

CAPITOLO II

LA FORMAZIONE E LA MATURITÀ STILISTICA DEL PITTORE NICOLA FEDERICI

L'identificazione del monogrammista N.F. - indicato inizialmente a torto come "monogrammista N.E." da Anna Grelle Iusco¹ nel 1981 e da una parte degli studi successivi² - in Nicola Federici di Forenza, ipotizzata, senza il sostegno di alcun dato certamente connesso alla produzione pittorica, da Donato Barbano³ nel 1969 e accolta poi concordemente dalla critica⁴, oggi trova conferma dal ritrovamento, che si deve alla scrivente, di un documento inedito.

Durante lo spoglio dell'archivio fotografico della Soprintendenza della Basilicata ho rintracciato la foto (fig. 12b) di una iscrizione a penna su carta, che originariamente era apposta sul retro della tela raffigurante la *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 12a) nella chiesa del Caro Seno a Maschito, siglata con il monogramma N.F. L'iscrizione era emersa nel 2002 in occasione dei lavori di restauro condotti da Gianna Iozzi. Dalla lettura pur non agevole della scritta a tratti lacunosa, ritengo si tratti di un'annotazione di accompagnamento dell'invio del dipinto da parte del pittore al committente di Maschito che così recita: "Al mio [Signore?] e P[adro]ne S[ignor]e Oss[ervantiss]imo / Il Sig[nor]e e Niccola Federico / Forenza".

Fornito finalmente un sicuro collegamento con Nicola Federici, ho condotto mirate ricerche d'archivio per chiarirne la vicenda biografica.

Dalla consultazione dei registri notarili redatti a Forenza a partire dal 1732 e custoditi presso l'Archivio di Stato di Potenza ho individuato un documento inedito in cui Nicola Federici è menzionato per la prima volta. Alla data 26 ottobre 1781 per mano del notaio Francesco Saverio Rendina è stipulato a Forenza un contratto d'affitto tra il religioso "P[adre] D[on] Vincenzo Erriques" della congregazione benedettina di Monte Vergine con "M[ast]ro Carlo, e Mag[nifi]co Nicola Fiderici Pad[r]e, e Figlio resp[etti]ve di questa sud[det]ta T[er]ra di Forenza"⁵. Dal testo si ricava che Carlo e Nicola affittano per tre anni, dal primo settembre 1782 fino al mese di agosto 1785, la Grancia di Santa Maria degli Armeni a Forenza, appartenente al Monastero di Santa Legata di Puglia, al costo annuo di sessantotto ducati e due cacicavalli⁶.

Nel documento Nicola Federici è indicato come "Magnifico", titolo che all'epoca era assegnato ad artisti di livello, e inoltre è segnalato anche il nome di suo padre, Carlo, con il titolo di "Mastro" che era destinato a chi svolgeva la professione di artigiano.

Nel cercare la data di nascita di Nicola Federici si pone comunque come

termine *ante quem* la data 1747 che compare sulla tela raffigurante la *Sacra Famiglia* (fig. 1) già nella chiesa del Carmine e ora in quella di Santa Maria della Platea a Genzano di Lucania. Tale data, infatti, alla luce delle conoscenze attuali, segnerebbe gli esordi del pittore. Dalla consultazione dell'Archivio Parrocchiale di Forenza ho riscontrato la presenza di un solo Libro di battesimi precedente al 1747 e comprendente gli anni dal 1714 al 1718, in cui però non compare nessun Nicola Federici.

Nel Catasto Onciario⁷ di Forenza stilato nel 1743 e custodito presso l'Archivio di Stato di Napoli si ricavano invece delle notizie interessanti. Nel documento rintracciato è menzionata un'unica famiglia dal cognome Federici⁸. Si tratta di forestieri trasferitisi prima del 1743 a Forenza, il cui capofamiglia è "Carlo di Federico di S[an] Severino Prov[inci]a di Salerno Sartore" di "an[ni] 36"⁹. Nell'atto sono ricordati la moglie "Grazia Orlando della Città di Lavello" che ha ventinove anni e due figli, "Anna Maria" e "Benedetto Ant[oni]o", che hanno rispettivamente cinque e quattro anni¹⁰. Nel nucleo familiare è presente anche "Rosa Sorella Monica di Casa unita" di "an[ni] 31"¹¹. Carlo essendo un forestiero residente in città paga anche la tassa detta "Ius habitationis" di "L. 50", abita in affitto nella casa di Gianfrancesco Quinante, possiede un "Casaleno diruto" nella parrocchia di San Nicolò che "conf[ini]a col R[everen]do P[adre] Prospero La Monaca inservibile" e una "vig[n]a loco detto monte dell'Armenia" che confina con quella di Giuseppe Buono¹². Dal Catasto si ha conferma dunque del fatto che Carlo Federici è un artigiano, che svolge la professione di sarto.

Lo stesso "Mastro Carlo Federici della T[er]ra di S[an] Severini, Casato, e Com[m]orante in questa Terra di Forenza" è nuovamente menzionato nei registri notarili di Forenza alla data 1764¹³. Nel documento ritrovato, i coniugi Gerardo Santo Liquido e Anna Maria Federici stipulano un atto di quietanza dotale a favore del padre di lei, mastro Carlo Federici¹⁴. Nell'attestazione documentaria si evince che i coniugi hanno ricevuto in dote dal "Sud[det]to m[astro] Carlo p[rese]nte Padre, Socero, e promissore delle doti di d[ett]a Anna Maria p[rese]nte, ducati Cento in Contanti, e di moneta d'argento uguale di questo Regno, nella nostra presenza diligentemente numerati e sono quelli appunto promessoli ne' Capitoli matrimoniali, tutti privatam[en]te come ancora dichiarano, e confessano parim[en]te d'avere avuto, e ricevuto dal sud[ett]o m[astro] Carlo p[rese]nte tutti li pannam[en]ti, oro, rame, ed ogn'altro promessoli in detti Capitoli, senza avere altro da pretendere"¹⁵. Nell'atto notarile, in cui è menzionata anche Grazia Orlando di Lavello, madre di Anna Maria e moglie di Carlo Federici, gli sposi dichiarano di aver investito i soldi ricevuti in dote nell'acquisto di una casa, situata a Forenza nella parrocchia di San Nicola, e ribadiscono di non avanzare altre pretese in "ogni parte, porzione così Paterna che Materna, Fraterna"¹⁶.

Mastro Carlo Federici il 18 dicembre 1775 stipula ancora un contratto, sempre inedito, questa volta con il Reverendo Capitolo di Santa Maria, di cui compare il Procuratore Generale del Capitolo Don Giovanni Antonio Stabile per la vendita di una casa sita in “questa terra nella Par[roc]c[hi]a di S[an] Nicola, confinante da un lato inferiore con la Casa di Angela Veltri, e dal lato superiore con la Casa di Angela Borriello, via pubblica ed altri notorii confini”¹⁷.

Dai dati appenari emersi, possiamo agevolmente affermare che Carlo Federici originario di San Severino, nella provincia di Salerno, trasferitosi insieme alla sua famiglia a Forenza prima del 1743 e documentato negli strumenti notarili stilati a Forenza nel 1764 e nel 1775, sia da identificare con lo stesso “Mastro” Carlo Federici rintracciato nell’atto notarile redatto sempre nella stessa città nel 1781, in cui è indicato come il padre di Nicola Federici.

Questa importante scoperta permette di ricostruire per la prima volta il nucleo familiare di Nicola Federici. Egli dunque è figlio di Carlo Federici e di Grazia Orlando, ha due fratelli di nome Anna Maria e Benedetto Antonio e una zia paterna di nome Rosa che si è fatta monaca. La situazione economica di Carlo Federici, almeno così come appare dal Catasto Onciario¹⁸, è quella di un comune artigiano, e che negli anni, stando alla pregevole dote¹⁹ concessa alla figlia Anna Maria nel 1764, si era accresciuta notevolmente. Inoltre, tenendo conto dell’età dei genitori di Nicola desunta sempre dal Catasto Onciario²⁰, in cui Carlo Federici dichiara trentasei anni e Grazia Orlando ventinove, e dalla data 1747 che compare sulla tela (fig. 1) di Genzano di Lucania, realizzata verosimilmente dall’artista in età giovanile, si può agevolmente affermare che Nicola Federici sia nato intorno all’inizio del quarto decennio del secolo. Sebbene nell’Archivio Parrocchiale di Forenza manchino proprio i Libri dei battesimi e dei nati riferibili agli anni venti e trenta del Settecento, i documenti che potranno certificare la data di nascita di Nicola Federici potranno riemergere con molta probabilità nei registri parrocchiali di San Severino, tuttora in provincia di Salerno, di cui il padre Carlo era originario.

Dal Catasto Onciario²¹ stilato a Forenza nel 1743 emergono altri dati rilevanti. Il fatto che Nicola Federici non vi sia menzionato lascia supporre che a quella data risiedesse in altro luogo, forse a San Severino, città da cui proveniva la famiglia, oppure stesse svolgendo il suo apprendistato a Napoli, all’epoca capitale non solo politica, ma economica e culturale del regno borbonico.

Nicola Federici, nato quindi attorno all’inizio del quarto decennio del secolo, è più grande dei fratelli Anna Maria e Benedetto Antonio che stando al Catasto Onciario²² nacquero rispettivamente nel 1738 e nel 1739. Anna Maria andrà in sposa nel 1764 a Gerardo Santo Liquido, com’è attestato nel documento notarile²³ di quell’anno, mentre Benedetto Antonio diventerà il sacerdote della parrocchia di San Nicola a Forenza, com’è indicato nel Libro dei battesimi²⁴ alle

date 30 maggio 1775 e 7 dicembre 1775, in cui compare come officiante.

Gli esordi del giovane Nicola Federici si collocano dunque alla fine del quinto decennio del Settecento, quando sigla e data “N.F. 1747” la tela raffigurante la *Sacra Famiglia* (fig. 1) già nella chiesa del Carmine e ora in quella di Santa Maria della Platea a Genzano di Lucania. Il dipinto, che presenta estese lacune, è riemerso nel 2003, quando è stato restaurato e segnalato da Giuseppe Marinelli²⁵ e contestualmente restituito a Nicola Federici da Sabino Iusco²⁶, mentre nel dossier della fototeca della Soprintendenza della Basilicata Franco Passarelli nel 1996 ne annotava a matita la sua dispersione.

Fermo restando che il 1747 rappresenta un importante punto di riferimento nella produzione pittorica del Federici, costituendo allo stato attuale degli studi la prima data del catalogo, rimane ancora aperta la questione sulla sua formazione.

