

LA CAPPELLA BRANCACCIO IN SAN DOMENICO MAGGIORE AFFRESCHI DI PIETRO CAVALLINI



IMPIANTO DI ILLUMINAZIONE ARCHITETTURALE

RAFFIN ARCHITETTURA & DESIGN 2016

I luoghi



XV sec. "Tavola Strozzi" - dettaglio (ignoto) Museo San Martino (NA)



1556 "Veduta della città di Napoli..." A.Lafrery - Museo San Martino (NA)



1629 "Veduta della città di Napoli..." A.Baratta - Palazzo Zevallos (NA)



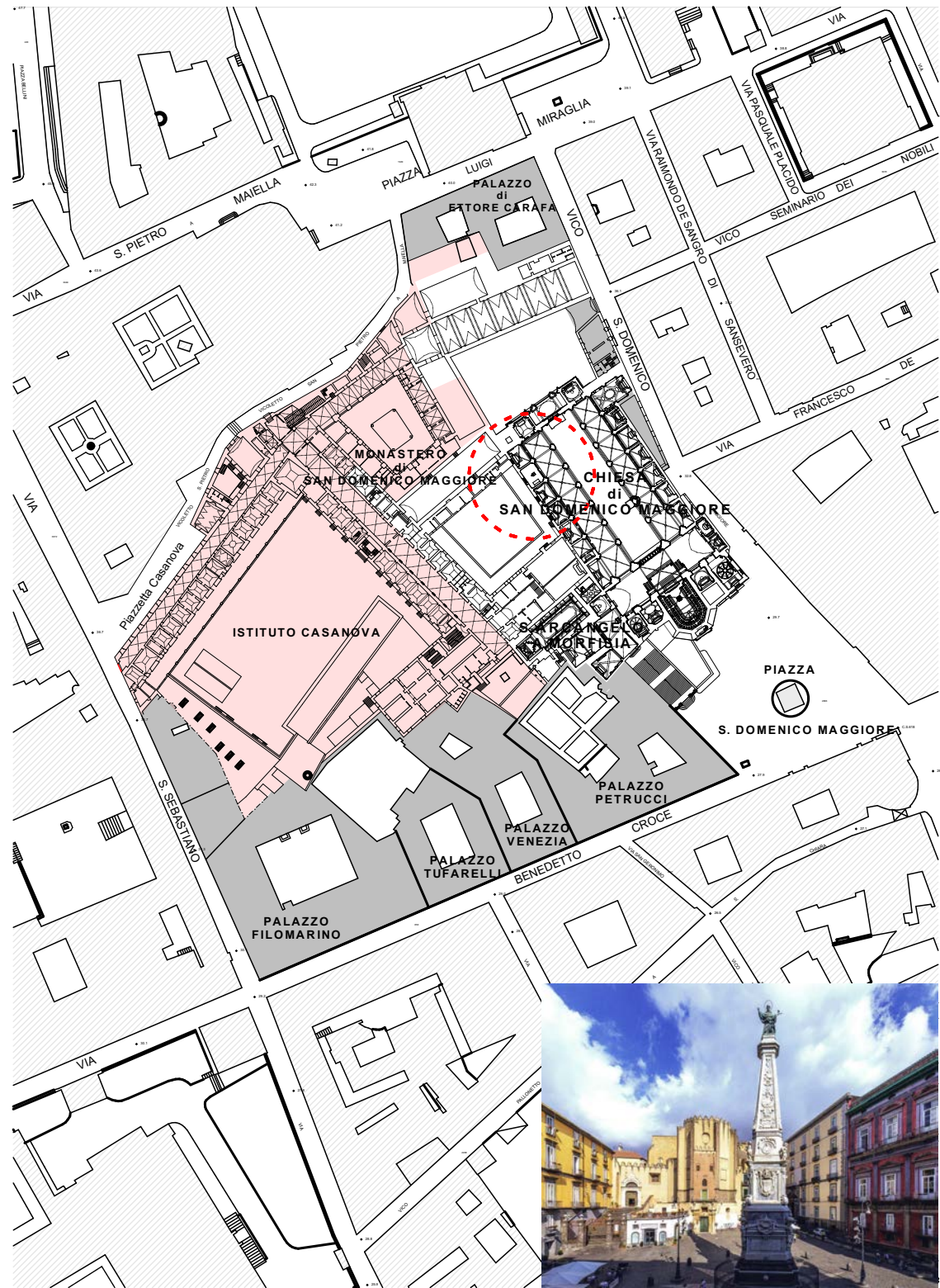
XVIII sec - ignoto

La Chiesa di San Domenico Maggiore fa parte di un mirabile complesso conventuale, parzialmente dismesso, situato nel cuore pulsante del centro antico di Napoli, e occupa un'isola tra il decumano principale e quello inferiore; questo "ampio e magnifico tempio", come lo definì Filangieri, fu il risultato di una serie di modificazioni e di addizioni, iniziate dal futuro Re Carlo II d'Angiò, che ne principiò l'edificazione nel 1283, inglobandovi la preesistente piccola Chiesa di San Michele Arcangelo a Morfisa e lo spazio, attraversato in origine, dal tratto occidentale delle mura greche. La costruzione fu condizionata dagli insediamenti già presenti nell'area, area delimitata a Est da vico San Domenico, a Ovest dalla Chiesa di San Michele Arcangelo a Morfisa, e verso Sud da alcune abitazioni, successivamente fatte demolire da Alfonso I d'Aragona, per poter creare uno slargo, l'odierna piazza San Domenico Maggiore, per l'accesso inferiore alla Chiesa. La scenografica piazza, intitolata al fondatore dell'Ordo fratrum praedicatorum, fu, verosimilmente, lo spazio più rappresentativo della città antica: l'Aristocrazia vi si affacciava con alcuni tra i suoi più prestigiosi e pregevoli Palazzi (Petrucci, Venezia, Tufarelli, Filomarino) e la Chiesa con la maestosa e solenne Basilica domenicana.

La posa della prima pietra si ebbe, dunque, nel 1283, ma i lavori subirono varie sospensioni e furono ultimati solo nel 1324; nella fase iniziale vennero probabilmente diretti da Masuccio I, mentre nella fase conclusiva furono seguiti dagli architetti Pierre de Chaul e Pierre d'Angicourt.

Il Convento di San Domenico di Guzmàn formò, insieme all'omonima Chiesa, un complesso di dimensioni notevoli e fu l'esito di secolari stratificazioni, cominciate nel 1227 quando Papa Gregorio IX inviò a Napoli un gruppo di domenicani. Nel 1229 si intraprese la ristrutturazione della parte conventuale del Complesso; nei secoli l'organismo si estese talmente tanto, che i visitatori erano soliti paragonarlo ad una sorta di piccola città; raggiunse la sua massima espansione (ben 14.000 mq), dopo gli importanti lavori voluti dal Priore Tommaso Ruffo dei duchi di Bagnara a partire del 1669. Il risultato di tali ingenti opere edilizie, che proseguirono incessantemente per un trentennio, fu un imponente organismo articolato su tre braccia; questa alacre attività costruttiva vide l'avvicinarsi degli architetti Bonaventura Presti, Francesco Antonio Picchiatti e Luigi Naclerio. Nel 1809, in virtù del decreto di Gioacchino Murat, che prevedeva la soppressione degli ordini religiosi possidenti e l'incorporazione dei loro beni nel Demanio, i frati domenicani dovettero abbandonare il Convento, che divenne una caserma, e ciò arrecò notevoli danni al patrimonio artistico custodito nel complesso.

