatto diverso, e l'esemplare moderno è la natura espressa nella sua più cruda realtà. La pittura dell'oggi attende a tradurre letteralmente in linguaggio di colori il gran libro dell'universo, e luminosamente, corre verso la sua meta, mentre per la pittura di tre secoli fa, il campo dell'artista allignava nella propria fantasia, la quale perciò doveva essere arricchita di mille cognizioni. Per noi, l'ideale dell'arte sta nella imitazione della natura, così come cade sotto il nostro sguardo, mentre per gli antichi consisteva in un tipo immaginario in un mito, in quella *certa idea* che rampollava nella mente divina del Sanzio, che però mai – come diceva – riusciva ad estrinsecare.

Questo noi abbiamo premesso, acciò meglio s'intenda in questo capitolo e nei susseguenti, perché E. Paparo avesse falsato molti de' suoi giudizi relativi agli artisti de' quali ci occupiamo. Né diversamente poteva intendersi dal nostro autore essendosi egli temprato alla scuola del proprio secolo – il secolo decimottavo – ed a quella ispirato e formato la sua mente e il suo cuore d'artista.

Infatti, la pittura nel decimottavo secolo, essendo venuta dopo le indisciplinatezze del manierismo, ripristinava con molto rigore le antiche leggi e gli antichi sistemi dell'arte, per ridarla al tipo ed alla forma classica, da gran tempo cacciata in bando, assoggettandola inoltre ad un ascetismo finora mai raggiunto, il quale insterelò le vere fonti del genio. Questa storia ebbe i suoi strenui campioni in *Landi*, *Venuti*, *Camuccini*, *Angelici*, *Mengs*, *Canova*, e soprattutto il *Winckelmann*, i cui scritti soltanto, senza dubbio, valgono la fatica di tutti costoro, i quali, se rivivono nelle loro opere, sono già trapassati siccome scuola.

Ma torniamo allo Zoda.

“I tocchi del suo pennello erano adiposi ed arditi, le ombre più forti di quelle del caposcuola, le mezze tinte più gravi; un tono più dorato rendevano i suoi quadri piccanti, e, direi quasi, misteriosi”.

E' il Paparo che parla.

Noi però osservando attentamente la pittura dello Zoda e minutamente anatomizzandole, scorgiamo che in esse, più che la scuola del Correggio, dell'Albani, o del Domenichino, prevale quella del Caravaggio, o giù di lì, alla quale scuola apparteneva il Cortonese; e che *le ombre più forti, le mezzetinte più gravi* che nota il nostro E. Paparo, sono appunto il portato di una scuola robusta, ristretta di luce, ma poco *doratae* meno *misteriosa*; consistendo il misterioso in pittura in quella certa leggiadria e fluidità delle tinte messa alla stregua della più perfetta armonia, donde la vaporosità, il diafono, il misterioso, o, per dirla col Wanzlaer, la magia della tavolozza.

Quindi la conseguenza che il piccante ed adiposo di Salvator Rosa, non può accoppiarsi al fluido ed arcano di Claudio, né il dorato di Pierin del Vago al vibrato e robusto Michelangelo da Caravaggio.[\[3\]](#)

Zoda, perciò, era robusto nello stile, non *piccante* niente *adiposo*, molto meno *misterioso*.

Egli adunque, dopo lunga dimora fatta a Roma, ricco di studi e di valore, ritornò in patria, non pure per rivederla, ma benanco per arricchirla dè suoi valori, *e per fondare in propria casa un liceo di belle arti donde si diffondevano i lumi acquistati nel Lazio a tutto il resto dè cittadini naturalmente a ciò appassionati, e dal quale mostravansi altresì le meraviglie delle divine concezioni del Sanzio e del Buonarroti*.

Il quadro del Tobia, meritatamente è ritenuto tra le migliori opere del suo pennello.

Francesco Zoda, nel rappresentarlo, ideò il profeta nel momento di ricevere la visti perduta al contatto del fegato del misterioso pesce, dall'angelo di Dio al reduce figliuolo apprestato.

Dintorno v'ha una calca di spettatori, accorsa a vedere l'annunziato prodigio, e l'ansia e l'incertezza sta impressa sui loro volti. Al davanti del quadro, una giovane donna è distesa per terra, e sul suo seno opulento, succhiava il latte un bambino, rubicondo e ricciuto, che ti strappa i baci; se nonché, distolto dal crescente rumore levatosi d'ogn'intorno, stacca la bionda testina dalla poppa cerca nasconderla nel seno della madre, mentre questa, pur non badandogli, e scordando per poco la sua maternità dinanzi al prodigio presente, protende la testa, ansiosa di meglio vedere il vecchio Tobia.

Dall'altro canto, un uomo, nel cui volto traspare una dose d'incredulità, atteggiata la bocca ad un sorrisetto di scherno, tenta aprirsi la via tra la folla, per più dappresso osservare l'effetto dell'apprestata unzione. A lui daccano, quasi tra le sue gambe, un garzoncello, biricchino anzi che no, tenendo stretto fra le braccia un piccolo cane, vorrebbe anche lui farsi strada per meglio vedere.

Quanta verità in questi gruppi, e quanta grazia ed espressione vi si scorga, è superfluo dire; osserveremo soltanto che, se l'autore di questo quadro, alla felice composizione delle figure accessorie, alla valentia della esecuzione, avesse meglio posto mente alla collocazione del vero protagonista, all'angelo cioè, senza confonderlo tra le altre figure, davvero ci avrebbe lasciato un lavoro invidiabile.[\[4\]](#)

Un altro quadro, rappresentante S. Diego che guarisce l'energumena, posseduto dalla famiglia de' Conti Capialbi, si per elevatezza di concezione, come per bontà di esecuzione, meglio di esser collocato tra' migliori dipinti dello Zoda, poiché in esso l'autore, se ci lascia desiderare la freschezza delle carni di quello del Tobia, è mirabile per correttezza di disegno e per forza di espressione.

Eccone la storia.

Da taluni pietosi vien presentata al Taumaturgo Diego una povera energumena, da gran tempo travagliata dallo spirito maligno; il santo, umilmente fiducioso, si appresta all'esorcismo, ed ecco, al primo toccarla, la derelitta, combattuta d'atroci spasimi e contorsioni, è liberata dall'individuo infernale abitatore delle sue viscere, tra la gioia e il plauso de' convenuti. Un giovinetto cieco, speciale e gentil trovato dell'artista, udita la voce del compiuto miracolo, si affretta ad accorrere; e, con le mani protese, implora anche lui la protezione del Santo.

Ignoriamo come E. Paparo non abbia mai fatto menzione del bellissimo quadro dello Zoda, esistente in una cappella di S. Michele, la seconda a destra entrando, il quale, trovandosi in una chiesa della città, non poteva da lui non essere conosciuto.

Ciò che rappresenta è l'annunciazione di Maria

Nell'umile cameretta di Nazareth, sta la Vergine intenta a leggere nelle sacre pagine. Dappresso vedesi abbandonato l'industre arcolaio, mentre da un vaso ricolmo di freschi fiori, si eleva un profumo di cielo.

La Vergine, all'improvviso apparire dell'arcangelo, che la inonda di un torrente di luce, interrompe la lettura, e, al mistico messaggio del nunzio di Dio, soffusa nel volto, par gli risponda: *ecco l'ancella del Signore, sia fatto di me secondo la sua volontade*; e l'angelo, splendido come sole, presentando con la destra alla Vergine il simbolo del candore, con la sinistra le addita lo spirito saettiforme che, in aspetto di candida colomba, diffonde sua luce divina sull'avventurosa.

L'artista, nella esecuzione di questo dipinto, supera ogni aspettazione, poiché ha saputo imprimergli un aspetto sorprendente e tale un contrasto di toni, che davvero ti abbaglia in guardarlo.

La robustezza e l'armonia delle tinte dell'arcangelo, la cui figura stacca, per ragioni di contrasto, di luce potente sopra un fondo oscuro, è mirabile, e più che dello Zoda ti sembra dipinto dal Guido Reni.

Bella del pari è la Vergine, pudicamente umile, ma la sua bellezza, com'è naturale, cede verso quella del protagonista, avendo l'artista posto mente alla differenza che doveva notarsi tra una beltà terrena e quella di paradiso.

La correttezza del disegno, l'economia prospettica, sono ben conservate, e più l'euritmia delle parti, rispondenti, come sempre, alla squisitezza del subbietto.

Dobbiamo però notare che siffatto lavoro da più anni trovasi orribilmente sfondolato, e quasi disgiunto dal marcito telaio; di talchè non passerà guari molto tempo, e di quest'opera stupenda dello Zoda non rimarrà che la sola memoria! E si che essa sarebbe ben degna di una sorte migliore.[\[5\]](#)

Un altro quadro dello Zoda, di pertinenza del nostro amico carissimo, avvocato Vincenzo Franco, del quale lo Zoda, era parente per parte di madre, rappresenta lo sponsalizio di S. Caterina.

La Vergine seduta in posa elegante, sorregge il bambino che porge l'anello a S. Caterina la quale, in ginocchio a lui davanti, la corona in testa, in atto di estasi e di abbandono, si fa sposa del Signore. Dietro alla santa un angelo, ch'è il suo buon genio, la destra al petto e la sinistra lievemente posata sul braccio della Santa, come assistente e invitante la dolce sorella alle mistiche nozze con lo sposo divino, in atto di raccoglimento e di tacita adorazione, contempla, celeste pronubo, la sacra scena.

