

## LA VITA, L'OPERA, LA FORTUNA CRITICA

Cesare Fracanzano, fratello del più noto Francesco, nasce a Bisceglie il 16 ottobre 1605 da Alessandro, nobile originario di Verona e mediocre pittore, e dalla barlettana Elisabetta Milazzo. Insieme al fratello seguì il padre nei suoi spostamenti di città in città per eseguire decorazioni e da lui apprese i primi rudimenti dell'arte pittorica, per poi entrare nella bottega del Ribera.

Il padre Alessandro nacque a Verona nel 1567 e del 1605 è la realizzazione del perduto *Sant'Agostino* della chiesa eponima di Trani, dove il pittore appare ancora tenacemente legato al tardomanierismo romano: un orientamento che emerge anche nell'*Assunta* della sacrestia della cattedrale di Monopoli (1607), nel *Sant'Antonio* (1612) della chiesa di San Francesco e nei *Santi Vito, Modesto e Crescenza* (tav. 35) della chiesa del Carmine a Ruvo, opera pagata nel 1621. Intorno al secondo e terzo decennio del secolo si lasciò attrarre dalle esperienze pittoriche rese note in Puglia da Palma il Giovane; in tale contesto un ruolo centrale spetta alla *Pietà* di San Pietro Caveoso a Matera. Il catalogo delle opere di Alessandro è stato ampliato a seguito della restituzione al pittore di una serie di opere, come la *Madonna col Bambino in gloria tra i Santi Eligio e Carlo Borromeo* della chiesa parrocchiale di Miglionico, il *San Girolamo* di Santa Maria dell'Isola a Conversano e il *San Vito* della chiesa del Salvatore a Monopoli.

“Per capire la poliedrica espressione pittorica di Cesare Fracanzano che passa con disinvoltura dalla sconcertante rivelazione caravaggesca alla tonale fusione armoniosa dei Carracci, è essenziale tuffarci per un momento nella realtà artistica e storica del Seicento. La civiltà artistica del Seicento sorta dalla crisi dello splendido mondo cinquecentesco, ha in sé la grandezza, la complessità, le contraddizioni di una delle epoche più tormentate eppure più feconde di tutta la storia d'Europa e riesce a maturare le più alte conquiste spirituali che formano il patrimonio della civiltà moderna. È dalla nuova visione che si ha dell'uomo e della natura e soprattutto dal nuovo profondo amore per la vita che nasce, in un conflitto di forze e di idee nuove, la base di tutte le attività spirituali del secolo.

La Pittura avverte ed afferra di colpo la nuova situazione sociale ed esprime due grandi correnti pittoriche: quella dei Carracci decorativa ed armoniosa, quella tormentata e chiaroscurale di Caravaggio. Ed è in questa particolare atmosfera che vive ed opera il nostro Cesare Fracanzano. È un artista stimato ed apprezzato per la sua ricchissima varietà di linguaggi, di soluzioni stilistiche, d'improvvisi accensioni di luci, di armoniose fusioni di colore”. (Maria Picardi Coliac).

Nel 1626 Cesare è documentato a Barletta, secondo quanto attestato dal contratto matrimoniale pubblicato da Vista nel 1907, il 16 luglio si sposa con Beatrice Covelli. Nel 1629 era a Napoli, come conferma un documento di quell'anno relativo all'esecuzione di un'Assunta per il canonico Pizzella segnalato da D'Addosio. Nel 1633 era invece di nuovo a Barletta, come risulta da documenti di commissione relativi ad una *Santa Monica* per la chiesa di Sant'Agostino e ad un *Cristo* per il Santissimo Sacramento di Ruvo. In quello stesso anno, il 27 novembre, fu battezzata la figlia Margherita. Fino al 1639 si succedettero le nascite dei figli Niccolò Domenico (7 giugno 1635), Domenico Antonio (30 aprile 1637), Nicola Antonio (3 giugno 1638), Domenico Alessandro (21 agosto 1639). La presenza del Fracanzano a Barletta nel 1639 è confermata da due atti notarili del 9 febbraio e 29 marzo, rogati da Francesco

Lombardo. La nascita del figlio Carlo Antonio invece è probabile che sia avvenuta a Napoli nel 1640.

La moglie, secondo il De Dominici, fu la sua modella preferita, come conferma la ripetizione tipologica che accomuna la *Sant'Elena* (fig. 1) di Santa Maria di Nazareth a Barletta, la *Maddalena* (fig. 2 - tav. 33) di San Domenico Maggiore, l'angelo del *Cristo flagellato* della quadreria dei Gerolamini (fig. 3 - tav. 1), oltre che l'*Immacolata* di Santa Maria della Speranza (fig. 4), sempre a Napoli, dove il pittore intervenne a completamento dell'area presbiteriale, progettata da Cosimo Fanzago. Nello stesso periodo egli risulta impegnato nella realizzazione degli affreschi (fig. 5) del coro di Santa Maria della Sapienza (1639-41), dove intervenne a dare prosecuzione al lavoro in precedenza svolto da Belisario Corenzio per la volta della navata. Dal documento di pagamento, pubblicato da Bonazzi, nel 1888, nel quale viene indicato quale "valente artista", risulta che in tale occasione ricevette un compenso di 525 ducati. È proprio in rapporto ai risultati conseguiti dal più celebre pittore che Cesare attinse alla più moderna visione stanzonesca, potenziandola attraverso il ricorso a spinte barocche di impronta lanfranchiana.

L'estendersi dei contatti con gli ordini religiosi lo portò ad assumere commissioni da parte dei Gesuiti, com'è testimoniato dal *San Francesco Saverio che battezza* gli indigeni (tav. 2) per la chiesa napoletana del Gesù Vecchio (documentato al 1641). Il modello ebbe fortuna in ambito pugliese e gli procurò una commissione dalla famiglia Carducci Artemisio: realizzò una serie di tondi (tav. 3) di soggetto religioso che fungevano da sovrapporte all'interno del palazzo avito a Taranto, fortemente alterati da impropri restauri alla fine del Settecento come sottolinea lo Speciale. Alla committenza gesuitica è legata anche l'*Immacolata* (fig. 6 - tav. 4) per la chiesa napoletana di San Francesco Saverio, oggi San Ferdinando. L'opera costituì un prototipo, replicato per la tela (fig. 7 - tav. 5) del coro della chiesa dei Gerolamini, che sortì, anche a distanza di un secolo, particolari implicazioni devozionali, se nella vita del venerabile Gennaro Maria Sarnelli si trova scritto: "e se ei trovavasi ginocchioni innanzi il quadro dell'Immacolata Concezione, opera del pennello del celebre Fracanzano, niuno riusciva a por fine alle sue preghiere". Ce lo ricorda Fra Dumortier, nella Vita del venerabile servo di Dio, padre G. M. Sarnelli.

Cesare si forma in ambito tardo manieristico, accostandosi all'opera di Ippolito Borghese e di Fabrizio Santafede, come testimoniano le tele dell'Episcopio o l'*Educazione della Vergine* nella chiesa di San Gaetano, conservate a Barletta.

Sia per Francesco che per Cesare Fracanzano il primo profilo biografico ci viene fornito dal De Dominici, ma le sue informazioni non sempre sono attendibili.

Per Cesare ad esempio egli afferma che partecipò alla rivolta di Masaniello, facendo parte con altri pittori della Compagnia della morte, capeggiata da Aniello Falcone, e si spostò addirittura all'estero per timore della repressione operata successivamente dal conte di Oñate: "questa fu la prima volta ch'egli andò in Francia, ove si dice, ch'ei dipingesse alcune opere assai stimabili. Pure l'amor della Consorte, e de' cari figli tirandolo di nuovo alla Patria, avvenne, che appena giuntovi egli fu fatto prigioniero, e sarebbe mal capitato, se il suo Protettore Principe della Rocca non avesse impetrato dal Vicerè il perdono tanto a lui, quanto al suo fratello Francesco", mentre più di un documento ci induce a pensare che egli si fosse ritirato in Puglia sin dal 1646. Il biografò segnala inoltre che sua moglie era di famiglia povera, mentre oggi sappiamo

che suo padre possedeva un cospicuo patrimonio e che le aveva riservato una ricca dote. Pochi sono i documenti di pagamento ed ancora meno i dipinti firmati e datati, per cui gran parte degli spostamenti tra Napoli e la Puglia ed una precisa scansione cronologica della sua attività sono ancora avvolti nell'incertezza, come pure gran parte della sua produzione è ancora da recuperare, anche per le difficoltà legate ai suoi spostamenti tra Napoli ed i centri minori della Puglia dove operò per lunghi periodi.

Il De Dominicis riferisce che negli anni Trenta assieme al fratello frequenta la bottega del Ribera e lo provano le numerose repliche del maestro, tra le quali notevole quella (tav. 6) conservata nel duomo di Castellammare, ma la sua adesione al naturalismo, a differenza del fratello, è superficiale ed accademica, come si può apprezzare in opere di quel periodo, quali il *San Giovanni Battista* (fig. 8 - tav. 7) del museo di Capodimonte o la *Pietà* del Pio Monte della Misericordia, per anni in deposito presso lo Stabilimento termale di Casamicciola. Fu così "impegnato in quell'intenso movimento artistico che tra il '30 ed il '40 riunì le forze vive delle nuove generazioni, per una schietta e polemica affermazione del naturalismo, in opposizione ai più diversi temperamenti del verbo caravaggesco nei quali si andava configurando il vivacissimo ambiente napoletano" (Causa).

Il suo naturalismo rimase però limitato ad aspetti esteriori, mentre i suoi interessi, sempre rifusi nel crogiuolo di un eclettismo sperimentale, erano infatti più rivolti a problemi di luce e di colore, piuttosto che di indagine naturalistica della realtà e di resa psicologica.

Si dimostra più disponibile ad accettare le soluzioni pittoristiche legate alla corrente vandyckiana, che si diffondono a Napoli intorno al 1635 e si esprime pienamente in lavori importanti, dal *San Michele Arcangelo* (fig. 9 - tav. 8) della Certosa di San Martino alla *Sant'Elena* (fig. 1) della chiesa di Santa Maria di Nazareth a Barletta, dal *Cristo confortato dagli angeli* (fig.3 - tav. 1) del Girolamini all'*Immacolata* (fig. 7) nella chiesa di San Ferdinando, tutte opere nelle quali Cesare "aderendo agli schemi e modelli classicistici desunti dal Reni e dallo Stanzione, giunge ad una maniera dolce e pastosa dalla calda cromia ed accentuata luminosità" (Spinosa Aurora).

In seguito verrà attratto dai modi lanfranchiani, in primis nella decorazione a fresco (fig. 5) eseguita nel 1640 nel coro della chiesa della Sapienza, ma anche nel celebre *Due lottatori* (fig. 10 - tav. 9) del Prado e nel ciclo di affreschi nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Conversano, raggiungendo "un più avanzato equilibrio tra elementi compositivi e luminismo cromatico, battendo fino in fondo quella strada del classicismo e delle sue implicazioni su cui si era incamminato e che gli fa svolgere in una sorta di sintesi le premesse ad un tempo vandyckiane e stanzionesche modulate su un orientamento barocco di ispirazione lanfranchiana" (Pinto).

La svolta lanfranchiana manifesta in tali esiti segna il definitivo distacco del pittore dalle iniziali preferenze tardo-manieristiche (*Educazione della Vergine* e *Sacra Famiglia* in San Gaetano a Barletta), già ridimensionate a seguito dei contatti con le cerchie naturalistiche, di cui sono frutto il *San Giovanni Battista* (fig. 8 - tav. 7) conservato a Napoli, nel museo di Capodimonte e l'*Adorazione dei pastori* (fig. 11 - tav. 17) da poco ritornata nella cattedrale di Pozzuoli dopo un ultra decennale esilio nel museo di San Martino. Nel *Cristo flagellato* della quadreria dei Gerolamini a Napoli, che il Celano riteneva opera di Luca Cambiaso, il superamento dei limiti tardomanieristici, ancora riscontrabili nella soluzione delle vesti, si

manifesta attraverso le ricercate gamme cromatiche che testimoniano un primo orientamento verso le suggestioni prodotte dalla conoscenza di opere di Anton Van Dyck a Napoli. Le sfumature pastose adottate nel contorno dei corpi e l'introduzione dei putti sulla sinistra, dissolti dall'effetto luministico, permettono di collegare tale risultato all'*Assunta* (tav. 10) del monastero napoletano dei camaldolesi e al *Cristo coronato di spine* (fig. 12) dell'Accademia del Sacro Cuore di Saint Louis nel Missouri.

Nella *Maddalena* (fig. 13 - tav. 11) dell'episcopio di Andria, che va considerata in parallelo alla *Carità* (fig. 14 - tav. 11) del Kunsthistorisches Museum di Vienna, si nota un gusto lanfranchiano che contribuisce ad effetti di vaporosa morbidezza. Nella tela per la cappella Lupi della chiesa del Gesù di Gravina con i *Santi Ignazio di Antiochia e Bibiana* (tav. 12), realizzata tra il 1645 e il 1646, la crescita barocca è percepibile nel luminoso effetto di impreziosimento degli abiti che, se rivela una volontà di allineamento sulle posizioni del fratello Francesco, testimonia anche l'assimilazione di componenti fiamminghe, in forte avanzamento nel quinto decennio del Seicento a Napoli.

Il rientro a Barletta, certamente determinato dagli avvenimenti politici che accompagnarono la restaurazione operata dagli Spagnoli, condizionò fortemente la produzione del pittore riguardo alle sue scelte, data la mancanza di positivi confronti con quella partenopea. Gli incarichi che si succedettero nell'ultima fase della sua attività gli consentirono di rafforzare la propria presenza operativa nelle diverse chiese della cittadina pugliese: come è testimoniato dai lavori per Sant'Antonio, San Gaetano, Santa Maria di Nazareth, Santa Maria del Carmelo, il Purgatorio e San Ruggiero.

La sua produzione, legata alla valorizzazione della componente reniana, si impose soprattutto a seguito della scomparsa di Paolo Finoglia nel 1645. A completamento dei lavori avviati da quest'ultimo nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Conversano, egli realizzò, alla fine della sua vita, una serie di affreschi che valsero a caratterizzare la struttura decorativa di tale complesso ecclesiastico, affidato alle monache francescane, sì da giungere alla definizione di un modulo decorativo che sarebbe stato in seguito tenuto presente da Angelo Solimena in San Giorgio a Salerno.

Nell'estendere l'intervento pittorico anche agli spazi dei matronei puntò sulle tematiche di *Sibille* (fig. 15) e *Profeti*, concentrandosi su "figure solitarie, dove ritornano liberamente alternati i due atteggiamenti fondamentali della sua maniera: quello più contenuto, che potremmo definire classicistico, reniano, e quello protobarocco, che muove le vesti delle Sibille e le accartoccia, come i panni che avvolgono i personaggi nei triangoli sferici della Sapienza" (D'Elia). Sempre all'interno del matroneo intervenne negli spazi triangolari che ornano la controfacciata, rappresentando da un lato San Francesco e dall'altro la principessa francescana Sant'Elisabetta, oltre che nelle raffigurazioni dei puttini che animano gli spazi triangolari di sostegno alla cantoria, sempre nella controfacciata, e di quelli che popolano i sottarchi delle cappelle. A lui spettano pure i dipinti sovrastanti le cappelle e l'altare maggiore, dove la tela con i Santi Cosma e Damiano rappresenta la sintesi dell'iter figurativo dell'artista: "dati i caratteri veramente singolari che presenta e che, particolarmente per quanto riguarda l'aspetto cromatico, giocato sui colori complementari, e la sontuosa, insistita suggestione tattile delle vesti dei due personaggi, non può spiegarsi se non con l'incontro napoletano di Cesare con i pittori di ascendenza fiamminga" (D'Elia).

Il pittore ritornato in Puglia, con le sue ultima prove riesce a rinnovare le tendenze accademizzanti della locale cultura artistica della prima metà del secolo, anticipando alcune delle soluzioni del barocco. Egli, in anticipo su Preti e su Giordano, sperimenta le esperienze del neovenetismo romano, immergendo i temi consueti ed altre differenti desunzioni culturali, soprattutto dal Vaccaro, in una densa atmosfera cromatica, che rappresentava per Napoli un inedito sentimento della luce.

Si spegne intorno al 1652 a Barletta, tra la fine del 1651, data a cui risale il suo testamento, e il novembre del 1652, quando la moglie risulta vedova, dopo aver lasciato nella tela dei Santi Cosma e Damiano (fig. 16) a Conversano una sorta di testamento spirituale, in cui si compendiano le sue posizioni formali e se ne distillano in una resa personale le componenti.

Successiva alla morte del pittore è la vendita di due quadri al principe di Corsi, raffiguranti la *Carità romana* e *Abele ucciso da Caino* (22 maggio 1656: Nappi, 1992). A un cambio di proprietà è dovuta anche la presenza in Spagna dei *Lottatori*, oggi al Prado (ma già dal 1700 registrato nelle collezioni reali del Buen Retiro), la cui datazione va riferita alla fase napoletana del pittore, nel quinto decennio. Alla committenza privata si riferisce, inoltre, la seguente indicazione del De Dominici: "Anche il Duca di Campomele... ordinò a Francesco alcuni quadri per ornamento della sua casa...; e Cesare altresì fece alcune mezze figure di Filosofi a richiesta del Duca mentovato, e alcune storie del Vecchio Testamento, che si veggono intagliate ad acqua forte".

Molte opere del Fracanzano sono conservate nella sua città natale:

Chiesa di Santa Maria di Nazareth, quattro tele: la *Sacra Famiglia*, detta anche la *Presentazione*, *San Francesco Saverio*, *Sant'Elena* e *l'Immacolata*;

Chiesa di Sant'Andrea: una *Natività*;

Chiesa della Madonna del Carmine: *Immacolata*;

Chiesa di San Ruggero, due opere: *Crocifisso*, *San Nicola di Bari*;

Chiesa di San Gaetano, due tele: *Sant'Anna*, una *Sacra Famiglia*;

Palazzo arcivescovile: *Natività*, *Il Martirio di San Sebastiano*, *Immacolata e Santi*, *Cristo apparso a San Francesco*, provenienti dalla chiesa di Sant'Antonio;

Chiesa del Purgatorio: la *Madonna dei suffragi* e *Testa dell'Eterno*;

Pinacoteca di Barletta, collezione Gabbiani, tre tele: *l'Assunta*, *San Pietro* e *San Giovanni della Croce*.

La fortuna critica dell'artista oscilla dal parere sostanzialmente positivo dell'Ortolani che gli dedica alcune pagine nel catalogo della memorabile mostra del 1938 su tre secoli di pittura napoletana, a quello più severo di Causa nel suo monumentale saggio dal Naturalismo al Barocco.

Partiamo dal primo che divide la sua opera in quattro periodi, collocando all'inizio il suo discepolato nella bottega del Ribera, per passare poi agli anni trascorsi a Barletta dove sviluppa i temi della sua educazione, cercando di penetrare del naturalismo riberiano i canoni figurativi accademici. Tipiche le quattro tele della crociera in Sant'Antonio, fra cui la *Natività*, meglio riuscita, mostra anche influssi veneti. Verso il '39 elabora una sua formula personale, che si può apprezzare nelle opere conservate nella chiesa di Santa Maria di Nazareth, come la pavecchiana *Immacolata*, il *San Francesco Saverio*, imitato dal Ribera; il *San Giuseppe col Bambino* e la *Santa Cecilia*, il mediocre *Battista* del San Sepolcro e la *Famiglia della Vergine*

nella chiesa di San Gaetano. Stile personale che si dispiega “ nei tipi intensi di rustica vitalità, nelle lente spiegate superfici, nella grana pastosa del colore iberiano, nella bassa e fulva intonazione che gli è cara, senza violenti contrasti di luce, ma diffusa in una densa atmosfera pittorica, dove si calano le carni, i panni, i velli in pigre masse di gialli, di bruni, di marroni, pur non perdendosi mai il senso naturalisticamente integro della forma”.

Questo s’afferma con barocca inerzia, negli affreschi della Sapienza che aprono il secondo periodo napoletano; ma quel massoso barocchismo paesano non manca di sapore originale.

Eccolo poi impegnato “sempre nel limite dell’oratoria iberiana” nelle due tele (tav. 13 - 14) del Pio Monte della Misericordia, la pala della *Vergine con Isaia, David e Sant’Agostino* (fig. 4) a Santa Maria della Speranza, l’*Immacolata* (fig. 6) di San Ferdinando, affollata di angeloni, l’*Angelo custode* (tav. 15) e le due *Sante* dei Gerolamini (tav. 16), in questi ultimi dipinti prevale “ l’antica maniera fulva e stoffosa” ripresa dagli esempi del fratello.

Egli si ispira poi alla maniera romana sull’andare del Lanfranco, nei *Due lottatori* (fig. 10 - tav. 9), firmati, del Prado.

Tornato a Barletta esegue numerose opere tra le quali l’*Adorazione* nella chiesa di Sant’Andrea, la *Sacra Famiglia con Sant’Anna e San Gioacchino* al Monte di Pietà e la *Famiglia della Vergine* nella cattedrale di Sant’Angelo dei Lombardi, dipinti in cui la “ pannosa sostanza del colore penetra di sé le immagini e pittoricamente le trasfigura. Nel *San Nicola di Bari* in San Ruggero vediamo il punto d’arrivo di quest’arte così terrena e modesta, ma così densa di vita; quando visione e pittura s’incontrano in puri valori di luce, di una pittoricità plasticamente sostanziata, punctum saliens dell’esperienza stilistica secentesca, cui tanto s’aggirerà intorno, e senza mai così spontaneamente e felicemente coglierlo, Luca Giordano”.

Diverso il parere sull’artista di Raffaello Causa: “ma quanto il fratello più giovane, Francesco, si inserisce in un preciso movimento della pittura napoletana, tanto Cesare si isola, per intima capacità di indipendenza o per insofferenza dei moduli correnti. Si è parlato molto, per lui, di rapporti con Ribera e Guido Reni, Stanzone e Van Dyck, e persino di una chiave monumentale che sa di rievocazione battistelliana. In realtà io non trovo nulla di tutto questo, ma solo la modesta prova di un riecheggiatore provinciale sostanzialmente propenso a basse rimanipolazioni di cultura manieristica alla Imperato, alla Santafede: l’*Assunta tra i due San Giovanni* della chiesa della Sapienza, la incredibile *Immacolata* (tav. 2) del Gesù Vecchio, o la ancora più ridicola *Immacolata* (fig. 7) della chiesa dei Girolamini, tutte a Napoli, il *San Nicola* della chiesa di San Ruggero a Barletta o la *Sant’Elena* (fig. 1) della chiesa di Nazareth anche a Barletta sono, al proposito, prove estremamente esplicite. E proprio in ambito manieristico alla Curia, s’inserisce il risultato più alto della sua produzione, la giovanile tela col *Cristo confortato dagli angeli* (fig. 3 - tav. 1) della pinacoteca dei Gerolamini. E che poi questo pittore dieci o quindici anni dopo, rifacendosi all’impronta, sui modelli di Do o del Maestro degli Annunci realizzi la *Natività* (tav. 6) del duomo di Pozzuoli, subito dopo Artemisia ed avvalendosi certo del suo insegnamento, questo è solo prova nell’intima fragilità della sua struttura culturale, da manierista réfoulé. (A tal proposito bisogna ricordare che lo stesso tema era stato affrontato dal pittore in precedenza nella grande tela della chiesa di Sant’Antonio ed in Sant’Andrea a Barletta e poi ad Acquaviva delle Fonti nella chiesa di Santa Chiara).

Il celebre studioso continua la sua trattazione su Cesare, ricordando come egli attingesse ad

iconografie stanzionesche, come nell'*Ascensione di Maria* (tav. 10) della chiesa dei Camaldoli a Napoli o riberiane, come nella *Pietà* conservata presso l'Istituto termale del Pio Monte della Misericordia a Casamicciola, ma sempre impersonale ed evasivo non d'altro interessato che di risolvere questo insueto problema. Di un colore grumoso, impastato, che vibrasse di luce calda, evitando, nel piacere di un impasto feltrino e soffice, l'asperità della sua luministica. E insomma la cultura nuova di Roma, sì il neovenetismo, ma ad orecchio, fatto in casa, senza ingegno né estro. Avendo capito ben poco".

## SANTI, SANTE E SATIRI

Il *San Giovanni Battista* (fig. 8 - tav. 7) viene donato nel 1972 al museo di Capodimonte dalla principessa Scanderberg e rappresenta il santo, figlio di San Zaccaria e Santa Elisabetta, con i suoi abituali attributi: la lunga croce e l'agnello.

L'opera è da collocare cronologicamente a metà strada nel cammino artistico del Fracanzano, dopo il superamento dell'iniziale fase manieristica legata allo stile del Borghese e del Santafede e l'entrata nella bottega del Ribera.

Alle spalle Cesare si lascia opere come la *Sacra Famiglia* della chiesa di San Gaetano a Barletta o gli affreschi del coro della Sapienza a Napoli e dedica particolare attenzione agli esiti del Ribera e del Maestro degli annunci ai pastori. I colori grumosi, spessi, di cui è fatto questo San Giovanni o la materialità del vello dell'agnello che brucia, mostrano come il pittore ben conoscesse i quadri del suo ancora anonimo collega.

Tali accostamenti ben si esprimono nei colori spessi e grumosi e nella palpabile materialità del vello dell'agnello, mentre il fondale scuro sul quale lampeggia il panno che ricopre il santo è un chiaro richiamo alle tematiche riberiane.

L'impasto cromatico del corpo possiede una calda luminosità ed un tenero colorismo, che fa presagire l'adesione alla lezione di Van Dyck intorno al 1635.

Nel *San Giovanni* possiamo cogliere le tre anime di Cesare: un repertorio accademico basato su figure devozionali rese con rigore formale, un aggiornamento dello stile giovanile sulla lezione del naturalismo ed un'adesione ai dettami di piena luminosità dei seguaci vandyckiani. Proseguiamo esaminando un *San Giovanni Battista* (tav. 18), conservata a Prato nella collezione di Daniele Storai, il quale appartiene senza dubbio alla fase classicistica per la cromia dolce e per la definizione delicata della parte anatomica. Tali accostamenti ben si esprimono nei colori corposi e nella palpabile materialità del vello dell'agnello, mentre il fondale scuro sul quale lampeggia il panno che ricopre il santo è un chiaro richiamo alle tematiche riberiane.