Tuttavia, Anna Grelle Iusco e Sabino Iusco nell’aggiornamento di *Arte in Basilicata*²⁷ hanno, a mio parere, convincentemente riconosciuto dei legami iconografici e stilistici tra le tele di Nicola Federici con quelle del contemporaneo Giovan Battista Rossi²⁸, il quale ha anche lasciato in Basilicata e precisamente a Tursi, nella chiesa di Santa Maria Maggiore, l’*Incoronazione della Madonna tra i santi Francesco di Paola e Pasquale Baylòn*²⁹ che è firmata e datata “Ioan[nes] Bapt[ista] Rossi P[inxit] 1745”, tanto da ipotizzare un alunnato del nostro artista presso quest’ultimo. Gli studiosi hanno riscontrato, infatti, delle affinità tra la *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 12a), la *Pentecoste* (fig. 13) l’*Adorazione dei Magi* (fig. 3) e l’*Adorazione dei pastori* (fig. 4) del Federici con le tele che il Rossi esegue nel 1758 per la chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili a Napoli, e tali somiglianze sono state altresì ribadite dagli studi successivi³⁰.

L’ipotesi di un rapporto con Rossi, avanzata in sede critica³¹, apre alla possibilità che il Federici abbia svolto un soggiorno giovanile a Napoli, verosimilmente tra la fine del quinto e la metà del sesto decennio del Settecento, e ciò a mio parere trova conferma, sia perché l’artista non compare nei documenti redatti a Forenza in quegli anni, sia dal fatto che egli non è menzionato nel Catasto Onciario di San Severino³², in provincia di Salerno, stilato nel 1755 e custodito presso l’Archivio di Stato di Napoli.

Ritornando alla *Sacra Famiglia* (fig. 1), questa opera d’esordio, dal punto di vista compositivo, ritrae, sullo sfondo di architetture classiche, la Vergine Maria mentre interrompe la filatura per porgere un fiore al Bambino che è tra le braccia del padre Giuseppe. La luce chiara e intensa e le tonalità pastello che vanno dal rosa e dall’azzurro del manto della Vergine al giallo oro di quello di Giuseppe inducono a pensare che il Federici nel suo soggiorno napoletano sia stato influenzato anche da Francesco De Mura. Mi riferisco in specie alle tele che

questi realizzava a partire dagli ultimi anni Venti in cui schiariva la tavolozza, e penso a esempio ai lavori per Donnaromita a Napoli, ai primi interventi per Montecassino, alla decorazione del catino absidale della Nunziatella³³, fino ad arrivare a quelle degli inizi del quinto decennio, quando l'avvenuto contatto con l'ambiente laico e mondano della cultura piemontese lo aveva aggiornato a uno stile decisamente rococò³⁴, procedendo a una raffinata eleganza formale e a una dolcezza di sentimenti che caratterizzeranno poi la sua seguente attività³⁵.

A questo proposito si notino i legami di stile individuati dalla scrivente³⁶ tra la tela del Federici (fig. 1) con l'*Allegoria delle Arti* (Tav. I) del Louvre, identificata da Gino D'Alessio con l'*Allegoria dell'Educazione*³⁷, che il biografo Bernardo De Dominici indicava tra le cinque sovrapposte eseguite a Napoli negli anni 1743-1745 dal De Mura per Carlo Emanuele III di Savoia³⁸. Nonostante la critica abbia esposto parere discordante circa la datazione della tela demuriana, collocandola nella maggior parte dei casi tra gli ultimissimi anni Quaranta e i primi anni Cinquanta³⁹, non può sfuggire all'occhio di un attento osservatore la notevole vicinanza tra la figura della Vergine (fig. 1) del Federici con quella dell'*Allegoria* (Tav. I) del De Mura soprattutto, nella corrispondente posa laterale del corpo, con il volto visto di profilo, nello sguardo amorevole, negli incarnati rosei, nella leggiadria dei gesti, nei panneggi gonfi con ampie pieghe dalle tonalità pastello.

Oltre agli evidenti richiami demuriani, sinora tuttavia non osservati, va anche rilevato che Sabino Iusco⁴⁰ nel 2003, in un primo approccio critico al dipinto, ha visto delle vicinanze compositive tra la *Sacra Famiglia* (fig. 1) e la tela raffigurante *San Giuseppe con il Bambino* (Tav. II), già nella cattedrale e ora nella chiesa di Santa Lucia a Rapolla, firmata e datata da Giovan Battista Vela nel 1777. Lo studioso ha ritenuto che il prototipo comune provenga da Francesco Solimena, considerando tuttavia la tela del Vela più barocca mentre quella del Federici più classicista e dai toni più famigliari⁴¹. Da parte mia credo che anche l'ipotesi avanzata da Iusco sia parimenti praticabile soprattutto considerando il fatto che sia Vela sia De Mura svolsero un alunnato presso il Solimena e che dunque si tratta di artisti che gravitarono nella medesima bottega e che facilmente poterono attingere dal maestro modelli per le loro successive composizioni⁴².

La ricostruzione cronologica dell'attività del nostro pittore, dedita a dipinti di soggetto sacro, non è agevole poiché soltanto la *Sacra Famiglia* (fig. 1) di Genzano, datata 1747, la *Pietà* (fig. 46) di Forenza e la *Santa Cecilia* (fig. 37) di Banzi, datate entrambe 1791, costituiscono i punti fermi sui quali è possibile seriare nel tempo il suo sviluppo, dovendoci affidare per tutto il resto all'interpretazione stilistica, alla correlazione fra le opere, al rapporto col contesto contemporaneo.

La *Sacra Famiglia* (fig. 1) di Genzano rappresenta un punto d'appoggio per attribuire a Nicola Federici l'*Immacolata*⁴³ (fig. 2) che decora la cantoria della chiesa di Santa Maria ad Nives a Melfi, che è emersa durante le recenti ricognizioni, condotte dalla scrivente, presso l'archivio fotografico della Soprintendenza della Basilicata. A una visione diretta le condizioni di conservazione dell'ovale non sono le migliori. Sono presenti, infatti, cadute di colore sul velo e sui capelli di Maria, nel manto, e soprattutto nella parte inferiore della composizione. La tela è stata presa in esame per la prima volta da Isabella La Selva⁴⁴, che nella scheda ministeriale del 1987, pur indicandola erroneamente come un'*Assunzione della Madonna*, ne aveva compreso l'ambito culturale, assegnandola a un ignoto artista meridionale di ascendenza solimenesca e demuriana, mentre recentemente è stata attribuita dalla Parlante⁴⁵, a mio parere in modo erroneo, a Nicola Peccheneda o alla sua scuola. Corrispondono invece pienamente allo stile del Federici la solennità e la dolcezza del volto della Vergine, dalle guance rosate e accarezzato da una sottile ciocca di capelli, la raffinatezza cromatica, i panneggi svolazzanti a mezz'aria.

Nel dipinto recuperato a Melfi (fig. 2), come nel precedente (fig. 1), è palese il riferimento alla pittura demuriana. Infatti, la figura della Vergine rappresentata su una coltre di nubi, con il capo leggermente inclinato verso il basso e con le mani carnose che accennano a congiungersi, sembra ispirata a quella di Maria nella tela di analogo soggetto realizzata dal De Mura tra il 1715 e il 1718 per la sacrestia della chiesa del Divino Amore a Napoli⁴⁶. Inoltre, la tela melfitana (fig. 2) è confrontabile con l'*Immacolata Concezione*⁴⁷ (Tav. III) del De Mura, ora conservata in collezione privata a Napoli e datata intorno al 1751, con cui condivide la raffinata piacevolezza del modellato e la preziosità cromatica.

Unaltro elemento che conferma la mano del Federici è il volto dell'*Immacolata* (fig. 2) che riproduce *ad litteram* quello della Vergine nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3), ora nel palazzo vescovile a Melfi, che fa parte di un piccolo ciclo (figg. 3-8) probabilmente per la cattedrale cittadina che l'artista dovette realizzare, come spiegherò più avanti, sicuramente dopo la fine degli anni Cinquanta e la metà dei successivi. Con questa tela (fig. 3) inoltre l'*Immacolata* (fig. 2) condivide, ancor più che con la *Sacra Famiglia* (fig. 1), strette corrispondenze nelle tonalità più rischiarate e nella tipologia dei volti paffuti dei puttini. Secondo queste ultime considerazioni credo che l'ovale (fig. 2) melfitano, piuttosto che a metà del sesto decennio, come avevo già proposto⁴⁸, vada datato più plausibilmente proprio tra la fine degli anni Cinquanta e la metà dei Sessanta.

Come ho anticipato poc'anzi, nello stesso giro di tempo Nicola Federici lavora a sei tele ora nell'episcopio di Melfi, di cui fanno parte le due mistilinee raffiguranti l'*Adorazione dei Magi* (fig. 3) e l'*Adorazione dei pastori* (fig. 4), quest'ultima recentemente esposta alla mostra materana⁴⁹, e i quattro ovali,

sostanzialmente uniformi nelle dimensioni, rappresentanti l'*Educazione della Madonna* (fig. 5), la *Presentazione di Gesù al Tempio*⁵⁰ (fig. 6), la *Nascita della Madonna* (fig. 7) e l'*Assunta* (fig. 8) che, per le affinità stilistiche e iconografiche e per le identiche cornici in legno dorate, suppongo possano appartenere a un unico ciclo decorativo, probabilmente collocato *ab antiquo* nella cattedrale cittadina⁵¹.