Negli anni successivi si susseguirono ulteriori riorganizzazioni degli ambienti ed adattamenti funzionali non sempre felici, connessi e conseguenti alle eterogenee destinazioni d'uso: istituto scolastico, ricovero mendicizia, banco lotto, palestra ginnica, Corte d'Assise. Gli ultimi interventi, in ordine di tempo, di restauro e di riqualificazione, iniziati nel 2000 e terminati nel 2012, hanno recuperato e rivalorizzato gli antichi spazi, ridonando nuova vita al Complesso domenicano.



La Basilica San Domenico Maggiore

La mirifica Basilica angioina di San Domenico Maggiore, eretta secondo gli stilemi dell'architettura gotica, ha un impianto cruciforme, articolato su tre navate, intervallate da pilastri, con colonne accostate, cappelle gentilizie poste lateralmente ed aperte tra i contrafforti, un transetto di significative dimensioni e una caratteristica abside poligonale; essa fu realizzata in senso opposto alla chiesa preesistente, ossia con l'abside rivolta verso l'attuale piazza, alle cui spalle gli Aragonesi aprirono, poi, un ingresso secondario. L'ingresso principale e', invece, rivolto verso Nord e vi si accede attraverso un cortile, posto su vico San Domenico; dal Seicento in poi si entrerà nell'edificio di culto, principalmente, dal lato absidale, che in realtà era la facciata secondaria.

L'aspetto originario della Chiesa è andato parzialmente perduto a seguito di varie ristrutturazioni, divenute necessarie dopo i terremoti del 1445 e del 1456, allorché nella ricostruzione intervenne l'architetto Novello da San Lucano, oppure rese indispensabili dopo il devastante incendio del 1506; altre risistemazioni si ebbero nel Seicento, quando i caratteri gotici vennero sostituiti da elementi barocchi: tra il 1640 ed il 1646 Cosimo Fanzago lavorò all'altare maggiore, alla balaustra del presbiterio ed al rivestimento dell'abside.



Durante altri interventi, che interessarono tutto il Complesso, nella Chiesa le aperture, strette ed a ogiva, furono ridimensionate ad angoli retti, il cassettonato fu sostituito da un soffitto a fregi e stucchi.

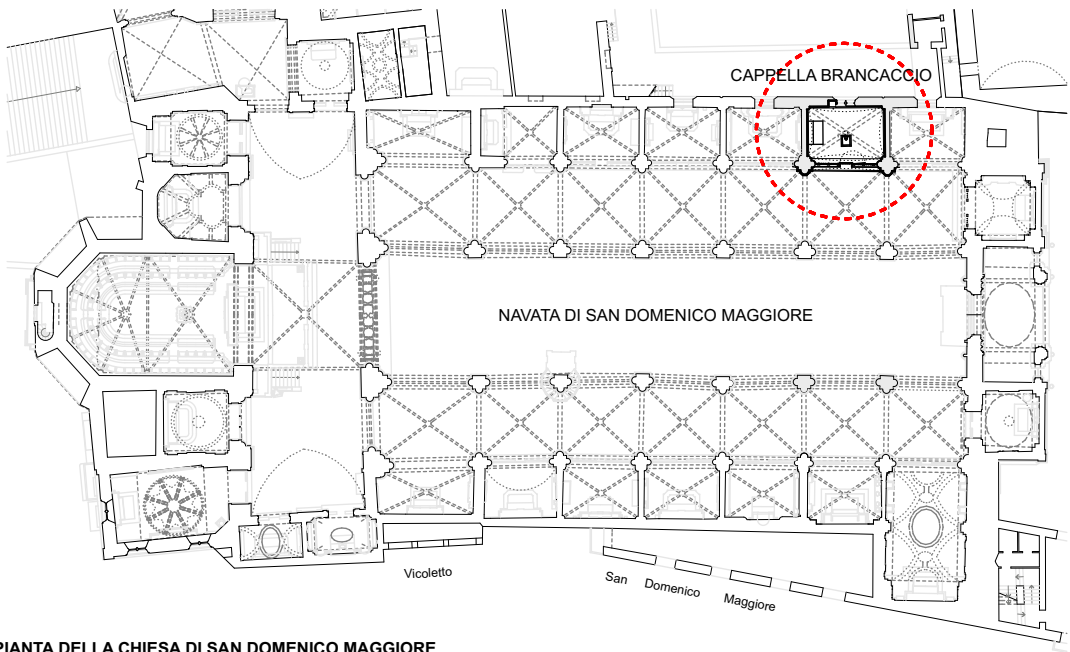
Nel 1732, poi, si ebbe il rifacimento della pavimentazione ad opera di Domenico Antonio Vaccaro, ciò purtroppo compromise il sistema di lapidi, iscrizioni ed accessi tombali, presenti sul pavimento rimosso.

Nel 1744 il Vaccaro delimitò lo spazio delle cappelle con balaustre marmoree e con cancelli in ottone.