L'impasto cromatico del corpo possiede una calda luminosità ed un tenero colorismo, che fa presagire l'adesione alla lezione di Van Dyck intorno al 1635.

Il *San Michele Arcangelo* (fig. 9 - tav. 8), conservato nella Certosa di San Martino, è stato per un periodo attribuito ad Andrea Vaccaro, prima che Bologna lo assegnasse definitivamente a Cesare, mettendolo in correlazione con una serie di tele dell'artista fortemente influenzate dal Van Dyck, databili intorno al 1635.

Poiché l'altare su cui è attualmente collocata la tela si trovava prima degli anni Quaranta in un luogo non ben definito del presbiterio e solo in seguito venne trasferito dal Fanzago nel Coro dei Conversi, l'opera dovrebbe essere stata eseguita prima del 1631, collocazione cronologica, che come vedremo nel capitolo sui dipinti chiesastici, non è più accettato da parte della critica più avvertita.

L'estendersi dei contatti con gli ordini religiosi lo portò ad assumere commissioni da parte dei Gesuiti, com'è testimoniato dal *San Francesco Saverio che battezza* gli indigeni (tav. 2) per la chiesa napoletana del Gesù Vecchio (documentato al 1641). Il modello ebbe fortuna in ambito pugliese e gli procurò una commissione dalla famiglia Carducci Artemisio: realizzò una serie di tondi (tav. 3) di soggetto religioso che fungevano da sovrapporte all'interno del palazzo avito a Taranto, oggi fortemente alterati da impropri restauri alla fine del Settecento come



sottolinea lo Speciale; si tratta di dodici dipinti ovali che rappresentano i santi a cui era devota la famiglia Carducci: *Sant'Andrea*, *Santo Stefano*, *San Giovanni Battista*, *San Girolamo*, *San Pietro*, *San Sebastiano*, *San Michele Arcangelo* ed altri santi non meglio identificati.

Rinviamo al capitolo sui dipinti chiesastici la trattazione del *Sant'Andrea* (tav. 99) della chiesa di San Pasquale di Taranto e del *San Giovanni Battista* (tav. 74) sito a Barletta nella chiesa del Santo Sepolcro. La *Maddalena in preghiera* (fig. 2) conservata nella chiesa di San Domenico Maggiore è raffigurata "in linea con la lirica religiosa seicentesca, a metà fra oratoria sacra e poesia, accentuandone tuttavia l'aspetto devozionale. Il volto estatico e contrito, l'atteggiamento da penitente della figura, il panneggio rigonfio e impreziosito, alludono appunto a quel carattere fra il mistico e il mondano che anche la letteratura attribuisce alla Maddalena" (D'Alessandro). Un cogente paragone può essere instaurato tra la figura della Maddalena, che si distende morbidamente nello spazio esiguo della composizione e l'*Immacolata* (tav. 5) della chiesa dei Gerolamini, collocata dalla critica agli anni 1640-45, un periodo in cui Cesare, suggestionato dai modi del Lanfranco, propone le sue figure in atmosfere delicate, alla pari del Novelli, anche lui fedele alla sua formazione vandyckiana, memore di reminiscenze naturalistiche. La Maddalena è resa con una tavolozza in cui prevalgono il bianco, il rosso e l'oro, a richiamare esplicitamente l'armonia cromatica rubensiana. L'opera va collocata nel percorso dell'artista in un momento successivo al *Cristo flagellato* dei Gerolamini ed al *San Michele Arcangelo* della Certosa di San Martino, lavori che manifestano una spiccata predilezione per un uso della luce e del colore.

Cesare sposò una donna molto bella: Beatrice Covelli il 16 luglio 1626 a Barletta e la utilizzò più volte come modella, prendendo ispirazione dalle sue forme, ma soprattutto dal "dolce girar degli occhi", ad imitazione della maniera del divino Guido Reni. Le protagoniste di molti suoi dipinti ricalcano costantemente lo stesso modello femminile: capelli biondi, sguardo dolcissimo rivolto verso l'alto, mani dalle dita lunghe ed affusolate, dalla *Sant'Elena* (fig. 1) della chiesa di Santa Maria di Nazareth di Barletta, alla *Maddalena orante* (fig. 2 - tav. 33) della chiesa di San Domenico Maggiore, dalla *Maddalena al sepolcro* (fig. 13 - tav. 11) della curia di Andria alla *Madonna della Speranza* (fig. 4) della chiesa di Santa Rita alla Speranzella ed all'*Immacolata* (fig. 7) dei Gerolamini, senza contare le tante sante in estasi dipinte per collezionisti privati da *Sant'Apollonia* (fig. 18) a *Sant'Eufemia* (tav. 20), *Santa Bibiana* (tav. 12) a *Sant'Agata* (tav. 26), a confermare il racconto del De Dominicis di una modella preferita.

Una *Maddalena in meditazione* (fig. 17 - tav. 19) presente nel 2009 sul mercato francese presso l'antiquario Turquin, utilizza la stessa modella dal profilo aquilino e dai capelli biondo dorato che fa da protagonista a tanti altri dipinti del Fracanzano. Il quadro mostra l'influenza della pittura neoveneta che dopo il 1635 irrompe sul panorama artistico napoletano, influenzando una generazione di pittori e segnando il tramonto del luminismo caravaggesco. Cesare non rifiuta le sue reminiscenze naturaliste, come dimostra il notevole inserto del teschio su cui medita la Maddalena, che fa da contrasto al tenero incarnato ed allo sguardo languido della splendida modella, che impersona anche *Sant'Apollonia* (fig. 18) in una composizione che richiama a viva voce la grazia espressiva di un Bernardo Cavallino al culmine della sua attività intorno al 1645 e *Sant'Eufemia* (fig.19 - tav. 20) nel dipinto esposto nella mostra Ritorno al Barocco, un'opera del periodo vandyckiano eseguita negli stessi anni in cui realizza la *Sant'Elena* (fig. 1) conservata a Barletta e la *Maddalena* (fig. 2 - tav. 33) della

chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, nella quale si possono riscontrare “suggestioni per modelli reniani nella resa espressiva e per il fare rischiarato e luminoso del Monrealese, ma anche i segni di una oramai lontana e comunque breve esperienza, condotta agli inizi degli anni Trenta, a contatto con gli ultimi naturalisti napoletani - da Falcone a Guarino - per la resa densa e corposa del camicione bianco, del corpetto celeste e dell’ampio manto arancione, che coprono sontuosamente la bellissima modella con i biondi capelli al vento” (Spinosa).

La *Sant’Eufemia* non si riconosce per i consueti attributi iconografici, quali la ruota della tortura ed il leone che le mangia la mano, ma soltanto dalla palma del martirio e dalla ferita sul collo e come ha sottolineato la Piscitello ripropone la stessa figura posta in basso nella tela, firmata e documentata al 1641, raffigurante *San Francesco mentre battezza gli indigeni* (tav. 2), conservata a Napoli nella chiesa del Gesù Vecchio, per cui la datazione è da porre in quegli anni, quando Fracanzano esegue anche *l’Assunta ed i due santi* nella chiesa della Sapienza e *l’Immacolata* (tav. 5) dei Girolamini.

Il confronto serrato con la *Sant’Elena* (fig. 1) conservata a Barletta costituisce un ulteriore conferma della datazione nel corso degli anni Quaranta, mentre si può ravvisare, ammirando questo notevole dipinto, una sintesi delle più significative esperienze maturate a Napoli, da Van Dyck a Vouet, rispettivamente nel pittoricismo accentuato e nella impostazione delle mani della santa.

Dopo aver prestato il volto ad una *Santa in estasi* (tav. 21) di collezione privata la nostra modella diviene la protagonista di uno dei capolavori di Cesare: la *Carità* (fig. 14 - tav. 39), del Kunsthistorisches Museum di Vienna, inviata in dono dal Fracanzano a papa Urbano VIII Barberini assieme ad una poesia scritta da un suo amico sotto lo pseudonimo di un inesistente poeta antico: Timandro di Persia.

La *Maddalena* (fig. 13 - tav. 11), già nella chiesa del Santissimo Sacramento ed oggi conservata presso l’Episcopio di Andria è ben diversa dalla consueta rappresentazione della penitente tanto cara all’iconografia del XVII secolo. Il dipinto acquista notevole qualità grazie alle forme piene ottenute da colori densi e corposi, ai quali si accostano velature di straordinaria trasparenza e saggi di abilità dell’artista nel trattare la chioma sgranando la superficie dei particolari riprodotti con minuziosa evidenza e con esplicite intenzioni di resa luministica. L’opera presenta la padronanza da parte dell’artista, di un suo linguaggio personale, di misura e controllo della capacità espressiva attraverso linee sciolte e fluide, pennellate morbide e pastose. Il dipinto è intriso di luce, sostenuto da un grande senso della forma e promana una dolcissima sensualità, raggiungendo per qualità e finezza di esecuzione uno dei vertici della sua produzione pugliese. La coda dei capelli cade sulla spalla e con essa si fonde e si confonde, mentre il braccio destro sembra quasi uscire dal sarcofago aperto. Ma la luce resta protagonista indiscussa, tracciando il sensuale scollo.

Nel museo di San Martino sono conservati due quadri assegnati a Cesare: una *Santa Caterina da Siena* (tav. 22), border line ed una *Santa Maria Egiziaca* (tav. 23) di attribuzione certa. Dubbia anche l’autografia dell’*Ultima comunione di Santa Maria Maddalena* (fig.20) conservata a New York nella collezione Weitzner, la cui foto abbiamo reperito nell’archivio di Federico Zeri. Come pure problematica, anche se interessante, stabilire l’esatta paternità della *Santa Margherita* (tav. 24) di collezione Volpicella a Napoli.

Il *Martirio di Santa Barbara* (tav. 25), conservato nel museo nazionale d’Abruzzo a L’Aquila è

contraddistinto da una cromia brillante, da una notevole abilità nella conduzione degli scorci e da indiscutibile sicurezza compositiva. In particolare risalta la luce ritmicamente modulata ad evidenziare la scena, che si focalizza sulle due figure riprese a mezzo busto, entrambe collocate ai lati della tela, lasciando intravedere uno scorcio di paesaggio dai colori plumbei. Il dipinto fissa una tragedia già consumata con la santa, vissuta nel terzo secolo, che è stata appena pugnalata dal padre per essersi rifiutata di adorare gli idoli, mentre una folgore divina colpisce l'artefice di un così atroce delitto. Il modello adoperato dal pittore per definire la santa è ancora quello delle tante Immacolate realizzate a Napoli con la bionda chioma discinta che accompagna il reclinare del capo dal volto ovale e dai grandi occhi chiari, mentre le mani della fanciulla dalle dita affusolate costituiscono una sorta di firma criptata dell'autore.

Particolarmente interessante è una *Sant'Agata* (tav. 26) conservata in Calabria nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Corigliano in provincia di Cosenza, a lungo ritenuta di ignoto ed assegnata poi a Cesare dalla Bugli. L'opera, la prima rinvenuta fuori da Napoli e dalla Puglia, riprende la santa con modalità stanziionesca, con una finestra sullo sfondo che mostra un paesaggio solcato da un pendio rischiarato da bagliori abbaglianti, a dimostrazione di una predilezione mostrata in quegli anni dal Fracanzano verso soluzioni pittoriche di matrice veneta.

Una pala d'altare di grandi dimensioni, raffigurante *Sant'Ignazio di Antiochia e Santa Bibiana* (tav. 12), già nella chiesa del Gesù a Gravina ed oggi conservata nella sala dei Paramenti della cittadina pugliese fu presentata e commentata ampiamente dalla Pasculli Ferrara alla mostra su Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto, che si tenne tra Pagani e Nocera Inferiore nel 1990. In precedenza Lucatuorto aveva identificato i documenti riguardanti la committenza dell'opera voluta da Magnifica Balsama Ioanna Lupi, che, nel suo testamento del 10 luglio 1645, istituiva erede dei suoi beni l'erigenda chiesa del Gesù, la quale venne rapidamente costruita ed inaugurata il 9 settembre 1646, con il dipinto specificamente richiesto: "un quadro di S. Bibiana e S. Ignazio martire, ma sopra detto quadro ci haverà da essere il predetto nome di Gesù". La Pasculli Ferrara evidenzia strette analogie con la *Vergine dell'Apocalisse* di Barletta (databile agli anni 1633-1639) sia nella figura dell'imponente Sant'Ignazio che richiama il San Nicola per lo stesso volto estatico, colto dal basso verso l'alto con gli occhi trasognati al cielo e il fitto pannello bianco della dalmatica, sia nei putti che reggono il monogramma di Cristo, uguali a quelli intorno alla Vergine, con gli analoghi svolazzanti panneggi. Inoltre grappoli di luce delicatissimi nel merletto ai piedi di Sant'Ignazio ricordano quelli della tovaglia nel *Miracolo della Porziuncola* sempre a Barletta, mentre la santa Bibiana rimanda alla *Santa Caterina d'Alessandria* (tav. 27) del fratello Francesco, conservata a Roma presso la sede dell'Inps, nello scialle increspato di pieghe annodato al petto, nella foggia del calzare, nell'imponenza della figura, nel più solido pittoricismo. Tipico invece di Cesare, sigla costante che ritroviamo nei suoi quadri, è il giganteggiare delle mani in una sacra gestualità, mani intrecciate sul petto di Bibiana che indicano l'accettazione del martirio, ma le ritroviamo con lunghissime dita che premono sul petto in molti altri dipinti, dal *San Giovanni Battista* di Capodimonte alla *Sant'Elena* ed al San Francesco del *Miracolo della Porziuncola* di Barletta, fino all'*Immacolata* della chiesa napoletana di San Ferdinando.

Noi concordiamo pienamente nell'attribuire a Cesare la paternità del dipinto, ma per completezza riportiamo il parere del De Vito, il quale ragiona diversamente: " Il S. Ignazio e la

S. Bibiana non supportano il nome di Cesare bensì quello di Francesco. Le figure dei due Santi sono monumentali è stato scritto; se però di monumentalità si vuol parlare occorre ricordare che Cesare rare volte ricorre a questo metro e comunque in maniera meno accentuata. L'espansione orizzontale del S. Ignazio è sintomatica così i suoi caratteri fisiognomici, le rughe del volto sono profonde e incise, le mani grosse con dita noccolute e nervose, i panneggi pur ampi sono raccolti in pieghe sottili, il che è solo di Francesco. Il viso della santa è rotondo come quello della S. Caterina già Sciarra, i capelli sono raccolti con un ciuffo alla Domenichino, il manto della santa Bibiana è partito a metà alla stessa maniera. I putti che reggono il logo della Compagnia di Gesù sono diversi da quelli costantemente eguali di Cesare, biondi e ricciuti. Nei colori si ritrova, nel mantello del Santo, il giallo brunito già utilizzato nella figura centrale del Tiridate e nella dalmatica un bianco abbagliante, quello stesso che aveva colpito De Dominicis nel *Transito ai Pellegrini*".

In extremis ci è pervenuto il catalogo di un'asta della Blindarte di Napoli nel quale vi è una splendida *Santa Lucia* (tav. 60), firmata "Caesar Fracanza P", la quale presenta tutti i caratteri distintivi dello stile pittorico del Nostro. In particolare, definite in maniera egregia le dita affusolate delle mani, mentre lo sguardo, malinconico e rivolto verso l'alto, ci rammenta i celebri "sottoinsù" del Vaccaro, imitati da quasi tutti i seguaci della scuola di Stanzone.

Grazie a Sebastian Schutze siamo venuti a conoscenza di un particolare inedito della personalità di Cesare: la sua partecipazione all'attività culturale napoletana dell'epoca attraverso la frequentazione assidua dell'Accademia fondata dal Marino e l'amicizia con Basile. Questi dati ci permettono di collocare cronologicamente nella quinta decade un originale dipinto raffigurante una *Famiglia di satiri* (fig. 21 - tav. 34), firmato e conservato in una raccolta modenese, opera di alta qualità che sembra sgorgare spontanea dalla linfa vigorosa del Ribera degli anni Quaranta. Il dipinto è stato pubblicato per primo dal De Vito e poi Spinosa lo ha commentato, sottolineando la somiglianza tra la bionda ninfa ed altre figure femminili costantemente nelle vesti di sante, ma soprattutto la presenza a Napoli negli anni Quaranta di quadri di soggetto affine realizzati dal Castiglione, dal De Leone e dal De Simone, attratti anche loro da temi dionisiaci.

Strettamente collegato alla precedente tela *Due satiri ed un genio alato* (fig. 22), un soggetto bizzarro dal significato oscuro, nel quale forse la fonte ispirativa è un rilievo antico "con la vecchia che, la testa cinta di tralci di vite, suona un tamburello su cui è dipinto un ritratto di bambina, mentre si volge sorridendo verso il giovane e muscoloso satiro col capo cinto di pampini, che le sta di fronte spavaldo, mentre il putto, genietto, biondo e alato, con la destra poggiata sulla schiena ricurva della rugosa e ispida megera ci guarda con un'espressione maliziosa e allusiva"(Spinosa).

Il *Baccanale* (tav. 27) di collezione privata è una graziosa composizione, la quale dispiega, su un delicato paesaggio dai toni alquanto chiari, posto sul margine destro, una rappresentazione dai marcati connotati erotici, avente come figure principali due Satiri nell'atto di sedurre una giovane donna distesa; a corollario troviamo alcuni leggiadri e giocosi Amorini, alcuni dei quali intenti ad asportare da un tino dei grappoli d'uva.

L'opera è rappresentativa del gusto barocco che si diffonde nella pittura napoletana tra gli anni Trenta e Quaranta del Seicento: l'atteggiarsi delle figure è alquanto teatrale, la sensualità del soggetto è acuita, oltreché dalle nudità femminili e dalla morbidezza carnosa dei putti,

dalla stesura cromatica degli incarnati e dagli effetti quasi evanescenti dello sfondo, particolarmente per i brani di verzura.

Cesare Fracanzano, attivo tra le native Puglie e la capitale Napoli, denota netti richiami con le opere mature di Massimo Stanzione e con la “fase barocca” dello spagnolo Ribera; una particolare modalità, assolutamente peculiare del nostro, è la definizione dei visi femminili, dagli occhi quasi taglienti e dal profilo greco, come è riscontrabile anche nella *Carità* del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

E per completare l’omaggio al dio del vino segnaliamo, prima con una foto precedente al restauro, una impressionante esercitazione su Ribera: un *Bacco ebbro* (fig. 23) pubblicato da Stefano Causa, il quale sottolinea sul lato sinistro gli splendidi inserti del capro e dell’asino col basto nella porzione superiore e poi con un’immagine più recente (fig. 24 - tav. 28) dopo la decurtazione di un’ampia porzione sul lato sinistro, dove si potevano scorgere un caprone ed un tino stracolmo di grappoli d’uva. Il quadro si trova oggi nelle raccolte del Prado a Madrid. La figura del Sileno giganteggia con il suo addome batraciano, straripante, che deborda senza limite, in una posa di estatico abbandono, mentre gli fanno corona due innocenti puttini ed un satiro dallo sguardo animalesco, che sembra voler far sgorgare il vino direttamente da un grappolo d’uva. La materia cromatica si espande generosamente ed il colore paonazzo del volto del Bacco, tendente al rossiccio, induce a pensare a Francesco come possibile autore, ipotesi attributiva da me accettata nella mia monografia sull’artista, mentre Spinosa propende per Nunzio Rossi e Stefano Causa, come abbiamo riferito, per Cesare.

Un capitolo sulla grafica di Cesare Fracanzano al momento non è proponibile, perché abbiamo un solo disegno (firmato e datato 1657) potenzialmente attribuibile alla sua mano e che segnaliamo in questa sede, trattandosi dell’immagine di una santa: *Maria Maddalena con angeli* (fig. 25), conservata a New York nella Morgan Library; sul recto del foglio vi è un *Paesaggio* (fig. 26), oltre di nuovo alla firma ed alla data di esecuzione.

## I DIPINTI PER LE CHIESE NAPOLETANE

A Napoli, dove Fracanzano soggiornò per periodi più o meno lunghi dal 1622 al 1641, sono conservati i dipinti frutto delle commissioni di Gesuiti, Filippini e privati.

Alcune di queste opere occupano ancora oggi la posizione originaria; altre sono state trasferite nel museo di Capodimonte o in altre quadrerie.

Per il coro dei Conversi della Certosa di San Martino, Cesare dipinge un *San Michele Arcangelo* (fig. 9 - tav. 8), considerato da Wiedmann «la più pregevole opera della gioventù che dimostra la sua evoluzione». Si tratta del risultato di quella svolta in senso pittoricistico che si sviluppa nella Napoli degli anni Trenta, i cui primi segni vanno ricercati nei due soggiorni del Reni, soprattutto il secondo del 1622, e l'arrivo del Domenichino nel 1630 o del Lanfranco nel 1634 col quale definitivamente le componenti naturalistiche cederanno il posto a soluzioni barocche.

«Le immagini, che ora sono vere per sapienti e raffinati accostamenti di colore puro e prezioso, esaltato da una luminosità dorata, che avvolge forme e inonda atmosfere, comunicano emozioni non meno concrete e profonde, ma da questo momento solo per forza di evocazione pittorica» (Spinosa).

“Nel San Michele Arcangelo la luce entra a fiotti, da destra, evidenziando particolarmente il volto e il braccio destro che sferra il colpo finale su Lucifero lasciato intenzionalmente, a contrasto, in penombra. La narrazione è sempre didattica, i colori, il ritmo e i trapassi di ombre e luci sono meravigliosi, giocati nel colore dei toni bruno-giallo.

L'iconografia micaelica affrontata dal Fracanzano è trascrizione quasi letterale del San Michele Arcangelo dipinto da Guido Reni entro il 1636 per Santa Maria della Concezione a Roma, mentre l'atteggiamento di Lucifero ricalca il Marsia della versione a Bruxelles dell'Apollo e Marsia che Ribera dipinge nel 1637.

Quindi il 1636 costituisce il *terminus post quem* per il dipinto fracanzaniano, cosicché De Vito data la tela allo stesso anno.” (Doronzio)

Tra le opere più famose di Cesare va annoverato l'affresco (fig. 5) che decora il coro delle monache nella chiesa di Santa Maria della Sapienza, raffigurante la *Madonna assunta in cielo tra San Giuseppe e San Giovanni*, documentato al 1640 - 41, quando, liberatosi da ogni residuo della giovanile formazione in chiave tardo manierista e dal periodo naturalista attraversato durante la frequentazione della bottega del Ribera, egli accoglie pienamente le soluzioni compositive del Lanfranco ed il pittoricismo solare dei seguaci del Van Dyck in area mediterranea, soprattutto del Monrealese. Dopo aver osservato il Lanfranco al tempo della committenza nella cattedrale di Pozzuoli, egli rimane stupefatto dalle decorazioni volanti del collega e comincerà a gonfiare sempre più, fino al 1651, le sue Maddalene ed i suoi putti biondi con una pennellata ipertrofica e ripetitiva, che possiamo apprezzare nel celebre dipinto (fig. 2 - tav. 33) in San Domenico Maggiore, in molti quadri nelle chiese di Barletta e negli affreschi dei Santi Cosma e Damiano a Conversano.

La decorazione è un tripudio festoso di immagini suoni e colori, con le figure poste in una felice disposizione geometrica, in un calibrato equilibrio tra vuoti e pieni, in cui si apprezzano mirabili effetti illuministici. Domina la scena la Madonna, fulcro irradiante *pathos* sugli astanti, tra questi spiccano San Giuseppe e San Giovanni Battista, posto diagonalmente alla Vergine, accolta da un monumentale Cristo porta croce, che le porge affettuosamente la mano, mentre

un corteo di angeli, svolazza animando il ritmo della scena, sotto lo sguardo benevolo dello Spirito Santo sotto forma di colomba.

Tra il 1641 ed il 1642 va collocata l'*Immacolata Concezione* (fig. 6 - tav. 4) posta sul braccio sinistro del transetto della chiesa di San Francesco Saverio, oggi San Ferdinando, tra le opere più note di Cesare, al quale era stato commissionato anche il primo dei quadri per l'altare maggiore, dopo che per esso era stato incaricato Salvator Rosa, che vi aveva raffigurato un San Francesco Saverio in gloria, del quale oggi non vi è traccia, perché non piacque ai Padri. Gli stessi chiamarono il Nostro che realizzò il Santo nell'atto di battezzare gli Indiani. Anche questa opera subì la medesima sorte ed il terzo pittore interpellato, Luca Giordano, nel 1680 - 81, riprese il medesimo soggetto e vi aggiunse Sant'Ignazio di Loyola che rende grazie all'Eterno Padre, ma anche questa tela verrà rimossa e trasferita nel museo borbonico nel 1785 e tuttora si conserva nella pinacoteca di Capodimonte.

Lo Strazzullo ha pubblicato nel 1955 un documento sulla pala: «Li pp . della Compagnia di Gesù che la loro bella chiesa di S. Francesco Saverio presso il Reggio Palazzo adornavano di marmi, di stucchi e di quadri, volendo nel Cappellone del canto del Vangelo situar l'Immagin de l'Immacolata Concezion di Maria, ne diedero cura a Cesare, essendosi molto soddisfatti del quadro da lui dipinto nella chiesa del Gesù Vecchio».

Il dipinto dovette suscitare sentimenti di grande devozione, come si intuisce dal racconto di Fra Dumortier (1889, p. 12) sulla vita del beato Gennaro Maria Sarnelli, secondo cui “se ei trovavasi ginocchioni innanzi il quadro dell'Immacolata Concezione, opera del pennello del celebre Fracanzano, niuno riusciva a por fine alle sue preghiere».

Nella chiesa del Gesù Vecchio nel cappellone di destra è conservata una pala d'altare, eseguita nel 1641 e raffigurante *San Francesco Saverio che battezza i pagani* (tav. 2), dove in basso compare la figura di donna, ben rappresentata nella *Sant'Eufemia* (tav. 20), che diventerà una presenza costante nelle sue opere.