Il quadro è di una mirabile semplicità di concetto e di disegno e correttezza di esecuzione; non artificio, non maniera, non pose esagerate e grottesche, tutto è misura e correttezza che è la dote dello Zoda. Quella che in arte dicesi *opposizione di figure*, vi è bellamente rappresentata. La Santa e la Vergine sono le due persone in contrasto che attraggono l'attenzione del contemplante. La Santa, in veste regale, la corona in testa, lo splendido manto avvolgente la casta persona, ma in atto umile e pio come chi di regina si fa serva di Dio, in contrasto con la Verginella di Nazareth che neglettamente vestita, un tenue velo attorno al capo, umile in tanta gloria ma madre del Signore del mondo.

Poi viene l'angelo, di cui la linea del viso è di una purezza greca, ma ad arte non molto attraente come di chi in atto di raccoglimento vorrebbe, diremmo quasi, annullarsi dinnanzi alla gloria del nume presente.

Questo dipinto di Francesco Zoda, ben ci rivela com'egli, alla ponderata elevatezza della concezione artistica, abbia saputo accoppiarvi una esecuzione non meno aurea e lussureggiante di mille pregi, massime nella morbidezza delle tinte e nella leggiadra del tocco, ove di consueto egli suole mostrarsi facile e sprezzante.

Stupenda sopra ogn'altro per linea è la Vergine col bambino, e questo gruppo vale tutto il prezzo del quadro, dapoich'esso ci conferma semprepiù essere stato lo Zoda un potente disegnatore, quanto profondo conoscitore di quell'armonia di linee che caratterizza il vero artista e costituisce il pregio migliore di una creazione pittorica.

Ben intesa del pari è la S. Caterina, e l'angelo che le sta presso, e soprattutto mirabile la prospettiva aerea e la ripartizione della luce.

Fu lo Zoda chiamato a Palermo, ove compì per conto di quella splendida corte molte pitture, degne tutte di encomio[6]. Le città di Sicilia- narra E. Paparo- gareggiavano in dargli delle commissioni, specie la nobil Catania. Egli riscosse in quell'isola e compensi ed onori, e forse colà si sarebbe del tutto fermato, se un Padre Baldari, priore della certosa di S. Stefano del bosco, non lo avesse in Calabria richiamato per eseguire alcune pitture alla cupola ed alla volta della chiesa. Colà lo Zoda trovò un competitore nel Napoletano Niccolò Rossi, che già aveva dato mano ad un quadro; ma costui, scorgendo la valentia del F. Zoda, e disperando di uguagliarlo, preferì abbandonare incompleto il lavoro e nottetempo fuggire.[7]

Zoda, comeché modesto fosse, si mostrò poco sensibile all'ottenuto trionfo, e con lena e grande studio, proseguì i suoi lavori finché non li ebbe compiuti. Atalmente il tremuoto del 1783, che commosse gran parte delle Calabrie, adeguò al suolo la chiesa, ed a noi di questi dipinti dello Zoda non sarebbe rimasto che la semplice tradizione, senza l'aiuto di E Paparo, che per ventura ne serbava i disegni, o cartoni originali.[8]

Ecco com'egli ce li descrive.

“Zoda, nella volta, dipinse la caduta degli Angeli. Questo fresco superò il suo talento, l'altrui aspettazione, e fece tacere l'opposto partito di quei monaci che in odio al priore e del buon senso, sostenevano il profugo artista. Il sottinsù di questa pittura è mirabile, come la immaginazione de' gruppi, e come la novità de' pensieri.

Lucifero, alla testa delle sue legioni, mostrava lo spavento e il terrore, alla vista dell'infuocata voragine che si apre sotto i suoi piedi. Quante diverse mosse negli spiriti prevaricati, e quanti contrasti di rabbia, di pena, e di vendetta! Né Milton, né il cantor della divina commedia, avrebbero potuto immaginare un inferno più terribile e più spaventoso. A questo terrore, si oppone al di sopra del quadro la lucida bellezza del cielo. Il carattere di S. Michele, che minaccia ai debellati l'esilio, è di una dignità mirabile, divina, e Francesco Milizia, questo severo e lepido Aristarco dell'arte, non avrebbe potuto ripetere per questo figura quel verso di Virgilio,

tancta ne animis caelestibus ime,

come male a proposito lo disse per quel Cristo della cappella Sistina. Milizia sacrificava spesso al lepore la verità, e ad un bel tratto di spirito, il più severo giudizio.

Passiamo alla cupola.

Se in tutte la composizioni di Zoda si conosce quella euritmia variata, quel bello ideale nelle teste e quella forza di chiaroscuro, in quell'opera è dove si manifesta la sua scienza pittorica, la sua fantasia ed il suo genio. Ciò che rappresenta è l'apoteosi di S. Bruno.

L'eterno Padre che si curva per vedere questo nuovo cittadino del cielo, il figlio che muove ad incontrarlo; la Vergine che piena di grazia il conduce; la festa de' Serafini; la santa compiacenza di quelli innumerevoli comprensori, e quella immensa luce che or si diffonde ed or s'interrompe per le masse di tanti gruppi, è ciò che forma lo spettacolo più dignitoso e più augusto.

La prospettiva aerea e lineare e ben conservata, e soprattutto la teoria della luce.”

Noi, di tutto cuore rimpiangiamo le perdute opere di Francesco Zoda, sicuri che esse, se tuttora esistessero, sarebbero oggetto di ammirazione e di studio profondo.

Però non possiamo fare a meno di osservare ch'è una ben strana teoria quella del Paparo, di voler cioè farci vedere tutte le bellezze de' freschi del nostro Zoda, da' semplici cartoni.[\[9\]](#)

Zoda fu amico di Luca Giordano, Grande di Spagna, col quale per più anni condivise gli studi a Roma. È fama che don Luca Giordano, Grande di Spagna, ricolmo di ricchezze, frutto delle immense sue opere eseguite per conto di Carlo II all'Escorial, dalla natia sua Napoli, ove ancor giovine erasi ritirato aborrendo il rumore della corte, più fiate siasi recato a Monteleone per rivedere lo Zoda, che aveva il gran pregio, e dal quale con pari affetto veniva ricambiato. Si narra che in omaggio ad una visita ricevuta, Zoda cede al Giordano la commissione di un quadro per la chiesa degli Angeli, tuttora esistente, rappresentante la concezione di Maria, ch'egli eseguì in poche ore, improntandovi la solita bravura onde era capace.[\[10\]](#)

In simile occasione, dipinse un altro quadro di grande dimensione per una cappella appartenente a' Sigg. Nicastro nella chiesa de' Cappuccini, raffigurante S. Anna, anch'esso esistente, ed in una terza visita fatta allo Zoda, non sappiamo bene se per incarico di un Pignatelli, o di altro Signore

Monteleonese, condusse un nuovo quadro esprimente una sacra famiglia, circondata da vari altri santi, con in alto un *Patre eterno co palomma mpietto*.[\[11\]](#)

Fu lo Zoda instancabile e sollecito artista. Noi, oltre ai descritti, abbiamo veduti molti suoi lavori, ed in tutti si rivela il sapere di un grande pittore e il genio in un caposcuola.

Egli appartenne a civile ed onorata famiglia Monteleonese. Un suo figliuolo, a nome Antonio, fu sacerdote e pittore; seguì la scuola paterna, lasciando anch'esso de' pregevoli dipinti. Morì a venticinque anni il 1722.

Francesco Zoda, ottuagenario e quasi cieco, volle eseguire nel plaustro de' Zoccolanti la nascita di S. Francesco, e questa narra E. Paparo- fu l'ultima sua opera. Improvvisamente colpito da morte, cadde sul ponte del lavoro, donde fu tratto dalle braccia de' suoi concittadini tra il compianto generale.

[\[1\]](#) Fin dai tempi remoti le Calabrie, dette Grecia d'Italia, o Magna Grecia, tennero alto il prestigio della scultura.

Prassitele, come afferma Plinio nel lib. 36 cap. 5, nacque in una città della Magna Grecia. Di lui fa menzione Pausiana, lib. 5, cap. 20, e desso è quel famosissimo Statuario di cui canta tante lodi la fama.

Siloco e Learco, da Reggio, de' quali il secondo fu maestro dello scultore Pitagora, malamente da molti confuso col filosofo dello stesso nome. E Pausania, nel lib. 6, cap. 19, e il lib. 10, cap. 9, fa parola di un Patroclo da Cotrone, famoso statuario, e di un Damèo, anche da Cotrone, modellatore insigne; e nel lib. 5, cap. 26, e lib. 6, cap. 4, ricorda un altro eccellente statuario da Reggio, detto Smicythus.

In tempi a noi più prossimi, queste stesse province ci diedero molti altri famosi artisti, e tali, e con le loro opere fecero stupire le città più colte d'Italia, non esclusa la stessa Roma.