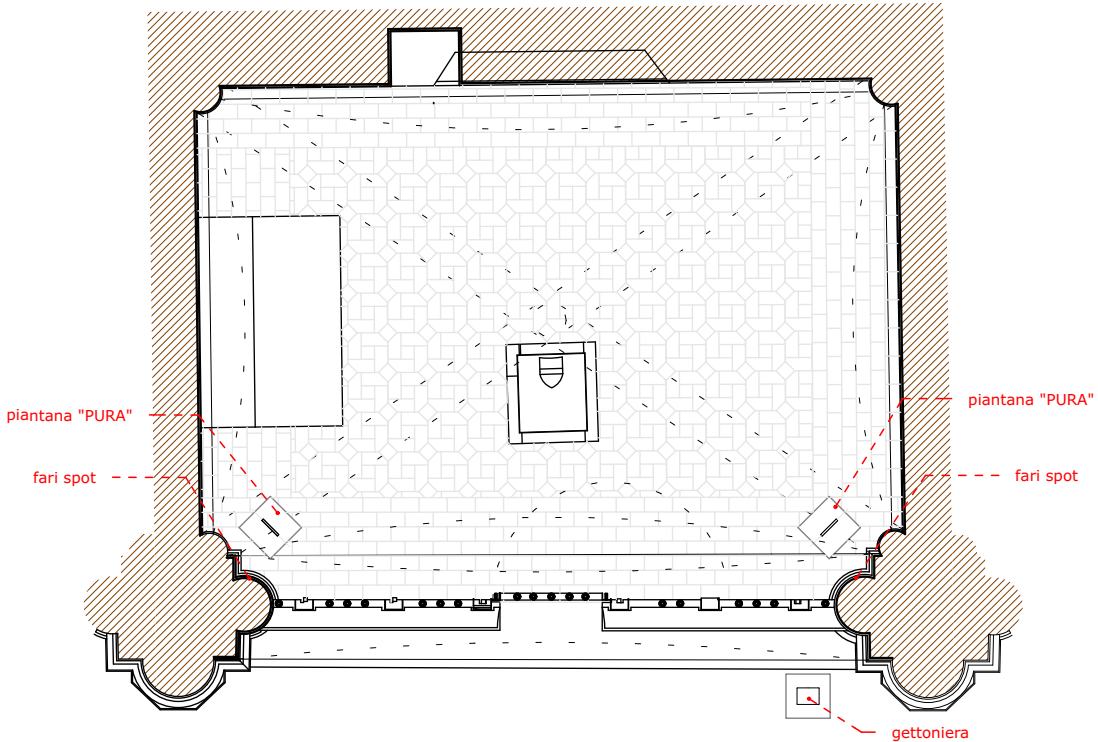
Tra il 1850 ed il 1853 Ferdinando Travaglini effettuò un radicale restyling, mirando a riportare l'edificio ecclesiastico all'antico splendore del nucleo primitivo; a tal fine, apportò una serie di modifiche alle strutture interne per reintrodurre i caratteristici stilemi gotici (o meglio neogotici); i finestrini tornarono, ad esempio, alle gotiche forme a sesti acuti, ma vi furono inseriti vetri colorati, si rivestì tutto di stucco lucido color oro e sulle pareti si posero dei rivestimenti in marmo e dei dipinti.

Il predominante uso di stucchi colorati e di dorature e la ridondanza degli elementi decorativi, che invase l'interno della Chiesa domenicana, fu una forzatura stilistica ed andò, in realtà, proprio a comprometterne l'aspetto più autentico, snaturandolo.

Nel corso dei secoli la Basilica ha subito, dunque, molti rifacimenti, che ne hanno modificato l'originaria impostazione gotica: uniche testimonianze superstiti della Chiesa angioina sono il portale d'ingresso in marmo con arco acuto, la porta in legno e gli affreschi della Cappella Brancaccio, in passato ritenuti di scuola umbro-giottesca, riportati alla luce dai restauri postbellici del 1953 ed attribuiti nel 1969 da Ferdinando Bologna a Pietro Cavallini, pictor romanus.



PIANTA DELLA CHIESA DI SAN DOMENICO MAGGIORE

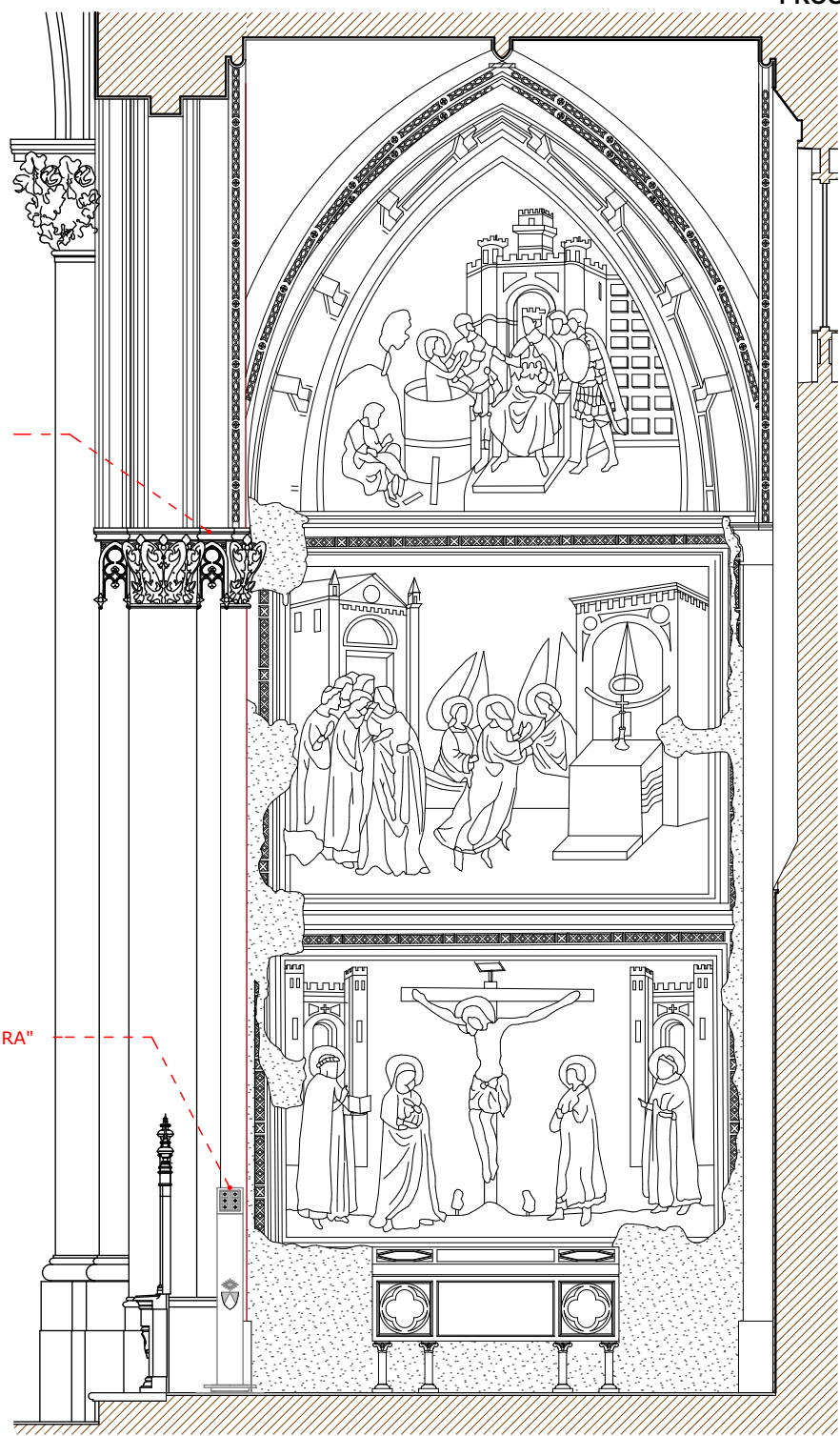


PIANTA DELLA CAPPELLA BRANCACCIO

La parete di San Giovanni Evangelista



Sulla parete a sinistra, dedicata a San Giovanni Evangelista, ci sono in alto, sotto la volta, all'interno di una lunetta incorniciata da innovative mensole disegnate prospetticamente per dare il senso della profondità, il *Martirio di San Giovanni in oleo a Porta Latina*: vediamo il Santo in una caldaia e l'Imperatore seduto come un giudice, circondato da soldati, sullo sfondo appare l'architettura di una città con le mura, una porta e delle torri; al centro della parete, in un riquadro rettangolare, l'*Assunzione al cielo di San Giovanni*: due Angeli al centro della scena reggono il corpo del Santo, ai loro lati ci sono un altare sotto un'edicola ed una chiesa con davanti un sacerdote seguito da chierici; in basso, sempre all'interno di una cornice rettangolare, una *Crocifissione di Cristo*: Cristo ha sulla sinistra la Vergine Maria e San Domenico e sulla destra San Giovanni ed un altro domenicano, il tutto circondato da architetture turrette e porte di città, poste in secondo piano. Lo spazio, attraverso queste architetture urbane ritratte in prospettiva, assume volumetrie nuove: scompare la tradizionale positura delle figure piatte bizantine, allineate di fronte a chi osserva, e si attribuisce peso e volume alle figure umane, di cui si vuole mettere in risalto la drammaticità interiore; il tutto è reso possibile anche grazie sia ad una nuova impostazione della composizione scenica, che si attua attraverso piani sfalsati, plasticità dei corpi e delle ombreggiature, e sia grazie alla grande attenzione alla qualità del colore e degli impasti.