L'*Immacolata* (fig. 7 - tav. 5) conservata nella chiesa dei Gerolamini è tra le opere più famose ab antico dell'artista, perché tutte le principali guide la citano come autografa, dal Celano al Sigismondo, dal Galante al Catalani. Dopo un lungo esilio nella quadreria da poco è ritornata nella collocazione originaria, nella cappella a destra del presbiterio,

Causa la espose nella memorabile mostra sulla Madonna nella pittura del '600 a Napoli, tenutasi nel 1954 e nelle pagine del catalogo così la giudicò: “è certamente una tra le ultime opere dell'artista; dalla composizione fiacca e convenzionale, quasi mal contenuta dai limiti della tela, ma vivacissima di colore, nella bella materia che si sgrana ricca e sensuale alla luce, precorrimiento palese della imminente rivoluzione giordanesca”.

L'*Immacolata Concezione*, invece, viene da Cesare presentata in primo piano e atteggiata in contrapposto mentre si erge sulla mezzaluna, senza ricorrere a grossi artifici miracolistici, se non per la presenza del Padre Eterno che non avrebbe più svolto un'azione tanto umana come quella di sollevare il velo. Non c'è dubbio che Fracanzano vi abbia creato una propria iconografia, amalgamando motivi canonizzati della fase manieristica con una libertà di inventiva in cui evidente è l'intellettualismo devoto del pittore e una certa maturità di intenti che portano a datare il dipinto, come riteneva Causa, fra il 1640 e il 1644.

Il confronto con opere pugliesi, come segnala acutamente Doronzo, è letterale nel volto estasiato dell'*Immacolata*, nella classica posa assai curata: il modello dei Girolamini ritorna

nell'*Immacolata Concezione* in Santa Maria di Nazareth e nell'*Immacolata tra i Santi Giuseppe e Nicola di Bari* in Sant'Antonio a Barletta.

Nonostante l'impianto compositivo dell'*Immacolata Concezione* dei Girolamini sia assai più semplice rispetto alle precedenti versioni fracanzaniane, la scena è nobilitata dall'atmosfera vaporosa che la inonda; il dipinto si colloca, così, durante il terzo soggiorno napoletano, quando il nostro artista vive un momento di armonioso riflesso della cultura figurativa contemporanea, e poco prima dell'esecuzione della *Maddalena* (fig. 2 - tav. 33) in San Domenico Maggiore, per la cui trattazione rinviamo a quanto riferito nel capitolo "Santi, sante e satiri".

Nell'Eremo dei Camaldoli è conservata una spettacolare *Assunzione della Madonna* (tav. 36), firmata «Caesar Fracanzanus pingebat», che il D'Addosio, nel 1920, volle identificare con un dipinto commissionato nel 1629 dal canonico Pizzella (fig. 32).

La critica ha sempre accettato questa datazione fino ad una pubblicazione della Bugli nel 2001, nella quale la studiosa avanzò l'ipotesi che il modello adoperato fosse molto più tardo: "Inconfondibile la fisionomia quasi letterale trascrizione delle tante Madonne realizzate da Cesare proprio negli anni Quaranta, in primis l'*Immacolata* della chiesa di San Ferdinando o la stessa S. Bibbiana nella discussa tela (tav. 12) di Gravina, databile al 1646. Nel dipinto napoletano difficilmente potrebbero spiegarsi la presenza di putti festanti e l'accorata figura della Madonna ammantata in panni maestosi ed abilmente scorciata, senza l'esempio di Lanfranco. Più complessa, rispetto alle prime prove pugliesi, si presenta, d'altra parte, la composizione in primo piano, dove le figure delineate con forza palesano la loro emozione in svariate pose, costringendo lo sguardo dell'osservatore a volgere da un lato all'altro della scena, mentre la luce resta l'elemento che infonde tensione a tutto l'impianto. Sembra giusto ipotizzare allora che l'artista abbia offerto in anni diversi e per la stessa chiesa due edizioni dell'*Assunzione* e che oggi si conservi solo quella più recente.

Sull'ipotesi avanzata dalla Bugli credo sia opportuno attenersi, dichiara il Doronzo "soprattutto per i dati formali e per alcuni raffronti con dipinti pugliesi. Alla posizione avvitata dell'*Assunta* che, poggiando su ampie nuvole, rammenta alcune intuizioni baroccesche, Cesare contrappone i due apostoli stanti sulla destra, atteggiati alla maniera di filosofi antichi.

I putti diventano citazioni letterali di quelli dell'*Adorazione dei pastori* di Barletta o di Pozzuoli, mentre i ritratti degli otto discepoli presenti nella tela dei Camaldoli rimandano a quelli dei Profeti di Conversano, eccezion fatta per il San Giovanni sulla sinistra fedelissimo al San Giovanni dipinto dal Borghese nella Pietà nel museo di Capodimonte.

Evidente, nell'*Assunzione della Vergine*, è una monumentalità derivante dalla produzione di suo fratello. Le figure della Vergine e degli Apostoli si inseriscono a tre diverse altezze, equilibrando uno spazio che si sviluppa in verticale.

È un'opera magistrale, nella quale Cesare sposa alle posizioni studiate un colorismo trionfante giocato sui blu e sui rossi fino alla fulgente luce dorata che si sviluppa attorno all'*Assunta*".

Trattiamo ora di due pale site nel coro della cattedrale di Pozzuoli, legate vagamente alla famiglia Fracanzano e nel tempo variamente attribuite.

Partiamo da un'*Adorazione dei pastori* (fig. 11 - tav. 17), certamente di Cesare, in base soprattutto alla fisionomia dei due angioletti posti nella parte alta della composizione dai classici capelli rossi, una sorta di firma criptata dell'autore.



Il dipinto fu esposto nel 1954 (10 anni prima del rovinoso incendio) alla mostra sulla Madonna nella pittura napoletana del '600 a Napoli e Raffaello Causa, curatore della scheda, lo ritenne tra le cose più notevoli e rappresentative dell'artista, nonostante le ridipinture ottocentesche. Lo datò agli anni 1645 - 46, in base alla pennellata "già tutta barocca, grassa, sfatta, allusiva, piena di luce".

Con il libro quasi in stampa mi giunge dalla professoressa Sanja Cvetnic del Dipartimento di storia dell'arte della facoltà di Filosofia dell'Università di Zagabria la segnalazione di una replica autografa (tav. 17a) con palese collaborazione della bottega nella figura del Bambino conservata nella collezione Strossmayer di Zagabria dal 1947, mentre nel '600 e nel '700 era di proprietà delle famiglie Zrinski e Batthyani. Ancora prima si trovava nella cappella del castello della città di Ozalj in Croazia da dove venne trafugata in epoca imprecisata.

Al suo fianco, nel lato alto del coro, è esposto il *Cristo nell'orto degli ulivi* (tav. 30), a lungo attribuito dalla critica ad una figura non ben definita di Anonimo fracanzaniano, nella quale confluivano dipinti di difficile attribuzione, oggi assegnati, parte a Nunzio Rossi, parte a Francesco Fracanzano ed è proprio a quest'ultimo che davo la paternità della pala puteolana nella mia monografia sull'artista: Francesco Fracanzano opera completa.

Come tutti gli studiosi dell'ultima generazione avevo espresso il mio parere in base ad una foto, perché l'opera era da decenni relegata nei depositi. Oggi ragionevolmente riteniamo di poter attribuire la tela ad una collaborazione tra i due fratelli, per raffronti stilistici e per il racconto delle fonti che ci forniscono la circostanza della loro presenza nel cantiere del duomo, dove era conservato anche un altro dipinto: *San Paolo che scrive l'epistola a Filomene* (fig. 27), che la critica ha assegnato ora a Francesco, ora a Cesare, riscontrando i caratteri ora dell'uno ora dell'altro e che noi pensiamo possa essere il prodotto di una collaborazione familiare.

Nelle tele di Cesare colpiscono l'esaltazione del corpo, la resa anatomica dettagliata e i volumi essenziali, una plastica schietta che tradisce sempre un'osservazione della realtà e che connota una stesura coesa e ferma. Il suo, tuttavia, è un atteggiamento che oscilla anche verso soluzioni più dinamiche e baroccheggianti, vandyckiane, insomma. Esempi sono la *Vergine con Isaia, David e Sant'Agostino* nella chiesa di Santa Rita della Speranzella (fig. 4) e la *Vergine con San Francesco Saverio e Santi* (tav. 2) al Gesù Vecchio

Nella chiesa di Santa Rita alla Speranzella, sull'altar maggiore, nella splendida cona realizzata tra il 1638 ed il 1640 da Cosimo Fanzago, tra splendidi marmi policromi, si trova la pala del Fracanzano, la quale sviluppa un programma iconografico relativo all'attesa della venuta al mondo del Salvatore. Perciò in basso egli raffigura i profeti David e Isaia, capostipite della stirpe di Gesù il primo, annunciatore della sua venuta il secondo. Con loro Sant'Agostino, ispiratore delle regole dell'ordine che aveva la Chiesa. La vergine mostra dipinta sul ventre l'immagine del nascituro ed intorno degli angeli recano i suoi simboli, mentre nell'edicola sul timpano il pittore ritrasse l'Eterno Padre.

Rimanendo in provincia, entriamo nel duomo di Castellammare di Stabia, una struttura imponente ricca di cappelle laterali, vera e propria miniera di dipinti napoletani a partire, secondo le attribuzioni della preziosa guida stilata dal D'Angelo, da ben tre Ribera, una concentrazione da fare invidia ai più quotati musei. Naturalmente si tratta di copie, anche se due di queste di altissima qualità: una *Natività* (tav. 6), copia dell'originale (tav. 31)

conservato al Louvre sita nella cappella della Madonna dei Flagelli, nella quale un occhio esperto può riconoscere la mano di Cesare Fracanzano, uno degli allievi più prestigiosi del grande pittore valenzano, ed una struggente *Deposizione* (tav. 32), nella cappella dell'Ara Pacis, che promana palpabilmente dai volti delle donne una pietà ed una commozione solenne, espresse con uno stile delicatissimo, una vera e propria poesia senza parole, sulla quale purtroppo pesa ancora il parere negativo espresso negli anni Cinquanta dal compianto professor Raffaello Causa, nume tutelare e principe indiscusso dei napoletanisti: "non reca i segni dell'autografia pur presentando le superfici smosse della più frizzante luminosità barocca".

## QUADRI CON DIFFERENTE ICONOGRAFIA

Il *Cristo flagellato confortato dagli angeli* (fig. 3 - tav. 1), conservato nella quadreria dei Gerolamini, nobile esempio di eclettismo culturale e di ricerca di preziosità tonali e luministiche, è da considerare uno dei migliori lavori del Fracanzano, da quando nel 1955 gli fu attribuito dal Bologna, dopo che in passato era considerato dal Celano opera di Luca Cambiaso. Il livello molto alto della tela, a differenza di gran parte della produzione più conosciuta, fu riconosciuto da Raffaello Causa, che pur non aveva molta stima dell'artista. Egli sottolineò nell'impostazione compositiva, nella fisionomia degli angeli, negli accordi cromatici sostenuti dei rossi e degli ocra un preciso rimando alla cultura di Francesco Curia, laddove nella figura del Cristo, nelle sfumature pastose dei chiaroscuri, nell'inserito luminoso con i putti in alto a sinistra si possono riscontrare stringenti affinità con altre opere del pittore, quali l'*Assunta* (tav. 10) del monastero dei Camaldoli ed il *Cristo coronato di spine* (fig. 12), conservato nell'Accademia del Sacro Cuore di Saint Louis, tutte opere già partecipi della nuova atmosfera vandyckiana.

L'Adorazione dei pastori è un tema più volte trattato da Cesare; ricordiamo un dipinto (tav. 37), poco noto, ma di palmare autografia, conservato a Monaco, Frauenkirche e l'esemplare (fig. 17 - tav. 11) nel coro del duomo di Pozzuoli, del quale abbiamo ampiamente trattato nel capitolo dei dipinti chiesastici.

Esaminiamo ora una redazione (fig. 28 - tav. 38) transitata nel 1995 in un'asta Finarte a Milano ed esposta nella mostra Ritorno al Barocco, tenutasi a Napoli nel 2009.

In passato la tela era stata attribuita a Ribera e successivamente dalla Gregori a Franz Werner von Tamm, più noto come Monsù Daprait, specialista di fiori e cacciagione, documentato a Roma tra il 1685 ed il 1695.

In seguito, prima la Piscitello, nella esaustiva scheda del catalogo della mostra e poi Spinosa, hanno riconosciuto l'autografia di Cesare attraverso serrati riscontri con altre opere dell'artista eseguite nel V decennio, quali la *Madre morente* (fig. 14 - tav. 39) conservata a Vienna nel Kunsthistorisches Museum, nel quale molto simile è il gruppo della Vergine con il Bambino, con il *Miracolo dell'indemoniato* (fig. 31 - tav. 14) del Pio Monte della Misericordia, nel quale possiamo riconoscere nella donna in primo piano il volto della contadina col capo velato, con la pala del Gesù Vecchio (tav. 2) e con l'*Assunta* (tav. 10) dell'Eremo dei Camaldoli, nella cui figura centrale dell'apostolo canuto ritroviamo il pastore in adorazione.

La scena è divisa in due gruppi, da un lato la Madonna dal volto dolcissimo col Bambinello, San Giuseppe e l'anziano pastore, dall'altro la giovane contadina, che porta in dono un cesto con dei piccioni, con alle spalle una vegliarda dal volto rugoso ed il capo coperto, presenza costante nei dipinti del valenzano e del Maestro degli Annunci ai pastori, come il rude pastore col viso bruciato dal sole, i calzari di lana e pelle caprina, che suona la sua zampogna.

Si può pertanto datare l'opera intorno al 1645, un periodo, pur in presenza di elementi di matrice naturalista, caratterizzato da dipinti con cromatismo vivace "dal rosso dei panni, ai colori terrosi, ai preziosi cangiamenti che riscaldano i toni della composizione, testimoni di un orientamento veneto, dovuto alla conoscenza delle opere del Novelli ed alle novità cromatiche di Van Dyck" (Piscitello).

Nella seconda sala della collezione Pagliara, conservata nell'Istituto Suor Orsola Benincasa ci accoglie una splendida tela di grandi dimensioni, una *Sacra Famiglia* (tav. 40), attribuita a

Francesco Fracanzano, intorno al 1635, una data importante per la pittura napoletana, che cominciò da allora a risentire della rivoluzione cromatica tendente ad addolcire il chiaro scuro caravaggesco. Il dipinto, a nostro parere, va assegnato viceversa a Cesare Fracanzano per le stringenti analogie con i suoi due quadri, firmati, conservati al Pio Monte della Misericordia.

Questo simpatico *Vecchione* (tav. 41), a metà strada tra un mendicante lacero ed un filosofo assorto in profonde meditazioni, è stato in passato assegnato da alcuni studiosi a Francesco Fracanzano mentre, a nostro parere, può, più verosimilmente, per le calde gamme cromatiche e l'accentuata luminosità dello sguardo, entrare nel catalogo del fratello Cesare del quale in anni recenti la critica ha con maggiore consapevolezza ricostruito l'iter pittorico.

Il discepolato presso il Ribera, la cui bottega Cesare frequenta intorno al 1630 con il fratello, ben si evince nella grana pastosa del colore, nella intonazione cromatica virante verso il rosso fulvo, senza violenti contrasti di luce e senza perdere di vista l'integrità delle forme. L'artista si cimenta in una ripresa dal vero di forte connotazione naturalista, nelle pieghe dei piedi e negli occhi rivolti verso l'alto che tradiscono un forte realismo.

Sembra quasi, riprendendo l'Ortolani, di percepire "una pannosa sostanza del colore che penetra di sé le immagini e pittoricamente le trasfigura in un'arte pur così terrena e modesta, ma così densa di luce, quando visione e pittura si incontrano in puri valori di luce".

Il naturalismo riberiano è sempre vissuto da Cesare in un'ottica di sereni canoni figurativi accademici e questo aspetto si può ben leggere in questo *Vecchione*, rappresentato in una posa composta e severa.

Nello stesso tempo la calda luminosità del volto, che contrasta con la penombra circostante, ci permette di collocare cronologicamente la tela intorno al 1640, quando il Fracanzano subisce, come tanti altri artisti napoletani, l'influenza del Van Dyck, con una ricerca impegnata di preziosità luministiche.

I colori della tela, in alcuni punti rovinata e bisognosa di restauri, sembrano vibrare di un'animosità accattivante, come nelle mani vigorose intrecciate in preghiera o nei piedi, sporchi e rozzi, ma impastati di una lucentezza soffice e calda.

I fratelli Fracanzano, Cesare e Francesco, sono stati indagati di recente da Spinosa attraverso la discussione dei quadri più noti e di numerosi inediti, come per il primo dei due germani un *Pitagora* (fig. 29 - tav. 42) dalla potente forza espressiva, di cui parleremo più avanti, oltre ad alcune tele in cui viene costantemente adoperata la stessa modella dal profilo aquilino e dai capelli di un biondo dorato. Tra queste, trascurando due importanti novità: una *Maddalena in meditazione* (fig. 17 - tav. 19) ed una *Santa Apollonia* (fig. 18), abbiamo scelto un'insolita iconografia, confusa in passato con una Carità. Si tratta viceversa di una *Madre morente* (fig. 14 - tav. 39) conservata nel Kunsthistorisches di Vienna, la quale, ferita a morte, offre il seno al suo pargoletto, che invece del latte sugge il suo sangue.

Il quadro già assegnato ad Andrea Sacchi, poi a Philippe de Champaigne e ad Artemisia Gentileschi è stato definitivamente attribuito a Cesare da Spinosa.

Il dipinto, diversamente interpretato, come Carità romana da Romano e come Madre morente, dalla Bugli, pare essere ispirato ad un tema che guarda lontano nel tempo. Infatti, secondo quanto narrato da Plinio nelle *Naturalis Historiae*, Aristide di Tebe (360-310 a.C.) avrebbe eseguito l'Assalto di una città (dipinto che poi Alessandro Magno portò a Pella, in Macedonia) in cui, fra le diverse scene, sarebbe stata raffigurata anche una madre morente nell'atto di

allontanare suo figlio dal petto ferito, pur di non fargli bere latte misto a sangue. Lo stesso Plinio elogia la bravura di Aristide nel rappresentare le passioni umane. L'episodio è ricordato altresì da Winckelmann.

In questo caso, Cesare si trova alle prese, per la prima volta, con il nudo femminile e, rispetto alla copiosa produzione religiosa, dimostra di non trovarsi a disagio. Non si tratta, comunque, di personaggi licenziosi perché, ancora una volta, il suo intento, raggiunto, è quello di prediligere l'elemento psicologico. L'episodio è di una bellezza disarmante ma, nel contempo, tocca le supreme note degli affetti umani, quelli di una madre che allo stremo delle forze offre il seno ferito al suo pargoletto.

La tela, accompagnata da una lettera del pittore, viene donata a Maffeo Barberini (1568-1644), pontefice con il nome Urbano VIII dal 1623 al 1644. Questi, prima di salire al soglio pontificio, era stato vescovo di Barletta e forse in quel periodo aveva avuto modo di conoscere Cesare. Probabilmente, con l'ambizione di ottenere incarichi più rilevanti, Cesare dipinge la *Madre morente* da un ritratto di Aristide di Tebe, un tema desunto dal pittore del IV secolo a.C., ma immaginato, grazie alla vena artistica di un anonimo poeta conosciuto con il nome fittizio di Timandro di Persia, amico di Cesare, il quale compone un'elegia che diventa trascrizione letterale di quanto rappresentato dal Fracanzano.

La notevole qualità della tela fa sì che essa compaia già nel 1659 nell'inventario della collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo di Vienna e da qui passi poi al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Quindi Cesare viene spinto a realizzare una scena la cui idea deriva dai rapporti che intrattiene coi circoli letterari che frequenta. Che Aristide sia passato alla storia per aver saputo rendere, attraverso la pittura, il patetico è cosa ormai ampiamente accettata dalla critica; infatti, gli antichi ne lodavano le qualità al pari di Scopas nella scultura come ci riferisce Brigueot nel 1989. Ma se il pittore tebano, stando alle fonti, realizzò una grande pittura della quale possiamo solo supporre la concitazione della composizione, in cui era raffigurato l'assalto ad una città, il Fracanzano, invece, si sofferma sul particolare di un singolo episodio che, non a caso, gli interessa perché in linea con quelli che sono i suoi principi e le sue dedizioni verso una pittura didascalica: raffigura i sentimenti più nobili di una mamma che, pur allo stremo delle forze, cerca di difendere il suo piccolo.

"La donna si staglia su uno sfondo scuro, abbellita da una camicia di intonazione artemisiana, mentre l'assonanza con la *Maddalena al sepolcro* (fig. 13 - tav. 11) di Andria si fa assai evidente nei caratteri formali, nella posizione assunta dalla figura, nel braccio destro che poggia su un sostegno in entrambi i quadri, anche se nel caso viennese è coperto dalla veste. Formidabile la resa pittorica tutta giocata su tonalità giallo-brune impreziosite dalla luce dorata che dilaga da destra e plasma le due figure forgiandole plasticamente" (Doronzo).

Intorno al 1645 dipinge le due grandi tele raffiguranti la *Pietà* (fig. 30 - tav. 13) e la *Guarigione di un indemoniato* (fig. 31 - tav. 14), firmate Caesar Fracanzanus ed in origine destinate allo stabilimento ospizio balneo termale di Casamicciola (Ischia), ma oggi conservate nella quadreria del Pio Monte della Misericordia, dove, dopo un recente restauro, sono state restituite allo splendore della cromia originale.

Il primo a menzionarle fu l'Ortolani nelle pagine del catalogo della grande mostra tenutasi a Napoli nel 1938 su tre secoli di pittura all'ombra del Vesuvio, il quale le considerava ai limiti dell'oratoria riberiana. Successivamente furono commentate dal Causa: "E però se questo vale

per la Pietà, nel Miracolo il rapporto è con gli incastri compositivi tanto ricercati e complessi, quanto fluenti, del più giovane fratello Francesco, destinato a restare isolato e senza seguito. E neppure si tratta di opere giovanili, ma al contrario relativamente tarde, sul finire del secondo ed ultimo soggiorno napoletano, che va dal '40 al '46, di poco anteriori all'*Adorazione dei Magi* del duomo di Pozzuoli, dove il primo accostamento alle nuove esperienze romane del barocco, già chiaramente avvertibili anche in questo Miracolo, si concretano con maggiore lucidità programmatica”.

Formatosi alla bottega di Ribera, Cesare dimostra di conoscere la pittura barocca romana e la produzione di Lanfranco e Stanzione. Di grande monumentalità e bellezza emotiva, in queste vaste tele sacre il pittore mantiene ancora vivi gli echi ribereschi.

Trae il modello della prima tela dalla *Pietà* del Ribera che, datata 1637, completa l'altare della Cappella del Tesoro nella Certosa di San Martino e in cui la materia pittorica inizia a farsi più chiara e meno istintiva. Ma Cesare, nella sua *Pietà*, dimostra di conoscere anche la pittura del Lanfranco e recepisce suggestioni della pittura romana desunte da Massimo Stanzione che, più di altri pittori napoletani, le fa proprie con la conoscenza diretta delle opere di Artemisia Gentileschi o di Simon Vouet.

Nella *Guarigione di un indemoniato* la pittura è assai più delicata, percepibile particolarmente nella resa degli incarnati e delle vesti, mentre la disposizione articolata delle figure rimanda ai dipinti del fratello Francesco in San Gregorio Armeno, o ancora ad alcuni celebri quadri di Stanzione conservati al Prado, quali l'*Annuncio a Zaccaria della nascita del Battista* e la *Predica del Battista nel deserto*.

La *Guarigione* è stata commentata anche dalla Bugli, la quale ha sottolineato come in essa si “dipano i molteplici indirizzi degli anni Quaranta, che si esplicitano in uno scenario particolarmente ampio e profondo, chiuso sulle due estremità laterali dall'opposto piegarsi sulla sinistra, di una figura femminile, sottolineata da colpi di luce con evidenti richiami alla pittura emiliana, mentre sulla destra, di un corpo maschile, che offre il dorso e il piede nudo quale celebre citazione dei dipinti napoletani di inizio secolo. Particolarmente studiato è il disporsi delle restanti figure attorno al gruppo centrale di Cristo e del miracolato, in un gioco di rimandi reciproci con pose contrapposte, nell'intento di creare una dimensione di spazio e movimento per ciascuna figura.

D'altra parte a Napoli l'indirizzo classicista si era rilevato in forma locale attraverso l'esempio di Massimo Stanzione, l'artista che, forse, più degli altri Napoletani della sua generazione aveva avuto contatti con l'ambiente romano e di seguito con la più raffinata Artemisia Gentileschi. Non altrimenti può intendersi il temperamento pacato di tutta la scena e la posa del Cristo che, nell'atto di raccogliere l'abito con la mano, attinge direttamente al modello stanzionesco del *Transito di San Giuseppe*, databile al 1640 e conservato nella chiesa di San Diego all'Ospedaletto”.

È lo stesso De Dominicis a informarci sull'esecuzione da parte del nostro artista di temi profani che, pur essendo meno interiori rispetto a quelli religiosi, dimostrano comunque un notevole eclettismo e precisi intenti espressivi condotti con grande attenzione: «Cesare fece alcune mezze figure di filosofi a richiesta del duca di Campamele, ed alcune storie del Vecchio Testamento, che si veggono intagliate ad acqua forte».

Sulla scia del Ribera ritrae il *Filosofo* (tav. 3) conservato presso la Pinacoteca Provinciale di

Bari. Meno noti ed a nostro parere di autografia border line, sono l'*Archimede* (fig. 33) e l'*Euclide* (fig. 34) esposti nella Galleria comunale di Prato e pubblicati prima da Marchini e poi da Datini. "In queste tele prevale una materia pittorica distesa con grande maestria e libertà che si fa più pastosa nel trattamento delle vesti e delle barbe, mentre le teste calve tradiscono un naturalismo apertamente riberesco e battistelliano" (Doronzo).