Indicate nelle relative schede ministeriali⁵² come di ignoto artista lucano attivo nella seconda metà del Settecento, esse sono state attribuite, in modo erroneo, al monogrammatista N.E. da Franco Noviello⁵³ nel 1985 e da Salvatore Tranghese⁵⁴ nel 1987, entrambi sulla scorta di quanto detto dalla Grelle Iusco⁵⁵ nel 1981. Queste sono state correttamente ricondotte per la prima volta al monogrammatista N.F., contestualmente identificato in Nicola Federici di Forenza, da Anna Grelle Iusco e Sabino Iusco⁵⁶ nel 2001 e tale opinione ha raccolto unanimi consensi⁵⁷. Il ciclo (figg. 3-8), caratterizzato da una luce chiara e splendente, da tonalità pastello tipicamente rococò e da panneggi avvolgenti che delineano la fisicità delle figure, è chiaramente riconducibile alla mano del Federici. Ne sono prove inconfutabili le affinità iconografiche e di stile con le tele di sicura autografia; si confronti a proposito il volto del Re mago, collocato in piedi all'estrema sinistra nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3), con il santo alla destra della Vergine nella *Pentecoste* a Maschito (fig. 13), e altrimenti si paragoni il viso della Madonna sempre nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3) con quello della serva posta in basso a sinistra nella *Presentazione* a Maschito (fig. 12a). Già in questa serie melfitana si riconoscono i tipi fisionomici caratteristici del Federici che guideranno tutta la sua produzione pittorica successiva. Infatti, il volto di Giuseppe nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3), con gli occhi leggermente a mandorla e pungenti, la fronte corruciata, il mento prominente e la barba canuta, così come quello del Bambino sempre nella stessa tela (fig. 3), con la fossetta sul mento, le labbra carnose e i riccioli d'oro, ritornano simili nelle varie raffigurazioni. Lo stesso dicasi per quelli femminili e si guardino in tal senso le sembianze di sant'Anna nell'*Educazione della Madonna* (fig. 5) a riscontro di quelle utilizzate nella *Nascita della Madonna* (fig. 7), e si osservino quelle di Maria che si manifestano medesime nell'*Adorazione dei pastori* (fig. 4) e nella *Nascita della Madonna* (fig. 7). Nelle sue composizioni spesso il Federici tiene conto della visione dal basso e ciò non è esente da alcune sproporzioni individuabili negli arti dell'uomo in armatura ed elmo con pennacchio e nel san Giuseppe nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3) e nel pastore in basso a sinistra nell'*Adorazione dei pastori* (fig. 4).

Sabino Iusco⁵⁸ ha giustamente individuato il 1758 come *terminus post quem* per la realizzazione del ciclo melfitano (figg. 3-8) poiché il Federici nelle scelte iconografiche, in specie per l'*Adorazione dei Magi* (fig. 3) e l'*Adorazione dei*

pastori (fig. 4), si rifà alle tele che Giovan Battista Rossi dipinge a quella data per la chiesa napoletana di Santa Maria del Popolo agli Incurabili. A onor del vero tale termine va, però, meglio precisato agli anni 1758-1759, giacché nella serie napoletana, che è composta da sette tele, oltre all'*Adorazione dei pastori* (Tav. IV) che è firmata e datata "J[oannes] B[aptista] Rossi F[ecit] 1758" vi è anche la *Madonna col Bambino adorata dagli infermi, dal popolo e dal clero* che reca la scritta: "J[oannes] B[aptista] Rossi P[inxit] 1759", come è stato riferito ampiamente dalla critica di settore⁵⁹.

A tale proposito si noti come le figure principali dell'*Adorazione dei pastori* (fig. 4) di Melfi ripropongono in modo letterale quelle della tela⁶⁰ (Tav. IV) di medesimo soggetto del Rossi; a un confronto si osserva una forte consonanza stilistica col Rossi nei morbidi e carnosì incarnati del Bambino e della Vergine, nelle tinte chiare e nei panneggi ampiamente falcati. Nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3) anche l'inserimento di edifici classici diroccati all'interno della scena è un palese riferimento alla tela⁶¹ (Tav. V) di analogo soggetto del Rossi.

Il ciclo melfitano presenta inoltre nessi stringenti con la pittura di genere napoletana per via degli aspetti naturalistici che riportano alla contemporaneità, come nei personaggi vestiti in abiti tipici del tempo con i lineamenti permeati da una certa indagine psicologica individuabile nell'*Adorazione dei pastori* (fig. 4), ma anche per i toni giocosi e la minuzia di particolari che ricordano da vicino le telette di genere che in quegli anni eseguiva Filippo Falciatore. E al riguardo penso ad esempio alle figure della *Natività* firmata e datata 1754 già nel museo di San Martino e ora in deposito al museo Duca di Martina di Napoli⁶². Anche Sabino Iusco⁶³ aveva avvertito dei contatti con le composizioni del Falciatore soprattutto nella conformazione mistilinea della tela tipica del pittore napoletano.

I legami con la cultura demuriana sono invece riscontrabili nella luminosità chiara e avvolgente e nella preziosità del modellato delle figure. La fisionomia della Vergine nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3) sembra ispirarsi a quella della Madonna dell'*Adorazione dei pastori*⁶⁴ (Tav. VI) del De Mura collocata nella sacrestia nuova della chiesa dell'Annunziata di Airola, mentre nell'*Assunta* (fig. 8) il viso di Maria e quello dei putti richiamano alla mente quelli presenti nella tela⁶⁵ (Tav. VII) di medesimo soggetto che il De Mura esegue per la Certosa di San Martino nel 1757. Infine, si noti come nella *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 6) la donna di tergo sulla destra sia un esplicito richiamo alla *Visitazione*⁶⁶ (Tav. VIII) che Federico Barocci dipinse tra il 1583 e il 1586 per la chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma, modello che plausibilmente, il pittore poté conoscere attraverso le incisioni a stampa circolanti in Basilicata nella seconda metà del Settecento. Da quanto detto sinora è quindi possibile collocare la ricca serie (figg. 3-8) verosimilmente dopo la fine del sesto decennio e la metà del

seguinte.

Nicola Federici continuò ad avere degli ottimi rapporti con il clero melfitano a giudicare dal fatto che eseguì per la locale cattedrale anche l'*Annunciazione* (fig. 9) e la *Visita a San Elisabetta* (fig. 10), collocate ai lati dell'altare della Madonna delle Rose. I due ovali, verosimilmente assieme al gruppo (figg. 3-8) precedentemente analizzato, quasi certamente si inseriscono all'interno di un più ampio programma di ammodernamento del duomo e dell'annesso episcopio promosso nel primo ventennio del Settecento dal vescovo Antonio Spinelli, in carica sulla cattedra melfese dal 1697 al 1724, e proseguito dai suoi successori, in particolare da Teodoro Basta e da Ferdinando de Vicaris, i quali occuparono il posto rispettivamente dal 1748 al 1763 e dal 1764 fino al 1780⁶⁷.

Pur non prestandosi a un'agevole lettura per via del mediocre stato di conservazione, visti, infatti, gli ampi addensamenti di *craquelure* lungo i margini inferiori e superiori, i due dipinti a pendant (figg. 9-10) si presentano del tutto omogenei sotto il profilo stilistico. In essi sono stati notati alcuni legami con la pittura neoclassica del Winckelmann e del Vanvitelli che ha portato Sabino Iusco⁶⁸ a datarli proprio intorno alla metà del Settecento. Pur condividendo la percezione dell'influsso neoclassico, individuabile nell'essenzialità e semplicità della composizione, credo che essi vadano meglio collocati nella seconda metà degli anni Sessanta poiché sono caratterizzati da brillantezza cromatica e monumentalità compositiva. Essi (figg. 9-10) sono da ritenere di poco successivi agli altri dipinti (figg. 3-8) di Melfi, per via dell'ulteriore schiarimento della tavolozza, com'è evidente nell'*Annunciazione* (fig. 9) nel rosa salmone del manto dell'angelo che si apre a risvolto sulla coscia denudata, nell'accentuarsi delle fitte pieghe e nell'intensa comunicatività degli sguardi. Nonostante una nuova maturità stilistica, le figure (figg. 9-10) ripropongono alcuni prototipi già utilizzati nel precedente ciclo melfitano (figg. 3-8). È il caso del volto dell'angelo (fig. 9) simile a quello del popolano dietro Maria nell'*Adorazione dei pastori* (fig. 4), e del viso della Vergine annunciata (fig. 9) simile a quello della Madonna nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3), mentre infine si osserva che la figura di Giacobbe ripropone quella del re mago in primo piano sempre nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3).

La coppia di tele (figg. 9-10) è stata assegnata al Federici nell'aggiornamento del catalogo *Arte in Basilicata*⁶⁹ edito nel 2001, cui si è appoggiata la critica successiva⁷⁰, mentre in precedenza era data a un anonimo attivo nel XVIII secolo⁷¹, a volte inserito nel novero dei seguaci di Luca Giordano⁷², oppure al monogrammistà N.E.⁷³.

Anche qui, come in altri casi, Nicola Federici nella scelta iconografica delle composizioni si rifà ad autorevoli modelli. È il caso della *Visita a San Elisabetta* (fig. 9) che sembra stata realizzata a stretto contatto con la tela⁷⁴ (Tav. IX) di

medesimo soggetto che Iacopo Cestaro esegue per la chiesa dell'Immacolata a Fuscaldo tra il 1735 e il 1740. Il prototipo del Cestaro, stando alle ricerche condotte in Basilicata, dovette essere molto diffuso in quel periodo giacché sembra essere riproposto sia nella *Visitazione e Santi*⁷⁵ della chiesa del Rosario a Maratea di Nicola Peccheneda sia nella *Visitazione*⁷⁶ della chiesa dell'Assunta a Picerno di Feliciano Mangieri, segno tangibile della consistente influenza esercitata dagli artisti attivi nel capoluogo partenopeo sugli altri pittori del regno.

Di recente Daniela Festa⁷⁷ nell'analisi del percorso stilistico del pittore manduriano Vincenzo Filotico, attivo tra Puglia e Basilicata tra l'ultimo quarto del Settecento e il primo trentennio del secolo successivo, ha ritenuto che questi avesse percorso interessi paralleli al Federici, soprattutto nelle tipologie maschili, riferendosi in particolare al volto di *San Marco Evangelista* (Tav. X) di Acerenza affine al *San Rocco* (fig. 18) di Banzi.

In realtà, pur convenendo con tali osservazioni, va detto che le tipologie del Filotico presentano una durezza ancora di tradizione riberesca che invece è assente in quelle del Federici.

Da poco sono entrata a conoscenza, grazie a ricerche presso l'archivio fotografico della Soprintendenza della Basilicata, del fatto che anche a Rapolla nella chiesa di Santa Maria Assunta è presente un'altra *Annunciazione*⁷⁸ (Tav. XI), che ripropone in modo palmare la tela (fig. 10) melfitana, anche se con delle evidenti differenze stilistiche. Per tale ragione, ritengo che dietro l'esecuzione di entrambe ci sia un modello comune, che dovette essere abbastanza diffuso in quel periodo. Tale prototipo, soprattutto nella figura dell'angelo annunciante, potrebbe essere individuato nell'incisione raffigurante l'*Annunciazione* (Tav. XIII), edita a Parigi probabilmente nella seconda metà del XVIII secolo, di cui esiste un'esemplare appartenente alla collezione di Camillo D'Errico a Palazzo San Gervasio, in seguito trasferita a Matera⁷⁹.

A mio parere, l'opera di Rapolla, indicata nella schedatura ministeriale del Forti⁸⁰ come di ignoto artista meridionale attivo nel Settecento, è da mettere in relazione con l'*Annunciazione e Santi*⁸¹ (Tav. XII) nella chiesa Madre di Pietragalla del Filotico, per via delle affinità riscontrate nella rappresentazione iconografica dell'angelo, nelle tipologie dei volti, nei panneggi rigidi e nei colori chiari. Questa attribuzione non fa altro che confermare l'ipotesi, già avanzata dalla Festa⁸², secondo cui il Federici e il Filotico hanno percorso interessi paralleli.