SEZIONE LONGITUDINALE Y1- Y1'

La parete di Sant'Andrea

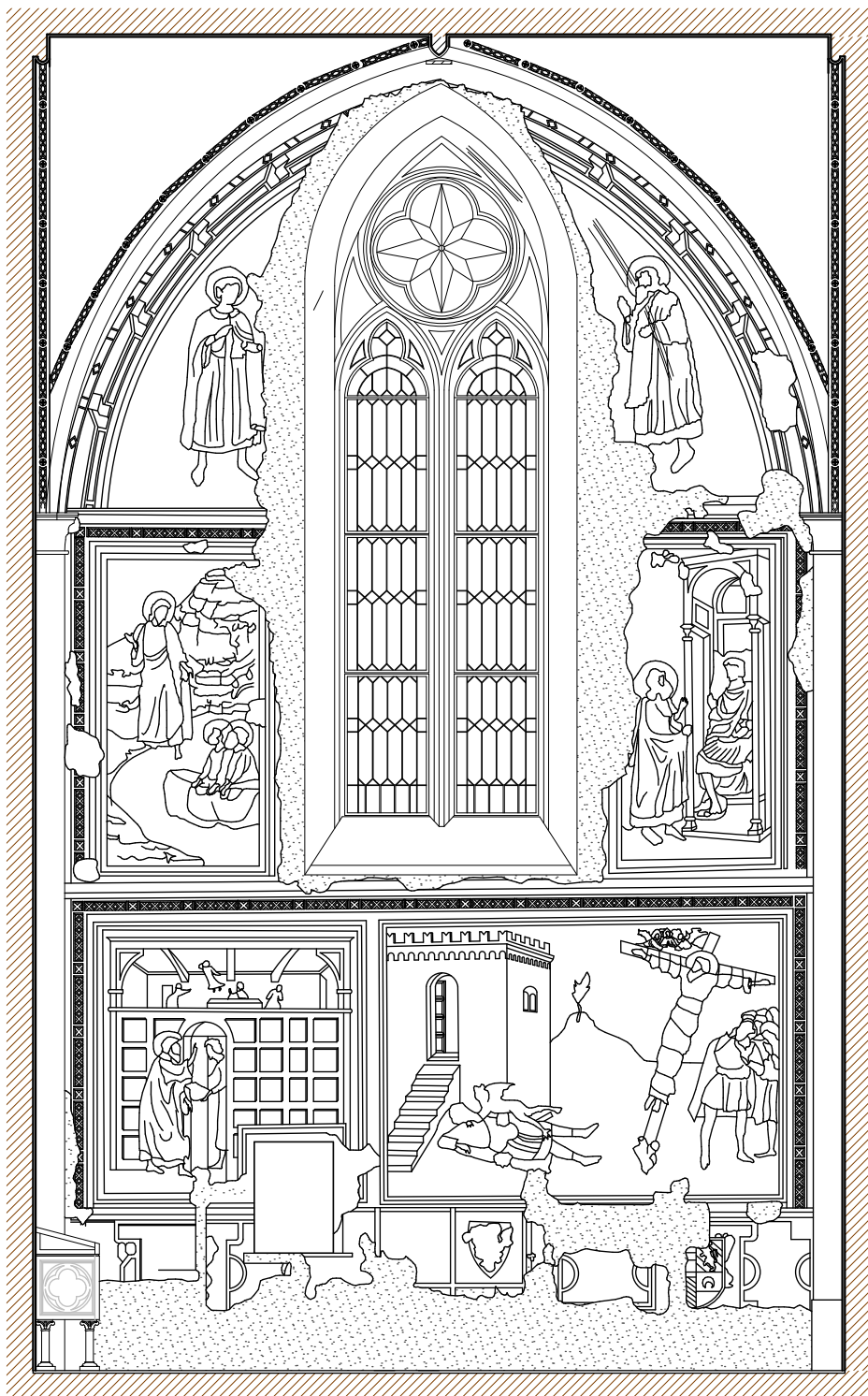


la parete di fondo

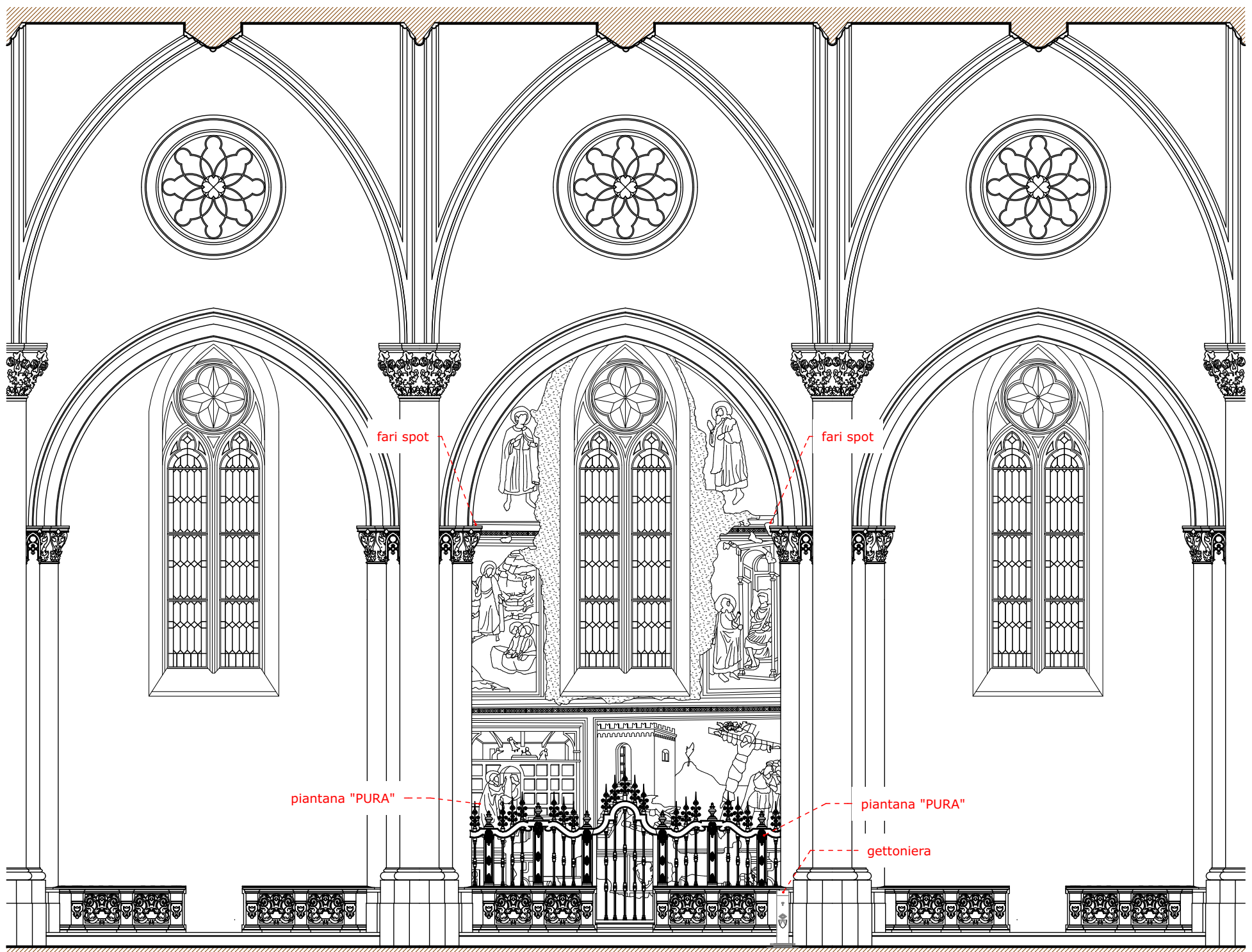


il Martirio di Sant'Andrea

Le pitture, celate per lungo tempo da scialbature, raffigurano sulla parete di fondo dedicata a Sant'Andrea, purtroppo aggredita dall'umidità e dai sali, nella parte superiore lateralmente all'alta finestra a lancetta, *Due Profeti*, recanti rotoli con iscrizioni in caratteri "pseudo-cufici"; queste figure sono inquadrare all'interno di una cornice di false mensole tridimensionali. Tali "illusorie" mensole disegnate in prospettiva sono per il Bologna la pregnante espressione di una nuova civiltà pittorica in divenire nel Trecento e sono una grande novità introdotta da Cavallini: esse suddividono gli spazi con una sorprendente "acutezza prospettica" e con una moderna "intelligenza plastico-volumetrica", molto lontane dalla staticità e dalla piatezza delle raffigurazioni bizantine. Nella parte centrale, sempre lateralmente alla finestra, altre scene della vita dell'apostolo: a sinistra la *Chiamata dei Santi Andrea e Pietro*: Cristo sulla riva del lago di Tiberiade rende "pescatori di uomini" i due apostoli, ritratti nella barca atti a pescare; a destra Sant'Andrea parla con il prefetto Aegeas, assiso su un trono posto all'interno di un'edicola. La parte sottostante la finestra è suddivisa in due riquadri: a sinistra c'è il *Miracolo postumo di Sant'Andrea*, che, nelle vesti di un pellegrino, salva un vescovo dalla tentazione del demonio, il quale aveva assunto le fattezze di una donna; a destra il *Martirio di Sant'Andrea*: il Santo è legato sulla croce, mentre a sinistra in basso si vede il suo persecutore, il prefetto Aegeas, che ne aveva decretato la morte, strangolato da un demone.



SEZIONE TRASVERSALE



fari spot

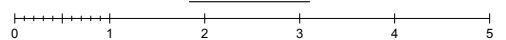
fari spot

piantana "PURA"

piantana "PURA"