Eppure il Vasari, nella vita di Marco Calavrese, assai si meraviglia per esser costui nato in Calabria, esprimendosi così: *Ma se quando noi veggiamo in qualche provincia nasce qualche frutto che usato non sia a nascerci, ce ne meravigliamo...* Povero messere! La sua meraviglia si sarebbe adunque accresciuta a mille doppi se più tardi, anche nelle Calabrie, avesse visto a nascere Francesco Cozza, Mattia Preti, Pietro Neuronì, P. Francesco Grimaldi, Antonio Pizzo, G. Battista Nasoni, Giacomo Casentino, Marco Antonio Nicotera, il Cannizzaro, Giacinto Diano, Antonio Bova, il Coltelli, lo Zoda, il Curatoli, e mille altri ben più valenti pittori de' suoi Spinello, Lazzaro Vasari, Mino da Fiesole, Poligo, etc. il cui vanto migliore, più che in altro, consiste nell'esser nati in Toscana. Per costoro il Vasari, non ebbe che lunghe parole di encomio, mentre finge ignorare che fin dal secolo decimoquinto – per tacere de' secoli anteriori, non essendo ancora accertato a quali di essi convenga addebitare il rinnovamento della pittura Italiana, se ai Bolognesi del Secolo Duodecimo, o ai Napoletani dello stesso secolo, ovvero ai fiorentini del tempo di Cimabue – diciamo dunque che nel secolo decimoquinto erano grandi quanti altri mai, il Colantonio del Fiore, Agnolo Franco, i

Donzello, e soprattutto Antonio Solaro, detto lo Zingaro, ed altri molti.

[2] Zoda, dal P. Bisogni. (*Ipponii seu Vibonis Valentiae, lib. III, Cap. VII*) vien detto discepolo di Claudio di Fiandra, ma non dice donde abbia tratto questo documento.

E prezzo del lavoro aggiungere alcune nostre osservazione circa l'asserzione dello storico Monteleonese, asserzione quanto infondata, altrettanto discorde da' veri criteri sui quali si fonda la storia di questo nostro artista.

Claudio Gelè da Lorena, fu paesista insigne e non figurista. I suoi quadri sono unici nella storia dell'arte per finitezza e specialità di linea, squisitamente elegante, e per dolcezza e fluidità di colorito. Egli, prima di accingersi al lavoro di un quadro, passava delle lunghe settimane nella contemplazione della natura che profondamente studiava senza però copiarla. Aggiungasi ch'ei fu carchissimo nello adottare delle figure nei suoi quadri, parendogli in ciò di non raggiungere la desiderata altezza.

È stano quindi affermare aver Claudio tenuto scuola di pittura storica in Italia, e più strano ancora lo attribuirgli un discepolo come lo Zoda, sendo che la maniera di costui più che Fiamminga, è del tutto Italiana.

Il Gelè, anzi che seguaci, ebbe dettatori in Italia, perché essendo in quel tempo in voga il manierismo, i quadri di questo sommo artista venivano negletti e quasi spregiati da' paesisti Italiani, plaudenti solo all'ardire ed alla fantasia di Salvator Rosa.

Ma se questo artista, alla sua volta potente, ispirava plauso ed entusiasmo con le sue battaglie e le sue rupi, e gli alberi schiantati dalla folgore, il Lorenese, coi suoi tramonti del nord e le sue albe polari spiranti un soave e poetico raccoglimento dello spirito, non era men degno di encomio di quello lo fosse pe' suoi quadri il napoletano Salvator Rosa.

Concludiamo perciò che Claudio da Lorena ebbe pochi seguaci e via più pochi discepoli. La sua maniera e la sua scuola non potea esser condivisa riuscendo inimitabile per la eccedente delicatezza del sentire; e se pure qualcuno volle darsi l'animo d'imitarlo, riuscì o freddo o di niun valore.

[3] Il Tari, alludendo alla robustezza dello stile di Michelengelo da Caravaggio, parafrasando il noto verso dell'Ariosto, lo chiama:

Michel, più che mortale angiol diavolo.

[4] Questo dipinto fa parte della collezione di quadri antichi posseduta dal Chiarissimo Avv. Cav. Ferdinando di Francia. Sono anche d'ammirarsi dello Zoda il David, presso i Marchesi di S. Caterina, varie mezze figure nella casa degli eredi dei Signori Alessandria, i Magi, alla capanna di Betlem, nella quadreria de' Signori Capialdi, ed un mezzo busto, rappresentante un santo anacoreta, nel cui volto l'autore ritrasse se stesso, appartenente all'Ill. Marchese D. Francesco Gagliardi, figlio del compianto senatore Enrico.

Un altro quadro dello Zoda, di grandi dimensioni, adorna l'altare della chiesetta detta della Madonna dell'arco, di pertinenza dell'agregio Avvocato Cav. Giambattista Marzano.

Vi è effigiata la Vergine assisa sopra una seggiola tenente sulle ginocchia il bambino Gesù, in atto di benedire. Al davanti del quadro, genuflessi alla Vergine, stanno S. Francesco da Paola, ed un santo Vescovo.

Però questo dipinto non è tra i migliorusciti dal pennello di F. Zoda, e noi siamo indotti a credere che egli lo abbia eseguito negli anni di sua vita, quando le facoltà intellettive incominciano ad affievolirsi, e la vista e la mano a rendersi incerti.

L'esecuzione n'è alquanto trascurata, ed in più parti scorgersi lo sforzo fatto dal vecchio artefice per rendere il lavoro degno del proprio nome.

Pur tuttavia, questo quadro ha de' grandi pregi e ci dimostra anco una volta come F. Zoda, sebbene nel periodo di sua decadenza, fosse stato capace di attuare vaste concezioni artistiche correttamente eseguite.

Per tanto, noi siamo lietissimi di annoverare quest'altro suo lavoro tra tanti diggià indicati, e di ciò essenzialmente ne andiamo debitori all'Egregio professore, Signor Marzano, che gentilmente ce ne ha fornita l'occasione.

[5] Una copia di questo quadro, non molto antica, ed abbastanza ben fatta, trovasi nella chiesa de' P.P. Cappuccini di questa città, appesa al piedritto di destra dell'arco maggiore.

[6] Tuttora questo pittore dai Siciliani è ritenuto siccome loro concittadino. Nel 1878, noi trovandoci in Canicatti, città di Sicilia, intenti al restauro di un famoso quadro del Monocolo Siciliano – firmato *Monocolus Regaelmutensis, p. 1557*- appartenente alla chiesa del Carmine, dal rettore di essa, P. Agostino Capizzi, monaco Agostiniano, con gioia abbiamo appreso essere il nome del nostro Zoda familiarissimo in quella città.

Più tardi, a Caltanissetta, ove ci eravamo recati pel disimpegno di alcuni lavori scenografici impresi al teatro massimo di quella città, chiacchierando un giorno di cose d'arte con un nostro carissimo, ingegnere Francesco Badolamenti, Siracusano, cadde il discorso sopra Francesco Zoda, del quale a buon diritto noi altri Calabresi ne andiamo orgogliosi; ed alla nostra asserzione affermate essere lo Zoda Calabrese, anzi Monteleonese del tutto, il nostro amico pieno di stizza, ci disse:

“Ma che Calabrese vai tu raccontando Zoda è Siciliano ti basti il dire che qui, vicino a noi, a Scicli, vi sono parecchi suoi quadri, oltre ai tanti esistenti in Siracusa, a Catania, e più a Palermo, nella reggia, ed in molte chiese, ov'egli dipingeva in concorrenza del Novelli, di Luigi Rodriguez, e di altri famosi di quel tempo...”

E chissà dove e quando sarebbe andata a finire la entusiastica scappata del Badolamenti, se noi, commossi più che adirati, non avessimo replicato di poter accertare a rigor di storia, essere lo Zoda Monteleonese; e i Siciliani, che del resto non ebbero mai penuria di valenti pittori, averne avuto abbastanza dai suoi pennelli per desistere una buona volta all'errore di crederlo nato in Sicilia.

Ed ora, dopo diciotto anni, riandando col pensiero alle dolci ore passate in compagnia del nostro caro Badolamenti, della cui stima ed amicizia grandemente ci onoriamo, ovunque si trovi, gli mandiamo un frateno affettuoso saluto, grati pur sempre al nobile entusiasmo ed al rispetto in più rincontri dimostrato nei suoi discorsi, per un artista Calabrese.

[7] Noccolò Rossi fu tra' migliori discepoli di Luca Giordano. Nacque in Napoli nel 1645. Di lui, Bernardo De Dominaci nella vita del Giordano, narra che fu *pittore altremodo spiritoso nel far disegni con bene ideati pensieri*. Le sue pitture, aggiunge, piacquero molto abbenchè *alquanto rosseggiasse* le belle tinte del suo maestro, da cui fu sempre aiutato in tutte le opere di importanza.

Dipinse il soffitto della cappella del palazzo reale, ed altre opere condusse nella chiesa di S. Spirito di Palazzo, di S. Domenico Soriano, e altrove.

Nella chiesa della Maddalena si veggono due suoi quadri ad olio, ed uno a fresco nel soffitto. In S. Giacomo degli Spagnoli, dipinse la cappella del Crocifisso, e nella chiesa della pietà de' Turchini, la vòlta della cappella del Rosario. Dipinse altresì la vòlta sopra al coro della chiesa di S. Diego D'Alcalà, e la tribuna, nella quale Gaetano Brandi, suo cognato, vi fece l'architettura. Nello stendardo della chiesa parrocchiale, di S. Giuseppe maggiore, dipinse la parte principale, ma il rimanente non è di sua mano. Nella cappella detta della Vergine del Tirone, si veggono tre suoi quadretti, e nel seggio detto della Montagna, vi sono altre sue opere, ed altre ancora in più luoghi pubblici e privati.

Ma soprattutto, dice il Dedominici citato, fece belle *macchine* di quarantore e di sepolcri, nelle quali, con Raimondo detto il Maltese – padre di Bernardo de Dominaci – furono istruiti dal loro incomparabile maestro Luca Giordano.

Molto ancora prevalse nel dipingere animali ed altri generi.

Morì in Napoli attratto dalla podagra e chiragra, il 1700.