In stretto rapporto con la cultura napoletana è anche il lunettone raffigurante le *Nozze di Cana*⁸³ (fig. 11) collocato nel refettorio del convento del Santissimo Crocifisso a Forenza e restaurato nel 1981. Tali legami sono stati riscontrati per primo da Sabino Iusco⁸⁴ che lo accostava stilisticamente al "nuovo genere artistico

attento alla vita quotidiana e interessato alle verità naturali popolaristiche” che si era affermato a Napoli a metà Settecento, individuando altresì punti di contatto con il Bonito, Traversi e Celebrano. La scena ritrae un banchetto nuziale al quale sono invitati Maria, Gesù e i suoi discepoli e in quella occasione Cristo compie il suo primo miracolo, facendo sgorgare dalle giare piene d’acqua un buon vino, secondo la descrizione fornita nel vangelo di Giovanni (2, 1-12). Osservando il dipinto si nota che l’episodio sacro è trasposto in un banchetto contemporaneo e che i personaggi, forse i committenti dell’opera, sono abbigliati alla moda. A questo proposito è ancora da chiarire l’ipotesi avanzata da Emilio Giugno⁸⁵, tuttavia su tradizioni orali, che il violinista in primo piano, che egli identifica in un certo Carelli, sia il committente dell’opera e che il suo strumento musicale ossia lo “stradivario”, sia quello passato in proprietà della famiglia Lopez, e a oggi irreperibile. Anche Noviello⁸⁶ citando *en passant* l’opera, con evidenti equivoci sulla datazione, nota che vi è raffigurato un violino “stradivario”. Lo studioso crede che lo strumento musicale serva a identificare l’autore.

La tela (fig. 11), ritenuta da Vigilante⁸⁷ e dalla Barbone⁸⁸ come di ignoto pittore napoletano attivo nel Settecento è stata conferita per la prima volta alla mano del Federici da Anna Grelle Iusco e Sabino Iusco⁸⁹ nel 2001. In seguito la proposta attributiva degli studiosi è stata ribadita dallo stesso Iusco⁹⁰ nel 2003, come già indicato sopra, è più recentemente, pur senza nuove argomentazioni, dalla Villani⁹¹ nel 2006. È tuttavia ancora indicata nella guida su *Basilicata e Calabria*⁹² edita nel 2005 come opera cinquecentesca.

Realizzata presumibilmente dall’artista tra la fine degli anni Sessanta e i primissimi anni Settanta o forse proprio in coincidenza con il suo stabilirsi a Forenza avvenuto, come spiegherò meglio più avanti, nel 1775, essa (fig. 11) presenta delle rilevanti consonanze con la pittura di genere. I legami si colgono nella resa dei particolari domestici e del costume, come si vede nella tavola imbandita, nella dolce ragazza che irrompe sulla scena nell’atto di servire una portata di sedano, nel gruppo di musicisti, ispirati verosimilmente al Traversi del *Suonatore di mandola*⁹³ oggi collocato a Matera nel museo d’Arte Medievale e Moderna della Basilicata e al Bonito dello *Studio del pittore*⁹⁴ (Tav. XIV) del museo di Capodimonte a Napoli, e nella presenza domestica del gatto sotto il tavolo e del cane accovacciato sulla sinistra che ricordano due dipinti del Traversi raffiguranti rispettivamente *La lezione di disegno* e la *Lezione di musica*⁹⁵, entrambe collocate nella Nelson Gallery a Kansas City.

La donna (fig. 11) sull’estrema destra poi, per l’acconciatura dei capelli, per i caratteri fisionomici, la lucentezza del viso quasi di porcellana e la ricchezza decorativa dell’abito, sembra derivare dal *Ritratto di Dama*⁹⁶ (Tav. XV) del Bonito della Galleria Nazionale d’Arte Antica di Roma.

L’inserimento dei due domestici (fig. 11) in primo piano intenti a versare

vino negli orci è, a mio parere, un palese riferimento al *Sacrificio di Noè*⁹⁷ (Tav. XVI) di Giovan Battista Rossi ora in collezione privata di Parigi. La tela del Federici condivide con quella del Rossi la resa anatomica dei personaggi, una luce vera e tonalità cromatiche squillanti.

Alcune distinte sigle stilistiche dell'artista fiorentino sono da individuare nei tipi maschili, con la fronte corrugata, lo sguardo penetrante e la barba canuta, e nel particolare atteggiamento colloquiale che lega tra loro i vari personaggi. Com'è stato notato felicemente da Sabino Iusco⁹⁸ nel 2003, i due giovani collocati di tergo nelle *Nozze di Cana* (fig. 11) sono riproposti dal nostro maestro anche nella *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 12a) e nel *Sacrificio di Melchisedec* (fig. 15), entrambe a Maschito, così come la figura del popolano collocato sulla sinistra nelle *Nozze di Cana* (fig. 11) è ricalcata in quella di san Giuseppe nella *Presentazione* (fig. 12a) sempre a Maschito.

I primi referti d'archivio che attestano la presenza di Nicola Federici a Forenza risalgono al 1775, e la notizia si apprende dai Libri dei nati e battezzati redatti a partire dal 1748 e custoditi presso il locale Archivio Parrocchiale. Alla data 7 dicembre 1775 il parroco “D[omi]n[us] Benedictus Antonius Federico” battezza il figlio di “Mag[nifi]cis Nicolao Federico” e “Clara de Angelis” nato il 5 dello stesso mese, a cui è imposto il nome “Franciscus Xaverius Paschalis Ant[oni]s”⁹⁹. I padrini sono “D[omi]n[us] Josephus Antonius Veltri” e “Anna Maria Federico”¹⁰⁰. Dal certificato si apprende, dunque, che Nicola Federici nel frattempo ha contratto matrimonio con Clara de Angelis, dalla cui unione è nato nel 1775 primogenito Francesco Saverio Pasquale Antonio.

Un'ulteriore conferma che si tratti dello stesso Nicola Federici incontrato sinora negli atti d'archivio deriva dal fatto che nel documento sono anche indicati i nomi di Benedetto Antonio e di Anna Maria, in qualità rispettivamente di parroco e di madrina del bambino, che risultano gli stessi nomi individuati in precedenza nel Catasto Onciario¹⁰¹ di Forenza e che attraverso riscontri d'archivio ho identificato con quelli dei fratelli del nostro pittore. Sempre nell'atto di battesimo è altresì menzionato un certo Giuseppe Antonio Veltri, in qualità di padrino dell'infante, verosimilmente da identificare nello stesso Giuseppe Antonio Veltri che nel 1791 commissionò all'artista la tela raffigurante la *Pietà*¹⁰² (fig. 46) nella chiesa di San Pietro a Forenza, come si apprende dall'iscrizione dedicatoria che vi è vergata.

Dall'unione tra Nicola Federici e Clara de Angelis nascono in seguito tra il 1777 e il 1800 sempre a Forenza Arcangelo Raffaele Teodosio¹⁰³, Carlo Michele Domenico¹⁰⁴, Michele Arcangelo Raffaele¹⁰⁵, Gerardo Antonio Gaetano¹⁰⁶ e Vito Modesto Crescenzo¹⁰⁷. Il fatto che Vito Modesto Crescenzo, l'ultimo figlio dei coniugi Federici, sia nato il 7 ottobre 1800¹⁰⁸ fa pensare che Nicola Federici si sia sposato intorno ai cinquant'anni e che la moglie Clara de Angelis avesse

vent'anni, cosa non rara nel Settecento.

La *Presentazione di Gesù al Tempio* (figg. 12a-12b) e la *Pentecoste* (fig. 13) della chiesa del Caro Seno di Maschito - che, come si ricorderà, insieme alla *Sacra Famiglia* (fig. 1) di Genzano sono le uniche siglate, e quindi certe, sulle quali si basa la difficile ricostruzione del catalogo del pittore -, sono realizzate sicuramente a pendant poiché presentano delle significative vicinanza nel volto e nella delicatezza delle mani della Vergine, nei tipi maschili, nei nudi pieni e rosati dei putti e negli abiti delicati che accompagnano i corpi delle figure.

La prima a segnalare la presenza della sigla N.F. su entrambi (figg. 12a, 13) è stata Clara Gelao¹⁰⁹ nel 1984. La studiosa¹¹⁰, pur non riuscendo a risalire alla corretta paternità dell'artista, lo inserisce tra quelli influenzati dal giordanesco Matteo Simonelli, mentre Noviello¹¹¹ nel 1985 ne riferisce con non pochi equivoci sull'identità. In realtà essi erano già stati correttamente ascritti a Nicola Federici da Donato Barbano¹¹² nel 1969 seguito da Emilio Giugno¹¹³ nel 1996, ma si deve attendere il 2001, quando nella riedizione del catalogo *Arte in Basilicata*¹¹⁴ anche Anna Grelle Iusco e Sabino Iusco, a seguito della riscoperta del saggio di Barbano, concordano sull'attribuzione al Federici, accolta anche dalla storiografia successiva¹¹⁵. Tuttavia nelle più recenti guide locali le tele sono ancora citate senza l'indicazione dell'autore¹¹⁶.

Va anche detto che Sabino Iusco¹¹⁷ nel 2003, pur confermando la paternità delle due pale (figg. 12a, 13) al nostro maestro, sostiene che il monogramma N.F. compare solo sulla *Pentecoste* (fig. 13), e non come aveva avanzato assieme alla Grelle Iusco nel 2001, anche sulla *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 12a). Dalla visione diretta delle due tele risulta invece evidente la presenza del monogramma N.F. su entrambe¹¹⁸.