gettoniera

PROSPETTO



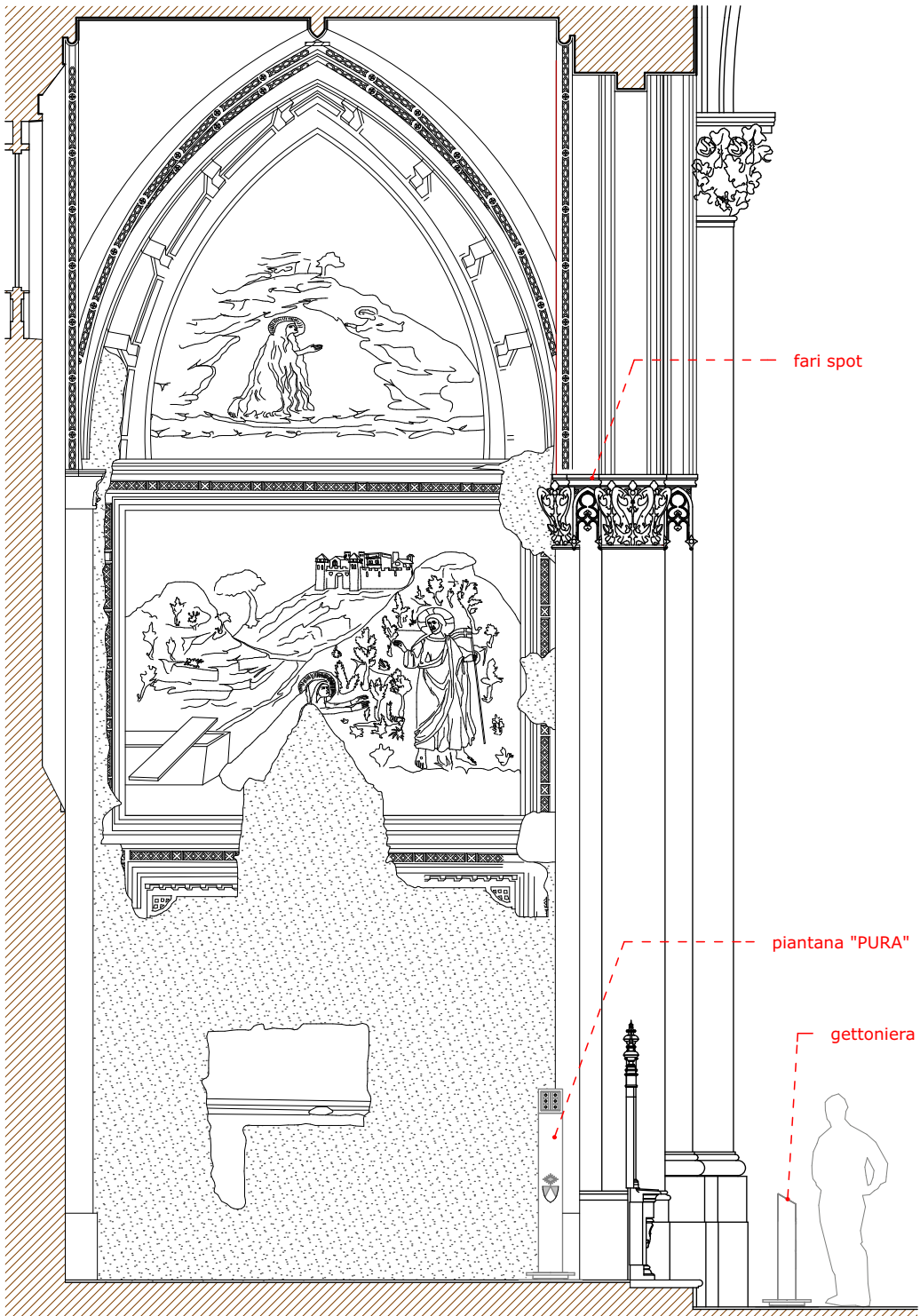
La parete di Maria Maddalena



La parete di destra è dedicata alla Maddalena, ma sono rimaste solo due scene: nella lunetta in alto, sempre incorniciata da finte mensole in prospettiva, abbiamo la *Maddalena in meditazione* in una caverna, mentre riceve da un Angelo la comunione, il tutto quasi "avvolto" da una montagna rocciosa sovrastante. Sotto, in un rettangolo, abbiamo il "*Noli me tangere*": sullo sfondo si scorge -su un'altura- una città fortificata da alte mura e lateralmente due montagne rocciose, ricche di una rigogliosa vegetazione; in primo piano campeggia la Maddalena, inginocchiata davanti al sepolcro vuoto, protendente la sua mano verso il Cristo risorto; nella parte bassa del muro, resta solo un piccolo frammento del riquadro di quest'ultima scena: l'affresco, *Cena a casa di Levi*, fu distrutto, infatti, nel 1846 quando sulla parete fu posizionato un monumento sepolcrale opera del Vaccà.

La Cappella è detta anche "Cappella Sant'Andrea de' Brancacci", quantunque delle "Storie di Sant'Andrea" non si trovi menzione nelle antiche guide di Napoli del Settecento e dell'Ottocento, le quali, invece, si soffermavano solo sulle scene delle pareti laterali; ciò accadeva perché le scene della parete di fondo erano nascoste da un imponente altare e da un dipinto di ragguardevoli dimensioni, entrambi rimossi nei restauri effettuati nei primi anni del Novecento.

A sinistra, nella parte bassa, attualmente si trova il sepolcro di Anastasia Ilario, terziaria domenicana (m.1934), detta la "santarella di Posillipo".



fari spot

piantana "PURA"

gettoniera

SEZIONE LONGITUDINALE Y-Y'

Il progetto di illuminazione

Le mirabili cromie, che sono emerse dopo l'ultima pulitura del ciclo degli affreschi della "*Cappella Sant'Andrea de' Brancacci*", richiedevano un radicale ripensamento delle soluzioni illuminotecniche presenti ed a tal fine è stato ideato un sistema illuminante completamente nuovo, per il quale è stata concepita e realizzata "PURA"TM, una lampada da pavimento, che consentirà la valorizzazione degli affreschi, un più alto comfort visivo e un'efficienza luminosa a basso consumo, per garantire, non da ultimo, risparmio energetico e rispetto dell'ambiente.