Diversa è la situazione del *Pitagora* (fig. 29 - tav. 42), il quale, dopo una plausibile attribuzione a Salvator Rosa, è stato ricondotto autorevolmente nel corpus fracanzaniano da Nicola Spinosa.

Lo studioso ha sottolineato le stringenti affinità con i *Due Lottatori* del Prado (fig. 10 - tav. 9), in particolare nella resa concreta e voluminosa del manto che avvolge questa severa figura di vegliardo, a dimostrazione della piena conoscenza da parte del pittore delle numerose tele con mezze figure di filosofi ed apostoli, che circolavano a Napoli nel quarto decennio del secolo, eseguite dal Maestro degli Annunci ai pastori e soprattutto da Ribera, la cui bottega Cesare frequentò col fratello Francesco.

Il committente del dipinto va ricercato nell'ambito di quelle persone colte che amavano frequentare cenacoli letterari, al pari di Cesare, che entrò in contatto con l'Accademia degli Oziosi, dove erano di casa Giovan Battista Marino e Giovan Battista Basile. In particolare del secondo il pittore firma e data nel 1630 il frontespizio di un Epitalamio, mentre il primo gli dedica un'elegia nella quale lo indica come "pittore celeberrimo in Barletta".

Lo spettacolare *Tormento di Tycius* (tav. 44), oggi nella Galleria regionale della Sicilia in Palazzo Abatellis, ma in origine nella collezione Bloise a Caivano, restituito di recente a Cesare da Spinosa e Abbate, rappresenta un vero e proprio omaggio a Ribera, nella definizione dei muscoli in tensione spasmodica e del volto sofferente; un brano imbevuto di schietto naturalismo, trasudante potenza e dolore in egual misura.

Di altissima qualità è anche l'inedita *Allegoria della casa di Lorena* (tav. 43) della collezione Carignani di Novoli, nella quale si riconoscono i caratteristici putti di Cesare dai capelli biondi, che circondano la fanciulla dalla veste elegante. Un dipinto che incrementa il catalogo dell'artista e ci conferma l'elevata collocazione sociale dei suoi committenti.

Possiamo concludere la nostra carrellata trattando di uno dei suoi dipinti più famosi: i *Due lottatori* (fig. 10 - tav. 9), talvolta indicato come Ercole ed Anteo, firmato e datato 1637, conservato in uno dei più importanti musei del mondo: il Prado.

Esso faceva parte di una importante committenza: un ciclo con scene di giochi pubblici nell'antica Roma, commissionato per il Palazzo del Buen Retiro a Madrid, inizialmente dal viceré di Napoli, conte di Monterey, intorno al 1631 e fatto completare entro il 1641 dal suo successore. Ad essa parteciparono anche Gargiulo, Codazzi, Falcone, De Leone, Ribera Finoglio, Vaccaro e Romanelli.

Come per i famosi Atleti romani del Falcone, anche per i Due lottatori, è stato suggerito come fonte ispirativa dall'Ubeda de los Cobos il volume *De Ludis Circensibus* di Onofrio Panvino del 1600 e per le molte incisioni che lo accompagnavano il *De Arte Gymnastica* (fig.35) di Jeronimo Mercurialis, pubblicato nel 1569 a Venezia, un'opera fondamentale dal punto di vista scientifico perché per la prima volta in epoca moderna viene data importanza all'educazione fisica, premessa per godere di buona salute. Il trattato in sei libri traccia inoltre in maniera approfondita la storia della ginnastica, concentrandosi soprattutto sul periodo

greco e romano. La citazione più antica del dipinto è in un inventario del Palazzo del Buen Retiro datato 1701: «una pintura de dos varas de alto y vara y media de ancho, de una lucha de mano de Fracanzani, con marco tallado y dorado, tasado en quaranta doblones».

La tela, nonostante la firma, già attribuita a Francesco Fracanzano nel Thieme- Becker, fu restituita al nostro pittore dall'Ortolani.

Ispirandosi alla dottrina di origine aristotelica dell'opposizione tra potenzialità ed estrinsecazione, Cesare narra una forza che è "in atto", in cui la monumentalità e il plasticismo delle figure rivelano un influsso michelangiolesco, mentre per l'incrocio delle gambe non deve essere estranea qualche sollecitazione reniana, sottolineata dalla Mortari.

"Nella tela fracanzaniana è comunque il naturalismo a fare da padrone: la resa muscolare, l'epidermide contratta, l'espressione concentrata del lottatore visto di profilo enfatizzata da un'attenta individuazione del volto, creano una scena di magnifica potenza fisica, un brano pittorico assai significativo che rientra nella sua migliore stagione naturalistica, nonostante l'utilizzo di una tavolozza schiarita" (Doronzo).



## ATTRIBUZIONI RESPINTE E QUADRI BORDER LINE

L'insufficiente conoscenza dell'artista da parte della critica ha fatto avanzare una serie di attribuzioni al pittore sulle quali non concordiamo, anche se proposte da studiosi di fama indiscutibile come Federico Zeri, nel cui archivio sono conservate una serie di foto di dipinti di autografia quanto meno dubbia come nel caso del *Cristo* (fig. 36) già in collezione Cooper o della *Cleopatra* (fig. 37) di collezione privata a Roma o delle due tele presenti all'epoca sul mercato antiquariale a Torino: *Ester ed Assuero* (fig. 38) e *Cristo caccia i mercanti dal tempio* (fig. 39). Stesso discorso per la *Figura femminile* (fig. 40) della collezione Sestieri di Roma, della *Madonna addolorata* (fig. 41) transitata a Prato presso Farsetti o delle *Tribolazioni di Giobbe* (fig.42) conservato a Greenville presso la Bob Jones University, che negli anni ha oscillato nei giudizi tra i due fratelli e che certamente appartiene ad un altro autore.

Come il *Sansone e Dalila* (tav. 45), quadro molto bello, ma di scuola genovese e sub iudice la *Santa Barbara condotta al martirio* (tav. 46) del museo civico di Napoli, di difficile lettura perché guasta nel volto dei protagonisti. Ed inoltre il *Santo eremita in lettura* (tav.47) di collezione privata è attribuibile a Van Somer, alla pari del *Sant'Onofrio in preghiera* (tav.48) della collezione milanese Cicogna Mozzoni, mentre il *San Sebastiano* (tav. 49), transitato sul mercato è certamente opera del De Bellis.

Da espungere con certezza anche una *Sacra Famiglia* (tav. 50) ed un *San Pietro penitente* (tav. 51), forse di Francesco, esitato a Genova nel 2011 presso Wannenes. Come pure inspiegabile è l'attribuzione a Cesare di due dipinti ricollocati dopo anni di deposito nella chiesa dei Gerolamini, riaperta dopo decenni di vergognosa chiusura: un *Angelo custode* (tav. 15) ed un *San Domenico Soriano con le tre Marie* (tav. 16).

Segnaliamo ora una serie di tele border line per le quali propendiamo ad accettare l'autografia, partendo da una *Ebbrezza di Noè* (fig. 43 - tav. 52) transitata nel 2011 in un'asta Babbuino a Roma e databile al IV decennio del secolo, che costituisce un interessante esempio di transizione dalla fase riberesca, ancor viva nella bellissima figura di Noè, rappresentata con il corpo smunto, a quella vandyckiana, come si evince dalla accentuata luminosità, particolarmente vibrante delle vesti.

La solidità delle figure e la loro energia espressa attraverso la tensione muscolare allineano l'opera ai *Due lottatori* (fig. 10 - tav. 9) conservati al Prado, dei quali una interessante replica dell'iconografia con varianti, di dimensioni leggermente più grandi (tav. 53) è transitata in una vendita Porro del 2009. Per il dipinto in asta si è ipotizzata la stessa provenienza, infatti come riferisce Ubeda de los Cobos, nella Testamentaría di Carlo II compariva nel 1701 un altro dipinto attribuito a Cesare, andato perduto.

Un *Bambin Gesù dormiente* (tav. 54) in un paesaggio serale è collocabile cronologicamente ai primi anni Quaranta. Nel quadro si riconosce lo stesso modello presente nella *Carità* (fig. 14 - tav. 39) del Kunsthistorisches di Vienna e negli affreschi della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Conversano.

Il contrasto tra i colori freddi di lapislazzuli del pannello e del paesaggio, dominato da grigi violacei e quelli caldi della chioma dorata e del tenero incarnato richiamano a viva voce l'influsso dei maestri bolognesi.

Un *Ecce Homo* (tav. 55) di collezione privata napoletana è stato attribuito a Cesare dal Pacelli e datato agli anni Trenta: "Intensissima prova giovanile in equilibrio tra lo Spagnoletto ed il

Battistello, questo Cristo coronato di spine sembra raffigurare l'approfondimento psicologico della sofferenza umana, rappresentato nell'attimo infinitamente dilatato in cui il Redentore stremato dal dolore, sembra sul punto di perdere conoscenza.

Anche *l'Ercole in lotta con il leone* (tav. 56) è stato commentato da Pacelli, il quale ha sottolineato la conoscenza da parte del Fracanzano della pittura emiliana e l'impostazione classicista della composizione, rivelatrice di influenze barocche e rubensiane, ponendo l'artista come un importante anticipatore dei traguardi di Luca Giordano.

Debbo alla solerte cortesia dell'amico Dante Caporali, appassionato d'arte ed esperto fotografo, l'immagine di questo ovale, raffigurante una *Madonna addolorata* (tav. 57) posta sulla porta che dà l'accesso all'antisagrestia della chiesa dell'Eremo dei Camaldoli e la notizia che in una guida del monastero fosse attribuita a Cesare Fracanzano ("La porta a destra dell'altare, sormontata dal dipinto ovale di Cesare Fracanzano e rappresentante la *Madonna*, immette nel vestibolo della sacrestia." Augusto Crocco - Camaldoli: la collina, l'eremo, la chiesa, pag. 27 - Napoli 2003). Ipotesi che mi trova consenziente, confortato anche dal parere di Doronzo che afferma: "solo le mani mi portano a dire che possa essere di Cesare, anche se è molto vicino alla *Vergine con Terziario francescano* in San Pasquale a Barletta".

Nel duomo di Forio di Ischia, dedicato a San Vito, alla sinistra dell'ingresso, dopo il battistero, è collocata una splendida tela, indicata nelle schede della sovrintendenza come di autore ignoto, rappresentante il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* (tav. 58) e più precisamente il momento in cui, miracolosamente, la santa si libera dal supplizio ed un vento divino scaraventa gli aguzzini lontano. Il quadro tradisce la mano di un tardo manierista protrudente nel Seicento, mentre il volto ed i capelli della santa richiamano chiaramente i modi pittorici di Cesare Fracanzano ed allo stesso pennello sono inoltre da assegnare due lunette con scene di martirio conservate nella sacrestia.

Il dipinto è stato da noi pubblicato nel 2005 nel volume *Ischia Sacra*, guida alle chiese (pag. 163 - 164).

"Il duomo di Castellammare di Stabia è un magnifico monumento sacro, uno scrigno d'arte, ricco di opere di valore assoluto, ma spesso poco conosciute. La cappella del Santissimo Sacramento, che si trova nel braccio sinistro della crociera, presenta alcune testimonianze di grande artistico ed al centro della cappella domina l'altare la tela raffigurante il *Cristo morto in contesto trinitario tra i Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (tav. 59). Si tratta di un'opera dalla difficile lettura, causata da un non perfetto stato di conservazione, a cui urgerebbe una particolare opera di restauro, che potrebbe chiarire in modo definitivo l'ambito del dipinto.

La scena è sovrastata dalla colomba dello Spirito Santo; l'Eterno Padre, assistito da angeli, raccoglie il corpo esanime del Figlio in un ricco piviale. Il drappo simboleggia il confine tra il mondo terreno e quello divino, le mani del Padre oltrepassano il drappo: Dio entra nella Storia dell'Umanità, attraverso l'Incarnazione di Cristo.

I due santi, raffigurati ai lati, invitano ad adorare il Corpo di Cristo e due putti al centro adorano un piccolo ostensorio poggiato su di un *puteal* marmoreo. Il dipinto apparteneva all'arciconfraternita del Corpo di Cristo e dei Santi Giovanni Battista e Giovanni evangelista.

La maggior parte degli studiosi locali, che hanno trattato del duomo hanno erroneamente citato la tela come opera "autografa" del maestro Andrea da Salerno (1485 ca.-1530), e

nonostante l'evidente abbaglio continuano a perpetuare tale attribuzione. Se è accettabile che la composizione possa essere stata ispirata da un modello cinquecentesco, è improponibile una datazione alla prima metà del XVI secolo. Solo negli ultimi decenni, in alcuni scritti, si è iniziato a rendere nota, assieme alla prima, una seconda ipotesi, riportando l'accostamento (molto più verosimile) alla bottega del maestro Jusepe de Ribera.

Al momento l'unica reale attribuzione che siamo riusciti a rintracciare, riportata per iscritto, è quella dello storico dell'arte Ferdinando Bologna che ha assegnato la tela al pittore Cesare Fracanzano (1605 c.-1651), considerato uno dei più noti (e violenti) allievi dello Spagnoletto e una delle massime personalità del Barocco pugliese.

È da ricordare che il duomo stabiese conserva una magnifica *Adorazione dei Pastori*, opera di Cesare Fracanzano, da noi associata ad un particolare culto eucaristico. Se uno studio, condotto a seguito di un puntuale restauro, confermasse l'attribuzione del prof. Bologna, si potrebbe ipotizzare che, se le due opere sono dello stesso Autore, uguale potrebbe essere anche la committenza. In questo caso entrambe le tele potrebbero essere associate alla citata arciconfraternita del Corpo di Cristo e dei Santi Giovanni Battista e Giovanni evangelista" (Valcaccia).

Alcuni documenti d'archivio pubblicati dalla Bugli hanno messo in evidenza che Cesare, oltre a Gliri e Carlo Rosa, aveva altri due apprendisti pagati per vari anni, per cui possedeva una bottega ed è da questi allievi che molto probabilmente sono uscite opere che tradiscono la sua impronta, come in particolare quelli conservati nel duomo di Forio d'Ischia.

## LA PRODUZIONE PUGLIESE DI CESARE FRACANZANO\*

\* Il presente saggio prende le mosse dalla recente monografia dello scrivente, R. DORONZO, *La bellezza del divino. Le opere pugliesi di Cesare Fracanzano*, Barletta 2013. Per questa collaborazione colgo l'occasione per ringraziare il dott. Achille della Ragione.

Quando Cesare Fracanzano fa ritorno nel 1626 a Barletta, dove risiederà per i successivi tre anni, è un pittore fin troppo noto e apprezzato con un *curriculum* fitto di molteplici esperienze, tanto che i Teatini lo scelgono per la realizzazione di alcune tele per la loro chiesa. Comunque, per comprendere la sua personalità artistica bisogna far riferimento alla situazione culturale che viene a crearsi in Italia meridionale a partire dalla seconda metà del Cinquecento, quando gli artisti devono far riferimento al decreto scaturito nella XXV sessione del Concilio di Trento sul quesito delle immagini sacre. La *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*<sup>i</sup>, pur vedendo la luce nel 1563, continua ad essere presa in considerazione dai pittori del Seicento e, anzi, la città che più di tutte risente di queste conseguenze è Napoli che, accogliendo pienamente questi decreti, diviene «il capoluogo reale della Controriforma»<sup>ii</sup>.

In Puglia, inoltre, accanto alla diffusione di tali disposizioni, arrivano in misura preponderante durante tutto il Cinquecento, seguendo una tradizione viva ormai da diversi secoli, opere d'arte da Venezia. È un fenomeno che investe anche i primi tre decenni del Seicento quando uno degli artisti più ricercati dai committenti, in particolar modo ecclesiastici, è Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane; più tardi, come gli studi hanno da tempo messo a fuoco, le importazioni venete si affievoliscono e s'inizia a guardare alle novità della pittura napoletana sia attraverso le opere che dalla capitale del Viceregno giungono in Puglia sia attraverso il trasferimento di pittori da Napoli alla provincia e viceversa<sup>iii</sup>. Continua ad esservi anche una certa mobilità lungo le coste adriatiche, come dimostra la presenza di Alessandro Fracanzano, di origine veronese e padre di Cesare. Se nel 1596 è impegnato a Barletta presso la dimora di Lelio Orsini (oggi Palazzo Della Marra)<sup>iv</sup>, agli inizi del Seicento è a Monopoli dove lavora a diverse opere e dove lo ritroviamo ancora nel 1612 alla nascita dell'altro figlio, Francesco. Nella cittadina pugliese realizza un' *Assunzione della Vergine* per la cattedrale, datata 1607, un *Sant'Antonio* per la chiesa di San Francesco, del 1612, e un *San Vito* per la chiesa del Salvatore, oggi conservato nel museo diocesano<sup>v</sup>. Si tratta di opere che propongono deboli ripetizioni di moduli manieristici veneti e romani, appresi probabilmente fra Mantova, Roma e Napoli<sup>vi</sup>.

Cesare, quasi certamente, impara la tecnica pittorica a fianco di suo padre, iniziando ad avere una certa familiarità con la pittura veneta; oltre all'attività di Alessandro, ha l'opportunità di osservare alcune opere di Palma il Giovane destinate alla cattedrale di Monopoli, la *Madonna in gloria e i Santi Rocco e Sebastiano* e la *Cacciata degli Angeli ribelli*.

Dell'iniziale attività pugliese di Cesare purtroppo non possediamo nulla ma, partendo dal primo dipinto in nostro possesso, la *Trinitas terrestris* (TAV. 61), dipinta nel 1626 al ritorno da Napoli per la chiesa di San Gaetano a Barletta, non è del tutto improbabile ipotizzare che i primi lavori siano stati non tanto diversi da questa tela, dove già si evincono le caratteristiche del suo stile. Cesare, rispondendo ai toni ufficiali e canonizzati imposti dalla Chiesa post-tridentina, privilegia figure di Santi a mezzobusto o a figura intera, concentrandosi sulla

rappresentazione del fattore psicologico e sull'esempio morale da essi indicato. L'attenzione maggiore è dedicata alla rappresentazione dei soggetti sacri che più di tutti sono bersaglio delle critiche dei protestanti. La rappresentazione della Vergine Immacolata, per esempio, ricorre in molte chiese e i Santi, soprattutto quelli moderni, sentiti più vicini dai fedeli e testimoni della vera fede, si impongono nella loro funzione di tramite tra Dio e gli uomini, mentre si intensifica il numero dei dipinti in cui i martiri raggiungono l'apice della spettacolarizzazione<sup>vii</sup>.

Cesare e Francesco sono quindi due giovani pittori con un apprendistato appena avviato quando si recano a Napoli nel 1622, dove, a detta del De Dominicis<sup>viii</sup> entrano nella bottega di Jusepe de Ribera, detto lo Spagnoletto giunto a Napoli da Roma soltanto nell'estate del 1616<sup>ix</sup>. Dall'incontro con il valenzano questa formazione embrionale si intensifica con l'adesione a regole iconografiche ben consolidate e acquisite ormai dalla maggioranza degli artisti, soprattutto a seguito della presenza in città di Caravaggio. Sbarcato nella capitale partenopea il 23 settembre 1606 e rimastovi sino al giugno dell'anno successivo, il Maestro lombardo in questo lasso di tempo realizza tele straordinarie come le *Opere di Misericordia* per l'altare maggiore della chiesa del Pio Monte della Misericordia e la *Flagellazione* dipinta per la chiesa di San Domenico Maggiore, oggi al museo di Capodimonte<sup>x</sup>. Caravaggio, ritornato a Napoli nell'ottobre 1609 dopo la breve parentesi maltese, dipinge la purtroppo perduta *Resurrezione di Cristo* per la cappella Fenaroli di Sant'Anna dei Lombardi<sup>xi</sup>, dando avvio a stravolgimenti culturali così di grande portata da investire i pittori che vivono e lavorano in città.

Uno dei primi pittori napoletani colpito dal fascino caravaggesco è Giovanni Battista Caracciolo, il Battistello, come dimostra *l'Immacolata Concezione, San Domenico e San Francesco di Paola* per la cappella Barrile nella chiesa di Santa Maria della Stella<sup>xii</sup>. Ma non è tutto.

Accanto al «persistere di talune desinenze manieristiche gravate ancora di un prestigio tradizionale e care alla sensibilità della Controriforma»<sup>xiii</sup> e alla presenza di committenti più anticonformisti che prediligono figure e soggetti plasmatisi dal buio della tela con bagliori di luci, nell'accettazione di un realismo tutto caravaggesco, si diffondono altri morfemi pittorici intrisi di una dolcezza tutta classicista tipica degli emiliani e, in particolar modo, di Guido Reni, i cui modelli circolano a Napoli dopo i due brevissimi soggiorni in città nel 1612 e nel 1622<sup>xiv</sup>. Per esempio, l'osservazione diretta delle opere del Reni a Roma porta il Battistello a smorzare la sua piena adesione ai dettami caravaggeschi<sup>xv</sup>.

Cesare Fracanzano frequenta una Napoli fecondissima, dove i molteplici indirizzi pittorici del tempo influenzano gli artisti più all'avanguardia e pronti ad arricchire i loro linguaggi. Naturalismo e caravaggismo circolano assieme a tendenze classiciste, creando soluzioni che sovente camminano in parallelo.

Dopo il soggiorno napoletano Cesare, tornato nel 1626 a Barletta dove sposa Beatrice Covelli, lavora per la già citata *Trinitas terrestris*. L'opera, caratterizzata da una tavolozza schiarita su tonalità quasi pastello, rammenta i modi di Ippolito Borghese e la sua predilezione ad una rappresentazione umana e sentimentale della scena, in cui i personaggi si atteggiavano in azioni lente e pausate, su di un piano proiettato in avanti, verso lo spettatore. Wiedmann colloca la *Trinitas terrestre* sul finire degli anni Venti<sup>xvi</sup>, ma il fatto che i Teatini si siano stabiliti

definitivamente a Barletta a partire dal 1625, questa data costituisce il termine *post quem* per l'esecuzione della tela<sup>xvii</sup>. La scena è ispirata al passo evangelico di Luca (2, 49) in cui Gesù fanciullo, tenuto per mano dai genitori, torna dal tempio dove per la prima volta ha fatto riferimento al Padre. La composizione, perfettamente simmetrica, è organizzata intorno alla figura di Gesù che, posto al centro del dipinto, costituisce con Giuseppe e Maria una Trinità terrestre. In alto protende Dio Padre da una massa nuvolosa, mentre la colomba dello Spirito Santo è concepita come il *diapason* luminoso del dipinto. Sul piano stilistico e iconografico il dipinto di Cesare è vicino alla *Trinitas terrestre* che l'Imparato dipinge agli inizi del Seicento per la chiesa napoletana di San Giuseppe dei Ruffi<sup>xviii</sup> o allo stesso episodio scelto da Giovan Bernardo Azzolino attorno al 1620 per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone.

Nel 1627 Cesare dipinge sempre per i Teatini di Barletta *l'Educazione della Vergine* (TAV. 62), purtroppo molto danneggiata, ma che si contraddistingue per il senso di grande intimità e per la composizione assai semplice, giocata secondo due schemi diagonali che hanno in Maria il punto di incontro, collegando alla fanciulla rispettivamente le figure di Sant'Anna e di San Gioacchino. Della tela colpisce il dato cromatico giocato essenzialmente sul rapporto fra il marrone e l'azzurro e la resa dei particolari quali le pagine del libro vergate con inchiostro rosso e nero. Cesare crea un'immagine del tutto spirituale, con personaggi tipicamente caravaggeschi e ribereschi, ma presentati con una più profonda semplicità, lontani da quelli passionali tipici del naturalismo più rigoroso. Secondo l'Ortolani, nell'*Educazione della Vergine* Cesare dimostra una "sua formula, che si mostra raggiunta nei tipi intensi di rustica vitalità, nelle lente spiegate superfici, nella grana del colore riberesco, nella bassa e fulva intonazione che gli è cara, senza violenti contrasti di luce, ma diffusa in una densa atmosfera pittorica, dove si calano, le carni, i panni, i velli in pigre masse di gialli, di bruni, di marroni, pur non perdendovi mai il senso naturalisticamente integro della forma."<sup>xix</sup>

Dall'incontro con il Ribera si comprendono le scelte iconografiche che Fracanzano fa nelle due versioni del *San Pietro penitente* di Barletta. Il primo (TAV. 63), conservato presso il locale Museo civico, fa parte della collezione donata da Giuseppe Gabbiani alla città della Disfida in due momenti distinti (gennaio 1928 e aprile 1932). A mezzobusto, posto leggermente di tre quarti, il *San Pietro penitente* indossa una tunica marrone e un manto bruno chiaro con grandi pieghe. L'espressione di dolore che emana dal volto è messa bene in evidenza dagli occhi trattati con una particolare lucentezza e da una posa che tradisce grande pentimento in un momento di forte emotività. Il tessuto cromatico giocato su toni bassi, le pennellate larghe e veloci creano un ritratto tutt'altro che idealizzato, di una intensità tale da far vibrare la stessa materia pittorica. Una carica più patetica investe il *San Pietro penitente* ubicato oggi nella chiesa di San Benedetto (TAV. 64), ma proveniente dalla chiesa barlettana di Santa Chiara. Cesare ritrae il momento immediatamente successivo al disconoscimento quando l'Apostolo, nell'intimità della sua preghiera, rammenta le parole di Gesù al canto del gallo, simbolo del triplice rinnegamento, non riuscendo a trattenere le sue emozioni. Per l'esecuzione del dipinto, considerando i forti rapporti che Cesare vanta con gli ambienti letterari napoletani, non si esclude che abbia letto il poemetto del nolano Luigi Tansillo, *Le lacrime di San Pietro*, edito a Ferrara nel 1585 e l'anno successivo a Genova con *Le lagrime di Santa Maria Maddalena* di Erasmo di Valvasone<sup>xx</sup>. Per la composizione e il trattamento i due dipinti barlettani si inseriscono in quel filone della ritrattistica sacra del secondo quarto del Seicento che prevede una tipologia devozionale in

grado di aiutare il fedele nelle sue pratiche religiose. Esempi illustri di questa tradizione sono le serie degli *Apostoli* che Ribera dipinge in più occasioni e le versioni dei *San Pietro penitente* di Roma e di Milano, per la fisionomia e per la posizione della testa ruotata di tre quarti, sono quelle che più si avvicinano alla tela fracanzaniana di San Benedetto. Riservandoci di tornare sulla questione, tutte queste soluzioni torneranno a distanza di qualche anno negli *Apostoli* e *Santi* in San Pasquale Baylon a Taranto, dipinti da Cesare solo in parte e con larga partecipazione di suo fratello Francesco<sup>xxi</sup>. Ed è ancora oscillante fra i due Fracanzano l'attribuzione del *Filosofo* nella Pinacoteca provinciale "Corrado Giaquinto" a Bari (TAV. 65), da collocare non oltre il 1630. Secondo chi scrive, la materia pittorica, densa e pastosa, la messa in risalto di un linguaggio pittorico energico dai contrastati effetti di luce e colore, indica fortemente l'adesione ai modi naturalistici del Ribera, oltre ad alcuni episodi dello stesso Cesare come ben dimostra il trattamento del volto di San Gioacchino nella già vista *Educazione della Vergine* di Barletta. Insieme al *Pitagora* di collezione privata già pubblicato da Spinosa (TAV. 42)<sup>xxii</sup> e agli *Archimede* ed *Euclide* di Prato (fig. 33 - 34), il *Filosofo* di Bari si inserisce in quella vera e propria moda della rappresentazione di uomini dell'antichità che, secondo Ferrari, sono indagati con una certa libertà immaginativa secondo l'equazione filosofia-povertà<sup>xxiii</sup>. Nelle intenzioni del pittore vi è quella di rappresentare la *quaestio physiognomonica* relativa a parametri espressivi e a definizioni di "caratteri". È il De Dominicis ad informarci su questa attività tanto che Cesare per «il duca di Campomele, a contemplazione dello stesso suo principe suo buon amico [*principe della Rocca*] fece alcune figure di Filosofi a richiesta del duca mentovato, ed alcune storie del vecchio Testamento, che si veggono intagliate ad acqua forte»<sup>xxiv</sup>.