Esse (figg. 12a, 13) sono eseguite, a mio parere, nella più stretta osservanza della lezione di Giovan Battista Rossi e ciò risulta particolarmente utile per la loro datazione. Come hanno notato, a ragione, per primi Anna Grelle Iusco e Sabino Iusco¹¹⁹ la *Presentazione* (fig. 12a) trae palesemente ispirazione dalla tela omonima¹²⁰ (Tav. XVII) del Rossi eseguita negli anni 1758-1759 per la chiesa napoletana di Santa Maria del Popolo agli Incurabili, soprattutto nell'inserimento dello scenario in architetture classiche con le figure di Maria e del sacerdote collocati al centro; va inoltre rilevato che l'uomo posto di schiena in basso a sinistra e l'Eterno tra le nuvole prendono spunto dal già citato *Sacrificio di Noè*¹²¹ (Tav. XVI) di Giovan Battista Rossi in collezione privata a Parigi. Per la *Pentecoste* (fig. 13), invece, il Federici si appoggia a una composizione di medesimo soggetto¹²² (Tav. XVIII), passata sinora del tutto inosservata, che il Rossi licenzia per la chiesa di Santo Spirito a Castellamare di Stabia nel 1772. Identica è l'impaginazione del registro superiore, con putti torniti alla sinistra, e medesima è la sistemazione della Madonna, posta al centro

della scena in atteggiamento estatico e circondata dagli apostoli in preghiera. Sono altresì riscontrabili legami stilistici nelle falature dei panneggi, nella pennellata liquida e vibrante, nella potente espressività dei santi e nella scelta delle tonalità cromatiche, così da ritenere il 1772 il termine *post quem* per la datazione delle due tele maschitane (figg. 12a, 13), da collocare, come ritengo, verosimilmente intorno alla seconda metà dell'ottavo decennio.

Questo momento stilistico è contraddistinto da una luminosità intensa e dai colori pastello che sono stesi in modo compatto con delle velature in superficie. I panneggi, dalle tonalità argentee e brillanti, appaiono più trinciati, mentre i volti dei personaggi sono ritratti con una forte caratterizzazione patetica e un'accentuata devozione. Mi riferisco in modo particolare sia al san Giuseppe nella *Presentazione* (fig. 12a) sia ai discepoli nella *Pentecoste* (fig. 13), dagli occhi e dai visi incavati, dalla barba filamentosa e dalle profonde rughe facciali, qualità queste che presuppongono ovviamente la conoscenza della tradizione del naturalismo napoletano.

Nella piena maturità, probabilmente agli inizi del nono decennio, l'artista esegue per la stessa cittadina la *Comunione degli apostoli* (fig. 14) e il *Sacrificio di Melchisedec* (fig. 15), entrambi collocati nella chiesa del Purgatorio, stilisticamente omologhi e quindi realizzati a pendant. Questi risultano, a parere di chi scrive, in linea con i dipinti del Caro Seno (figg. 12a, 13) a Maschito per via delle affinità riscontrate nelle tonalità cromatiche, nel modo di panneggiare, nella *verve* ritrattistica dei personaggi, ma certamente più tardi poiché si avvicinano stilisticamente alle composizioni che Federici realizza sul finire del nono decennio e l'aprirsi del successivo, in cui accentua l'espressività dei personaggi puntando ancor più sull'aspetto patetico e devozionale.

Le prime notizie sui dipinti (figg. 14-15) risalgono al 1984 quando nella schedatura ministeriale di Clara Gelao¹²³ risultano ascritti a ignoto meridionale attivo nel XVIII secolo vicino a Matteo Simonelli e il monogrammista N.F. La giusta attribuzione al Federici è dovuta ad Anna Grelle Iusco e Sabino Iusco, nelle note di aggiornamento al catalogo *Arte in Basilicata*¹²⁴ edito nel 2001, seguiti dalla Villani¹²⁵ nel 2006. Tuttavia va rivelato che la *Comunione degli apostoli* (fig. 14) era già stata data al Federici da Emilio Giugno¹²⁶ nel 1996, senza tuttavia che il suo studio incidesse nella critica moderna.

Nel 2003 però quest'ultimo dipinto (fig. 14) è stato messo in discussione da Sabino Iusco¹²⁷ che lo ha espunto dal catalogo del pittore, poiché durante il restauro condotto nel 2001 da Sofia Vakali è emersa in basso a destra l'iscrizione "G.N.L. 1649", che è apparsa incompatibile con il percorso di Nicola Federici, attivo a partire dalla metà del XVIII secolo. Maria Francione¹²⁸ nel 2003 ha pubblicato un saggio su *Alcuni esempi di restauro* e trattando di quello della *Comunione degli apostoli* (fig. 14) ha riferito della presenza dell'iscrizione, offrendone una

differente lettura ossia “C.N.L. 1649”. Analizzandola nuovamente, credo vada meglio interpretata come “G.N.L. 1849”, giacché il secondo numero è un po’ abraso¹²⁹; dunque l’iscrizione si riferisce, non alla sigla del pittore, bensì al monogramma dell’artefice che probabilmente ha restaurato la tela a quella data, e, pertanto, questa nuova lettura scioglie finalmente ogni precedente dubbio attributivo.

Sono invero evidenti delle consentaneità con le tele del Federici della metà degli anni Settanta, soprattutto nel gioco intenso degli sguardi, nel turgore delle vesti gonfie di luce, nelle tonalità pastello dei colori e negli atteggiamenti eleganti e composti degli apostoli che si accingono a ricevere il Santissimo Sacramento, i quali risultano molto vicini a quelli della *Pentecoste* (fig. 13) a Maschito.

Ho notato che il pittore fiorentino nella scelta della rappresentazione iconografica dei due temi (figg. 14-15) si avvale di modelli noti. Nella *Comunione degli apostoli* (fig. 14) replica la composizione di medesimo soggetto¹³⁰ (Tav. XIX) che Domenico Guarino firma e data nel 1742 nel refettorio del convento del Santissimo Crocifisso a Forenza. Nel *Sacrificio di Melchisedec* (fig. 15), tratto dall’Antico Testamento in cui il protagonista, sacerdote di El, andò incontro ad Abramo e lo benedisse, l’artista, pur mostrando un linguaggio più svolto, ripete schemi già utilizzati prima. Infatti, riprende nuovamente la composizione del *Sacrificio di Noè*¹³¹ (Tav. XVI) di Giovan Battista Rossi in collezione privata a Parigi, da cui attinge in modo letterale l’intera parte centrale con la figura dell’eterno tra le nuvole, il basamento in pietra sul quale arde il fuoco, l’uomo in primo piano che si accinge a inginocchiarsi e le due figure ai lati estremi collocate di spalle. Inoltre, a conferma dell’attribuzione, si dovrà considerare la figura dell’uomo con l’elmo con pennacchio in primo piano a sinistra che era già presente nell’*Adorazione dei Magi* (fig. 3) a Melfi, e si noteranno i due giovani di tergo adoperati già nell’*Adorazione dei pastori* (fig. 4) a Melfi, nelle *Nozze di Cana* (fig. 11) a Forenza e nella *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 12a) a Maschito. Osservando il *Sacrificio* (fig. 15) di Maschito incuriosisce la figura di un uomo posto a sinistra tra due militari, che, unico tra tutti i personaggi della composizione a volgere lo sguardo verso lo spettatore, potrebbe essere un autoritratto dell’artista all’età di circa cinquant’anni.

Nicola Federici torna a essere documentato a Forenza alla data 9 febbraio 1789, quando il notaio Francesco Saverio Rendina stila un contratto di permuta di beni tra il “Mag[nifi]co Nicola Federici di questa sud[dett]a T[er]ra di Forenza” e “M[ast]ro Fran[ces]co Scarpiello anche della med[esim]a”¹³². Nicola Federici permuta “una Vigna canneto, e sito di Pagliaio nel luogo d[ett]o Le Coste degli Angeli conf[ìn]a colla Vigna di Vincenzo Campaniello, e colla Vigna degli Eredi di Gius[epp]e Dom[eni]co Poriola” con Francesco Scarpiello

che a sua volta gli cede “una Vigna nel luogo d[ett]o li Porcili confina colla Vigna di Canio Ronzano, e colla Vigna di esso Fiderici ed un canneto nel luogo d[ett]o il Monte conf[in]o colla Vigna di Gius[ep]e Dom[eni]co Summa, e colla vigna di Nicola Lacentra”¹³³.

Poiché i possedimenti di Francesco Scarpiello valgono cinquantatré ducati e quelli del Federici trentotto, quest’ultimo consegna allo Scarpiello undici ducati, defalcati dei quattordici del canone¹³⁴.

Tra gli ultimissimi anni Ottanta e il 1791 l’artista fiorentino realizza una ricca serie di dipinti nella chiesa parrocchiale di Santa Maria a Banzi (figg. 16-44). Dopo essere stati indicati nella catalogazione ministeriale¹³⁵ senza paternità, essi sono stati convincentemente conferiti al Federici da Anna Grelle Iusco e Sabino Iusco¹³⁶ nel 2001 e per via della spiccata corrispondenza tra le varie figure sono stati ritenuti un ciclo. Tale riconoscimento è stato ribadito da Sabino Iusco¹³⁷ nel 2003, che riteneva la serie frutto di un diretto contatto dell’artista con la Napoli neoclassica del Winckelmann e del Vanvitelli, ed è stato successivamente accolto dalla Villani¹³⁸ nel 2006.

Tuttavia, mentre Anna Grelle Iusco e Sabino Iusco¹³⁹ indicavano venticinque dipinti, a mio avviso si può meglio riconoscere che il ciclo si compone di trenta tele¹⁴⁰ (figg. 16-44).

Commissionato dal parroco di Banzi, Diodato da Venosa, il ciclo decorativo fu certamente concluso nel 1791, come si apprende dall’iscrizione vergata in basso sulla *Santa Cecilia* (fig. 37), che propongo di sciogliere “A Divoz[io]ne del P[adre] Diodato da / Venosa Parroco in Banzi 1791”. Si deve ad Antonio Giganti¹⁴¹ nel 1973 la lettura di questa scritta, in cui riferisce erroneamente di aver riscontrato la data 1794, che diversamente, risulta essere 1791, come già veniva notato nel 1997 da Francesco Picca¹⁴² e come d’altronde ho potuto verificare a una lettura diretta. Ritengo, inoltre, che i dipinti siano stati commissionati dopo il 1789, perché Diodato da Venosa fu eletto verosimilmente dopo il Cardinale Domenico Orsini¹⁴³, il quale svolse l’incarico di abate commendatario della badia di Banzi dal 1760 al 1789.

Tale commessa si pone senz’altro all’apice del processo di abbellimento della parrocchiale cittadina che, consacrata da Papa Urbano II¹⁴⁴ il 24 agosto 1089, fu ricostruita, come recita la lapide marmorea posta sulla facciata della chiesa¹⁴⁵, nel 1737 dal Cardinal Vincenzo Petra¹⁴⁶, il quale fu abate commendatario presso la badia di Banzi dal 1725 al 1747.

Ciò in considerazione del fatto che, come è emerso da una attenta analisi stilistica, nel ciclo sono presenti due ritratti¹⁴⁷: quello di *Urbano II*¹⁴⁸ (fig. 41), sul quale è ravvisabile un’iscrizione dedicatoria¹⁴⁹ in cui sono proprio citati Urbano II e il cardinale Vincenzo Petra, e quello del committente Diodato da Venosa nei panni di *San Diodato Papa* (fig. 40), entrambi già nella cappella

dell'Immacolata e ora ai lati dell'altare maggiore. Osservando le fattezze di *Urbano II* (fig. 41) e di *San Diodato Papa* (fig. 40) si noterà che sono caratterizzate da forte indagine psicologica, da rughe sulla fronte e sulle guance e dagli occhi leggermente incavati, che sono peculiarità tipiche del ritratto.