Il nuovo impianto di illuminazione artificiale interno della Cappella Brancaccio è stato, pertanto, progettato tenendo conto delle seguenti premesse:

- che i corpi illuminanti da installare si dovessero collocare in modo da non essere frapposti fra i visitatori e gli affreschi, evitando ogni possibilità di abbagliamento al visitatore (difetto riscontrato nelle luci presenti);
- che l'intero ciclo pittorico, realizzato da Pietro Cavallini, era stato immaginato dall'artista in funzione della fonte di luce di taglio naturale, proveniente dalla finestra presente sulla parete di fondo, che illumina (con una luce naturale intorno ai 4.000-5.000°) i 2/3 superiori delle pareti della Cappella, mentre la parte bassa era, presumibilmente, illuminata con candele o con lampade a olio, quindi con temperature di colore comprese tra i 1.500 e 3.000° K;
- che l'impianto a farsi ottemperasse le vigenti norme tecniche e di contenimento di consumo elettrico, a cui la gestione del Complesso monumentale risulta particolarmente indirizzata;
- che, ai fini della salvaguardia delle pellicole pittoriche presenti, l'impianto fosse rispettoso del valore massimo di 100 lux, posto come valore limite di emissione elettromagnetica.

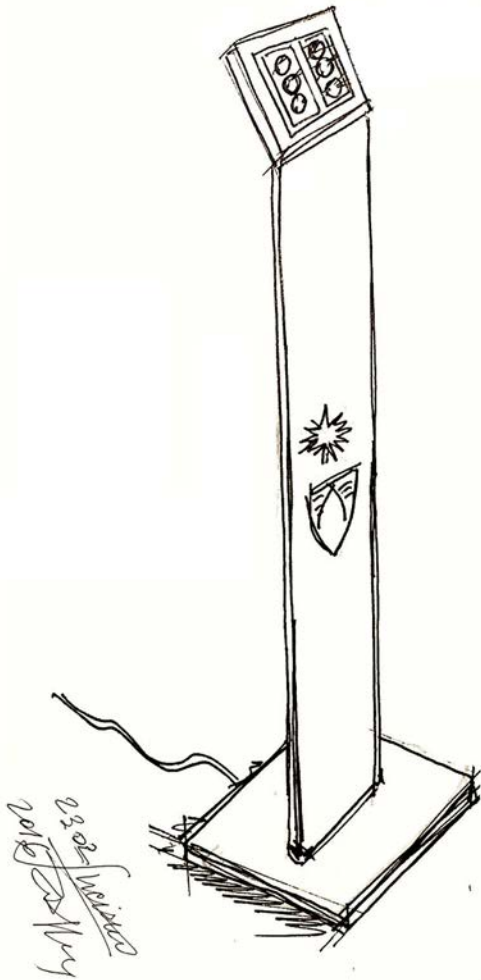
La scelta dei corpi illuminanti è, pertanto, ricaduta sulla tecnologia dei diodi luminosi, i LED COB, sorgente innovativa di ultima generazione, che tra i vari vantaggi annovera quello di emettere onde elettromagnetiche prive di radiazioni ultraviolette o infrarosse, deleterie per la conservazione delle pitture murali, potendo innescare fenomeni di alterazione o perdita di stabilità e di adesione della pigmentazione. Si è optato per una luce bianco-calda, che fosse percepita come naturale; l'esito finale è un'illuminazione omogenea e morbida nella proiezione delle ombre, ma sempre diffusa e uniforme.

Le 2 piantane "PURA"TM, realizzate su disegno, con struttura metallica verniciata nella finitura alle polveri con colore grigio grafite RAL 7024, sono equipaggiate on-board con 6 LED COB da 3W ciascuno a temperatura di colore 3.000° K ed ubicate in posizione retroposta alle colonne dell'arco di accesso alla Cappella, per offrire alla percezione del visitatore una luce calda simile a quella delle candele/lampade a olio.