A Barletta continua ad operare per i Teatini che gli commissionano un *San Gaetano da Thiene* (TAV. 66), molto compromesso allo stato attuale a causa di un intervento a più mani in un periodo tardo rispetto a quello di Cesare. Date le difficoltà nel capire il grado di alterazione che ci sia stata, l'impressione che si ha è quella di trovarvisi di fronte ad un lavoro di scadente qualità dove viene preservato solo l'intento devozionale, anche se non va oltre il 1630 quando, già dall'anno precedente, il Pugliese è nuovamente a Napoli.

Durante questo secondo soggiorno, durato sino al 1633, Cesare realizza opere in cui le tendenze naturalistica e classicista sono ben dosate fra loro. Si può affermare che Fracanzano ne sia divenuto padrone, anche se le amalgama con i nuovi influssi derivati dalla conoscenza di Massimo Stanzione, un pittore che domina la scena artistica napoletana per diverse generazioni viaggiando ripetutamente fra il 1620 e il 1630 tra Napoli e Roma ed entrando in contatto con i pittori francesi e fiamminghi. Simon Vouet soggiorna in Italia dal 1612 al 1627, dapprima persuaso dalle suggestioni caravaggesche, poi dal linguaggio di Reni e di Francesco Barbieri, detto il Guercino. Da Roma, inoltre, tende a diffondersi una cultura neoveneta che tocca molti pittori, diventando incisiva dopo il 1624 con l'arrivo del francese Nicolas Poussin che, muovendosi nel solco della cultura tizianesca, ha modo di trattare molti soggetti classicheggianti. Tutte queste pratiche, filtrate attraverso l'operato dello Stanzione (che comunque continua a farsi portavoce di un'attività artistica tutta rivolta alla didattica della fede), si diffondono nella Napoli del terzo decennio del Seicento. Cesare, tornato da poco nella capitale vicereale, osserva attentamente il pittore napoletano, in particolar modo quelle opere in cui le figure principali emanano un forte carattere devozionale. Se i risultati di queste

esperienze sono avvertibili nell'*Assunta* (tav. 10), datata 1629 e dipinta per volere di Gio Domenico Pizzella<sup>xxv</sup>, la combinazione innovativa degli stili, che diviene sempre più efficiente all'espressione di intonazioni sentimentali, è il tratto più distintivo delle opere che Cesare Fracanzano, una volta portato a termine il secondo soggiorno napoletano, realizza in Puglia. Tornato a Barletta nel 1633, dà avvio ad una vasta attività pittorica che lo vedrà impegnato nei prossimi sei anni in Terra di Bari, nell'esecuzione di diverse tele commissionate dai nuovi Ordini religiosi e dall'aristocrazia locale. Per la chiesa di Sant'Antonio dei padri conventuali dipinge *l'Immacolata tra i Santi Giuseppe e Nicola di Bari* (TAV. 67), il *Miracolo della Porziuncola* (TAV. 68) e *San Sebastiano fra i Santi Vito e Antonio Abate*, con largo intervento dei collaboratori (TAV. 69)<sup>xxvi</sup>; per l'abate D'Alessandro il *San Giuseppe con il Bambino in fasce* (oggi in Curia, TAV. 70), *San Gaetano di Thiene* (TAV. 71) e il *San Francesco Saverio* (TAV. 72); per la chiesa di Santa Maria del Carmine *l'Immacolata Concezione con San Francesco d'Assisi e il beato Giovanni Duns Scoto* (TAV. 73)<sup>xxvii</sup> e per la cappella Affaitati del Santo Sepolcro il *San Giovanni Battista* (TAV. 74)<sup>xxviii</sup>; per la chiesa di Santa Maria di Nazareth *l'Immacolata Concezione* (TAV. 75). In tutti questi esempi l'eleganza e l'equilibrio si legano ad una pittura più morbida, le tinte si fanno più smorzate ma delicatamente chiaroscurate nel fondo, le luci più dorate, i modi più dolci; basti confrontare il *San Giovanni Battista* di Capodimonte (TAV. 7)<sup>xxix</sup>, datato intorno al 1635, e quello del Santo Sepolcro di Barletta in cui il passaggio dai modi ribereschi a quelli reniani è facilmente avvertibile. Anzi, la versione barlettana sembra dichiarare già le prime relazioni con i modi del Lanfranco e del Domenichino.

Fracanzano, pur svolgendo la sua attività in un secolo di grandi stravolgimenti sociali e scientifici, pare non dar loro particolare attenzione, non abbandonandosi mai a soluzioni azzardate in cui sia evidente il pensiero razionale, ma rimanendo ancorato al mondo degli affetti religiosi, coincidenti con quelli familiari. Anzi, dipingere i suoi Santi quasi sempre a grandezza naturale corrisponde al suo modo di sentire la vita di cui Cesare rifiuta gli esiti più estremi e più ruvidi, mentre la sua pittura, pur fedele alle buone regole, resta naturale, autentica e soprattutto genuina, tra sincerità della raffigurazione e attrazione del buon disegno. Il *San Francesco Saverio* (TAV. 72) è fra i pezzi pittorici in cui maggiore e più riuscita è la valenza psicologica, divenendo un'immagine simbolo, un *exemplum* di elevatezza morale da tenere sempre a mente. A questo stato di cose contribuiscono le pennellate, luminose e sensibili alla resa dei particolari, tanto da rivelare una vena eminentemente decorativa. L'esecuzione del *San Francesco Saverio* si pone in seno ai rapporti che Cesare intrattiene coi Gesuiti di Barletta, presenti in città dal 1529<sup>xxx</sup>, dove non è da escludere il ruolo intermediario che alcuni esponenti dell'Ordine gesuita di Napoli, conosciuti durante il secondo soggiorno partenopeo, abbiano potuto avere con quelli della provincia pugliese.

Cesare lungi dal voler rappresentare scene dalle monumentali prospettive (se decide di inserire brani architettonici lo fa in maniera quasi impercettibile), preferisce rendere immediati i suoi soggetti, sempre atteggiati in primo piano, sempre su un proscenio che sembra quello in cui si muove il fedele.

Adesso la materia sembra disfarsi nelle atmosfere e ricomporsi nelle figure; esemplari sono il *Miracolo della Porziuncola* (TAV. 68), sublime nell'effetto sfumato, il *San Sebastiano fra i Santi Vito e Antonio Abate* (TAV. 69) in cui una linea delicata unisce i tre soggetti, il *San Giuseppe con il Bambino in fasce* (TAV. 70) pervaso da un luminismo orchestrato a partire dal



giallo ocra del manto di Giuseppe, vivacizzato dal tessuto che avvolge il Bambino secondo modelli iconografici nordici di area tedesca.

Attorno al 1638-39 è riferibile il *Miracolo di Soriano* in Palazzo Sylos Calò a Bitonto (TAV. 76), ma originariamente nella chiesa di San Domenico a Barletta. Le forme classiche della tela bitontina rammentano un certo accademismo, rapportabile solo alla conoscenza pittorica dell'ultimissimo Guido Reni come, per fare un esempio, bene illustra la *Salomè con la testa del Battista* in Galleria Corsini a Roma. L'iconografia a cui fa riferimento Cesare presenta una variante del miracolo avvenuto il 15 settembre 1530 nel convento domenicano di Soriano Calabro quando tre donne apparse in sogno a fra Lorenzo da Grotteria gli mostrano un'effigie del Santo di Guzmán. In effetti, nella tela pugliese vengono presentate solo la Vergine con ai lati le Sante Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria, mentre viene omessa la figura del frate, solitamente rappresentato inginocchiato dinanzi all'immagine di San Domenico e che invece costituisce una seconda variante del tema, affrontata dal nostro pittore nel *Miracolo di Soriano* di Cagli (TAV. 77), recentemente pubblicata da Bargogelli<sup>xxxix</sup>.

La maturità artistica raggiunta da Cesare Fracanzano sul finire degli anni Trenta lo porta nei suoi lavori a procedere in base alle richieste dei committenti (e non si esclude anche il gusto personale) ad adoperare accanto al linguaggio classicista, ancora quello di reminiscenza riberesca come dimostrano il *San Girolamo* di collezione privata (TAV. 78), pubblicato da Cesari<sup>xxxix</sup>, il *San Gaetano da Thiene* nella chiesa di Santa Maria di Nazareth (TAV. 71), ma ancor di più nell'*Eterno benedicente* di Santa Maria dei Suffragi delle Anime del Purgatorio (TAV. 79), entrambi a Barletta. Appartenuto ad una tela di dimensioni molto più vaste, l'*Eterno benedicente* ritratto con lunghi capelli bianchi e barba fluente, indossa una tunica azzurra ed è avvolto in un manto rosso che quasi gli fa da cornice. La figura in alcune parti, colpita direttamente dalla luce, tradisce un plasticismo di marca riberesca, mentre le restanti, svolte con minore intensità, sono rese «secondo gli esempi lanfranchiani che tanto piacevano a Cesare ma ancora evidentemente memore di un periodo di collusione con l'opera di Francesco»<sup>xxxix</sup>. Ed è sempre lo studioso barese ad avvicinare l'*Eterno benedicente* al *Salvator mundi* nella chiesa tarantina di San Pasquale Baylon (TAV. 98), mettendo in evidenza un filo conduttore che li unisce nonostante il leggero scarto cronologico che li divide, da collocare dopo il 1647.

A detta di De Dominicis<sup>xxxix</sup>, degna di nota è la decisione di fare di sua moglie Beatrice la sua modella più cara. Effettivamente in molte delle Immacolate, indirizzate ormai in una produzione seriale, delle Maddalene, nell'effigie di San Vito del *San Sebastiano fra i Santi Vito e Antonio Abate* (TAV. 69) e soprattutto nella *Sant'Elena* di Santa Maria di Nazareth a Barletta (TAV. 80), si intravedono le sembianze della donna<sup>xxxix</sup>. Già D'Elia vedeva nella madre di Costantino una figura puntualmente rintracciabile in alcuni dipinti napoletani realizzati da Cesare durante il quarto decennio del secolo: l'*Immacolata Concezione* di San Ferdinando (TAV. 4) e il *San Francesco Saverio* al Gesù vecchio (TAV. 2)<sup>xxxix</sup>, a cui va aggiunta l'*Immacolata Concezione tra Isaia, David e Sant'Agostino* in Santa Rita della Speranzella (fig. 4).

Se Bugli per «certi ammorbidimenti nella resa del disegno e certi addolcimenti nei tratti dei volti» data la *Sant'Elena* al finire degli anni Trenta<sup>xxxix</sup>, Fontana la posticipa di qualche anno, scrutando un delicato confronto con la *Sant'Eufemia* di collezione privata a Napoli (TAV. 20)<sup>xxxix</sup> in cui, giustamente, De Vito nota «un timbro classicheggiante con una certa aria

renana»<sup>xxxix</sup>. Fontana tende ad avvicinare la *Sant'Eufemia* al *San Francesco Saverio* del Gesù Vecchio, entrambi del 1641, e, di conseguenza, associa a questi dipinti la *Sant'Elena* che, con il quadro di collezione privata condivide la costruzione scenica, votata ad inserire in primissimo piano la figura a mezzobusto, esaltata da un voluminoso panneggio. In accordo con Fontana, sono convinto che la *Sant'Elena* possa costituire l'esempio più importante dove osservare la svolta stilistica del Fracanzano, il passaggio dall'assai ancora evidente classicismo ai primi echi di quel cambiamento che riguarderà soprattutto le forme e che porterà il pittore a dimostrarlo con grande maestria negli affreschi di Santa Maria della Sapienza a Napoli.

A questo periodo fecondo vanno riportate due tele provenienti dalla chiesa di Santa Maria dei Miracoli ad Andria, il *San Benedetto* (TAV. 81) e la *Santa Scolastica* (TAV. 82) incastonati nel soffitto ligneo dell'edificio datato 1633<sup>xl</sup>. Va da sé che entrambe le tele, con quella centrale che reca l'effigie della *Madonna dei Miracoli*, pesantemente ridipinta tanto da rendere difficile una qualsivoglia pur minima attribuzione, sono state inserite a lavori conclusi. Le due tele con i Santi fondatori dell'ordine benedettino, il cui culto era ben radicato nella città di Andria come è risultato dalla lettura delle Visite pastorali<sup>xli</sup>, alla luce di paragoni formali potrebbero essere proprio di Cesare Fracanzano. Devono essere state dipinte nello stesso momento e secondo un progetto unitario, come si evince dalla scelta dei colori e dalla costruzione delle scene. Entrambi i Santi, abbigliati di nero secondo l'uso benedettino, circondati da un'atmosfera dorata vengono ritratti con quell'espressione rapita che caratterizza le opere realizzate fra la fine degli anni Trenta e gli inizi del decennio successivo, tant'è che *San Benedetto*, se anticipa emotivamente l'espressione che emana il volto del *Cristo portacroce* di Barletta (TAV. 102), nella fisionomia è in relazione ad alcuni *Profeti* della chiesa conversanese dei Santi Cosma e Damiano, di cui si parlerà più oltre. Ugualmente *Santa Scolastica*, delicatissima nel volto, è vicina alle sembianze della *Sibilla Persica* (TAV. 92). Restano evidenti comunque i riferimenti a fonti bolognesi filtrate attraverso la conoscenza di Reni e di Guercino.

Una datazione intorno al 1638-39 si può ipotizzare per il bozzetto con l'*Assunzione della Vergine* al Museo Civico di Barletta (TAV. 83), dove si avverte una mano esperta nell'esecuzione degli Apostoli la cui concitazione anticipa quella degli affreschi realizzati da Cesare a partire dal 1640 nella chiesa di Santa Maria della Sapienza a Napoli, dove vi risiede per la terza volta a partire dal 1639. Nel cantiere della Sapienza affresca la lamia del coro con l'*Assunzione della Vergine* (fig. 5)<sup>xlii</sup>. È un tripudio di immagini, suoni e colori, dove si coglie una disposizione geometrica delle figure. Assai calibrato è il rapporto fra pieni e vuoti, fra spazio e intervalli in cui è avvertibile la tendenza agli effetti illusionistici. La scena, costruita secondo linee ben definite, verticali, orizzontali e oblique, è dominata dalla Madre di Dio, fulcro visivo e presenza espressiva sul *pathos* degli astanti. Tra questi ultimi, vi sono i Santi Giuseppe e Giovanni Battista che è posto in rapporto diagonale con la Vergine, a sua volta accolta da un monumentale e trionfante Cristo portacroce, tutto umano nell'atto di porgerle la mano. Angeli saettanti e festosi si librano nell'aria, animando l'episodio celeste che avviene con la supervisione dello Spirito Santo sotto forma di colomba.

Dopo il primo soggiorno napoletano, contraddistinto dalle suggestioni riberesche e il secondo, caratterizzato da una maggiore sensibilità dovuta alla conoscenza diretta degli emiliani, col terzo soggiorno il Fracanzano arricchisce il suo linguaggio pittorico con elementi

baroccheggianti. Adesso concepisce le sue opere in maniera monumentale, l'energia scaturisce dalla materia pittorica fattasi più vibrante ed esaltatrice di figure avvolte in panneggi voluminosi, trattandosi pur sempre di un'arte tutta rivolta al didattismo. Forma e spazio diventano inscindibili e accanto ai forti contrasti della prima produzione, ora si dà adito a trapassi luminosi e sfumati, a volte leggerissimi come nella bella *Maddalena al Sepolcro* nel Palazzo Arcivescovile di Andria (TAV. 84). La coda dei capelli cade sulla spalla e con essa si fonde e si confonde, mentre il braccio destro sembra quasi uscire dal sarcofago aperto. Ma la luce resta protagonista indiscussa, tracciando il sensuale scollo ed esaltando i sentimenti umani che diventano espressione di grande raccoglimento interiore al pari di quanto Cesare abbia rappresentato nella *Madre morente da un ritratto di Aristide di Tebe* al Kunsthistorisches Museum di Vienna (TAV. 39) e nella *Sant'Agata* di Corigliano Calabro (TAV. 26)<sup>xliii</sup>. L'attenzione per questi dati formali dimostra come Cesare sia un artista sempre attento alle novità e capace di aggiornarsi, mai restando ancorato ad un periodo particolare del suo percorso stilistico e professionale. Per Cesare tutto è importante, tanto da riassumere le molteplici componenti culturali dell'ambiente napoletano, aggiornate sull'attività di Antoon Van Dyck, all'attenzione per il tonalismo, alle composizioni equilibrate, armoniose ed eleganti, contro quelle più concitate del barocco più autentico. Debitore nei confronti dell'arte italiana del Cinquecento e soprattutto di Tiziano<sup>xliv</sup>, ad interessare il pittore di Anversa sono le psicologie dei personaggi rappresentati: che si tratti di Santi o di personalità regali, tutti interloquiscono con il riguardante come a voler recitare una parte teatrale. Poiché Napoli continua ad essere una tappa obbligata per molti altri artisti<sup>xlv</sup>, l'arrivo dei vandyckiani Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto e Pietro Novelli da un lato, la diffusione di stampe raffiguranti le opere di Van Dyck o la circolazione di opere di Pieter Paul Rubens dall'altro<sup>xlvi</sup>, accelerano l'espansione di queste «nuove sollecitazioni fiamminghe»<sup>xlvii</sup>, influenzando molti dei pittori presenti in città che smembrano la compattezza del naturalismo d'impronta caravaggesca ancora fortemente radicato. È bene ricordare come lo stesso Ribera, il primo maestro napoletano dei fratelli Fracanzano, negli anni della maturità venga influenzato dalla pittura fiamminga e attratto dalla oramai diffusa corrente neoveneta. Anche Francesco Fracanzano risponde a questi cambiamenti culturali e lo fa in maniera assai eloquente nelle tele per la chiesa napoletana di San Gregorio Armeno. In *Tiridate trasformato in cinghiale implora San Gregorio Armeno* e nel *San Gregorio Armeno gettato nel pozzo* «un caldo colore che richiama alla mente i cinquecentisti veneti avvolge tutta la scena, rendendo ancora più preziosa la vasta gamma cromatica»<sup>xlviii</sup> mentre «è da escludere la presenza della mano di Cesare»<sup>xlix</sup>.

In Puglia Cesare manifesta atteggiamenti accademizzanti, mediati attraverso la lezione renana, in diverse opere collocabili fra il 1642 e il 1647: nella *Madonna con Bambino e terziario francescano* in Santa Maria della Vittoria (TAV. 85), nel *Cristo crocifisso* conservato nel Palazzo della Curia Arcivescovile (TAV. 87), ma proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio dei Padri conventuali, nella *Crocifissione di Cristo con Madonna e San Giovanni Evangelista* nella chiesa di San Ruggero (TAV. 88), a Barletta, o nell'altra versione del *Cristo crocifisso* in San Ferdinando a Bari (TAV. 86). L'iconografia del Cristo posto in croce ha un grande sviluppo per tutto il Cinquecento, soprattutto in seguito alla Controriforma, e continua ad essere uno dei soggetti prediletti agli inizi del secolo successivo. La scelta dei crocifissi apre un nuovo

capitolo nel linguaggio compositivo del Fracanzano, il quale contribuisce alla diffusione del tema desumendone il modello da quello di Guido Reni nella chiesa di San Lorenzo in Lucina a Roma<sup>l</sup>. Nelle tele di Cesare colpiscono l'esaltazione del corpo, la resa anatomica dettagliata e i volumi essenziali, una plastica schietta che tradisce sempre un'osservazione della realtà e che, rispetto alla produzione precedente, connota una stesura più coesa e più ferma.

A partire dalla fine del 1647, se non proprio dal 1648<sup>li</sup>, Cesare è impegnato a Conversano dove sostituisce il napoletano Paolo Finoglio nella decorazione della chiesa dei Santi Cosma e Damiano<sup>lii</sup>. Con la presenza del Finoglio, Conversano diventa un ambiente intriso di quel «naturalismo napoletano di indirizzo luministico»<sup>liii</sup> di cui lo stesso Fracanzano si fa portavoce. Cesare è sovente impegnato in più commissioni e decide di farsi aiutare da altri pittori provenienti, per la maggior parte, dalla vicina Bitonto, dove si era formata la bottega tardomanierista di Alonso de Corduba<sup>liv</sup>. Cesare dopo aver conosciuto Carlo Rosa in Santa Maria della Sapienza a Napoli<sup>lv</sup>, vi lavora a Barletta per l'*Adorazione dei pastori* nella chiesa di Sant'Andrea (TAV. 89), mentre a Nicola Gliri<sup>lvi</sup> si deve la collaborazione per una *Santa Lucia* nella chiesa intitolata alla Santa siracusana di Barletta (TAV. 90). A Conversano questi pittori, a cui si aggiunge Francesco Antonio Altobello<sup>lvii</sup>, trovano un luogo di espressione, completando, all'occorrenza, le parti lasciate incomplete dal Fracanzano; il Gliri e l'Altobello sono talmente vicini al maestro da rendere estremamente difficoltoso individuare le parti dipinte dagli uni o dall'altro. Così, vengono affrescati la controfacciata della chiesa con *San Francesco d'Assisi* e *Santa Elisabetta d'Ungheria*, alcuni *Angeli* che campeggiano nei sottarchi della cantoria e delle cappelle che si dispongono lungo i due lati dell'edificio sacro, *Profeti*, *Figure allegoriche* e altri *Angeli* negli estradossi fra gli archi delle stesse cappelle<sup>lviii</sup> e, per finire, un'interessante serie di nove *Profeti* e sette *Sibille* nei sottarchi delle gallerie dei matronei individuabili da alcune iscrizioni, anche se alcune, a causa del cattivo stato di conservazione, sono andate perdute<sup>lix</sup>. Tra quelli ancora leggibili vi sono i nomi della *Sibilla Cufica*, della *Sibilla Eritrea* (TAV. 91), della *Sibilla Tiburtina*, della *Sibilla Cumana*, della *Sibilla Persica* (TAV. 92), mentre tra i Profeti vi sono *Naum* (TAV. 93), *Aggeo* (TAV. 94), *Daniele*, *Sofonia*, *Amos*, *Michea*, *Abacuc* e *Giona*. Proprio in queste ultime figure è possibile cogliere l'eclettismo del pittore e la sua duplicità di riferimenti, giocata, come più volte si è sottolineato, tra i modi emiliani e quelli assorbiti durante l'esperienza napoletana nella chiesa di Santa Maria della Sapienza, muovendo da soluzioni naturalistiche a brani di evidente classicismo e contenenti i primi sintomi barocchi, passando per Ribera, Mattia Preti e Giordano (D'Elia, 1970, p. 37).

I profeti posteriori della Bibbia ebraica Amos, Michea, Giona o Naum sono iconograficamente vicini a molti dei Santi fracanzaniani che appaiono soli o in compagnia della Vergine. A Conversano Cesare si limita a disporli come meglio crede, a tre quarti o di profilo e, anche se a volte si tratta di una fattura molto sommaria, è indubitabile il ricordo reniano e un'eleganza raggiunta nell'abbigliare le figure con vesti ricercate e copricapo dalla foggia orientale. Il profeta dall'identità non precisata (TAV. 95), il *profeta Sofonia*, le sibille *Cumana* ed *Eritrea* rappresentano l'aristocratica finezza della ritrattistica del nostro pittore, in cui l'esperienza napoletana della Sapienza e alcuni atteggiamenti vandyckiani sono più tangibili.