San Diodato Papa (fig. 40), identificato correttamente da Antonio Giganti¹⁵⁰, viene inteso erroneamente da Francesco Picca¹⁵¹ come *Adeodato II Papa*, monaco benedettino salito al soglio pontificio dal 672 al 676. In realtà il santo è da riconoscere come Adeodato¹⁵² detto anche Diodato, pontefice romano dal 615 al 618, qui raffigurato nell'atto di accarezzare e benedire un giovane appestato. Infatti, egli è noto soprattutto per la grande carità esercitata durante la peste dell'agosto del 616¹⁵³. A questo proposito ritengo che Diodato da Venosa abbia scelto di farsi raffigurare nelle vesti di Diodato Papa sia perché entrambi condividono lo stesso nome e sia perché, verosimilmente, accomunati da una certa attività caritativa, che studi futuri e più approfonditi potrebbero confermare.

Dunque, questa ricca serie di dipinti (figg. 16-44) costituisce la fase tarda dell'artista, in cui egli punta all'essenzialità della composizione. Non a caso, i santi, con i loro attributi iconografici, sono privi di un autentico sfondo scenico e sono avvolti da una luce intensa e divina, che li coglie proprio nell'atto della visione. I volti dei martiri appaiono particolarmente indagati ed espressivi. Tutto ciò è in consonanza con le esigenze della Corte di Carlo e Maria Amalia, che a partire dalla metà del Settecento perseguiva nell'arte una controllata eleganza formale e una studiata chiarezza compositiva¹⁵⁴. Egli molto probabilmente nel compiere questo lavoro si circondò di aiuti, e questo si nota dalla mediocre qualità di alcuni dipinti rispetto altri sicuramente di sua mano.

La proposta attributiva al Federici trova piena conferma attraverso l'utile confronto con la produzione certa dell'artista. Si pensi a esempio alle teste di *San Luigi di Francia* (fig. 20), di *San Rocco* (fig. 18), entrambi collocati nella cappella di San Francesco, e all'inedito *San Isidoro* (fig. 26), già nella cappella di San Francesco e ora in quella del Crocifisso, che sembrano calcate su quelle dei santi nella *Pentecoste* (fig. 13) a Maschito; a un confronto si osserva una notevole consonanza stilistica con le teste dei santi di Maschito soprattutto nella forte espressività. Si noti ancora come le tipologie di Maria utilizzate nella *Madonna con il Bambino* (fig. 21), che si trova nella cappella della Madonna di Francavilla, e nella *Madonna addolorata*¹⁵⁵ (fig. 28), già nella cappella del Crocifisso di cui mi è sconosciuta l'attuale ubicazione, ripetano quelle adoperate nella *Sacra Famiglia* (fig. 1) a Genzano, soprattutto nell'acconciatura dei capelli, nella bocca e nel mento pronunciato.

A un'analisi diretta rilevo come il *San Luigi di Francia* (fig. 20), il *San Rocco* (fig. 18) e il *San Isidoro* (fig. 26), raffigurati col capo circondato da

un'aureola luminosa, siano permeati da potente espressività. E sono da considerare sempre di mano del Federici, facenti parte del ciclo bantino (figg. 16-44), le due tele con *San Giovanni Evangelista* (fig. 27) e la *Madonna dolente* (fig. 27), entrambe collocate nella cappella del Crocifisso. Esse sono collocate ai lati di un *Crocifisso* (fig. 27) ligneo assieme al quale sono state datate, in una guida locale¹⁵⁶, genericamente al Settecento. Il *Crocifisso* fu commissionato da Donato Parisi di Banzi nel quinto decennio del Settecento, com'è indicato dall'iscrizione posta al di sotto dei piedi del Cristo, che propongo di sciogliere “[Per] Voto (e) Divotione / (D)onat(o) (P)aris(i) / Anno (Domi)ni MDCCXL[...]”. Si deve ad Antonio Giganti¹⁵⁷ nel 1973 la lettura di questa scritta, confermata anche da Mercante¹⁵⁸ nel 1996 e da Picca¹⁵⁹ nel 1997, in cui indica, facendo riferimento al Pannelli, il 1747 come anno d'esecuzione dell'opera¹⁶⁰. In realtà, nella consultazione delle *Memorie Bantine*¹⁶¹ del Pannelli non ho riscontrato esplicitamente tale data e tantomeno può essere confermata a una visione diretta, visto che proprio l'ultima cifra è andata definitivamente perduta. Dunque *San Giovanni Evangelista* (fig. 27) e la *Madonna dolente* (fig. 27) sono stati eseguiti dal Federici circa quarant'anni dopo questo *Crocifisso*, verosimilmente per accentuarne il patetismo e la devozione. Le due tele (fig. 27) dal punto di vista stilistico per la compostezza dell'impianto compositivo, la contenuta gestualità dei personaggi e i volti fortemente espressivi risultano in linea proprio con lo stile tardo dell'artista.

Fanno parte del ciclo (figg. 16-44) della parrocchiale di Santa Maria di Banzi anche gli inediti dipinti mistilinei con *San Filippo Neri* (fig. 42), l'*Assunta* (fig. 43) e il *Battesimo di Cristo* (fig. 44) collocati nella cantoria. Questi, come i precedenti (figg. 18, 20, 26-27), sono pervasi da una certa solennità, da una varietà psicologica e cura per il dettaglio. La pennellata però si fa sempre più sgranata, con colori chiari, luminosi, tendenti al translucido. Nell'*Assunta* (fig. 43) di Banzi si noti come l'artista nella scelta del modello iconografico abbia fatto riferimento alla tela (fig. 8) di medesimo soggetto utilizzata per Melfi.

I rapporti del Federici con la pittura di genere napoletana sono individuabili a Banzi nella resa naturalistica dell'agnellino e del bovino, entrambi indagati in ogni loro particolare, rappresentanti rispettivamente gli attributi iconografici di *Sant'Agnese* (fig. 19), già nella cappella del Crocifisso e ora in quella di San Francesco, e di *San Domenico* (fig. 39), collocato prima nella cappella di San Francesco e ora in quella dell'Immacolata.

Nella serie (figg. 16-44) in esame il pittore raffigura alcuni santi con le anatomie molto schiacciate: si guardino a proposito i quattro inediti con *Santa Crescenza* (fig. 34) e *San Modesto* (fig. 35), entrambi nella cappella di San Vito, e *Santa Apollonia* (fig. 25) e *Santa Lucia* (fig. 23), tutte e due nella cappella della Madonna di Francavilla. Per la rappresentazione iconografica di *Santa*

Lucia (fig. 23), il Federici si rifà al prototipo già utilizzato nella Vergine della *Pentecoste* (fig. 13) a Maschito, a sua volta derivato da quello più noto della tela omonima¹⁶² (Tav. XVIII) di Giovan Battista Rossi per la chiesa di Santo Spirito a Castellammare di Stabia.

La morbidezza dei volti, la dolcezza delle carni, l'eleganza dei gesti e i panneggi vaporosi caratterizzano la *Santa Castoressa* (fig. 31), la *Madonna del Carmelo* (fig. 29), entrambe nella cappella di San Antonio, la *Madonna della Stella*¹⁶³ (fig. 36), già nella cappella di San Vito e, ora in base a un recente sopralluogo, ubicata nel convento di Santa Maria.

Sono databili a questo periodo anche i due ovali raffiguranti *Santa Chiara d'Assisi con il Bambino* (fig. 32) e *San Antonio con il Bambino* (fig. 30), posti nella cappella dedicata al santo omonimo sempre nella badia di Santa Maria a Banzi. Un'attenta lettura dello stile mi porta però a ipotizzare l'intervento di aiuti per via della superiorità di certe parti sul restante. Si noti la delicatezza e la soavità del volto dell'Infante tipica del Federici, in contrapposizione alla forte stilizzazione del naso e delle dure e ampie mani della santa. Lo stesso dicasi per il volto di Antonio che a mio giudizio risulta più marcato e più rigido negli atteggiamenti. Ad ogni modo, l'intervento del Federici è da notare nella resa dell'incarnato di San Antonio.

Riguardo alla composizione di *Sant'Anna e la Madonna Bambina* (fig. 16), già nella cappella di San Antonio e ora nella cappella di San Francesco, è evidente che questa deriva da quella utilizzata nella *Nascita della Madonna* (fig. 7) a Melfi. Completano il ciclo la *Santa Cecilia* (fig. 37) datata 1791 e l'inedita *Sant'Agata* (fig. 38), entrambe collocate nella cappella della Madonna di Francavilla. Le sante effigiate sono eleganti e soavi, le tinte sono chiare e translucide, mentre la pennellata un po' sgranata, soprattutto nella resa anatomica delle mani, denota la maturità dell'artista.

Sabino Iusco¹⁶⁴ nel 2003 trattando dell'attività del Federici rifletteva sulle scarse commesse ricevute a Forenza a confronto con le fortune conseguite a Maschito, Melfi e soprattutto Banzi e, al contrario, osservava il successo avuto dal campano Domenico Guarino che a Forenza aveva lasciato una decina di tele. In realtà va corretto il fatto, indicato da Iusco, che l'artista non avesse ricevuto grandi commesse nella sua terra. Infatti, nella famosa *Descrizione della Provincia di Basilicata* redatta nel 1736 da Rodrigo Maria Gaudio¹⁶⁵ si legge che nella "Terra di Forenza ... Vi sono anche quattro Badie, la prima detta di Banzi redditizia all'Eminentissimo Cardinal Petra in docati 100 incirca ..." ¹⁶⁶. Da ciò si ricava che la badia di Banzi nel 1736 faceva proprio parte del territorio forenzese ed è plausibile pensare che anche negli anni novanta del Settecento la situazione fosse rimasta invariata.

Va inoltre osservato che a questo stretto giro di anni andrà riferita, come

ritengo, la tela di piccole dimensioni raffigurante la *Madonna della Stella* (fig. 45), posta all'altare di fondo della navata destra nella chiesa del Santissimo Crocifisso a Forenza, ravvisata durante un sopralluogo in loco e correlata allo stile tardo dell'artista.