[8] Oggi questi disegni, per come ci viene assicurato, appartengono agli eredi del pittore Brunetto Aloï, Monteleonese.

[9] Nessuno ignora che i cartoni in tutte le epoche e presso tutele scuole di pittura, fossero destinati soltanto a delineare ciò che si aveva a dipingere, e servivano, come servono anche oggi, sebbene i moderni siino poco *cartonisti*, ad indicare le sole tracce delle figure, ma senza chiaroscuro, o, se pure ne avevano, questa era appena accennato con il piombino, o la malattia rossa, o carbone che fosse. Giudicare adunque di un dipinto, non dietro una disamina fatta sul dipinto stesso, ma sopra i cartoni, è il medesimo che giudicare a fantasia, e, quel ch'è peggio, giudicare senza cognizione di causa; imperocché i cartoni, ripetiamo, non servono ad altro che a tracciare i contorni del quadro, e diremmo, fanno l'ufficio della falsariga.

E non a torto ci sorprende il sentire parlare di *prospettiva aerea* e di *luce* al nostro Paparo con tanta passione. Lui, pittore valente, coloritore esimio, ignorava dunque che la prospettiva aerea altro non denota in pittura che quella certa caligine onde si ricoprono, semprepiù i colori naturali a misura che si allontanano dal nostro sguardo; ovvero, per dirla in linguaggio più proprio, chiamasi prospettiva aerea la misura di quadrati d'aria che si frappongono tra il guardante e l'oggetto guardato. E questa scienza, su cui è fondata l'arte di collocare al loro posto i diversi piani d'un quadro, armonizzandoli con la prospettiva lineare, esclusivamente appartiene al colorito e non mai ai cartoni, dov'è affatto limitata e quasi nulla.

[10] Questo quadro conserva tuttora la freschezza primitiva, ed è di una finitezza insolita nel nostro

autore. Porta la firma JORDANUS.

Un altro bel quadro del Giordano medesimo, esprimente anche l'Immacolata, ma di maggiori dimensioni del primo, trovasi nella stessa chiesa degli Angioli.

Esso, a quanto afferma la tradizione è stato dipinto in una notte; ed inverno, le sue tinte, calde e ristrette di luce, lo confermano. Ci duole soltanto il vederlo situato dietro l'altare maggiore, in una stanza di passaggio che fa d'andito alla sagrestia, privo d'aria e di luce, mentre sarebbe meglio togliere alla vista dello spettatore le mostruosità impresse nel quadraccio della cappella laterale alla porta d'ingresso della chiesa, e che a quanto dicesi, vorrebbe rappresentare un S. Luigi Conzaga, e sostituirvi il quadro del Giordano, prim'ancora che l'umidità e la mancanza di ventilazione non lo avranno distrutto del tutto.

[\[11\]](#) Parole testuali del Giordano scritte di suo proprio pugno nel ricevo rilasciato dietro ottenuto il prezzo del quadro. L'autografo, a quanto ci affermava il compianto e dotto nostro amico, Ing. Giuseppe Santulli da Monteleone, conservasi nella biblioteca appartenente agli eredi del Conte D. Vito Capiabbi.

Francesco Zoda

Fascicolo II

La storia della pittura Monteleonese, a nostro avviso, ha incominciamento da Francesco Zoda, e non da altri;¹ poiché priorità di epoca non vuol dire superiorità di merito, e nel caso nostro, si tratta appunto di esaminare il valore dei singoli artisti nati in questa Città e non già la data della loro nascita.

Francesco Zoda adunque, e per valentia di scuola, e per superiorità di arte, ha bene il diritto di essere annoverato il primo pittore Monteleonese; e tale egli fu davvero dal 1664 fino al 1693, epoca in cui ebbe un emulo potente in F. Antonio Curatoli, già suo discepolo, il quale, sebbene in età di ventitré anni e da fresco tornato da *Roma*, si mostrò di tanto valore nella arte della pittura da farne impensierire lo stesso suo maestro.

Appena in patria, il Curatoli diè mano ad un quadro di grandi dimensioni raffigurante la Pentecoste, che fu molto commendato dallo Zoda stesso, e da tutti gl'intendenti ed amatori di pittura. Dietro questo primo lavoro molti altri ne seguirono nel breve giro di pochi anni, finché distolto dal desiderio di esercitarsi nella musica, che in Napoli avea studiato, e più ancora dal capriccio di far parte di una congrega di istrioni, di una di cui donne erasi pazzamente invaghito, abbandonò i pennelli e la patria, correndo per più tempo nella Sicilia le sorti della sua amante.

L'incostanza della forma che si rileva nella pittura del Curatoli, e che ad E. Paparo è sembrato un enigma indecifrabile, tanto da fargli mendicare qua e colà nei sistemi e nella tecnica delle ragioni che non sono ragioni, noi le troviamo nella mancanza di esercizio, e diremmo, nel poco studio fatto sulla pittura antica, essendo il Curatoli diretto piuttosto a creare anzi che ad imitare. Da qui l'impronta originale e nuova nei suoi lavori, da qui la trascuratezza ed ignobiltà nella forma deplorata dal Paparo.

È chiaro che al Curatoli mancò il tempo di perfezionarsi nell'arte; ma chi non vede attraverso della sua rozzezza, in parte innata, in parte dovuta alle sue distrazioni, la stoffa di un grande artista?

Erra, chi voglia pretendere dal Curatoli la eleganza della forma e la blandizie dello stile, come nelle pitture dello Zoda si rilevano. Quello, studiò Michelangelo, questo, col Cortonese, studiò Raffaello, Correggio, Guido. Il primo, altamente artista, sentì l'arte in sé stesso, e trovò ovvi tutti i mezzi per estrinsecarla: il secondo, più calmo, più equilibrato trovò nell'arte l'armonia delle sue creazioni, la perfettibilità della sua forma. L'uno, per divenir tale, studiò lungamente.

Né tra questi due valorosi pittori Calabresi possiamo assegnare superiorità di merito, avvegnacchè essi, sebbene di scuola diversa e sotto diversi aspetti, hanno egualmente intuita l'arte, mirando ad uno stesso ideale.

E invero, ciò che in uno è sentimento, creazione, vita, nell'altro è ponderatezza, armonia, sapere. L'uno, ritrae i suoi concetti e i suoi tipi dal classicismo del secolo XVI, e sopra di esso si basa ed

innalza, l'altro, inizia una scuola sua propria, alla quale imprime tutta la fierezza di cui soltanto è capace un'anima altera e sdegnosa.

“Raffaello è un pittore più variato, più abile, più universale, esclama il Paparo nella biografia del Curatoli; l'imitar Michelangelo senza tutto il suo genio, è lo stesso che urtate nel manierato o restare servile copista...”.

Il Paparo, giudicando alla stregua delle proprie cognizioni e del proprio sentire, ha ragione; ma il Paparo s'inganna di grosso quando vuole elevarsi a critico e giudicare a seconda dei precetti Platonici e zeppi d'empirismo, ond'era piena la sua scuola ed il suo tempo; giacché sembra a noi, essere molta falsa, e ben poca cosa, la teoria de' sistemi in fatto d'indirizzo, e più falso il volere altrui imporre de' sentimenti che in noi stessi non nutriamo.

Il Curatoli, paragonato allo Zoda, cede la palma in quanto a forma, ma lo avvantaggia per novità di linea e per sentimento pittorico. Che sia così lo affermano tutte le sue opere, niuna eccettuata, neile quali scorgersi il maschio sentire di un'artista che, senza plagio, senza stento, attua i propri concepimenti.

Nello Zoda, ci seduce la sicurezza della forma, la certezza della esecuzione; ché se così non fosse, di gran lunga egli sarebbe inferiore al Curatoli.

Paragonando, ad esempio, il quadro di F. Zoda, nella chiesa di S. Michele, esprime l'Annunciazione di Maria, al quadro di F. Antonio Curatoli, nella chiesa di S. Giuseppe, raffigurante lo Sposalizio della Vergine, noi ammiriamo nel primo una forma eletta ed una più accurata esecuzione più di quello che non sia nel quadro del Curatoli, ma desideriamo in quello ciò ch'è esuberante in questo, vogliamo dire il sentimento dell'arte espresso con spontaneità e sicurezza.

E siffatta differenza, si osserva in tutte le produzioni del Curatoli, ove si ponga mente a certe linee, a certi *partiti* di luce tutte proprie. Questo è appunto ciò che fece, nei suoi giudizi, cascar l'asino ad E. Paparo, abituato com'era all'intransigentismo della sua scuola, e fecegli dichiarare il Curatoli un pittore *trascurato*, e peggio!

Quello su cui però E. Paparo dovette convenire – e sarebbe stata temerità il negarlo – è la valentia del disegno, e la perfezione della notoria, nella quale – dice – *imitò assai bene Michelangelo*. Ma ciò che il nostro Paparo non seppe vedere nel Curatoli, è appunto quello che costituisce il suo pregio migliore, la originalità, cioè, delle concezioni, e la superiorità sul convenzionalismo ordinario. Egualmente nello Zoda, il Paparo non vede che un pittore, e non altro che un pittore; quando lo Zoda, e noi nel capitolo antecedente lo abbiamo fatto osservare, è pittore ed artista, ammirabile per pacatezza di stile e per forbitezza di esecuzione, e perciò da paragonarsi ai migliori che al suo tempo, *tra' primi furono i secondi*.