Nel frattempo la fama del Fracanzano è cresciuta, varcando i confini della Terra di Bari per raggiungere Taranto, città in cui arriva probabilmente nel 1650 per essere impegnato nella decorazione di uno dei saloni di casa Carducci-Artensio. De Dominici ci informa di tale attività,

ma non è al corrente di quali siano stati i soggetti dipinti<sup>lx</sup>. Speciale scopre nel suddetto palazzo una tela con l'effigie di Cristo e altre con Santi assisi o dipinti in pose classicheggianti<sup>lxi</sup>: un *Sant'Andrea*, un *Santo* le cui nudità sono coperte da una cintura di foglie, un *Santo che suona il violino*, un *Santo eremita* assorto nei suoi pensieri, un *Angelo* con una spada arroventata, un *Martirio di San Pietro*, un *Santo Stefano* ritratto di profilo (TAV. 96), un *Cristo alla colonna*, un'*Allegoria del sangue di Cristo*, un *San Sebastiano* che non viene colpito da alcuna freccia (TAV. 97), un *San Giovanni Battista* raffigurato secondo l'iconografia tradizionale, un *San Girolamo*, tutti riconoscibili dai loro attributi, effigiati su tele dalla forma ovale. La studiosa riconosce in queste opere la mano di Cesare, anche se il D'Elia ha sostenuto che i restauri eseguiti in tutto il palazzo Carducci-Artensio nel 1795 avranno interessato anche le tele, alterandole<sup>lxii</sup>.

A Taranto Cesare sdoppia la sua personalità artistica per seguire i desideri e il gusto dei committenti, interessati ad un'arte tutta materica, incisiva e tenebrista, condizionata dalla reminiscenza naturalistica, dove il gigantismo delle forme risalta maggiormente per lo spazio ovale e limitato in cui si muovono. È verosimile ritenere che una devozione tutta particolare abbia favorito il programma iconografico tarantino, su cui insiste una lettura non del tutto canonica delle Scritture, come tradiscono le iconografie poco comuni. Se per il *Santo Stefano*, fra le figure più dinamiche dell'intero ciclo, non mi pare improbabile pensare che Cesare abbia potuto far riferimento alla statuaria antica sicuramente conosciuta durante i suoi soggiorni napoletani e a Taranto, gli altri Santi sono ritratti in pose statiche, ma pur sempre poderose. L'indagine stilistica dimostra un modo d'esprimersi che può avvicinarsi molto a quello di Francesco Fracanzano, di cui Cesare comunque percepisce i modi; per questo non è da escludere che nelle tele Carducci-Artensio alcuni suggerimenti siano arrivati dal fratello e, in accordo col De Vito, si può ritenere che Francesco abbia potuto vedere gli affreschi sistini di Michelangelo<sup>lxiii</sup>, indicando una maggiore monumentalità che Cesare esprime nelle tele tarantine. I volumi sono scanditi da una luce violenta che ne esalta la drammaticità e nel contempo li rende fortemente comunicativi. Come non notare la forte ascendenza michelangiolesca nel gesto impetuoso dell'*Angelo* o nel *San Girolamo*, la cui posa risente di quella del *San Lorenzo* del Giudizio Universale della Sistina (1536-41). Cesare crea delle immagini in cui alla plasticità cinquecentesca si adatta una caratterizzazione tutta caravaggesca e ribersca in cui sono i bagliori di luce, a volte quasi intermittenti, a descrivere la realtà fisica dei corpi. Insomma, è una pittura che, pur trattando temi religiosi, diventa simulazione collocata al di fuori del tempo ordinario e rivolta più di tutto all'intelletto attraverso un uso studiato della posa e dell'espressione.

Di queste soluzioni non c'è più traccia nelle tele della chiesa tarantina di San Pasquale Baylon, dove i due Fracanzano si esprimono sulla scia degli *Apostoli* e dei *Filosofi* del Ribera, un genere inaugurato dal pittore valenzano intorno al 1615<sup>lxiv</sup>. Sono undici tele di *Santi e Apostoli* (*Sant'Andrea*, *San Bartolomeo*, un *Santo Apostolo*, *San Simone*, *San Giovanni Battista*, un *Santo Apostolo in preghiera*, *San Ferdinando III*, *Giuda Taddeo*, *San Pietro*, *San Matteo* e un *Salvator Mundi*), a mezzobusto, riconoscibili sempre grazie ai loro attributi, originariamente assegnate alla sola mano di Francesco. I restauri, condotti nel 1970 hanno legittimamente messo in evidenza un'ulteriore collaborazione fra i due fratelli<sup>lxv</sup>; infatti a Cesare appartengono solo due tele, il *Salvator Mundi* (TAV. 98) e il *Sant'Andrea* (TAV. 99). Il *Salvator Mundi*, ispirandosi a forme fisionomiche di matrice fiamminga, incorniciato da un alone

dorato, modellato da lievi passaggi chiaroscurali che ne sottolineano l'incarnato roseo, è stilisticamente accostabile al Cristo Redentore del *Miracolo della Porziuncola* nella chiesa di Sant'Antonio a Barletta (TAV. 68). Nella tela tarantina, la luce, alta e proveniente da sinistra, colpisce la figura creando delle ombre profonde; l'effetto serico e quasi metallico della veste è condotto con pennellate corpose e larghe, mentre la presenza di picchiettature di un turchese appena accennato ravviva l'intero tessuto, ricordando l'abbigliamento dell'*Immacolata Concezione con San Francesco d'Assisi e il beato Giovanni Duns Scoto* nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Barletta (TAV. 73). Una maggiore libertà espressiva pervade *Sant'Andrea*, l'unico dell'intera serie a congiungere le braccia al petto, l'unico ad essere indagato così minuziosamente nell'anatomia, espediente a cui arriva facendogli scivolare il manto verde scuro sulla spalla e consentendo alla luce di metterne in evidenza la muscolatura.

Cesare passa gli ultimi anni della sua vita impegnato fra Conversano e Taranto, anche se continua a dipingere opere commissionategli fra Napoli e la Puglia. Subito dopo il 1645 si colloca il *Martirio di Sant'Agata* dalla Pinacoteca provinciale "Corrado Giaquinto" (TAV. 100), ma proveniente dalla chiesa di San Benedetto a Conversano. La Santa risplende di una colorazione chiara in antitesi con le carnagioni dei suoi tre torturatori e la delicatezza con cui sono condotte le pennellate evidenziano uno studio approfondito del colore e degli effetti sorprendenti che può avere. Il dipinto coniuga citazioni reniane, soprattutto nella fisionomia di Sant'Agata e soluzioni naturalistiche, nel trattamento dei corpi degli uomini. Lo studio scrupoloso dell'anatomia del torturatore in primo piano, le gambe piegate, i muscoli del braccio sinistro, sono elementi che paiono riecheggiare la tensione che anima i *Due Lottatori (Ercole e Anteo?)* al Prado (TAV. 9) o, pur in maniera più superficiale, il vigoroso corpo nel *Tormento di Tycius* a Palazzo Abatellis a Palermo (TAV. 44).

Subito dopo il 1648 risalgono l'*Eterno benedicente con i Santi Fortunato e Francesco d'Assisi* in Santa Maria della Misericordia vecchia a Bisceglie (TAV. 101), in cui si è di fronte ad uno schema compositivo già affrontato da Cesare negli anni Trenta e il *Cristo portacroce* in Santa Maria Maggiore a Barletta (TAV. 102), versione più evoluta rispetto a quella tranese di qualche anno prima (TAV. 103), dove l'atteggiamento assunto dal Salvatore, inginocchiato per il peso della croce, rappresenta l'anello di congiunzione fra la *Maddalena* in San Domenico Maggiore a Napoli (TAV. 33) e il Santo di Myra del *Miracolo di San Nicola di Bari* in San Ruggero a Barletta (TAV. 104), ultimo in ordine cronologico e considerato dalla critica come il testamento artistico del pittore, in cui gli effetti luministici e la resa formale fanno di Cesare un artista dal linguaggio personale e alto, sempre attento a non lasciarsi andare in composizioni dai grandi spasimi e da esasperazioni, ma in cui continui a dominare una certa armonia di intenti<sup>lxvi</sup>.

Il *corpus* fracanzaniano costituisce un tassello importante nel panorama artistico meridionale del XVII secolo. Quella di Cesare è una produzione a cui molti altri hanno guardato, da Carlo Rosa a Nicola Gliri e Francesco Antonio Altobello, per giungere a Luca Giordano e Angelo Solimena ed è questa l'occasione per segnalare la presenza nella cattedrale di Santa Maria Assunta ad Andria di un'*Immacolata Concezione con i Santi Gennaro e Riccardo* (TAV. 105). Riproponendo fedelmente il dipinto dell'*Immacolata Concezione con San Francesco d'Assisi e il beato Giovanni Duns Scoto* in Santa Maria del Carmine a Barletta (TAV. 73), l'esecuzione della tela andriese spetterebbe ad un allievo dotato di una certa sensibilità. Unica

differenza, ma soltanto in fatto di soggetti perché la posa con cui sono ritratti è la stessa, è la presenza dei Santi Gennaro e Riccardo inginocchiati su dei banchi di nuvole ai piedi dell'Immacolata. Poiché dell'*Immacolata Concezione con i Santi Gennaro e Riccardo* si ha notizia a partire dal 1694, secondo quanto riportato nella Visita pastorale condotta in quella data dal vescovo Francesco Antonio Triveri<sup>lxvii</sup>, è facile intuire come si possa essere anche abbastanza lontani dal 1652, anno della morte di Cesare. Tutto questo ci porta a riflettere su quanto copioso sia stato il fenomeno della produzione seriale nella sua accezione più devota.

Questo lavoro, pur non avendo la pretesa dell'esaustività, quanto piuttosto quella di porsi come punto di partenza per ulteriori ricerche sull'argomento, offre ora un quadro più completo e maturo, ricco di nuovi spunti di ricerca suggeriti, in particolare, dalla consultazione di documenti di archivio.

Infatti è possibile avanzare un'ultima ipotesi attributiva che tuttavia, allo stato attuale, obbliga a un'indagine più approfondita. Si tratta del ciclo di affreschi che si dispiega sulle volte del grande androne di Palazzo Della Marra a Barletta e sulla scalinata che conduce dal cortile interno ai piani superiori<sup>lxviii</sup>. Se al centro della volta dell'androne campeggia lo stemma della famiglia Fraggianni, che nella persona di Niccolò acquista l'immobile nel 1743 dai fratelli Ottavio e Fabio Filangieri, subentrati ai Della Marra, ai lati si dispongono figure allegoriche e scene mitologiche entro due architetture a tre fornici. Sul lato destro, il *Ratto di Ippodamia* (TAV. 106) è accompagnato dalle *Allegorie della Guardia e del Silenzio* (TAVV. 107-108), mentre quello sinistro presenta il *Ratto di Elena* (TAV. 109) e le *Allegorie del Contrasto e del Capriccio* (TAVV. 110-111). Degli affreschi che dovevano decorare le volte a botte che sovrastano la scalinata, oggi rimangono solo quelli della prima rampa. Fra paesaggi con architetture di gusto classicheggiante, su una delle quali compare l'iscrizione AD 1650 (TAV. 112), si sviluppano le figure della *Primavera* e dell'*Estate*. Nonostante pesanti ridipinture verificatesi a più riprese e in momenti non sempre facili da indicare, alcuni brani pittorici, alla luce di confronti formali, potrebbero essere proprio di Cesare con largo intervento del Gliri. I dati antiquari e il gusto archeologico in cui l'erudizione è sottomessa all'attenzione verso la figura umana, sono tutti elementi che Cesare acquisisce a Napoli durante la frequentazione dell'Accademia degli Oziosi, in cui è facile lasciarsi influenzare da temi accademici-letterari, ma soprattutto quando è chiamato a partecipare alla titanica impresa pittorica per decorare i tanti ambienti della purtroppo scomparsa residenza suburbana del Buen Retiro a Madrid, adoperata da Filippo IV come dimora di sollazzo<sup>lxix</sup>.

A Barletta, Eurito che, ebbro di vino, stringe a sé Ippodamia, è quasi ripetizione speculare del combattente destro dei *Due Lottatori (Ercole e Anteo ?)* al Prado (TAV. 9), mentre le medesime modalità tecniche e le stesse volontà stilistiche possono scorgersi fra il giovane dell'*Allegoria del Capriccio* e quello della *Guardia* con il *Profeta Amos* e con quello anonimo che campeggia in uno dei sottarchi della Chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Conversano (TAV. 95), similmente all'uomo dell'*Allegoria del Silenzio* e a quello della *Guardia* vicini sono i *Profeti Naum e Aggeo*. Tutti questi elementi, supportati dalla sigla AD 1650, corrispondente sicuramente all'anno di conclusione dei lavori, sono indizi rivelatori della probabile paternità fracanzaniana. Se tale ipotesi sarà confermata da probanti ulteriori ricerche, ci troveranno dinanzi al caso in cui Cesare, coadiuvato dai suoi collaboratori, abbia lavorato nello stesso palazzo che nel 1596 vedeva impegnato suo padre Alessandro.

Nel corso del Seicento non sempre l'autografia viene praticata e, quindi, non escludo che altre opere, allo stato attuale ancora prive di paternità, possano, con l'ausilio di ricerche d'archivio, essere restituite a pieno titolo alla mano del Fracanzano. Sta di fatto che la città in cui visse, Barletta, consapevole del ruolo ricoperto dal pittore nello scenario della pittura seicentesca, gli ha voluto dedicare una via. E non è che una minima parte delle cose che si potrebbero fare.

---

<sup>i</sup> Cfr. Concilio di Trento, *Decretum De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus (3-12-1563)*, in H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum Definitonum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*, a cura di P. Hünermann, Bologna 2012, pp. 1821-1825.

<sup>ii</sup> R. DE MAIO, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Roma-Bari 1983, p. 24..

<sup>iii</sup> M.S. CALÒ MARIANI, *Contributi alla storia dell'arte in Puglia: la pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969, pp. 86-95; M. D'ELIA, *La pittura barocca*, in *La Puglia tra barocco e rococò*, Milano 1982, p. 172.

<sup>iv</sup> Assai interessante è trovarlo all'età di ventinove anni a Barletta col pittore napoletano Giacomo Russo, entrambi impegnati a decorare il "camarino" di *Lelio Ursino de Neapoli*. La notizia, desunta da un atto notarile di Orazio De Leo è stata riportata nel XII volume del Codice Diplomatico Barlettano: «*Li predetti mastri promettono al detto Lelio dipintarli il suo camarino che è vicino la loggia de la casa dove habita Fabritio Pignatello Regio Secreto et Mastro Portulano de Apulia - Quale cammarino è ne la casa de esso Lelio e cioè da le lunette ad alto inclusoci la lamia - E pengervi didice hystorie a li nicchi et cinque a la lamia - Quali hystorie habbiano da essere quelle stesse che da detto Lelio si saranno dette et ordinate - Che si pingano et fare dette picture a fresco cioè sopra tonica fresca, di colori fini et mano sottile et fina, et repolirli poi ad asciutto, et fare opera fina et bella et bona et a laude et juditio de mastri experti in ciò - Et cominciare da lunedì proximo venturo, purchè non si manchi per esso Lelio et fare sì che per tutto li 10 de lo entrante mese de decembre sia finita tutta la opera predetta, et non mancare per nulla causa et ragione - Detto Lelio promette non dare altro a li detti mastri se non la tonica per intonicare detti nicchi et lamia, lo argento et ducati 25 da pagare ducati 5 come anticipo et il resto in doy rate - Li detti mastri debbono pengere di colori fini anche una cuova in ditta camera con pretio diverso da la spesa del camarino - Nel contratto si rinuntia a li privilegi de Neapoli, Verona, Brindisi, Benevento e si obligano sotto pena de 25 once»». S. SANTERAMO, C. E. BORGIA (a cura di), *Codice Diplomatico Barlettano*, voll. 13, Fasano 1994, XII, p. 236.*

Dal documento si evincono i gusti assai raffinati di Lelio Orsini; probabilmente, dunque, la scelta dei pittori non è stata casuale, ma dovuta a certa ponderazione, così come tradisce il più volte ripetuto epiteto "mastri". Per quanto ci riguarda, è degno di nota sapere che Alessandro Fracanzano si trovi a Barletta nel 1596. La notizia appare tanto più singolare se si considera che prima della scoperta di questo documento si avevano poche notizie relative al luogo della dimora pugliese del pittore appena giunto da Verona. La collaborazione con il napoletano Giacomo Russo mi porterebbe a supporre, con le dovute cautele, che anche il padre di Cesare abbia soggiornato nella capitale vicereale prima di trasferirsi definitivamente in Puglia.

<sup>v</sup> C. GELAO, *Museo diocesano di Monopoli*, Monopoli 2002, p. 14.

<sup>vi</sup> CALÒ MARIANI 1969, pp. 192-194; M. MINICUCI, *Fracanzano, Alessandro*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori italiani dall'XI al XX Secolo*, Torino 1974, p. 79.

<sup>vii</sup> C. DE LA PEÑA VELASCO, *La imagen del mártir en el Barroco, el ánimo invencible*, in "Archivo español de arte", LXXXV, 338, 2012, pp. 147-164.

<sup>viii</sup> B. DE DOMINICI, *Vita di Cesare, Francesco, e Michelagnolo Fracanzano, pittori*, in *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 4 voll., Napoli 1845, III, pp. 238-246.

<sup>ix</sup> A. DELLA RAGIONE, *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, 10 voll., Napoli 1998, I, p. 11; G. PAPI, *Jusepe de Ribera*, in V. Sgarbi (a cura di), *Caravaggio e l'Europa, Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Catalogo della mostra (Milano 2005-06; Vienna 2006), Milano 2005, p. 502.

<sup>x</sup> F. BOLOGNA (a cura di), *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, Napoli 1991, p. 16; S. MACIONI, *Biografia di Caravaggio*, in C. Strinati (a cura di), *Caravaggio*, Catalogo della mostra (Roma 2010), Milano 2010, p. 238.



- xi F. ABBATE, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale*, IV, *Il secolo d'oro*, Roma 1997, p. 22.
- xii La prima opera del Battistello nasce dalla collaborazione con Belisario Corenzio in un'impresa in cui realizza sei puttini ad affresco nella cappella del Monte di Pietà a Napoli. BOLOGNA 1991, pp. 15-16.
- xiii R. CAUSA, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957, p. 28.
- xiv Guido Reni è a Napoli una prima volta nel 1612 e ancora nel 1622, dal 28 aprile al 17 maggio (dal 1619 sono iniziate le trattative per il completamento della decorazione della cappella del Tesoro di San Gennaro). Ma le motivazioni della presenza del bolognese potrebbero essere probabilmente legate anche alla realizzazione di apparati decorativi da utilizzare in vista del doppio matrimonio tra le case reali di Francia e Spagna, quelli programmati cioè fra Luigi XIII e Anna d'Austria e fra Filippo IV e Isabella di Francia. C. GARBOLI, E. BACCHESCHI, *L'opera completa di Guido Reni*, Rizzoli, Milano 1971, p. 84; R. CAUSA *La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 voll., Catalogo della mostra (Napoli ottobre 1984-aprile 1985), Napoli 1998, I, pp. 102.
- xv Il Battistello è l'autore degli affreschi per il Casino Doria di Sampierdarena, a Genova. Prima di arrivare nella capitale ligure, sosta a Roma dove dal 1614 soggiorna anche Guido Reni. GARBOLI, BACCHESCHI 1971, p. 84; CAUSA 1998, p. 119.
- xvi G. J. WIEDMANN, *Die Malerei in apulien zur zeit der Gegenreformation*, in Id., *Beitrage zu einer Kunstgeschichte der "Terra di Bari" im 17. Jahrhundert*, München 1977, pp. 56.
- xvii ARCHIVIO DIOCESANO "ARCIVESCOVO GIOVANNI" DI TRANI (d'ora in poi ADTr), MSSC 920, *Atti riguardanti la fondazione del Convento dei Teatini a Barletta*, ff. 1r-2r.
- xviii P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, p. 149; A. M. A. MARINO, *Committenti e artisti a Napoli nel Seicento. L'iniziativa dei Girolamini nella Chiesa e nel Monastero di San Giuseppe dei Ruffi*, in F. Abbate (a cura di), *Interventi sulla "Questione meridionale"*, Roma 2005, pp. 154-156.
- xix S. ORTOLANI, *La pittura napoletana del secolo XVII*, in AA.VV., *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, Catalogo della mostra (Napoli 1938), Napoli 1938, pp. 67.
- xx L. TANSILLO, *Le lagrime di San Pietro*, Venezia 1847; C. P. MARANGONI, *La devozione e la letteratura sulla poesia sacra di Luigi Tansillo*, Roma 1991.
- xxi M. D'ELIA, *Sulle orme dei Fracanzano in Puglia*, in *Studi di storia pugliese in onore di N. Vacca*, Galatina 1971, pp. 117-130.
- xxii N. SPINOSA, *Alcune aggiunte a Cesare e Francesco Fracanzano*, in L. De Rosa, C. Gelao (a cura di), *Miscellanea di studi offerti a Pina Belli d'Elia*, Foggia 2011, pp. 340-351.
- xxiii O. FERRARI, *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, in "Storia dell'Arte", 57, Firenze 1986, pp. 103-106.
- xxiv DE DOMINICI 1845, III, p. 243.
- xxv E. NAPPI (a cura di), *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e Documenti per la Storia dell'Arte. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, Milano 1992, p. 73.
- xxvi Oltre alle tre appena citate, sino a qualche tempo fa al Fracanzano era assegnata anche l'*Adorazione dei pastori*, opera poi attribuita a Carlo Rosa in seguito alla scoperta della firma in basso a destra. A. CASTELLANO, *Documenti inediti per la storia dell'arte in Puglia. Nuovi documenti del pittore Cesare Fracanzano*, in "Studi bitontini", 21-22, 1977, pp. 47-48.
- xxvii M. BUGLI, *Cesare Fracanzano: nuovi documenti e alcuni dipinti inediti*, in "Kronos", 3, 2001, pp. 74.
- xxviii ADTr, MSSC 800, *Concessio Cappella S. Joannis intus Ecc. a Sancti Sepolcri pro Ioanni Jacobo Affaitati*, ff. 1r-8v. M. D'ELIA (a cura di), *Mostra dell'Arte in Puglia, dal Tardo Antico al Rococò*, Catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca provinciale 1964), Roma 1964, p. 149.
- xxix L. ROCCO, *Galleria Napoletana*, in N. Spinosa, M. Utili (a cura di), *Museo di Capodimonte*, Milano 2002, p. 320.
- xxx S. J. G. BARRELLA S. J. G., *La compagnia di Gesù nelle Puglie 1574-1767, 1835-1940*, Lecce 1941, pp. 34-38.
- xxxi T. BORGOGELLI, *Un'inattesa aggiunta marchigiana a Cesare Fracanzano*, in "Arte Cristiana", 882, 2014, pp. 196-200.
- xxxii M. CESARI, *A proposito di un San Girolamo di Cesare Fracanzano*, in F. Abbate (a cura di), *Interventi sulla "Questione meridionale"*, Roma 2005, pp. 177-179.
- xxxiii D'ELIA 1971, p. 122-123.
- xxxiv DE DOMINICI 1845, III, p. 329.
- xxxv Beatrice Covelli è riconoscibile anche nella *Maddalena* di San Domenico Maggiore, nell'angelo del *Cristo flagellato* presso la Quadreria dei Girolamini e nell'*Immacolata* di Santa Maria della Speranza, M. ROMANO, CESARE, *Fracanzano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 49, Roma 1997, pp. 526.
- xxxvi D'ELIA 1964, p. 151.
- xxxvii BUGLI 2001, p. 57.