Alle 2 piantane sono integrate 2 coppie di fari spot a tecnologia LED COB con potenza 20 W e temperatura di colore Luce 4.000° K, posizionati sulla parte postica dell'abaco delle colonne dell'arco di accesso alla Cappella, per ottenere un'illuminazione artificiale di taglio per la parte superiore delle pareti e dell'intradosso della cupola di copertura, a similitudine della luce naturale proveniente dalla finestra.

Il funzionamento dei corpi illuminanti sarà comandato da una gettoniera, realizzata su disegno, a struttura metallica verniciata nella finitura alle polveri con colore grigio grafite e posizionata esternamente alla Cappella, in prossimità del cancello d'ingresso presente nella cancellata.

La gettoniera sarà equipaggiata di un dispositivo per l'accensione temporizzata dell'impianto luci da parte del visitatore con la semplice introduzione di moneta.



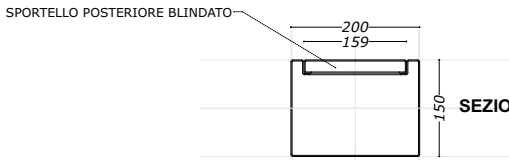
SCHIZZO INIZIALE



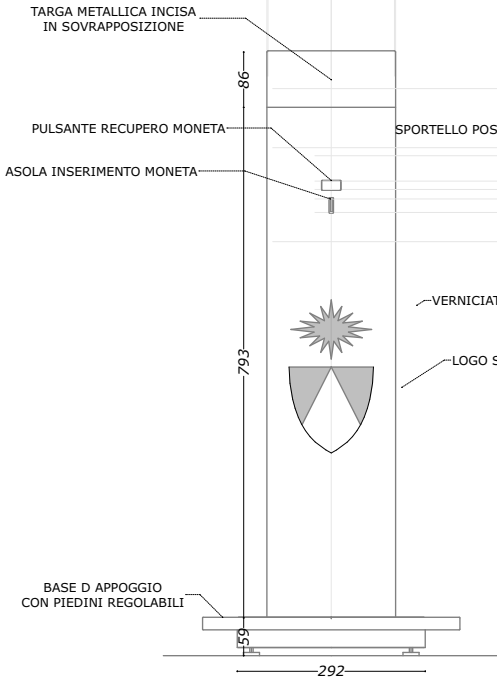
PROTOTIPO REALIZZATO

PIANTANA "PURA"

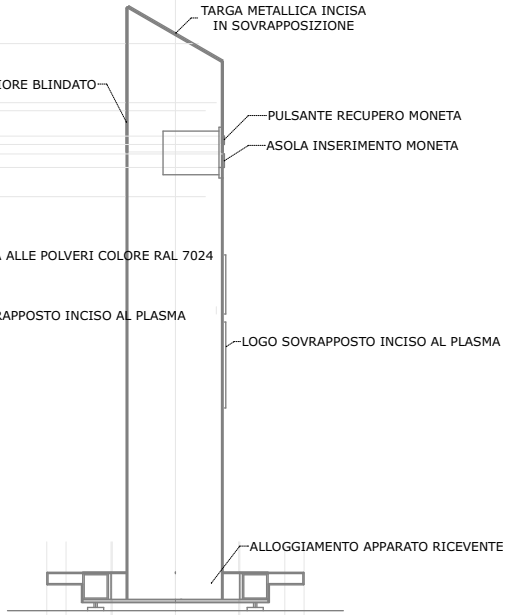
PROGETTO ESECUTIVO



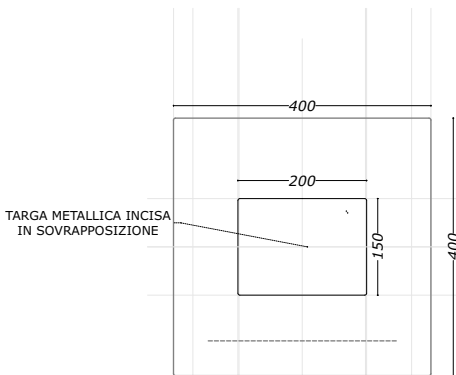
SEZIONE GENERICA SUL FUSTO



VISTA FRONTALE



VISTA IN SEZIONE



VISTA DALL'ALTO

DETTAGLIO ESECUTIVO DELLA GETTONIERA

LED COB 3 W - 3.000°K

20 3 3 20
76 3 76



SEZIONE SULLA TESTA

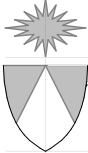
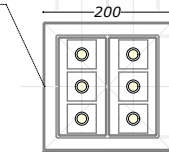
TESTA RECLINABILE 0-30°

200

1

1,324

13 47

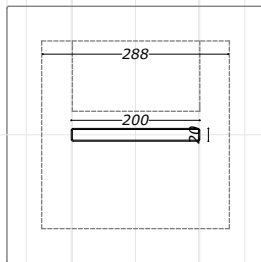


LOGO SOVRAPPONTO INCISO AL PLASMA

VERNICIATURA ALLE POLVERI COLORE RAL 7024

VISTA FRONTALE

400



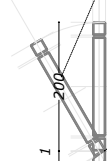
VISTA DALL'ALTO

TESTA RECLINABILE 0-30°

1

1,324

13 47



CERNIERA DI SNODO

LOGO SOVRAPPONTO INCISO AL PLASMA

ALLOGGIAMENTO APPARATO RICEVENTE

VISTA IN SEZIONE

DETTAGLIO ESECUTIVO DELLA PIANTANA "PURA"

Cavallini e la Scuola Romana



Pietro Cavallini, il cui nome per esteso era Petrus Caballinus de Cerronibus, Pietro de' Cerroni, anche detto il Cavallino, fu un insigne pittore romano, vissuto tra il Duecento e il Trecento, capostipite della grande Scuola Romana del XIII secolo, di quella importante pittura medioevale dell'Urbe riscoperta e rivalutata di recente ma, in vero, conosciuta e riconosciuta esclusivamente da una élite di specialisti. Il pictor romanus fu tra i primi pittori italiani ad affrancarsi dal giogo stilistico dell'arte bizantina attraverso l'esaltazione degli elementi classici. La sua statura artistica fu ingiustamente offuscata e volutamente ridimensionata dal pregiudizio fiorentinocentrico del Vasari che, per campanilismo, considerava l'arte "moderna" nata a Firenze.

Venuto al mondo presumibilmente intorno al 1240, fu coetaneo di Cimabue e di 5 lustri più grande di Giotto, ma, già più che trentenne, il Caballinus veniva "ridotto" dal Vasari a discepolo di un dodicenne Giotto, "anacronismo anagrafico paradossale".

La sua presenza, congiuntamente a Cimabue, Giotto e Puccio Capanna, nel novero dei decoratori della Basilica di Assisi è attestata da alcuni documenti contabili, ma per secoli la storiografia tradizionale, a partire proprio dal Vasari, strenuo sostenitore del primato della Scuola Fiorentina su quella Romana, attribuì i maggiori meriti degli affreschi del cantiere assisiense al "sommo" Giotto.