La prima considerazione critica sull'opera, se pur inedita, spetta a Vincenzo Pugliese¹⁶⁷, che all'interno della scheda ministeriale compilata nel 1978 la giudicava di ignoto napoletano attivo nel Settecento. Menzionata negli studi locali¹⁶⁸ senza paternità e a volte con non pochi equivoci sulla datazione, essa è stata convincentemente assegnata al Federici da Sabino Iusco¹⁶⁹ nel 2003, pur non adducendo alcuna valutazione di carattere stilistico.

Un'indicazione cronologica preziosa è fornita dal fatto che la tela di Forenza replica un modello riconoscibile nell'omonima *Madonna della Stella* (fig. 36) nella badia di santa Maria a Banzi. I nessi stringenti con l'opera appena citata sia nell'iconografia sia nelle tinte, prevalentemente azzurre delle vesti e rosate degli incarnati, come nella dolcezza e nella morbidezza del modellato indicano per la *Madonna* (fig. 45) di Forenza una datazione avanzata, da fissare proprio intorno al 1791. La tela (fig. 45) in esame è inserita in un'elaborata cornice lignea intagliata e dorata eseguita, come ritiene Pugliese¹⁷⁰, verosimilmente da un abile scultore napoletano nel Settecento. Sulla cornice, come è stato riferito dallo stesso Pugliese¹⁷¹, è presente l'iscrizione a lettere capitali, che qui propongo di sciogliere come "T[itul]us Ecc[lesiae] / S[anctae] M[ariae] Stellarum / Altare Privilegiatu[m]". Dalla lettura di tale iscrizione si ha notizia del fatto che nel Settecento l'attuale chiesa del Santissimo Crocifisso a Forenza era intitolata a Santa Maria della Stella.

Allo stato attuale degli studi completa il catalogo dell'artista la pala d'altare con la *Pietà* (fig. 46), già nella chiesa di Santa Maria dei Longobardi, poi in quella di San Pietro a Forenza e al momento presso il laboratorio di restauro della Soprintendenza della Basilicata. L'opera è stata segnalata in tempi recenti dalla Barbone¹⁷² come di ignoto napoletano attivo nella seconda metà del Settecento. Nella stessa occasione la studiosa¹⁷³ rendeva nota l'iscrizione posta sulla lastra dipinta dietro la figura della Vergine con l'indicazione della data d'esecuzione, il 1791, e del nome del committente, Giuseppe Antonio Veltri, accompagnato dallo stemma nobiliare. In seguito, queste notizie sono state riportate dalle fonti locali¹⁷⁴, senza tuttavia approdare ad alcuna ipotesi attributiva. La pala è stata, a ragione, ascritta al Federici da Emilio Giugno¹⁷⁵ nel 1996 per via delle affinità stilistiche con le due tele (figg. 12a, 13) autografe presenti nella chiesa del Caro Seno a Maschito, ma il suo studio non ha inciso nella critica moderna.

Nella *Pietà* (fig. 46) si colgono i caratteri propri della sua maturità segnata da un fare più rapido, da una pennellata morbida e vibrante, da tonalità fredde e da una luce intensa e vera. La tela (fig. 46) in esame presenta delle

forti consonanze con il coevo ciclo (figg. 16-44) di Banzi. A tale proposito si osservino come i dannati della *Pietà* (fig. 46) si apparentino ai dolenti del *San Francesco d'Assisi* (fig. 33) a Banzi, soprattutto nella caratterizzazione dei tratti somatici e nella resa dei nudi. La testa della Vergine della *Pietà* (fig. 46) richiama quella della *Madonna della Stella* (fig. 45) sempre a Forenza, e ancora la figura del condannato collocato in basso all'estrema sinistra nella tela (fig. 46) di Forenza replica quella dell'apostolo a sinistra nella *Comunione* (fig. 14) a Maschito e quella del sacerdote inginocchiato al centro della scena nel *Sacrificio di Melchisedec* (fig. 15), nella stessa cittadina.

Dal punto di vista della scelta compositiva la *Pietà* (fig. 46) dipende sicuramente da quella¹⁷⁶ (Tav. XX) ben più nota di Annibale Carracci conservata al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli. Per la parte inferiore ritengo invece che il Federici abbia attinto verosimilmente al *San Filippo Neri intercede per le anime purganti*¹⁷⁷ (Tav. XXI) che Carlo Maratta eseguì per la chiesa del Purgatorio a Venosa, mentre la figura dell'uomo posto in basso a destra replica un modello riconoscibile plausibilmente nel bozzetto della *Peste di Napoli del 1656* di Mattia Preti¹⁷⁸ al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli.

Nicola Federici, stando alla documentazione d'archivio rinvenuta, è attestato nella sua città anche negli anni successivi al 1791, data che compare sulla *Santa Cecilia* (fig. 37) di Banzi e sulla *Pietà* (fig. 46) di Forenza, che allo stato attuale delle ricerche segnerebbe l'ultimo periodo del suo lungo percorso pittorico.

Precisamente, alla data 5 aprile 1795 il notaio Nicola Maria Coppola stila a Forenza un contratto tra la “ved[o]va Angela Veltri di questa T[er]ra di Forenza” con “il ma[gnifi]co Nicola Federici di questa già detta T[er]ra di Forenza”¹⁷⁹. Angela Veltri vende al Federici, senza la clausola della ricompra, “una sua casa in due membri tra soprano, e sottano per uso di Collaro, sita, e posta dentro di questa T[er]ra nella Parr[occhi]a di S[an] Nicola, muro med[ian]te dal lato inferiore colla casa di Donato Canio Apruzzese, a muro med[ian]te dalla parte di sopra colla casa del Soprad[ett]o M[agnifi]co Federici, ed altri” al prezzo di cento ducati e grana quarantacinque¹⁸⁰.

Successivamente, alla data 30 luglio 1796 il notaio Pompilio Coppola redige sempre nella stessa cittadina lucana un contratto di vendita tra “Giuse[ppe], Maria, Marta e Emanuele Margiotto f[rat]elli e sorelle di q[uesta] T[er]ra di Forenza” con “il Sig[nor]e Nicola Federici di q[uesta] sud[det]ta T[er]ra”¹⁸¹. I fratelli Margiotto concedono al Federici al prezzo di quarantaquattro ducati una casa a due piani, con il patto della ricompra allo scadere di tre anni. La casa ubicata nella parrocchia di San Nicola confina con la casa di Giuliana Margiotto, con quella dello stesso Nicola Federici e dal lato superiore con quella del Clero¹⁸².

Il 10 agosto 1803 il notaio Nicola Maria Coppola stila a Forenza un contratto

di fitto tra “Il m[agnifi]co Nicola Federici, D. Angelo Raffaele Tufaroli, m[ast]ro Saverio Milone, e m[ast]ro Fran[ces]co Muscillo, cittadini tutti di questa T[er]ra di Forenza” con “m[ast]ro Vincenzo Dragone della vicina Terra di Maschito”¹⁸³. Dal documento si apprende che il Magnifico Nicola Federici assieme ai suoi “soci” dà in affitto il mulino detto il Gagliardo a Vincenzo Dragone di Maschito, per una durata di tre anni dal 10 agosto 1803 fino a tutto il mese di agosto 1806, al prezzo annuale di 100 ducati¹⁸⁴.

Dalla consultazione dei Libri dei morti custoditi presso l'Archivio Parrocchiale di Forenza e comprendenti gli anni dal 1786 al 1829, ho individuato l'atto di morte di un unico Nicola Federici alla data 27 dicembre 1808¹⁸⁵. Il documento, che riporto integralmente, così recita: “(Al margine sinistro, indicando il cognome del defunto: “Federici F[rate]llo del Ros[ari]o”)

Die 27 mensis [Dice]bris 1808: Mag[nificus] Nicolaus Federici vir Clarae de Angelis aet[at]is suae annorum 66. Domi sua in co[m]munio[n]e S[anctae] M[atris] E[cclesiae] o[mn]ibus mu[nit]us sacr[ament]is, obiit in D[omi]no et sepultus est in Ec[c]l[esi]a S[anctae] Mariae Stellar[um]”¹⁸⁶. Il defunto, membro della congregazione del Rosario e marito di Clara de Angelis, si è spento all'età di sessantasei anni ed è stato seppellito nella chiesa di Santa Maria della Stella a Forenza. A questo certificato ha già fatto riferimento Iusco¹⁸⁷ nel 2003. In quell'occasione lo studioso ipotizza che se il Nicola Federici menzionato nell'atto è da identificare con l'artista, la cui prima opera nota risale al 1747, si deve supporre un errore di trascrizione della sua età che, al momento della morte, doveva essere di almeno vent'anni in più rispetto a quanto riportato nell'atto, altrimenti il ricordo documentario è da ritenersi unicamente come conferma dell'esistenza di una famiglia Federici a Forenza¹⁸⁸.

Dalla consultazione dei Registri di Stato Civile redatti a Forenza a partire dal 1809 e custoditi presso l'Archivio di Stato di Potenza ho scoperto testimonianze inedite che sono di chiarimento per la questione.

Nel Libro dei morti risulta che, alla data 9 aprile 1809 “sono comparsi avanti il sottoscritto Sindaco di questa Università i Signori Raffaele Federici d'anni trentadue di professione Pittore domiciliante in detta Università, ed abitanti nella strada di detta Università Padre del Defunto e Carlo Federici di anni trenta di professione possidente domiciliante in detta Università Zio del Defunto ed hanno dichiarato, che oggi suddetto giorno ad ore due è morto Nicola Maria Federici d'anni uno di professione figlio di Pittore domiciliante in detta Università”¹⁸⁹.

Lo stesso Raffaele Federici è nuovamente menzionato nel Libro delle nascite e adozioni alla data 14 luglio 1810¹⁹⁰. Nel documento è specificato che, “ad ore venti Avanti di noi incaricato del registro degli atti dello stato civile, è comparso il signor Raffaele Federici, di professione Pittore, d'anni trentadue,

domiciliante in Forenza ed ha presentato un bambino di sesso Maschile, nato ad ore una del giorno dodici del mese di Luglio di quest'anno mille ottocento dieci, in costanza del suo Legittimo matrimonio colla signora Rosamaria Lomanto"¹⁹¹. Al bambino è stato imposto il seguente nome Nicola Eugenio Benedetto Antonio Leonardo¹⁹².