Or, ritornando al Curatoli, parleremo dei grandi affreschi da lui dipinti in S. Maria la Nuova, di questa città, e di altri suoi quadri ad olio, i quali ci forniranno sufficiente campo di studio, facendoci ammirare sempre più le sue eminenti qualità artistiche.

Ma sentiamo prima E. Paparo.

“Il quadro dell'altare maggiore della chiesa dello Spirito Santo, è opera del Curatoli,² ed è di buon disegno, di pochissima espressione. L'artista diede alla composizione di questo quadro il lume

dell'altro, e la troppa severità delle tinte del collo della Vergine, mostra la testa quasi divisa dal busto. Il soggetto del quadro è la Pentecoste, e la prima figura dev'essere trattata con quella economia pittorica necessaria in simili circostanze. Sbattimentare di troppo il protagonista di un poema, è lo stesso che togliere nella Gerusalemme liberata gran parte delle comparse di Goffredo.³ L'incoronazione di nostra Donna nella chiesa di S. Maria degli Angeli,⁴ e lo sposalizio di S. Giuseppe, una volta nell'oratorio di questo santo, ed ora nella chiesa del Gesù,⁵ sono pitture ad olio del Curatoli; ma quest'ultima gli fa molto onore per tutti dell'arte; buon disegno, bel colore, grazia, espressione, bellezza. La Vergine nello stendere la destra allo sposo destinatole dal Sacerdote, si tinge di un amabile rossore, e collo sguardo al suolo rivolto, palesa che nel formarlo il pittore s'interesse del soggetto. Curatoli dipinse il quadro di S. Filippo, che si trova nella chiesa de' P. P. dell'Oratorio, nell'attitudine di ricevere lo Spirito Santo sotto l'apparenza di fuoco, ed in mezzo ad una folla di Serafini amabilmente disposti e atteggiati, e questa pittura non ha altro difetto che quello del colorito languido e quasi sparuto."⁶

Buon disegno, bel colore, grazia, espressione, bellezza...

Che altro può pretendersi di più da un grande artista?

Se il Curatoli, nel quadro che si osserva nella chiesa dello Spirito Santo, fu di *cattivo colore, di pochissima espressione*, come mai, sorvolando le cause di tanta differenza, si passa a decantare i pregi del secondo, dicendo: bel colore, grazia, espressione, bellezza? E perché, *sbattimentando di troppo il protagonista di un poema, è lo stesso che togliere, gran parte delle comparse di Gaffredo?* Le ombre, o gli sbattimenti di un quadro sono forse parte prestabilita da una legge fissa in pittura? Quando questi sono motivati dalle giuste proiezioni che risultano da un corpo qualunque messo in opposizione alla luce, chi ha il diritto di chiedere di più?

L'incoronazione di nostra Donna che forma il motivo dell'altro quadro, una volta, a dir del Paparo, esistente nella chiesa di S. Maria degli Angeli, e lo Sposalizio di S. Giuseppe, sono pitture ad olio del Curatoli, ma quest'ultima – nota il Paparo – gli fa molto onore *per tutti i punti dell'arte*; mentre, soggiunge, il quadro di S. Filippo, coi suoi serafini *amabilmente disposti e atteggiati, è languido e quasi sparuto nel colore...*

Emmanuele Paparo adunque, senza volerlo, mette in evidenza l'anomalia esistente nelle produzioni del Curatoli, le quali, or sono di *bel colore* ed ora *sparute*; a volte hanno *grazia, espressione, bellezza*, a volte sono di *pochissima espressione*, e l'autore è *poco curante della bellezza...* Ma perché avviene tutto questo? La risposta sarebbe stata felice per un erudito qual'era E. Paparo, ed egli avrebbe dovuto darcela, se per avventura avesse posto mente alle condizioni della scuola seguita, e alle tendenze del nostro artista, del quale nel tempo istesso loda e biasima pregi e difetti ch'egli ravvisa, ma senza curarsi d'indagare la causa.

Il Curatoli, nato per lo stile severo e scultorio del Buonarroti, come quel grande caposcuola cui volle imitare, mal poté attendere alla parte esteriore, e diremmo superficiale della pittura, al colore cioè; ma invece egli era assorbito da un'altra facoltà la quale, senza contenere alcun colore, è la più essenziale nella pittura, vale a dire, il concetto dell'arte estrinsecato dalle semplici linee. E di vero, il Mosé di S. Pietro in Vincoli, opera immortale, al cui cospetto si abbassa sgomentato lo sguardo umano, non è contenuto che da un masso di marmo, verso cui le tinte e la divina poesia che da esse ne deriva, per nulla hanno contribuito ad imprimergli la maestà e la fierezza, delle linee in fuori, che

egualmente lo avrebbero eternato nella creta o sulla tela. Da ciò la conseguenza che un'opera d'arte, purché sia, non ha d'uopo per estrinsecarsi di questo più che di quel mezzo; ed il colore è un mezzo che per nulla rivela la maestà del concetto pittorico ove questo nelle linee non sia. E concludiamo che, se il Curatoli studiò Michelangelo e in *molte cose lo imitò*, come colui che al pari del suo maestro ebbe per obbietto il grandioso e l'immenso, poco o nulla poté attendere al culto esteriore della pittura, al colore cioè; come se fu *corretto e puro nel disegno* e di *buona anatomia*, ciò che dal resto risulta dalle sue opere, fu ancora buon pittore, avvegnacché la pittura, ammaestrò Leonardo da Vinci, altro non sia che l'arte del disegno.⁷

Tra le opere del Curatoli, quelle che più rivelano la sua potenza d'artista, senza dubbio sono i nove grandi affreschi che si vedono nei quadri-fondi del second'ordine della navata della chiesa di Santa Maria la Nuova.

Parlando di questi dipinti, noi ci siamo proposti due fini; artistico l'uno, doveroso l'altro, imperocché essi siino stati negletti finora, e già il tempo e l'oblio distendono sopra di essi l'ala devastatrice. E ci reputiamo fortunati, se ci riesca con la nostra povera parola di sottrarre all'increscevole dimenticanza opere che senza dubbio tornano di lustro alla terra dove furono prodotte, e che ben molti paesi s'invidierebbero se meglio fossero conosciute.

E, ci addolora che la fine retorica di tanti eruditi, quanti sono quelli che illustrano questo importante paese della media Calabria, non mai sia stata rivolta a queste opere del Curatoli, acciò viemeglio se ne scorgessero i pregi; che anzi, la più severa parsimonia, cosa strana invero e meravigliosa, dopo tante apoteosi fatte ad ingegni mezzani, dà a dividere che di essi non si è occupata più che tanto, appunto perché non le credette meritevoli di menzione alcuna. E se pure il Paparo ne disse motto lodevole, biasimò poi troppo, accusando di soverchio grandioso, e trascurato nelle drapperie l'autore, come se il grandioso fosse un errore, e il trascurato in pittura un difetto!

Però, augurandoci che i pregiudizi di una scuola falsata, come alla mente del Paparo, non facciano velo al nostro intelletto, valuteremo con serenità questi lavori del Curatoli, per così presentarli tali e quali essi realmente sono.

La pittura a fresco, come quella che nei sistemi molto differisce dalla pittura ad olio, per essere ben valutata, oltre alla cognizioni sulle generalità dell'arte, richiede peculiari conoscenze sui metodi speciali di essa. Mal si giudica quindi di un dipinto a fresco coi precetti generali della pittura, senz'aver prima almeno tentate delle prove in simil genere, e, oltre a ciò, ignorandone la tecnica, nella quale appunto risiede la diversità del prodotto artistico, e per conseguenza la diversità del giudizio.

Giudicare adunque un quadro a fresco senza speciali cognizioni, significa giudicar male; come il pretendere dalla tavolozza a fresco la molteplicità dei toni, e il lenocinio della tavolozza ad olio, è lo stesso che ignorarne i sistemi e la tecnica. Da ciò i pochi e discordanti giudizi emessi finora sulle pitture del Curatoli, ed il poco entusiasmo per essi.

Questi quadri, ciò nonostante, sono superiori a qualunque encomio, poiché essi, oltre al valore artistico, in grado eminente posseduto, ci rivelano la bravura di un autore di affreschi molto addentro nei misteri di questa parte difficile della pittura, ed edotto del mondo onde evitare le tante difficoltà che in essa ad ogni piè sospinto s'incontrano.

Il Curatoli adunque, ritenuto dal Paparo come un cattivo pittore ad olio, avrebbe dovuto per lo meno essere lodato da lui come affrescante, e messo a capo di tutti gli altri pittori paesani, appunto perché in questa seconda maniera di pittura egli è davvero potente. Invece, i dipinti di questo celebre artista giacciono polverosi e negletti e pressoché rovinati, simile a *robaccia mal disegnata e peggio dipinta*, come, scimmiottando poco felicemente il Paparo, poté assistere chi spacciandosi per dappiù di quello che è, solo di nome mostra conoscere le seste ed i compassi.

Pure, se gli eruditi di questa Città, sì passati che presenti, fanno il viso delle armi a queste pitture del Curatoli, e gli sciocchi, sputando sentenze e giudizi, ne ricalcano le orme rincarandone la dose, per il che, pochi anni or sono, una di esse da mano imperita ne fu orrendamente deturpata, ora che alla direzione della chiesa ove sono siffatti lavori, è preposto un gentil Signore, in cui alla coltura ed altamente va unito il rispetto per tutte le arti e per tutto quanto può tornare di lustro a questa Città, confidiamo che le sue cure indefesse e generose intente al miglioramento della chiesa, vogliano estendersi benanco a queste pitture. E se per avventura, come gli consiglieremo, volesse rinfrescarle e farle ripulire, fin da ora lo esortiamo ad affidare la cura a persona competente, ed atta a comprendere il grave peso a lei affidato, poiché restaurare significa far rivivere e non distruggere un'opera d'arte; Monteleone, lo ricordiamo con dolore, pur troppo, da circa un decennio, ce ne ha date dei tristissimi esempi!