- xxxviii M. V. FONTANA, *Cesare Fracanzano, Sant'Elena*, in A. Cassano, F. Vona, (a cura di), *Echi caravaggeschi in Puglia*, Catalogo della mostra (Lecce, dicembre 2010-febbraio 2011; Bitonto, marzo-maggio 2011), Gravina di Puglia 2010, pp. 102.
- xxxix G. DE VITO, *Perifrasi fracanzaniane*, in S. Cassiani (a cura di), *Ricerche sul '600 Napoletano. Saggi e documenti*, Milano 2003-04, pp. 98.
- xl Per la storia dell'edificio sacro cfr. L. CUSMANO LIVREA *S. Maria dei Miracoli, Andria*, in M. S. Calò Mariani (a cura di), *Insedimenti benedettini in Puglia: per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo*, 2 voll., Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), Galatina 1981, II, pp. 357-372; C. GELAO, *La chiesa di Santa Maria dei Miracoli ad Andria. L'architettura*, in L. B. Lenoci, L. Renna (a cura di), *La Madonna d'Andria. Studi sul santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a Basilica*, Andria 2008, pp. 93-140.
- xli La distrutta chiesa della Santissima Trinità, per esempio, un tempo prospiciente la cattedrale di Santa Maria Assunta, nel 1659 è «sub regula Santi Benedicti», arredata di «tria altaria, quarum p.mo est sub invocat.ne S. Benedicti cuius est icon cum S. Scolastica aliusq. Sanctis monalis eiusdem ord.nis [...]» ARCHIVIO DIOCESANO "SAN TOMMASO D'AQUINO" DI ANDRIA (d'ora in poi ADA), *Visite pastorali*, 1659, f. 151r
- xlii E. NAPPI, *Giovan Giacomo Conforto e la Chiesa di S.M. della Sapienza di Napoli*, in *Ricerche sul '600 Napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1989, pp. 113-129.
- xliii G. LEONE, *La Sant'Agata*, in "Il Serratore", Corigliano Calabro, III,13, 1990, pp. 22-24.
- xliv W. PROHASKA, *I rapporti di Ribera con la pittura fiamminga in area mediterranea: il caso Van Dyck*, in *Ricerche sul '600 napoletano, scritti in memoria di Raffaello Causa, saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli 1996, pp. 215; L. ARCANGELI, *La pittura religiosa di Van Dyck e la conoscenza dell'arte italiana*, in M. G. Bernardini (a cura di), *Anton Van Dyck: riflessi italiani*, Catalogo della mostra (Milano 2004), Milano 2004, p. 33.
- xlvi V. GLEIJESES, *La storia di Napoli dalle origini ai giorni nostri*, 3 voll., Napoli 1996, II, p. 935.
- xlvi G. M. PILO, *Rubens e le sue fonti venete*, in C. LIMENTANI VIRDIS, F. BOTTACIN (a cura di), *Rubens dall'Italia all'Europa. Atti del convegno internazionale di studi, Padova, 24-27 maggio 1990*, Vicenza 1992, pp. 31-37.
- xlvii V. PACELLI, *Da Caravaggio a Mattia Preti*, in "La voce della Campania", VII, 18, 1979, p. 387.
- xlviii A. SCHIATTARELLA (a cura di) (1998), *Francesco Fracanzano, in Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 voll., Catalogo della mostra (Napoli, ottobre 1984-aprile 1985), Napoli, I, p. 287.
- xlvi DE VITO 2003-04, p. 98
- l F. NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in "Storia dell'Arte", 20, 1974, p. 77.
- li F. LOFANO, *L'intervento di Cesare Fracanzano. Il mecenatismo dei Filomarino e le scelte della comunità monastica*, in G. Lanzillotta, F. Lofano (a cura di), *Paolo Finoglio e il suo seguito. Pittori a Conversano nei decenni centrali del Seicento*, Catalogo della mostra (Conversano, settembre 2012-ottobre 2012), Galatina 2012, pp. 25-26.
- lii Il momento sicuro in cui il pittore napoletano incontra Giangirolamo II Acquaviva non è stato ancora rintracciato, anche se il Finoglio dimora nel Salento dal 1610 al 1622 circa, anno in cui il conte del Guercio sposa Isabella Filomarino. Per quest'occasione Paolo esegue nella camera nuziale del castello di Conversano gli affreschi con *Storie di Giacobbe*, mentre nella cittadina pugliese risiede definitivamente dal 1636, realizzando sempre per Giangirolamo un ciclo di dieci scene tratte dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Proprio per volere del conte inizia, inoltre, la decorazione ad affresco della volta della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, interrotta una prima volta nel 1643 per l'arresto dello stesso committente, accusato dai Nerentini di malgoverno, e definitivamente una seconda volta per la morte del pittore, sopraggiunta nel 1645. Dopo l'arresto del conte, però, Finoglio avrebbe dipinto le tele di *San Benedetto* e di *San Biagio* per il monastero di San Benedetto sempre a Conversano per volere, questa volta, di Donna Marianna Acquaviva, sorella di Giangirolamo. F. MARANGELLI, *Paolo Finoglio attraverso i documenti ritrovati da Francesca Marangelli*, in "Archivio storico pugliese", XX, fasc. I-IV, 1967, pp. 195-219; M. D'ELIA, *Paolo Finoglio a Conversano: la committenza Acquaviva*, in P. Leone de Castris (a cura di), *Paolo Finoglio e il suo tempo, un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, Catalogo della mostra (Conversano, 2000), Napoli 2000, pp. 53-58; F. VONA, *Paolo Finoglio e le oscillazioni del gusto tra Napoli e Roma alla corte Acquaviva*, in A. Di Marzo, S. Pansini, R. Gnisci (a cura di), *Veronese, Tintoretto e la pittura veneta. Capolavori del Palais des Beaux-Arts di Lille*, Catalogo della mostra (Conversano, maggio - luglio 2010), Milano, pp. 51-63.
- liiii Causa 1979, p. 935.
- liv WIEDMANN 1998, p. 172.
- lv Nato a Giovinazzo, De Dominicis (1845, III, p. 245) lo colloca tra gli allievi di Massimo Stanzione. Da Giovinazzo si trasferisce poi a Bitonto dove trova nel vescovo Carafa un grande protettore e mecenate che lo indirizza agli studi napoletani. Per commissione di Isabella Carafa, sorella del vescovo protettore, nel 1640 Carlo Rosa è presente in Santa Maria della Sapienza a Napoli. Nella capitale è contemporaneamente impegnato nei Santi Apostoli, chiesa diretta sempre dalla Carafa. Giunge a Conversano nel 1643, cooperando con Cesare Fracanzano, ma adesso anche

con Nicola Gliri (per la chiesa di San Benedetto). Un'influenza fracanzaniana ritorna nella *Adorazione dei pastori* nella chiesa di Sant'Antonio a Barletta; assegnata da sempre alla mano di Cesare, la notizia è stata smentita in seguito alla scoperta della firma del Rosa. Il pittore di Giovinazzo considera anche i modi formali di Francesco Fracanzano dei quali è esempio il *Crocifisso con San Girolamo e San Giovanni Battista* nella chiesa molfettese di San Bernardino. Dopo l'esecuzione di questi dipinti, modesti nelle dimensioni, si impegna, tra il 1661 e il 1667, nella decorazione di grandi tele per il soffitto della Basilica di San Nicola a Bari, commissione del viceré di Napoli su sollecitazione del governatore di Bari, don Giovanni di Portala. A. CASTELLANO, *Documenti biografici del pittore Carlo Rosa*, in "Studi bitontini", 6, Bitonto 1971, pp. 3-12; ID., *Carlo Rosa, pittore bitontino*, in "Botontum", 11, Bitonto 1974, pp. 67-91; ID., *I dipinti di Carlo Rosa nella collezione del duca d'Ascoli*, in *Cultura e società a Bitonto nel sec. XVII*, Atti del Seminario di studi (Bitonto, 1978-1979), Bitonto 1979, pp. 200-204; M. D'ELIA, *Per la pittura del '600 in Puglia. Considerazioni su Carlo Rosa*, in *Cultura e società a Bitonto nel sec. XVII*, Atti del Seminario di studi (Bitonto, 1978-1979), Centro ricerche di storia e arte bitontina, Bitonto 1979, pp. 181-191; S. MILILLO, *Note per la biografia di V. Giordano, N. Gliri, F. A. Altobello, C. Rosa ed altri*, in *Cultura e società a Bitonto nel sec. XVII*, Atti del Seminario di studi (Bitonto, 1978-79), Bitonto 1979, pp. 196-198; L. MONGIELLO, *Carlo Rosa: analisi e rapporti della sua opera pittorica ed architettonica*, in *Cultura e società a Bitonto nel sec. XVII*, Atti del Seminario di studi (Bitonto, 1978-1979), Bitonto 1979, pp. 227-275; V. PUGLIESE, *Dipingere San Nicola, L'arte pugliese tra scuole, committenti e limiti*, in N. Lavermicocca (a cura di), *Il segno del culto. San Nicola: Arte, iconografia e religiosità popolare*, Bari 1987, pp. 68-72; G. J. WIEDMANN (a cura di), *Carlo Rosa*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 voll., Catalogo della mostra (Napoli, ottobre 1984-aprile 1985), Napoli 1998, I, pp. 172-173.

<sup>lvi</sup> A Nicola Gliri spetta la decorazione di alcuni sottarchi, l'intero abbellimento dell'altare dedicato alla Madonna della Purità e per le ante di un armadietto-reliquiario effigia i *Santi Francesco ed Elisabetta*. Il pittore bitontino segue quasi alla lettera Cesare Fracanzano, in maniera pedissequa quando dipinge Santi e Apostoli presentandoli come *exempla* di santità. Nel Museo diocesano di Trani sono conservate inoltre una serie di tele della medesima misura raffiguranti *Santi*. D'ELIA, 1964, pp. 161-162; ID 1969, p. 8; ID. 1982, pp. 244-252; P. BELLI D'ELIA, *La bottega bitontina*, in *I pittori del Guercio. L'ambiente artistico conversanese ai tempi di Giangirolamo II e di Isabella Filomarino*, Molfetta 1968-69, pp. 40-41; MILILLO 1979, p. 194-195.

<sup>lvii</sup> Poco si sa a proposito del pittore, nato a Bitonto nel 1637. De Dominicis lo colloca tra i discepoli di Carlo Rosa, ma tenendo conto della *Sacra Famiglia* nella chiesa barlettana di Santa Maria della Vittoria (conosciuta anche con il titolo di San Pasquale), datata 1675, sembra essersi formato sotto la guida di Cesare Fracanzano. Si tratta, comunque, di un'opinione discutibile se si mettono a confronto le cronologie di entrambi i pittori (Cesare muore nel 1652, mentre l'Altobello nel 1659 è ancora impegnato in studi di grammatica nella sua città natale). Non a caso, un'altra *Sacra Famiglia*, presso l'altare minore di sinistra della chiesa del Monte di Pietà pure a Barletta, da sempre inclusa tra le opere di Cesare, è in realtà dell'Altobello, cosa dimostrata dall'impostazione e dal forte dinamismo che anima tutta la composizione. De Dominicis (1845, III, p. 285) ricorda a Napoli l'*Apparizione di Cristo a Sant'Ignazio* nella chiesa di San Ferdinando, interessante per un luminismo che risente della pittura di Luca Giordano. D'ELIA 1964, pp. 159-61; MILILLO 1979, pp. 195-196; G. J. WIEDMANN (a cura di), *Francesco Antonio Altobello*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 voll., Catalogo della mostra (Napoli, ottobre 1984-aprile 1985), Napoli 1998, I, p. 115.

<sup>lviii</sup> LOFANO 2012, pp. 23-32.

<sup>lix</sup> M. D'ELIA, P. D'ELIA, *Considerazioni sulla pittura del primo Seicento in Puglia*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1969-71, pp. 386-388; A. FANELLI, *Cultura economia e società a Conversano. Per una lettura storica e iconografica del monastero e della chiesa dei ss. Cosma e Damiano*, Conversano 2004, pp. 100-103.

<sup>lx</sup> DE DOMINICI 1845, III, p. 238

<sup>lxi</sup> L. SPEZIALE, *Su alcune tele di Cesare Fracanzano nel Palazzo Carducci-Artemisio*, in "Taras", II, 12, 1928, p. 352.

<sup>lxii</sup> D'ELIA 1982, p. 242.

<sup>lxiii</sup> DE VITO 2003-04, p. 106.

<sup>lxiv</sup> N. SPINOSA, *L'opera completa del Ribera*, Milano 1978, pp. 92-93.

<sup>lxv</sup> D'ELIA 1971, pp. 117-30.

<sup>lxvi</sup> D'ELIA 1964, p. 151.

<sup>lxvii</sup> ADA, *Visite pastorali*, 1694-95, ff. 12v-13r.

<sup>lxviii</sup> Per la storia del palazzo cfr. F. SARLO, *La nobile famiglia Della Marra ed il suo palazzo in Barletta*, in "Arte e Storia", XI, 4, Firenze 20 febbraio 1892, pp. 26-27; F. S. VISTA, *Il Palazzo Della Marra, pro manuscripto*, in Biblioteca provinciale di Bari G. De Gemmis, *Sezione manoscritti*, Fondo Vista, busta 8 "Edifici e Monumenti2, fasc. 8, cc. 32-33, s.d.; S. SANTERAMO, *Il palazzo Della Marra*, Barletta 1923; M. ROTILI, *L'arte del Cinquecento nel regno di Napoli*, Napoli 1976, p. 65; C. GELAO, *Puglia rinascimentale*, Milano 2005, pp. 218-225; M. P. VILLANI, *Il Palazzo Della Marra a Barletta*, Bari 2007; V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del Barocco in Italia. Puglia I. Terra di Bari e Capitanata*, Roma 2008, pp. 185, 223, 289, 386, 412, 519, 609; C. FIORELLA, *Il Palazzo Della Marra a Barletta. Committenze e vicende costruttive*, tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte,

---

relatore V. Cazzato, correlatore V. Pugliese, Università del Salento, A.A. 2008-2009; L. N. DIBENEDETTO, Il Palazzo Orsini-Della Marra-Fraggianni in Barletta: note e considerazioni, in V. RIVERA MAGOS (a cura di), *Una famiglia, una città. I Della Marra di Barletta nel Medioevo. Atti della Giornata di Studi (Barletta, Palazzo Della Marra, 28 settembre 2013)*, Bari 2014, pp. 155- 169.

<sup>lxix</sup> Sull'esperienza madrilenas cfr. A. ÚBEDA DE LOS COBOS (a cura di), *The History of Rome Cycle*, in Id., *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace*, Catalogo della mostra (Madrid, 2005), Holberton, Londra 2005, pp. 169-240.

## BIBLIOGRAFIA

- Campanile - Manoscritto, c. 688 - 1647 - 1656
- Celano C. - Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli, II, p. 607, III, pag. 180 - Napoli 1692
- Baldinucci F. - Nota de' Pittori, Scultori, et Architettori, che dall'anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolmente nella città e regno di Napoli, in Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, dal 1610 al 1670. - Napoli 1728
- De Dominicis B. - Le vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, III, pag. da 82 a 87 - Napoli 1742-45
- Catalani L. - Le chiese di Napoli: descrizione storica ed artistica, I, pag. 72 - Napoli 1845-53
- D'Aloe S. (1845) - Chiesa di San Ferdinando, in Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze, II, pag. 405 - 406 - Napoli 1845
- Dalbono C. T. - I Fracanzani. Indole, Opere, Sventure, in Dugento pagine, pag. da 130 a 143 - Napoli 1861
- Minchini B. - La Reale Chiesa di S. Ferdinando di Napoli, monumento nobile della via Toledo. Ragionamento storico - Napoli 1887
- Bonazzi F. - Dei vari autori di alcuni dipinti della chiesa di S. Maria della Sapienza di Napoli, in Archivio storico per le province napoletane, XIII, da pag. 119 a 123 - Napoli 1888
- Fra Dumortier - Vita del venerabile servo di Dio, padre G.M. Sarnelli, trad. di F.M. Bozzacchi, pag. 12 - Napoli 1889
- Filangieri G. - Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane, V, pag. 221 - Napoli 1891
- Salazar L. - Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del sec. XVII, in Napoli nobilissima, IV, pag. 185 - 187 - Napoli 1895
- Salazar L. - Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del sec. XVII, in Napoli nobilissima, V, pag. 123-125 - Napoli 1896
- Ceci G. - Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominicis, in Napoli nobilissima, VIII, pag 164 - Napoli 1899
- Vista F. S. - Note storiche sulla città di Barletta - Barletta 1901 - 07
- Salazar L. - Salvator Rosa ed i Fracanzani, in Napoli nobilissima, XII, pag. 119-123 - Napoli 1903
- Vista F. S. - Cesare e Francesco Fracanzano pittori napoletani, in Rassegna pugliese, XI, pag. da 337 a 343; 1902
- Don Fastidio - Notizie ed osservazioni. Cesare Fracanzano, in "Napoli nobilissima", XIII, pag. 47 - 48 - Napoli 1904
- Vista F. S. - Cesare Fracanzano e il suo tempo, in Rassegna pugliese di scienze, lettere e arti, XXIII, pag. da 160 a 167 - 1907
- Rolfs W. - Geschichte der Malerei Neapels, E. A. Seemann - Lipsia 1910.
- Thieme U. - Becker F. - Künstlerlexikon, XII, pp. 269 s. (s. v. Fracanzani) - 1916
- D'Addosio G. B. - Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII, in Archivio storico per le province napoletane, XLV, pag. 60 - Napoli 1920
- Speciale L. - Su alcune tele di Cesare Fracanzano nel palazzo Carducci Artemisio, in Taras, Anno II, num. 12, pag. 352 - 1928
- Prota Giurleo U. - La famiglia e la fanciullezza di S. Rosa, pag. 41 - Napoli 1929
- De Rinaldis A. - La pittura del Seicento nell'Italia meridionale - Firenze 1929
- Cassandro M. - Cesare Fracanzano e il suo tempo, pag. 10 -11 - Barletta 1932

- Ortolani S. - La pittura napoletana dei secoli XVII -XVIII -XIX, pag. 67 -68 -69 - Napoli 1938
- Giannone O. - Giunte sulle Vite de' pittori napoletani, a cura di O. Morisani, pag. 106 - Napoli 1941
- Prota Giurleo U. -Del pittore Passante e del suo maestro Beato, in Fluidoro, num. 56, pag. 135 - Napoli 1951
- Galetti U. - Camesasca E. - Cesare Fracanzano, in Enciclopedia della Pittura italiana, F-O, pag. 973 - 974 - Milano 1951
- Prota Giurleo U. - Pittori napoletani del Seicento, pag. 89 - Napoli 1953
- Causa R. -La Madonna nella pittura del '600 a Napoli, pag. 47 -48, fig. 39 -40 - Napoli 1954
- Bologna F. - in Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo (catalogo), pag. 66 - Napoli 1955
- Strazzullo F. - Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli, pag. 142 - Napoli 1955
- Causa R. - Pittura napoletana dal XV al XIX secolo, p. 46 - Bergamo 1957
- Bologna F. - Francesco Solimena, pag. 33 - Napoli 1958
- Marchini G. - La Galleria comunale di Prato: catalogo delle opere, pag. 33 - Firenze 1958
- D'Elia M. - Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò (catalogo), Roma 1964, pag da 148 a 151 - Roma 1964
- Molajoli B. - Notizie su Capodimonte, pag. 53 - Napoli 1964
- Bénézit E. - Dictionnaire critique et documentaire des peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous le pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, 14 voll., Librairie Gründ - Parigi 1966
- Vitzthum W. - Cento disegni napoletani (catalogo) pag. 36 seg. n. 51 - Firenze 1967
- Belli D'Elia P. - La bottega bitontina, in I pittori del Guercio. L'ambiente artistico conversanese ai tempi di Giangirolamo II e di Isabella Filomarino, pag. 40 -41 - Molfetta 1968-69
- Calò M. S. - Contributi alla storia dell'arte in Puglia: la pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari, pag. 193 - Bari 1969
- Longhi R. - G.B. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento, in Paragone, XX, 227, pag. 49 -1969
- D'Elia P. - D'Elia M. - Considerazioni sulla pittura del primo Seicento in Puglia, pag. 38 - Napoli 1969
- D'Elia P. - D'Elia M. - I pittori del Guercio, in Quaderni di terra di Bari, II , pag. da 37 a 42 - Bari 1970
- Loffredo L. - Storia della città di Barletta, Bologna 1970, II, pag. 112 seg. - Bologna 1970
- D'Elia M. - Sulle orme dei Fracanzano in Puglia, in Studi di storia pugliese in onore di Nicola Vacca, pag. da 117 a 130 - Galatina 1971
- Belli D'Elia F. P. - Bari. Pinacoteca provinciale, pag. 45 - Bologna 1972
- Causa R. - La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco, in Storia di Napoli, V, 2, pag. 949 -950 -989, nota 140 -141, fig. 294 - Napoli 1972
- Datini G. - Musei di Prato, pag. 49 - Bologna 1972
- D'Argaville B. T. - Neapolitan Seicento painting: additio and revival in Burlington magazine, novembre, pag. 808 -1972
- Pietrantonio - Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal'XI al XX secolo, V, pag. da 79 a 82 -1972 -76
- D'Ambrosio A. - Il Duomo di Pozzuoli: storia e documenti inediti - Pozzuoli 1973
- Abita S. - Acquisizioni 1960 -75, pag. 210 -211 - Napoli 1975
- Lucatuorto G. -Gravina urbs opulenta, pag. 43 - Bari 1975
- Castellano A. - Documenti inediti per la storia dell'arte in Puglia. Nuovi documenti del pittore Cesare Fracanzano, in "Studi bitontini", 21-22, pag. 47-48 -1977
- Mortari L. - Appunti sulla pittura del Sei e Settecento in Puglia, in Ricerche sul Sei - Settecento in Puglia, pag. da 17 a 20 - Bari 1978-79

- Pacelli V. - Le arti visive dal Cinquecento al Seicento, in Campania, pag. 448 - Milano 1978
- Pacelli V. - Da Caravaggio a Mattia Preti, in "La voce della Campania", VII, 18, pag. da 375 a 90 - Napoli 1979
- Grelle Iusco A. - in Arte in Basilicata rinvenimenti e restauri, pag. 207 -208 (per Alessandro) - Roma 1981
- D'Alessandro A. - Cesare Fracanzano, tesi di laurea, Università degli Studi di Bari. - Bari 1981-82
- Causa R. - Le collezioni del museo di Capodimonte, pag. 148, ill. pag. 108 - Milano 1982
- Schiattarella A. -Painting in Naples 1606-1705 from Caravaggio to Giordano (catalogo), pag. 272 London 1982
- Paolillo A. - Cesare Fracanzano, in "Artesud", 2, pp. 4-11-1982
- D'Elia M. - La pittura barocca, in la Puglia fra barocco e rococò, pag. 175 -234 - 242 - 243 - 244 - Milano 1982
- Schiattarella A. - in La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano (catalogo) pag. 300 -301-1982
- Leone de Castris P. - La pittura a Napoli fino alla peste del'56, in La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano (catalogo), pag. 63 -1982
- Schiattarella A. - in La peinture de Caravage à Giordano(catalogo) pag. 213 -214 -215 -fig. 112 - Parigi 1983
- De Bonis F. - Cesare Fracanzano, Maddalena, Restauri in Puglia 1971-1981, pag. 22 -23 - Fasano 1983
- Pasculli M. - Arte napoletana in Puglia dal XVI secolo, pag. 154 - Fasano 1983
- D'Elia M. - Restauri in Puglia 1971-1981 (catalogo), ad indicem - Fasano 1983
- Spinosa N. - La pittura napoletana del '600 -(repertorio fotografico), fig. da 377 a 386 -Milano 1984
- Galante L. - Poso R. - Questioni antiche pugliesi, pag. 43 -44, nota 27 - Galatina 1984
- Pugliese V. - Pittura napoletana in Puglia, I, in Seicento napoletano. Arte costume ambiente, a cura di R. Pane, pag. da 220 a 237 - Milano 1984
- De Vito G. - Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della Mostra del Seicento napoletano, in Ricerche sul Seicento napoletano, III, pag. 14 - Milano 1984
- Nappi E. - Le chiese dei gesuiti a Napoli, in Seicento napoletano. Arte, costume, ambiente, a cura di R. Pane, pag 337 - Milano 1984
- Middione R. - Petrelli F. - Il secolo d'oro della pittura napoletana(catalogo), pag. 29, num. 25 - Atene 1984
- Capobianco F. - La Certosa di San Martino, pag. 38 -39 - Napoli 1984
- D'Alessandro A. - in Civiltà del Seicento (catalogo), I, pag. 143 -283 - 284 - Napoli 1984-85
- Galante L. - Alcune considerazioni su Leonardo Olivieri e altre segnalazioni di pittura napoletana in Puglia, in Questioni artistiche - Galatina 1985
- AA. VV. - A Napoly festezet aranyKora XVII -XVIII szazad (catalogo), pag. 75, num 25 - Budapest 1985
- Perez Sanchez A. B. - Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano (catalogo), pag. 142 -143, num. 44 - Madrid 1985
- Galante G. A. - Napoli Sacra (1872), a cura di N. Spinosa, pag. 72 -117 - 125 -126 -132 -152 -218 - 228 -229 -236 -241 -244 -273 -286 -339 -340 - Napoli 1985
- Galante L. - Note in margine al "Seicento napoletano", in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 64 -65 - Milano 1985
- Galante L. - Per l'itinerario artistico di Cesare Fracanzano,in "Annali del Dipartimento di Scienze storiche e sociali dell'Università degli Studi di Lecce", pag. da 1502 a 1510 - Lecce 1985

- Leone de Castris P. -Middione R. - La quadreria dei Gerolamini, pag. 192 -193 - Napoli 1986
- Rizzo V. - Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell'Archivio. storico del Banco di Napoli), in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 157 - Milano 1987
- Spinosa N. - La pittura del Seicento nell'Italia meridionale, in La pittura in Italia. Il Seicento, II, pag. 488 -517, nota 42, fig. 755 - Milano 1989
- Schiattarella A. - O seculo de Ouro da Pintura Napolitana, pag. 75, num 17 - San Paolo del Brasile - Rio de Janeiro 1989
- Spinosa A. -in La pittura in Italia. Il Seicento, pag. 744 - Milano 1989
- Nappi E. - Giovan Giacomo Conforto e la Chiesa di S.M. della Sapienza di Napoli, in Ricerche sul '600 Napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte, pag. da 113 a 129 - Milano 1989
- Schutze S. - Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica, fogli di un convegno tenutosi a Firenze nella villa Spelman, fig. 10 - Firenze 1990
- Piglione C. - Cesare Fracanzano, in G. Romano (a cura di), Pittura italiana del '600 e del '700, pag. 144 - Milano 1990
- Pasculli Ferrara M. - in Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto (catalogo), pag. 30, tav. 6 - Milano 1990
- Romano G. - Pittura italiana del '600 e '700, pag. 120 -121 - Milano 1990
- Sorrenti P. - Cesare Fracanzano, in Pittori, Scultori, Architetti e Artigiani pugliesi dall'antichità ai nostri giorni, pag. 221 - Bari 1990
- Causa R. - Il Pio Monte della Misericordia la storia la chiesa la quadreria, pag. 7 - Napoli 1991
- Prohaska W. - in Die Gemaldegalerie des Kunsthistorisches museum, pag. 58, tav. 209 - 1991
- Calvario P. - Itinerario di una riappropriazione: Cesare Fracanzano a Taranto, in Cenacolo - 1992
- Nappi E. - Notizie dai documenti inediti dell'Archivio storico del Banco di Napoli, in Ricerche sul Seicento napoletano, pag. 73 - Milano 1992
- Labrot G. - Collections of paintings in Naples (1600-1780), in Italian inventories, I, pag. 162 -163 - 184 -284 -367 - Munich -London - New York - Paris 1992
- Schutze S. - Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di G. B. Marino il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica, in Documentary culture Florence and Rome, from grand -duke Ferdinando I to pope Alexander VII, pag. da 209 a 226 - Bologna 1992
- Pasculli M. - I pittori napoletani in Francia nel XVII secolo: dalle "Vite" del De Dominici, in Napoli nobilissima, XXXIII, pag 20 - Napoli 1994
- Schiattarella A. - La peinture à Naples au XVII siecle. Oeuvres des collections publiques et privées napolitaines (catalogo), pag. 95, num 22 -Strasburgo - Bordeaux 1994
- Ruotolo R. - Napoli sacra. Guida alle chiese della città, III, pag. 185, fig. 206, VI, pag. 147, XI, pag. 703, fig. 161 -162, XV, pag. 949 - Napoli 1994 - 97
- Petrelli F. - Napoli sacra. Guida alle chiese della città, X, pag. 618 -620 - Napoli 1994-97
- AA. VV. - Il Secolo d'oro della pittura napoletana. Da Battistello a Luca Giordano nei musei di Napoli(catalogo), pag. 45 - 106 - Napoli 1994-95
- Calvario P. - Cesare Fracanzano. Pittore europeo - Fasano 1995
- AA. VV. - Vendita Finarte (catalogo), lotto 66 -8 giugno - Milano 1995
- Bugli, M. - Tesi di laurea, Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia - Napoli 1995 -96
- Alabiso A. - in The Dictionary of art, XI, p. 364 - 1996
- Rocco L. - Tra luci ed ombre (catalogo), pag. 46 -112 - 113 - Rimini 1996 -97
- Romano M. - Dizionario biografico degli italiani, XLIX, ad vocem -1997