Dai dati appena riemersi si evince che Raffaele Federici svolge la professione di pittore ed ha un fratello, Carlo, di professione "possidente". Dall'età dei due giovani trascritta nei documenti appena menzionati, è possibile risalire alla loro data di nascita che coincide con quella di Arcangelo Raffaele Teodosio¹⁹³, nato a Forenza il 5 giugno 1777, e con quella di Carlo Michele Domenico¹⁹⁴, nato a Forenza il 5 marzo 1780, entrambi figli di Nicola Federici e Clara de Angelis. Nei Registri Partitari del Catasto Provvisorio¹⁹⁵ del comune di Forenza redatto presumibilmente in esecuzione al decreto 10 giugno 1817, custoditi presso l'Archivio di Stato di Potenza, si scorge poi un altro dato interessante. Un quarto del Mulino ubicato in località Gagliardi, che Nicola Federici assieme ai suoi "soci" ha affittato nel 1803 a Vincenzo Dragone di Maschito¹⁹⁶, è tra i possedimenti di Raffaele Federici.

Sulla scorta di quanto detto è agevole dimostrare che Nicola Federici marito di Clara de Angelis, individuato sinora nei documenti, sia effettivamente il pittore. La conferma giunge dal fatto che il figlio di Nicola Federici ossia Raffaele Federici svolge anch'egli la professione di pittore, anche se ad oggi non possiamo assegnarli nessuna tela, ma sappiamo che morì nel 1822 all'età di circa quarantacinque anni¹⁹⁷. Raffaele Federici, per di più, assegna sia al primogenito, purtroppo scomparso prematuramente, sia al secondogenito il nome di suo padre ossia Nicola¹⁹⁸, com'era d'altro canto consuetudine fare a quell'epoca.

Per quanto riguarda l'atto di morte redatto il 27 dicembre 1808, in cui si ricorda che il Magnifico Nicola Federici marito di Clara de Angelis è morto all'età di sessantasei anni, è plausibile ipotizzare che al momento della registrazione il parroco adibito a tale compito sia incappato in un *lapsus calami*: la data equivocata è con verosimiglianza, piuttosto che settantotto anni, come avevo già proposto¹⁹⁹, quella di ottantasei anni.

Il rinvenimento di altre attestazioni documentarie ha permesso di aumentare le conoscenze biografiche sul Federici e ancora di precisare il suo nucleo familiare.

Nei registri notarili di Forenza alla data 25 giugno 1810 per mano del notaio Nicola Maria Coppola è stipulato un atto di "ritrovendita" tra "il Sacerdote Don Pasquale, Signor Raffaele, Signor Carlo, e l'accollito Francesco Federici, sermoni Fratelli insolidum, e qual figli, ed Eredi del defunto Signor Nicola Federici, di questa Comune di Forenza" con "Giuseppantonio Corbo di Nicola,

anche di questa Comune di Forenza”²⁰⁰. Risulta infatti che il 21 agosto 1805 Giuseppe Antonio Corbo aveva venduto a Nicola Federici al prezzo di quaranta ducati la casa situata nella Parrocchia di San Nicola, con il patto della ricompra allo scadere di quattro anni²⁰¹. La casa confinava con quelle di Donato Pafunni e Domenico Apruzzese e la ricompra è stipulata il 25 giugno 1810²⁰². In quell’occasione Giuseppe Antonio Corbo consegna la cifra pattuita di quaranta ducati ai fratelli Don Pasquale, Raffaele, Carlo e Francesco Federici, i quali devono a loro volta suddividerla con gli altri fratelli e sorelle non presenti nell’atto perché al momento della stipula sono minorenni²⁰³.

Il contratto del 1810 appare alquanto interessante perché ci informa su un impegno che il Federici aveva preso con il signor Corbo, ossia quello di rivendergli la casa, ma che a seguito della sopraggiunta morte, avvenuta, come già detto prima, il 27 dicembre 1808, egli non può portare a termine. Infatti, l’atto di “retrovendita” viene stipulato tra il Corbo e i figli del Federici. Dallo stesso documento si ricava, infine, che i figli di Nicola, ossia Pasquale e Francesco, scelsero di intraprendere la vita religiosa. Precisamente, Pasquale è indicato come sacerdote, morirà a Forenza il 24 luglio 1836 all’età di sessant’anni²⁰⁴, mentre Francesco risulta accolito, cui spettava il compito nel corso della messa solenne, di portare i ceri, accendere i lumi della chiesa, servire l’acqua e il vino al sacerdote celebrante.

Nei Libri di matrimoni dello Stato Civile di Forenza è redatta alla data 30 marzo 1816 la promessa di matrimonio tra Marco Bochicchio di ventuno anni, figlio di Vito Saverio Bochicchio e Anna Antonia Santo Liquido, e Maria Federici di ventuno anni, figlia del defunto Nicola Federici e Clara de Angelis²⁰⁵. Nell’atto²⁰⁶ è anche riportato erroneamente che Nicola Federici morì a Forenza il 20 dicembre 1808, anziché, come ho riportato ampiamente qui nel testo, il 27 dicembre 1808.

L’unione tra Marco Bochicchio e Maria Federici è consacrata il 31 marzo 1816, come risulta dai Libri di matrimoni redatti a Forenza a partire dal 1790 e custoditi presso l’Archivio Parrocchiale della stessa città, in cui, però, è riportata per entrambi i coniugi l’età di ventidue anni²⁰⁷. La stessa Maria Federici è poi citata nel Libro dei morti di Forenza alla data 13 settembre 1819, in cui si dichiara che cessò di vivere all’età di ventotto anni e fu sepolta nella chiesa di Santa Maria della Stella²⁰⁸. Diversamente, nel Libro dei morti dello Stato Civile di Forenza risulta che Maria Federici ha al momento della morte 24 anni²⁰⁹.

A questo punto ricaviamo che i coniugi Nicola Federici e Clara de Angelis ebbero anche una figlia di nome Maria, nata presumibilmente tra il 1791 e il 1794.

Un ulteriore documento riemerso permette infine nuove precisazioni. Nel contratto di matrimonio²¹⁰ stilato a Forenza alla data 15 luglio 1811 dal

notaio Nicola Maria Coppola tra “Nicola Cefalo” di diciannove anni “figlio delli estinti Francesco Saverio, ed Anna Grieco” e “Maria Carolina Federici” di ventisei anni “figlia delli viventi Giuseppe (Federici), e Laura Messanelli” salta all’attenzione un dato che permette di instaurare un legame tra Giuseppe e il nostro Nicola. Si noti difatti che nella parte finale del contratto, in cui i contraenti sono chiamati a sottoscrivere l’atto, il padre della promessa sposa indica: “Io Giuseppe del fu Carlo ho firmato di proprio pugno”²¹¹.

Ciò porta a ipotizzare che Nicola avesse un altro fratello di nome Giuseppe, oltre ai già citati Anna Maria e Benedetto Antonio, per via dell’omonimia riscontrata nel nome del padre di entrambi ossia Carlo.

Il “Magnifico” Giuseppe Federici, in vita proprio negli stessi anni in cui è attivo il nostro pittore, prende in moglie Laura Messanelli il 10 gennaio²¹² 1770 dalla cui unione nascono Clara Maria Antonia Cajetana²¹³, Maria Deodata Antonia Cajetana²¹⁴, Clara Maria Cajetana Antonia²¹⁵, Maria Antonia Nunzia Castoressa²¹⁶, Anna Maria Antonia Savina²¹⁷ e Maria Serafina Rosaria Grazia²¹⁸. Giuseppe Federici è documentato a Forenza nelle seguenti date: nel 1790, allorché acquista la casa di proprietà di Giacinta Minnardi e del figlio Pasquale Giugni nella locale città²¹⁹; nel 1796 quando vende a Francesco Cirenza La Russa una vigna²²⁰; il 12 agosto 1811 nell’occasione della celebrazione del matrimonio tra la figlia Maria Carolina e Nicola Cefalo²²¹; il 9 settembre quando il figlio Francesco acquista un terreno²²²; nel 1812 al momento in cui muore la figlia Serafina²²³; nel 1816 quando la figlia Carolina sposa Teodosio de Angelis²²⁴; nel 1817 al momento in cui la figlia Clementina sposa Giuseppe Borrelli²²⁵ e, infine, nel 1827 quando è registrata la morte della figlia Angela Maria²²⁶.

Ricerche capillari condotte dalla scrivente presso l’Archivio di Stato di Potenza confermano l’ipotesi, appena avanzata, secondo cui Giuseppe Federici sia effettivamente il fratello del pittore Nicola. Difatti, nei Registri di Stato Civile del Comune di Forenza ho rintracciato, alla data 31 luglio 1815, il certificato di morte di Giuseppe Federici²²⁷. Nel documento è indicato che Giuseppe, sarto di professione e marito di Laura Messanelli, si è spento nella propria casa il 12 luglio 1815 all’età di settant’anni²²⁸. Inoltre, egli risulta essere il figlio dei defunti “Carlo Federici” e “Grazia Orlando”²²⁹, che ho identificato proprio qui nel testo con i genitori di Nicola Federici.

Nella biblioteca del convento del Santissimo Crocifisso a Forenza Padre Emilio Giugno mi ha anche gentilmente segnalato la presenza di una ricca quantità di libri²³⁰ posseduti da membri della famiglia Federici a partire dalla metà del Settecento. Da una prima analisi di questo materiale rinvenuto credo proprio che sia appartenuto allo stretto nucleo familiare del pittore. La conferma di tale ipotesi viene dal fatto che i nomi dei possessori rintracciati sulle pagine di questi libri, ossia Francesco, Pasquale Antonio e Raffaele, coincidono

proprio con quelli dei figli di Nicola Federici, che come attestano i documenti qui resi noti²³¹, furono in vita proprio tra il 1789 e il 1798, periodo in cui questi testi furono da loro acquistati. Diversamente, ritengo che il Raffaele Federici²³² che compera nel 1776 gli *Esercizi Spirituali di San Ignazio* di Carlo Ambrogio Cattaneo edito a Venezia da Nicolò Pezzana nel 1735 sia, verosimilmente, un parente di Nicola Federici ma non il figlio Raffaele, poiché quest'ultimo²³³ nacque a Forenza il 7 giugno 1777.

È verosimile che Nicola Federici abbia continuato la sua attività pittorica oltre il 1791, a giudicare dalla data di morte individuata nel 27 dicembre 1808, ed è probabile che si sia instaurata anche una collaborazione con il figlio Raffaele, che esercitò l'arte della pittura a cavallo tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, come provano i documenti qui resi noti²³⁴, anche se la sua produzione non è stata ancora identificata. Infine, attraverso incroci d'archivio è anche possibile individuare la data di morte di Clara de Angelis, moglie di Nicola Federici. Infatti, tale la data è sicuramente da collocare dopo il 29 agosto 1829, quando è menzionata ancora in vita nel momento in cui suo figlio Carlo Federici prende in moglie Maria Vincenza Posca²³⁵, e certamente entro il 26 luglio 1836, in cui è indicata come “defunta” nell'atto di morte di suo figlio Don Pasquale Federici²³⁶.