Il Curatoli in questi affreschi mostrò tutta “la sua nobilitade,” poiché seppe con l'arte supplire alla deficienza del soggetto, rivestendo ed adornando le sue composizioni in modo da renderle varie ed importanti.

Tuttora siamo compresi d'ammirazione osservando in questi grandi quadri l'originalità delle linee; giacché, lo ripetiamo, siffatto alto pregio, necessario pur tanto per costituire un vero artista, non era la maggiore delle virtù degli altri pittori paesani, nelle opere de' quali, anco senza volerlo, senti come un profumo di cosa altrui. Non così nel Curatoli, che alla vastità della forma che si bene ritrae la scuola Michelangelesca, accoppia una inesauribile fertilità di concezione.

Dinanzi alle pitture del Curatoli, specie in questi affreschi, sentiamo di trovarci sur un terreno vergine, inesplorato; siamo come al cospetto di persona sconosciuta che a prima giunta ci raccomanda a disagio, tanto essa si mostra rude ed austera; finché conosciutala meglio, si finisce col restare presi; gli è che, sotto una scorie assai difficile e scabrosa, contiene moltissimi pregi, e tali, da farne pago il più schivo.

Tale appunto fu la prima impressione provata da noi alla vista di queste pitture, quando – era il 1859 – le vedemmo la prima volta. Allora, ed erano giorni felici, non avremmo pensato che qui per lungo volger di tempo saremmo rimasti, e fatte nostre le glorie artistiche di questa città, e che di esse, forse non male a proposito, molti anni dopo, lungamente ci saremmo occupati. A poco a poco ci siamo addentrati nei misteri di questi dipinti, e tutti ne abbiamo ricercati i pregi e le bellezze, bramosi pur sempre di meglio studiarli per meglio intenderli.

L'artista per arricchire vie più la composizione di questi quadri, ideò de' putti che maestrevolmente disposti intorno al protagonista, rendendo il dipinto interessante e magnifico.

Quanta naturalezza, e quale ampiezza di concezione si rinviene in essi, e come ciascun gruppo risponde al concetto dell'artista propositosi! Bello è il notarne la varietà in tanta mole di subbietto, e più ancora l'osservarne la sempre bella disposizione, ed il crescente interesse negli ammiratori.

Pure, tralasciando di descrivere partitamene i nove quadri, che rappresentano gli Apostoli – uno è stato distrutto, come abbiamo ricordato di sopra – prima di finire, diremo poche altre parole sulla *maniera* seguita dal nostro autore, e nella quale raggiunse un sì alto grado di perfezione.

Il Curatoli, nel mondo di pingere a fresco ebbe di mira la imitazione de' grandi pittori del suo tempo, e sopra ogni altro predilesse il Lanfranco, non a torto biasimato nello stile, ma grande pel modo di fare e per la vastità delle concezioni. Largo e *piazzoso* il Lanfranco, trae accordi vaghi ed armoniosi; e gli sfondi de' suoi quadri, glauchi e leggieri, offrono al riguardante una visuale che tanto più si allontana dai suoi sguardi, quanto più egli in essi cerca addentrarli.

Contata fusione, dote precipua della pittura a fresco, noi vediamo riprodotta nei quadri del Curatoli, tanto che può ben dirsi di essere la prospettiva aerea benissimo studiata, e che anzi ne formi uno de' pregi maggiori.

Ciò posto, poiché questo non forma tutto il valore di un buon' affresco, quantunque ne sia gran parte, nel nostro autore si ammira la sicurezza de' toni, alla quale bellamente si risposano il gusto del colore, e le più estese cognizioni di ottica per adeguarne la forza. A tuttociò si aggiunga la facilità del fare, necessaria per ottenere la tonalità del lavoro, o la sintesi dell'accordo; giacché non di rado accada che un quadro a fresco, a causa della sua dimensione, debba eseguirsi a riprese, e per conseguenza in diverse zone; circostanza che il più delle volte, quando difetta la necessaria sollecitudine nel dipingere a fresco, torna a detrimento dell'armonia delle tinte e della fusione di esse.

E tutti questi requisiti voluti dalla tecnica della pittura a fresco, in grado eminente si rivelano nei quadri del Curatoli, requisiti che non disgiunti dal valore artistico, costituiscono in lui il vero *affrescante*, anzi, l'unico tra i pittori Monteleonesi,⁸ e staremmo per dire delle Calabrie, non escluso il Reggino Dedominicis, e lo Scillese Antonio Bova.

Vuolsi che anche i due affreschi delle vittorie dell'arco maggiore, rappresentanti i Santi Pietro e Paolo, fossero opera del Curatoli; ma la avidità del tempo, e più l'incuria degli uomini⁹ avendoli quasi distrutti, furono, molti anni addietro, fatti restaurare da non sappiamo qual pittore di poca vaglia, il quale, in verità avrebbe fatto assai meglio se ne avesse declinato l'incarico.¹⁰

Il Curatoli fu pure architetto. Di lui ci resta soltanto il duomo, dedicato a S. Leoluca; e questo è più che sufficiente per indicarci quanto egli sia stato provetto in questa difficilissima branca delle arti belle. Questo tempio, disposto a croce latina, ha triplice ordine di navate, ed alla grandiosità accoppia, tanto nel suo interno quanto nella parte esteriore, uno stile elegante e corretto, assai più di quello lo avrebbe dovuto consentire la invadente età Berninesca, nella quale è stato eseguito.¹¹

Dipinse poco il Curatoli, perché ricco, e anche perché attendeva molto a soddisfare la nobile passione della musica.

Morì a 10 Giugno, del 1722, di anni cinquantadue.¹²

¹ Malamente da taluni scrittori si ritiene che il primato della pittura Monteleonese sia dovuto a

Tommaso di Florio, perché anteriore allo Zoda. Di ciò distesamente ci occuperemo nell'appendice di questo libro, trattando del Di Florio, e degli altri pittori secondarii di Monteleone.

2 Ignoriamo perché E Paparo nella biografia di questo pittore la chiami *Coratoli* e non *Curatoli*, vero cognome di questa famiglia. Il padre di Francescantonio era Reggiano, e tuttora in quella città esistono molti di tal cognome.

Domenico Antonio Curatoli, fratello di F. Antonio, scrive su questo proposito:

“Domenico Curatoli, mio padre, nacque in Reggio, città di questa provincia, figlio legittimo e naturale di Cristallo Curatoli: venuto giovinetto in Monteleone, e pertissimo scritturale, si esercitò nell'ufficio del Regio Tesoriere in quel tempo amministrato dal garbatissimo Giuseppe Vitale, finch'egli visse, ne fu suo libro maggiore. Nell'anno 1662, in virtù di capitoli matrimoniali, stipulati per mano di N. G. Battista Lombardo, contrasse matrimonio con Vittoria Lombardo, mia madre, figlia di Stefano Lombardo, e di Caterina D'Andrea, etc.”

3 Qui deve intendersi: *mettere molto in evidenza per mezzo delle ombre troppo marcate il protagonista di un quadro, è lo stesso che togliere gran parte ai personaggi o figure accessorie di esso*. Però, sembra a noi che le ombre *troppe intese* nel collo della Vergine, di cui si parla, siano conseguenze ben calcolata della luce che il Paparo stesso riconosce venire dall'alto.

4 Questo quadro, per quanta cura ce ne fossimo data, non abbiamo potuto rinvenirlo.

5 La chiesa del Gesù è la stessa che quella di S. Giuseppe. In essa appunto vi si ammirano due altri quadri del Curatoli, l'agonia di S. Giuseppe, e la deposizione della Croce, de' quali il Paparo non fa menzione alcuna.

Presso il Signor Michele Lombardi Satriani, abbiamo ammirato un bel quadro del Curatoli, raffigurante la sacra famiglia. Questo dipinto, sebben molto logoro, è tra i migliori del nostro autore, poiché conserva le tracce di una composizione elegante e nuova, e di un colorito ben inteso e molto vago, per tacere del disegno, inappuntabile sempre in questo pittore.

L'egregio nostro amico, Signor Giuseppe Lombardi Satriani, ci ha additato il quadro suddetto, gentilmente accompagnandoci nelle nostre ricerche. Dobbiamo inoltre alla sua cortesia ed affetto per noi, il poter qui ricordare quattro bellissimoi gruppi di ritratti di sua famiglia, dipinti dal Curatoli, suo parente per parte di madre, e che noi, pur tralasciando d'illustrarli, diremo soltanto che questi ritratti, per eleganza e naturalezza di posa, come per valentia di colorito e per finitezza di dettaglio, sono superiori a qualunque encomio.

6 Questo quadro, recentemente esaminato e studiato da noi, è appena abbozzato, tanto, che in molte punti scorgersi la tinta della *imprimitura* della tela. Però, quantunque in abbozzo, esso ci conferma ancora una volta come il Curatoli fosse grande artista, e come sapesse con facilità e con franchezza improntare i suoi quadri.

Per chi volesse esser troppo severo verso questo dipinto, vi troverebbe, a dir vero, qualcosa a desiderare; ma bilanciandone i pregi con le pecche, la colpa di queste ultime sarebbe più leggiera dell'altra.