Saranno i restauri condotti ad Assisi dopo il terremoto del 1997 dallo storico dell'arte Bruno Zanardi a mettere in discussione la paternità degli affreschi della *"Vita di San Francesco"* della Basilica Superiore. Zanardi, riconoscendo nella fattura di questi affreschi un'attenzione alle opere antiche presenti in Roma, caratteristica stilistica distintiva della Scuola Romana, congetturò che le pitture murali assisiense fossero frutto di almeno tre mani e che una di queste fosse di Cavallini, all'epoca, già molto affermato e quotato.

L'autorevole critico Federico Zeri sostenne strenuamente questa tesi, considerata invece rivoluzionaria dal mondo dell'Arte, ed affermò che l'aver relegato per secoli Cavallini, Rusuti e Turrizi (tutti esponenti della Scuola Romana) a semplici aiuti di Giotto fosse da considerarsi un episodio tristissimo di "teppismo culturale". Nel 2013, anche Vittorio Sgarbi si è detto concorde con la tesi Zanardi-Zeri, soprattutto in ordine alla modalità di esecuzione degli incarnati ed alla stesura delle velature del colore preparatorio, più vicine ai personaggi cavalliniani che a quelli giotteschi. Le scoperte di Zanardi ci consentono di ritenere e di sostenere, che, se ad Assisi vi è stata, come probabilmente vi è stata, sia la prima affermazione del Naturalismo, ossia la rappresentazione tridimensionale e prospettica della realtà, e sia la comparsa di figure con una volumetria ed una profondità "umana" del tutto nuova, è perchè tra gli artefici principali di tali affreschi vi fu Cavallini, esponente di quella Scuola romana, che aveva desunto le sue conoscenze prospettiche e la sua capacità introspettiva dall'osservazione della pittura romana antica e tardo-antica, di cui rimanevano molti reperti nella Caput Mundi.

Cavallini "iniziatore" dell'arte moderna

Il recente restauro degli affreschi della Cappella Brancaccio, terminato nel 2013, secondo il professor de Castris ha fornito riscontri a sostegno della tesi del 1969 del professor Bologna sul ruolo di guida di Cavallini in questa zona della fabbrica angioina, nella quale si riscontra la tipica gestione logistica ed organizzativa di un cantiere medioevale di decorazione a fresco: un *caput maior*, coordinatore e direttore di un team di artisti, affrescatori, carpentieri, muratori e giovani apprendisti, e un *caput magister*, ideatore ed inventore delle soluzioni compositive, coadiuvato da altri pittori collaboratori.




Secondo il professor de Castris, ben prima dell'arrivo a Napoli di Giotto, avvenuto tra il 1328 e il 1330, Cavallini aveva iniziato ad affrescare questa Cappella gentilizia della Basilica domenicana e, quindi, aveva portato nella Capitale angioina una pittura nuova, attenta alla qualità del colore, alla matericità dell'impasto, alla plasticità delle ombreggiature, una pittura sempre più interessata all'introspezione dei personaggi, un'arte che, a buon diritto, possiamo definire "moderna".

Nei dipinti del *pictor romanus* è possibile notare un pannello sostenuto da una plasticità fortemente incisa, questa modalità pittorica è propria di chi ha fatto suoi sia la cultura e sia il linguaggio degli antichi greci e romani. La postura dei suoi personaggi trova assetto precipuamente in un'attitudine neoellenistica, cioè il peso del corpo dei personaggi dipinti viene scaricato interamente su una gamba, mentre il bacino fa quasi da bascula al tronco, creando nelle scene rappresentate dinamiche di straordinaria eleganza e rompendo i legami con gli stilemi bizantini.

Altro elemento degno di nota del suo stile è il modo di lumeggiare la figura, che Egli aveva appreso sempre dalla pittura greco-romana:

i pittori del periodo pompeiano volevano produrre l'impressione, in chi guardava gli affreschi, che la luce, illuminante il dipinto, fosse quella proveniente dalle finestre reali. Tali segni distintivi della pittura cavalliniana hanno permesso al restauratore e storico dell'arte Bruno Zanardi di riconoscere, durante i restauri del 1997 della Basilica Superiore d'Assisi, la "moderna" pennellata proprio del *pictor romanus*. Fra i metodi di analisi usati per attribuire gli affreschi assisiati al pittore dell'Urbe ci sono la classificazione del Canone e l'uso dei Patroni. Il canone era il parametro adottato dagli antichi greci per indicare la proporzione di una figura: essi dividevano il corpo umano in più sezioni ideali identiche, partendo dalla misura del capo, dal risultato scaturiva il canone. Il restauratore appurò, che in ognuno dei 3 diversi cantieri esistenti nella Basilica Superiore, gestiti da 3 distinti Maestri, uno dei quali era –secondo gli archivi dei francescani- Cavallini, si applicavano canoni dissimili. Lo storico dell'arte, riproducendo i profili delle figure ivi dipinte, aveva scoperto, che ogni "capocantiere", per tracciare i disegni sulle grandi pareti da affrescare, si serviva di propri patroni, che erano sagome ritagliate. Appoggiando i patroni alla parete, preparata con l'intonaco, se ne seguivano i contorni e si disegnavano celermente anche intere scene. I pittori usavano le proprie sagome in cantieri diversi, sicchè, studiando gli affreschi realizzati con certezza da Cavallini a Roma, Zanardi tracciò profili di personaggi sovrapponibili a quelli raffigurati in alcune scene della Basilica Superiore di San Francesco, dimostrando la paternità di Pietro Cavallini di vari dipinti assisiati.



*"rendiamo noto a tutti che il maestro Pietro
Cavallini di Roma, pittore, è giunto in queste
terre per servirci di qui in avanti con la sua
arte ...;
per il suo stipendio e spese gli siano versate
trenta once d'oro all'anno ...,
gli sia assegnata una casa dove egli possa,
insieme con la sua famiglia, comodamente
abitare..."*

Carlo II d'Angiò, 10 giugno 1308

lighting design Luciano Raffin
ricerche storico-bibliografiche e testi Elena Grisi
rilievi architettonici STUDIO RAFFIN:
Giancarlo Feleppa
Ivan di Vicino
Antonio Di Maro



A r e k i M u l t i m e d i a

Ed. Grisi Salerno



Qualcosa è cambiato a San Domenico Maggiore

Nella Cappella Brancaccio una nuova luce si è accesa la settimana scorsa per illuminare gli affreschi di Pietro Cavallini risalenti al primo decennio del Trecento.

Grazie al Rotary Distretto 2100 e al progetto di illuminazione dell'arch. Luciano Raffin è ora possibile ammirare completamente il medievale ciclo di affreschi dedicato alle Storie dei Santi Pietro e Andrea, della Maddalena e la Crocifissione di Cristo con santi domenicani. Il sistema di corpi illuminanti a diodi luminosi è alimentato da una gettoniera per l'accensione a tempo.

Invitiamo tutti i napoletani a godere dello splendido e suggestivo spettacolo quando cala il sole. La Basilica di San Domenico Maggiore il sabato e la domenica è aperta sino alle ore 20.00