Il Paparo, che accusa sempre il Curatoli senza mai scusarlo, cade in un grande errore nel credere

questo quadro un lavoro finito; dapoichè anche all'occhio meno esercitato è facile scorgerne il contrario, ciò che in esso l'artista ebbe appena il tempo d'imprimervi la prima intenzione delle tinte. Per tutta volta, siffatta prima intenzione, priva com'è di colore e di finitezza di pennello, è sempre lodevole per bravura e sicurtà di disposizione nel partito delle tinte, nella ripartizione degli sbattimenti e della luce, ciò che costituisce un lavoro degno di lode e non già di biasimo.

7 Dobbiamo fare osservare come E. Paparo abbia giudicato questo artista con criteri affatto discordi da quelli espressi verso lo Zoda, quando ci descrive i dipinti della Certosa di S. Stefano del bosco. In quali de' due giudizi il Paparo è venuto meno a sé stesso? Sembra a noi ch'egli siasi egualmente sbagliato lodando troppo l'uno, e troppo biasimando l'altro.

8 Abbiamo così detto perché a questi affreschi del Curatoli, di gran lunga sono inferiori quelli eseguiti dal Rubino nei peducci della cupola del duomo di questa Città.

Né dello Zoda e del Mergolo nulla ci rimane, per poter affermare il contrario; sebbene il Paparo, come abbia fatto osservare nella nota nona del capitolo riguardante lo Zoda, cedendo ad un impeto affatto poetico, ci abbia descritti gli affreschi della certosa di S. Stefano del bosco, dipinti dallo Zoda, senza averli veduti; ed il chiarissimo Abbate Ottavio Ortona, ci abbia lungamente parlato di quelli del Mergolo nella chiesa del Carmine di questa Città, rovinata anch'essa, come la certosa di S. Stefano, per effetto de' tremuoti del 1783.

Concludiamo quindi che la pittura a fresco in Monteleone viene gagliardamente rappresentata dal solo Curatoli, e non dallo Zoda, e assai meno dal Mergolo; poiché di questi artisti, giova ripeterlo, nulla, più nulla ci sia rimasto per testimoniare il valore.

9 Questa chiesa, al tempo dell'occupazione Francese ridotta a quartiere, fu, dopo la *Restaurazione*, addebita a locale dove i saltimbanchi davano le loro rappresentazioni; finché abbandonata del tutto, per più tempo servì di ricovero agli accattoni. Fu riaperta al culto, ed in parte restaurata, sotto gli auspici dell'illustrissimo Cavalier D. Enrico Gagliardi, circa il 1837.

10 Su tal proposito potremmo dir molto, non essendo questo né il primo né l'ultimo sacrilegio perpetrato a danno di opere cospicue di arte in Monteleone; anzi potremmo additarne parecchi alla pubblica indignazione, consumati con un impudenza degna soltanto della più crassa ignoranza!

11 Il duomo di Monteleone nel 1723, cioè un anno dopo la morte del suo architetto, non era ancora compiuto. Nella memorie di Domenico Antonio Curatoli, ricordate di sopra, leggiamo: "...nell'architettura fece molti edifici, e principalmente quello della chiesa del nostro protettore S. Leoluca, che attualmente (1723) si sta edificando."

12 Francesco Antonio Curatoli nacque il 13 Dicembre del 1670, e non già del 1671, come, forse per abbaglio, scrisse il Paparo.

(V. F. Domenico Curatoli, memorie inedite.)

Emmanuele Paparo

Fascicolo V

Nella schiera di valenti pittori Monteleonesi, va certamente annoverato Emmanuele Paparo, nato nello scorcio del secolo decimottavo.

Fin dalla età più tenera egli erasi addetto all'erte della pittura; e sebbene in quel tempo Monteleone difettasse di buoni maestri, poiché l'ultimo suo artista, Francesco Saverio Mergolo, era morto giovane ancora nel 1786, pure, bramoso di esser guidato nel cammino dell'arte, il nostro giovinetto si affidò alle cure di un Lorenzo Rubino, juniore, figlio di Giulio, che allora, più che meritarsela, usurpava la fama paterna.

Ma il Paparo fece breve dimora sotto un bravo maestro, perché questi, lungi dal gloriarsi de' ripidi progressi del suo discepolo, mosso da bassa invidia, lo licenziò dalla propria scuola.

Rimasto in balia di sé stesso, Emmanuele si dié a studiare copiando dall'antico; per tal mezzo, col crescere negli anni, avea già acquistato un modo di pingere piacente, e che, sebbene incompleto, in lui rivelava il futuro pittore.

Nel 1806 [1](#)- il Paparo avea diggià varcati i cinque lastri – il generale Danzelot, che molto lo avea in pregio, trasferitosi da Monteleone a Napoli, secolui il condusse onde meglio colà farlo perfezionare nello studio della pittura; ma Emmanuele, desioso di apprendere alle vere fonti dell'arte, dopo breve sosta, lasciò Napoli per recarsi a Roma, dove, appena giunto, iniziò un secondo periodo ben più luminoso di quello trascorso, che lo avrebbe elevato ad altezze sublimi, qualora, alla innata tendenza, al giusto squisito ed eminentemente pittorico, accoppiato avesse un lampo di creazione, una scintilla di genio.

Riconfortato negli studi da Vincenzo Camucci, che primo in quel tempo ricondusse sulla via del classicismo l'arte del disegno, inculcando, col Venuti, l'Angelini e il Mengs, lo studio della scultura Greca, Emmanuele Paparo fu attratto dell'arte incolta dalla mente del Sanzio, del Vinci e del Buonarroti; e le opere di questi geni immortali lo sedusse tanto ch'egli da loro giammai seppe distaccarsi, nella speranza che assimilando i prodotti di questi altissimi ingegni, avrebbe, novello Prometeo, tolto ad essi la scintilla animatrice.

Ma così non avvenne. Ciò ch'egli ritrasse da questi sommi artisti fu soltanto la forma esteriore, come tutti gl'imitatori; e questa, subordinata all'altezza del concetto da quelli espresso, era sublime; ma quando volle rivestirne un concetto proprio, mal vi si attagliava, poiché non più dipendente dal concetto stesso.

In altra guisa, la forma, come la camicia di Nesso, costringeva il concetto a combaciarsi ad essa, tanto da farne ad occhio nudo scorgere lo sforzo. Ed egli se ne accorgeva, il nostro Emmanuele, ed ecco che peritoso di non aver raggiunta la meta agognata, semprepiù si riavvicinava ai suoi

prediletti maestri antichi, e con nuova lena e maggiore insistenza, cercava internarsi nei misteri della loro scuola, e vi riusciva in guisa da leggervi come in un libro.

Ma ciò ch'egli vede, ciò ch'egli crea, non è che la riproduzione de' tipi creati d'altri, incarnati in sé, più o meno larvati, più o meno rimpiccioliti.

Che sia così lo rivelano tutte le sue opere originali, nelle quali, da chi abbia cognizione delle diverse scuole e delle varie produzioni della pittura antica, scorgersi riprodotta or questa ed or quella maniera, assimilato però con bravura tale da farti dubitare a prima giunta sulla identità di esse.²

E però, nella mente del Paparo si raggiravano come fantasie le meraviglie della Trasfigurazione, del Cenacolo e del Giudizio universale, del Paolo III e della Carità, della Comunione e dell'Aurora divinamente espresse dal pennello del Sanzio, del Vinci e del Buonarroti, da quello del Vecellio, dello Schidione, dello Zampieri e del Guido; e tali fantasie, finché visse, mai più lo abbandonarono.

Da ciò la sua facilità e la sua bravura nelle imitazioni de' lavori su ricordati, e i premi e i compensi non mai finallora da alcun altro sperati.³

Narrasi che gl'Inglesi amatori di pittura, finito che il Paparo avesse una copia di questi quadri, scommettersero tra loro delle ingenti somme di danaro in favore di chi sapesse discernere l'originale dalla riproduzione. Non è quindi di far le meraviglie se da ogni parte di Europa, divulgata la fama di tanto valore, era un accorrere a Roma per fare acquisto di opere di tal fatta.

Ma non soltanto E Paparo fu un grande imitatore delle opere antiche; ei fu benanco buono a fare da sé moltissimi quadri, quanti appunto sono quelli nei quali ad ogni piè sospinto c'imbattiamo, vuoi nelle chiese di questa città, vuoi nelle quadre di privati; avvegnacché questo esimio pittore, dopo non breve dimora fatta a Roma, ricco di studi e di onori, ancor giovane si fosse ridotto in patria, ove poco di poi, al secolare sostituì l'abito de' P. P. Filippini, per così menare vita ritirata e modesta, ma ognora operosa e riboccante di tutte le facoltà atte a lasciare alla sua terra natale imperituro retaggio di lavori pittorici.

E. Paparo, studiato nelle sue produzioni originali, abbraccia molte scuole. Quella che però predilesse sopra ogni altra è la scuola Romana antica, alla quale, passi l'espressione, impastò la scuola Bolognese. Da innesto siffatto, accoppiato al senso innato dell'arte, preponderante in lui, ne venne fuori uno stile vago ed armonioso, ma privo di personalità, necessaria cotanto per caratterizzare il vero artista.

Però ben fece egli ad allontanarsi dalla scuola del Camuccini, poiché se quella avesse seguito, come quel grande maestro, non avrebbe fatto altro che dei quadri ben disegnati, ma di cattivo colore, e duri e ritagliati nelle figure; giacché è noto che il Camuccini, prima finisse i suoi quadri a chiaroscuro, e poscia li colorasse a velature, come si usa nel colorare le stampe.⁴ Fortunatamente, questa scuola stitica e non certo pittorica, durò pochissimo, ed ebbe pochi seguaci; anzi, l'ascetismo Camucciniano, con tutta la sequela di modellini in cera,⁵ tuttocché avesse prodotti molti eccellenti lavori di disegno, non ci diè mai un buon dipinto se non quando, sfatato dallo incedere spigliato e libertino della pittura d'aoltralpi, prima col Mignard, col Lebrun e il primo Fernet di poi, non si fosse indotto a far ritorno alle tinte dorate, ai riflessi, agli stacchi assoluti, ai toni vibranti ed ai colori brillanti; in una parola, a rimettere in uso quel brio e quella gaiezza di colore la quale, se non ripristinava del tutto l'augusta scuola del Guido, del Vecellio, dell'Albano e del Correggio,

rallegrava l'animo in mirarla, approssimandosi molto alla natura, cotando prodigia di sorriso e di luce.

In altro luogo abbiamo parlato della differenza tra la scuola del risorgimento⁶ e la scuola verista; ma E. Paparo, si tenne estraneo alle innovazioni del suo secolo, restando fermo allo studio dell'antico, dal quale unicamente ripete il suo modo di fare morbido e pastoso, che tanto lo distinse tra' migliori coloritori del suo tempo.

E veramente, allora la pittura, che dal subbietto, veniva rappresentata dalla obbiettività della scuola; quindi la ispirazione artistica era subordinata al risorgimento della forma esteriore, che semprepiù veniva usurpando la parte spettante alla creazione – in cui sta il vero concetto dell'arte tanto addentro presso gli antichi – ne imprigionava in genio assoggettandolo ad un'idea preconcepita, quella cioè di *fare dell'arte un mezzo e non un fine*.

E tal concetto, portato innante dal classicismo invadente, dietro il libertinaggio del settecento, precorse la scuola verista, preparando, per così dire, la controrivoluzione al breve periodo dell'ascetismo.

Per tanto, a poco a poco si venne semprepiù attutendo nella mente del nostro Emmanuele quella scarsa scintilla che talvolta in lui nei suoi anni giovanili videsi balenare, e che, in processo di tempo, lungi dal farne un'artista, ne formò un pittore.

Nei primordi della sua carriera, il Paparo, inconscio di sé, senza freno, senza maestro, ebbe dei lampi di genio, che dopo, fatalmente, come fuochi fatui, scomparvero.

Di quanto asseriamo ne sia prova il grande quadro esistente nel duomo di questa città in una delle grandi cappelle laterali. Esso rappresenta la Concezione di Maria. Circondata da una gloria di angeli, ed irradiata da un vivi raggio di sole emanato dall'Etero Padre che la sovrasta, sta la Vergine, lievemente chinata per guardare un'accolta di Santi che in atto di adorazione le stanno ai piedi. Dinanzi a tutti, Agostino ed Ambrogio, questi due ispirati dalla grazia, questi due luminari del vangelo, contemplan anch'essi estatici la trionfante Diva.

Ben inteso è l'atteggiamento della Vergine, e belli i putti che circondano e la sorreggono; e, nella forma, questo dipinto contiene una gagliarda promessa – non però mantenuta – d'una maniera tendente al robusto ed anche originale.

Nelle concezioni posteriori, attraverso la mole sterminata di linee e di concetti che le compongono, chi non ravvisa il Domenichino, il Guido, il Vecellio, lo Schidione, il Conca?

Circa le diverse *maniere* da lui tenute, meno quando volle imitare quella del Camuccini, riuscì ognora morbido ed attonato, e spesso i suoi dipinti sembrano anteriori alla loro data.

Emmanuele Paparo, attese benanco agli studi architettonici, e coltivò le lettere, nelle quali, oltre agli scritti minori, ci lasciò un volume in versi dal titolo: “Viaggi artistici di E. Paparo”.⁷

Morì alla sua patria a 6 settembre 1828, di anni cinquanta.

Con E. Paparo si è estinta la lunga prosapia di pittori Monteleonesi. Dalla sua morte in qua, ed è corso più di mezzo secolo, niun'altro è venuto per riannodare gli anelli della spezzata catena di valenti artisti che per ben due secoli illustrarono con le loro opere ed il loro nome questa città. Ora

invece tutto va a sfascio. Non più amatori; tralignato è il gusto e il sentimento del bello che rendeva i cittadini di Monteleone gli uomini più stimabili delle Calabrie; gli avanzi di pregevoli monumenti e le opere d'arte, da dieci lustri vanno in rovina, e se pure la voce di pochi *Solitari* si leva per protestare contro tanta incuria, essa non trova eco nel gusto pervertito dei più.

Col Capialdi e il Santulli, vennero meno a Monteleone due strenui difensori delle antiche sue memorie, due indefessi cultori delle arti belle, e, ripetiamo, se qualcuno è pur rimasta, o arriverà tardi, o resterà inascoltato.....

1 Il generale Danzelot, capo di Stato maggiore del Maresciallo Messena, viste le felici disposizioni del nostro Paparo, lo carezzò grandemente, e per animarlo, lo presentò al maresciallo, il quale compiaciutosi ordinò al Paparo un quadro che le battaglie da lui vinte, e non eran poche, in picciol spazio simboleggiasse.

Il Paparo ne formò o il cartone, ed in meno di quaranta giorni condusse a tutta perfezione l'opera; presentata al Massena, questi si compiacque tanto del lavoro che volle spedirlo alla sua famiglia a Parigi.

Partito per Napoli il Danzelot, a 13 dicembre 1806, condusse seco il Paparo, e lo raccomandò alla Corte ed ai Ministri. Con tal protezione riuscì facile al Paparo la conoscenza di letterati ed artisti Napoletani, Daniele, Mozzarella, Farao, Andrei, Arditi, Zuccarelli, M.r Denis, grazioso pittore di paese; M.r Wicar, che si trova in Napoli, dopo aver fatto eseguire dal Paparo una copia del ritratto di Alessandro VI, si F. Sebastiano del Piombo, altamente lo commendò a M. Miot, allora Ministro dell'interno. Questo dispose a favore del Paparo un assegnamento mensile di ducati trenta a patto che alla mediazione di Wicar dovesse in Napoli trattenersi. Ma Emmanuele, ardente di veder Roma, e desideroso di approfondirsi nell'arte, seguendo i consigli del generale suo protettore, stimò più opportuno di rinunciare l'offerta pensione ed andarsene a Roma.

(Vito Capialdi, Biog, di E. Paparo).

2 I quadri della volta del Duomo di Monteleone sono di scuola Camiccinesca, come ancora quello del Duomo di Pizzo; quelli della volta di S. Maria la vecchia, arieggiano la scuola del Guercino, mentre un altro, posto nella cappella laterale della stessa chiesa, raffigurante l'ipotesi del cuore di Gesù e di scuola Fiorentina. Dei cinque grandi quadri esistenti nella chiesa parrocchiale del vicino paese S. Onofrio, tre, quelli della volta, sono di scuola Veneziana, e gli altri due, l'altare maggiore, sono di scuola Napoletana.

3 Due di queste famose imitazioni, il Cenacolo, e la cena ad Emmaus, sono ora possedute dalla illustrissima Famiglia Gagliardi. Chi scrive questi appunti nel 1869, le ripulì dalla patina che le offuscavano unitamente ad altri quadri, per incarico della Eccellentissima Marchesa D. Caterina Gagliardi.

4 Da questo puerile sistema deriva la mancanza di fluidità e di buon gusto nella pittura di questo periodo. Tuttora ci pare impossibile che artisti come il Camuccini, il Ladro, il Venuti, l'Angelini, abituati come erano alla contemplazione delle divine pitture del Sanzio, del Tiziano, del Guido, del Correggio e del Domenichino, abbiano potuto insterelire il gusto pittorico fino al segno da ridurlo ad un semplice meccanismo. Né questo è tutto. Il vizio, trattandosi di maniera propria, sarebbe stato perdonabile né su indicati artisti perché valenti alla loro volta; ma l'evarlo a sistema imponendo a tutta una generazione, è ciò che non sappiamo spiegarci, sendocchè questo sistema ritagliasse con le cesoie le figure, e, più che raffiguranti uomini vivi, ti paiono stecchiti spettri o statue di legno colorate, sopra uno sfondo anch'esso senza vita!

5 Al tempo del Camuccini, il vero si studiava ben poco, se per vero non si vogliono intendere le statue Greche. Al vero naturale si ricorreva quando doveasi risolvere un problema difficile di anatomia o di penneggiatura, La luce del quadro era anch'essa soggetta al convenzionalismo ordinario, poiché veniva studiata su certi modellini in cera raffigurante i diversi gruppi del quadro, i quali, chiusi in apposito stiletto, s'illuminavano con un cerotto. Da questa scena, che mi aveva l'aria di un teatrino Lillipuziano, a bell'agio studiatasi la luce, e la proiezione degli sbattimenti.

6 Abbiamo chiamato questo periodo di risorgimento, perché indirettamente fu causa dell'attuale verismo.

7 Rileviamo da un epistolario inedito di E. P., posseduto dal nostro amico, Avvocato Domenico Avignone, come questo artista fosse stato di sensi liberali, ed appartenesse anco alla setta dei Carbonari. Da ciò le sue costanti repulse ai diversi impieghi offertigli dai rappresentanti del governo Borbonico, e alla dignità più volte conferitagli dal vescovo di quel tempo.