- Rocco L. - Genio e passione. La pittura a Napoli da Battistello a Luca Giordano e le relazioni con la Sicilia (catalogo), pag. 108 -109 - Palermo 1997
- Abbate F. - Storia dell'Arte nell'Italia meridionale, IV, Il secolo d'oro, - Roma 1997
- Belli D'Elia P. - Cesare Fracanzano. Filosofo (?), in C. Gelao (a cura di), La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo - Roma 1998
- Spagnoletti A. -Patisso G. - Memoriale di Paolo Antonio di Tarsia, pag. 48, 200 - Galatina 1999
- della Ragione A. -Il secolo d'oro della pittura napoletana, pag. 11 - 257 - 278 -279 - Napoli 1997-2001
- Pinto R. - La pittura napoletana, pag. 289 - Napoli 1998
- della Ragione A. - Capolavori ed inediti nelle collezioni private napoletane, pag. 26 -27 - Napoli 1999
- Causa Picone M. - I disegni del Cinquecento e del Seicento, pag. 196, - Napoli 1999
- Pacelli V. - Pittura del '600 nelle collezioni napoletane, pag. 48 -49, fig. 37 -38 -39 - 40 - Napoli 2001
- Bugli M. L. - Cesare Fracanzano: nuovi documenti ed alcuni dipinti inediti, in Kronos, III - Napoli 2001
- Schütze S. - Il nuovo parnaso napoletano. Arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento, in M. Bosse, A. Stoll (a cura di), Napoli viceregno spagnolo: una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI - XVII), 2 voll., Vivarium, II, pag. da 407 a 434 - Napoli 2001
- Rocco L. - in Museo di Capodimonte (a cura di Utili M.), pag. 320 - Napoli 2002
- Schütze S. - Die Sterbende Mutter des Aristides. Ein Archetypus abendlandischer Affetdarstellung und seine Restituion durch Cesare Fracanzano, in Janrbuch des Kunsthistorischen museum Wien, 45, pag. da 164 a 189 - 2002-2003
- Crocco A. - Camaldoli: la collina, l'eremo, la chiesa, pag. 27 - Napoli 2003
- De Vito G. - Perifrasi fracanzaniane, in Ricerche sul'600 napoletano, da pag. 93 a 122 -Milano 2004
- De Ceglia L. - Un rebus sulla nascita di Cesare Fracanzano, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 2 giugno - Napoli 2004
- Ubeda de los Cobos - in Paintings for de Planet King, Philip IV and the Buen Retiro Palace, pag. 179 180, fig. 54 - Madrid 2005
- Bugli M. - La Maddalena di Cesare Fracanzano: pietas Dei - imitatio Christi nella cultura barocca, in L. Renna (a cura di), La sacra spina di Andria e le Reliquie della Cassandro M., Cesare Fracanzano e il suo tempo - Barletta 2005
- della Ragione A. - Ischia sacra guida alle chiese, pag. 163, 164 - Napoli 2005
- Abbate V. - Il tormento di Tycius, in Pittura e mito. Due acquisizioni per Palazzo Abatellis, Catalogo della mostra, pag. da 71 a 87 - Palermo 2005
- De Simone S. - Pittori pugliesi del Seicento, Cesare Fracanzano, in Gli Orsini di Solofra e la pittura di Gravina fra XVII e XVIII i secolo, pag. 51 -52 - Bari 2005
- Cesari M. - A proposito di un San Girolamo di Cesare Fracanzano, in F. Abbate (a cura di), Interventi sulla "Questione meridionale", pag. 177 -178 -179 - Roma 2005
- Rocco L. - in Obras maestras del Capodimonte(catalogo), pag. 76, num. 29 -Salamanca -Siviglia - Madrid 2006
- Causa S. - La strategia dell'attenzione, pag. 92 -120 -162 -180 -239 -281 -298 - Napoli 2007
- Lagalla F. - in De Dominicis B. - Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (edizione commentata a cura di Sricchia Santoro F. e Zezza A.), I, pag. da 149 a 162 - Napoli 2008
- Manzato S. - Cesare Fracanzano, Liberale Cozza e la "Madre morente" di Aristide Tebano, in M. A. Chiari Moretto Wiel, A. Gentili (a cura di), L'Attenzione e la Critica, pag. da 385 a 390, Il Poligrafo - Padova 2008

- Spinosa N. - In Dipinti del XVII secolo la scuola napoletana, pag. 95, fig. 72 - Napoli 2008
- Valcaccia E. - Civiltà del Seicento nelle chiese di Castellammare di Stabia, in Cultura e Società, n. II, da pag. 95 a 102 - 2008
- Piscitello P. - in Ritorno al barocco (catalogo), pag. da 127 -128 - 129, fig. 1.48 -1.49 - Napoli 2009
- Doronzo R - Per un corpus dei dipinti di Cesare Fracanzano: la produzione in Puglia, tesi di laurea - Barletta 2009
- AA. VV. - Porro & C. Art Consuling ( 25 novembre2009), Dipinti antichi e dipinti del XIX secolo, asta 57, catalogo, pag. 32 - 33 - Milano 2009
- Fontana M. V. - Cesare Fracanzano, Sant'Elena, in A. Cassano, F. Vona,(cura di), Echi caravaggeschi in Puglia, Catalogo della mostra, pag. 102 - 103 (Lecce, dicembre 2010-febbraio 2011; Bitonto, marzo-maggio 2011) - Gravina di Puglia 2010
- Fontana M. V. - Cesare Fracanzano, Maddalena al sepolcro, in A. Cassano, F. Vona (a cura di), Echi caravaggeschi in Puglia, Catalogo della mostra, pag. 100 - 101 (Lecce, dicembre 2010-febbraio 2011; Bitonto, marzo-maggio 2011) - Gravina di Puglia 2010
- Spinosa N. - Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione, pag. da 272 a 278, fig. da 195 a 205 - Napoli 2011
- della Ragione A. - La pittura napoletana del Seicento, repertorio fotografico a colori, I tomo, pag. 46 - 47 - Napoli 2011
- Spinosa N. - Alcune aggiunte a Cesare e Francesco Fracanzano, in L. De Rosa, C. Gelao (a cura di), Miscellanea di studi offerti a Pina Belli d'Elia, pag. da 340 a 351 - Foggia 2011
- della Ragione A. - Francesco Fracanzano opera completa, pag. 2, da 31 a 34, fig. 2 -69 -73, tav. 26 - Napoli 2011
- Lofano F. - Percorso di Francesco Fracanzano disegnatore, in "Storia dell'Arte", 132, pag da 69 ad 83 - 2012
- Lofano F. - L'intervento di Cesare Fracanzano. Il mecenatismo dei Filomarino e le scelte della comunità monastica, in G. Lanzillotta, (a cura di) - 2012
- Doronzo R. - La bellezza del divino: Le opere pugliesi di Cesare Fracanzano -Barletta 2013
- della Ragione A. - Cesare Fracanzano opera completa - Napoli 2014
- Borgogelli T. - Un'inattesa aggiunta marchigiana a Cesare Fracanzano, in "Arte Cristiana", 882, pag. da 196 a 200 - 2014

## DOCUMENTI

**Archivio storico diocesano di Bisceglie, fondo archivistico parrocchiale dei Santi Matteo e Nicolò, registri anagrafici, libro dei battesimi(I. 1: B1 -F2 -SF3)** del 16 ottobre 1605 -

Cesare Antonio figlio di Alessandro Fracanzano et Elisabetta di Milazzo sua leg. Ma moglie nato alle 9 del detto mese e pario battezzato da me abbate Cosmo. Compare è stato Fran. sco Antonio Damiani.

**Banco della Santissima Annunziata, 1629.** Polizza di 20 ducati, emessa l'8 giugno 1629 dal canonico Giovan Domenico Pizzella, a favore del pittore **Cesare Fracanzano** (Bisceglie 1600 ca. - Barletta 1652 ca.), a compimento di 40 ducati, per il prezzo di un quadro raffigurante la Madonna Assunta.

**Parrocchia della Carità** (ora San Liborio), libro II, Battesimi, fol. 21 del 6 ottobre 1632

Il 6 ottobre 1632 il signor Cesare Fracanzani e la signora Lucrezia Segni tengono a battesimo Geronima Segni, figlia del sig. Gio. Bernardo Segni e Faustina Landolfi.

**Archivio di Stato di Trani, sezione notai del Seicento, notaio Giovan Battista Pacelli** - numero di inventario 148, f 194 d - v, 195 d -v del 1633

*Assunzione di alcuni apprendisti nella sua bottega di pittore*

**1638 -1641** - Pitture a fresco nella lamia del coro della chiesa della Sapienza (Bonazzi F. - Dei veri autori di alcuni dipinti della chiesa di S. Maria della Sapienza di Napoli, pag. 125 -1888, in Archivio storico del Banco di Napoli)

**1639 -1641** - Pitture nel coro della chiesa della Sapienza (Filangieri G. -Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane, vol. I - VI, pag. 221 -Napoli 1891)

**A.S. B. N. - Banco dello Spirito Santo**, giornale copia polizze matr. 308, pag. 644 -645 estinta il 26 giugno 1641

A Giovan Giacomo d'Alessandro Rettore del Collegio di Santo Tomaso(sic) Saverio della Compagnia di Gesù duc. cinquanta, et per lui a Cesare Fracassano(sic) et sono in conto di duc. duecento per il prezzo d'un quadro grande de palmi sedici, e largo palmi undici con la Immagine della Immacolata Concettione della Madonna SS.ma e col personaggio del Padre Eterno sopra e de Cori d'Angeli, et attorno tutti personaggi d'angeli che n'è capace lo spatio secondo la sua invenzione et Arte e con li Misterii della Concetione attorno di sua mano doverà fare, et ce lo dovrà consegnare finito di tutta perfezione, includendo a sue spese tutti li colori che ci vogliono anco l'azzurro ultramarino al principio d'ottobre di quest'anno 1641; et il restante prezzo se li pagará di mano in mano, et il complimento quando lo consignerà.

**1641** - Quadro di San Francesco Saverio per la chiesa del Gesù vecchio - (Strazzullo F. - Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli -pittori, in Il Fuidoro , I, pag. 42 -Napoli 1955)

**A.S. B. N. - Banco di San Giacomo** - matr. 196, partita di 50 ducati estinta il 25 settembre 1641

A Gio Giacomo d'Alessandro D. 50. E per esso a Cesare Fracanzano a compimento di D. 150, atteso che li altri cento li sono stati dati de contanti in conto di D. 200 per il prezzo de un quadro grande con l'immagine de S. Francesco Xaverio secondo lo schizzo mostratoli, quale servirà per l'altare maggiore della chiesa dell'istesso Santo, quale di sua mano tutto doverà fare e consegnare finito di tutta perfezione, includendo anche a spese di detto Cesare l'azzurro oltremarino che vi bisognerà alla metà

di novembre prossimo, dichiarando che il restante prezzo se li pagherà quando consegnerà il quadro.  
Con firma in piedi di detto Cesare F.

**Archivio di Stato di Napoli, sezione notai del Seicento, notaio Jacono de Mauro** - volume 86/30, f. 77v, 78 d-v del 1642

*Assunzione di alcuni apprendisti nella sua bottega di pittore*

**A.S. B. N. - Banco di San Giacomo** - matr. 333, D. 50 del 2 maggio 1644

A Carlo Seulco D. 50 ed Antonio de Colellis a padre F.co D.a Dorata per altrimenti. E per esso a Cesare Fracanzano e sono a saldo di D. 200, atteso li altri D. 150 l'ha ricevuti di contanti in più partite. Quali D. 200 sono a conto delli D. 260 per il prezzo delli due quadri che ha promesso i fare al Collegio della compagnia di Giesù della città di Catanzaro, uno dei quali è di santo Francesco et l'altro di santo Bernardo

*Polizza per il pagamento di quadri dispersi per l'ordine dei gesuiti calabrese*

**Archivio di Stato di Napoli, sezione notai del Seicento, notaio Jacono di Mauro** - volume 86/31, f. 113 d- v, 114 d del 1644

*Richiesta di un procuratore, tal Roberto da Mola per amministrare i beni pugliesi del pittore*

**A.S. B. N. - Banco di San Giacomo** - giornale copia polizze di cassa del I semestre, conto num. 98 del 30 gennaio e del 24 aprile 1646

*Da queste polizze si evince che il pittore nella primavera del 1646 chiude il suo conto attivo dal 1642 e nello stesso tempo decide anche di lasciare la sua casa di via Toledo.*

**1653 - P.g. matr. 424, 30 agosto** - A Francesco Gentile D. 20. E per lui al principe di Montecorvino che li paga a Salvatore Mosca per lo prezzo di un quadro di Fracanzano con l'effigie di Nostro Signore preso e presentato ai Giudici avanti Pilato

**1656 - Banco dello Spirito Santo, vol. di bancali del 22 maggio** - Il principe di Corsi Gio Battista Ciciniello paga a Domenico Testa D. 50 per il prezzo di due quadri di Cesare Fracanzano rappresentanti la Carità Romana e Abele ammazzato da Caino.

**Archivio di Stato Napoli** - Fuochi di Barletta, fol. 327 - anno 1662

Clerico Carl'Antonio Fracanzano del qm Cesare, anni 22, clerico pittore, - Clerico Domenico, fratello, a.18 -Beatrice Coviello, madre, a. 44 -Giuseppe Pavia als Coviello, a. 32; Caterina di fonte, a. 25, servi.

### **Fonti documentarie (fornitemi da Ruggero Doronzo)**

Archivio Diocesano "Pio IX" di Barletta (adb), *Fondo Chiesa di Nazareth*, Liber Bonorum R. Capituli Ecclesie Nazarene Baruli confectus in anno 1709.

Archivio Diocesano "Pio IX" di Barletta (adb), *Fondo Chiesa di Nazareth*, Visite pastorali, 1729, 1749.

Archivio Diocesano "Pio IX" di Barletta (adb), *Fondo Curia*, Nota di suppellettili sacri che possiede la chiesa dell'Anime del Purgatorio, detta Annunziatella di Barletta, 1698.

Archivio Diocesano "Pio IX" di Barletta (adb), *Fondo Curia*, Visite pastorali, 1629, 1645, 1656, 1678, 1691, 1722, 1726, 1727, 1729, 1751.

Archivio Diocesano "Pio IX" di Barletta (adb), *Fondo Santa Lucia*, Bonorum, 1674.

Archivio Diocesano "S. Luca" di Andria (ada), *Visite pastorali*, 1644, 1659, 1694-95.

## ELENCO DELLE FIGURE E DELLE TAVOLE

- fig. 1 - Sant'Elena - Barletta, chiesa di Santa Maria di Nazareth  
fig. 2 - Maddalena orante - Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore  
fig. 3 - Cristo confortato dagli angeli - Napoli, quadreria dei Gerolamini  
fig. 4 - Madonna della Speranza - Napoli, Santa Rita alla Speranzella  
fig. 5 - Maria assunta in cielo tra San Giuseppe e San Giovanni Battista - affresco - documentato al 1640  
- Napoli, chiesa di Santa Maria della Sapienza  
fig. 6 - Immacolata Concezione - Napoli, chiesa di San Ferdinando  
fig. 7 - Immacolata - Napoli, chiesa dei Gerolamini  
fig. 8 - San Giovanni Battista - Napoli, museo di Capodimonte  
fig. 9 - San Michele arcangelo che schiaccia il demonio - Napoli, chiesa della Certosa di San Martino  
fig. 10 - Lottatori (Ercole e Anteo) - firmato e datato 1637 - Madrid, Prado  
fig. 11 - Adorazione dei pastori - Pozzuoli, cattedrale  
fig. 12 - Cristo coronato di spine - Saint Louis, Accademia del Sacro Cuore  
fig. 13 - Maddalena - Andria, Episcopio  
fig. 14 - Carità (La madre morente) - Vienna, Kunsthistorisches Museum  
fig. 15 - Sibilla cufica - Conversano, chiesa dei Santi Cosma e Damiano  
fig. 16 - I santi medici - Conversano, chiesa dei Santi Cosma e Damiano  
fig. 17 - Maddalena in meditazione - Italia, collezione privata  
fig. 18 - Sant'Apollonia - Italia, collezione privata  
fig. 19 - Sant'Eufemia - Napoli, collezione privata  
fig. 20 - Ultima comunione di Santa Maria Maddalena - New York, collezione Weitzner  
fig. 21 - La famiglia dei satiri - firmato Eques Fraganzanus inventor - Milano, già Galleria Caiati  
fig. 22 - Due satiri e un Genio alato - Ubicazione ignota  
fig. 23 - Bacco ebbro - Ubicazione sconosciuta  
fig. 24 - Sileno ebbro (fig. 23 dopo decurtazione)  
fig. 25 - Maria Maddalena con angeli (disegno), firmato e datato 1657 - New York, Morgan Library  
fig. 26 - Paesaggio (disegno, recto della fig. 25), firmato e datato 1657 - New York, Morgan Library  
fig. 27 - San Paolo che scrive l'epistola a Filomene - Pozzuoli, già Cattedrale  
fig. 28 - Adorazione dei pastori - Milano, Finarte 8 giugno 1995  
fig. 29 - Pitagora (Euclide) - Italia, collezione privata  
fig. 30 - Pietà - Napoli, quadreria del Pio Monte della Misericordia  
fig. 31 - Guarigione di un indemoniato - firmato - Napoli, quadreria del Pio Monte della Misericordia  
fig. 32 - Documento attestante il pagamento a Cesare per l'Assunta dei Camaldoli  
fig. 33 - Archimede - Prato, Galleria comunale  
fig. 34 - Euclide - Prato, Galleria comunale  
fig. 35 - Pirro Ligorio - Lottatori, in Girolamo Mercuriale, De Arte gymnastica  
fig. 36 - Cristo - Londra mercato antiquariale, già collezione Cooper  
fig. 37 - Cleopatra - Roma, collezione privata  
fig. 38 - Ester ed Assuero - Torino, mercato antiquariale  
fig. 39 - Cristo caccia i mercanti dal tempio - Torino, mercato antiquariale  
fig. 40 - Figura femminile - Roma, collezione Sestieri  
fig. 41 - Madonna addolorata - Prato, Farsetti arte  
fig. 42 - Fracanzano Francesco o Cesare (attribuito) - Tribolazioni di Giobbe - Greenville, Bob Jones University  
fig. 43 - Ebbrezza di Noè - Roma, Asta Babuino aprile 2011

- tav. 1 - Cristo confortato dagli angeli - Napoli, quadreria dei Gerolamini
- tav. 2 - La Vergine appare a San Francesco Saverio - Napoli, chiesa del Gesù Vecchio
- tav. 3 - Filosofo - Bari, pinacoteca provinciale
- tav. 4 - Immacolata Concezione - Napoli, chiesa di San Ferdinando
- tav. 5 - Immacolata - Napoli, chiesa dei Gerolamini
- tav. 6 - Adorazione dei pastori - Castellammare di Stabia, Duomo
- tav. 7 - San Giovanni Battista - Napoli, museo di Capodimonte
- tav. 8 - San Michele arcangelo che schiaccia il demonio - Napoli, chiesa della Certosa di San Martino
- tav. 9 - Lottatori (Ercole e Anteo) - firmato - Madrid, Prado
- tav. 10 - Assunta - Napoli, Eremo dei Camaldoli
- tav. 11 - La Maddalena al sepolcro - Andria, Episcopo
- tav. 12 - Sant'Ignazio di Antiochia e Santa Bibiana - Gravina di Puglia, chiesa del Gesù
- tav. 13 - Pietà - Napoli, quadreria del Pio Monte della Misericordia
- tav. 14 - Miracolo di un indemoniato - Napoli, quadreria del Pio Monte della Misericordia
- tav. 15 - (attr.) - Angelo Custode - Napoli, chiesa dei Girolamini
- tav. 16 - (attr.) - San Domenico Soriano con la Madonna e le Sante Maria Maddalena e Marta - Napoli, chiesa dei Girolamini
- tav. 17 - Adorazione dei pastori - Pozzuoli, Cattedrale
- tav. 17a - Adorazione dei pastori (replica autografa) - Zagabria, collezione Strossmayer
- tav. 18 - San Giovanni Battista - Prato, collezione Storai
- tav. 19 - Maddalena in meditazione - Italia, collezione privata
- tav. 20 - Sant'Eufemia - Napoli, collezione privata
- tav. 21 - Santa in estasi - Napoli, collezione privata
- tav. 22 - Santa Caterina da Siena - Napoli, museo di San Martino
- tav. 23 - Santa Maria Egiziaca - Napoli, museo di San Martino
- tav. 24 - Santa Margherita - Napoli, collezione Volpicella
- tav. 25 - Martirio di Santa Barbara - L'Aquila, museo nazionale d'Abruzzo
- tav. 26 - Sant'Agata in carcere - Corigliano (Cosenza), chiesa di Santa Maria Maggiore
- tav. 27 - Francesco Fracanzano - Santa Caterina d'Alessandria - Roma, Inps
- tav. 28 - Sileno ebbro - Madrid, Prado
- tav. 29 - Adorazione dei pastori Castellammare di Stabia, Duomo
- tav. 30 - Cristo nell'orto degli ulivi - Pozzuoli, Cattedrale
- tav. 31 - Ribera - Adorazione dei pastori - Parigi, Louvre
- tav. 32 - Ignoto iberiano - Pietà - Castellammare di Stabia, Cattedrale
- tav. 33 - Maddalena orante - Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore
- tav. 34 - La famiglia dei satiri - firmato Eques Fraganzanus inventor - Milano già Galleria Caiati
- tav. 35 - Alesssandro Fracanzano - I Santi Modesto, Vito e Crescenzia - Ruvo di Puglia, chiesa del Carmine
- tav. 36 - Assunta - firmata «Caesar Fracanzanus pingebat» - Napoli, Eremo dei Camaldoli
- tav. 37 - Adorazione dei Pastori - Monaco, Frauenkirche
- tav. 38 - Adorazione dei pastori - Milano, Finarte 8 giugno 1995
- tav. 39 - La madre morente - Vienna, Kunsthistorisches Museum
- tav. 40 - Sacra Famiglia - Napoli, collezione Pagliara Suor Orsola Benincasa
- tav. 41 - Vecchione - Roma, collezione De Bellis
- tav. 42 - Pitagora (Euclide) - Italia collezione privata
- tav. 43 - Allegoria della casa di Lorena - Napoli, collezione Carignani di Novoli

- tav. 44 - Tormento di Tycius - Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis
- tav. 45 - Sansone e Dalila - Italia, mercato antiquario
- tav. 46 - Santa Barbara condotta al martirio - Napoli, museo civico
- tav. 47 - Santo eremita in lettura - Italia, collezione privata
- tav. 48 - Sant'Onofrio in preghiera - Milano, collezione Cicogna Mozzoni
- tav. 49 - San Sebastiano - Italia, mercato antiquariale
- tav. 50 - Sacra Famiglia - Ubicazione ignota
- tav. 51 - San Pietro penitente - Genova, Wannenes 1 marzo 2011
- tav. 52 - Ebbrezza di Noè - Roma, Asta Babuino aprile 2011
- tav. 53 - I lottatori - Milano, Porro 25 novembre 2009
- tav. 54 - Putto dormiente - Napoli, collezione privata
- tav. 55 - Ecce Homo - Napoli, collezione privata
- tav. 56 - Ercole lotta con il leone - Napoli, collezione privata
- tav. 57 - Madonna addolorata - Napoli, Eremo dei Camaldoli
- tav. 58 - Ignoto fracanzaniano - Martirio di Santa Caterina d'Alessandria - Forio, Duomo di San Vito
- tav. 59 - Trinità tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista - Castellammare di Stabia, Duomo
- tav. 60 - Santa Lucia - firmato Caesar Fracanza P - Napoli, Blindarte novembre 2014
- tav. 61 - Trinitas terrestris -1626 - Barletta, palazzo della Curia Arcivescovile
- tav. 62 - Educazione della Vergine - 1626-27 - Barletta, palazzo della Curia Arcivescovile
- tav. 63 - San Pietro penitente - 1628-29 - Barletta, museo civico
- tav. 64 - San Pietro penitente - 1628-29 - Barletta, chiesa di San Benedetto
- tav. 65 - Filosofo (?) - 1630 - Bari, pinacoteca comunale "Corrado Giaquinto"
- tav. 66 - San Gaetano da Thiene -1630 ? - Barletta, chiesa di San Gaetano
- tav. 67 - Immacolata tra i Santi Giuseppe e Nicola di Bari - 1639 - Barletta, chiesa di Sant'Antonio
- tav. 68 - Miracolo della Porziuncola -1633-39 - Barletta, chiesa di Sant'Antonio
- tav. 69 - Cesare Fracanzano e aiuti - San Sebastiano fra i Santi Vito e Antonio Abate - Barletta, chiesa di Sant'Antonio
- tav. 70 - San Giuseppe con il Bambino in fasce -1632-35 - Barletta, palazzo della Curia Arcivescovile, già chiesa di Santa Maria di Nazareth
- tav. 71 - San Gaetano di Thiene -1632-35 - Barletta, chiesa di Santa Maria di Nazareth
- tav. 72 - San Francesco Saverio -1636-37 - Barletta, palazzo della Curia Arcivescovile, già chiesa di Santa Maria di Nazareth
- tav. 73 - Immacolata Concezione con San Francesco d'Assisi e il beato Giovanni Duns Scoto -1638-40 - Barletta, chiesa di Santa Maria del Carmine
- tav. 74 - San Giovanni Battista -1636-37 - Barletta, basilica del Santo Sepolcro
- tav. 75 - Immacolata Concezione - 1636-37 - Barletta, chiesa di Santa Maria di Nazareth
- tav. 76 - Miracolo di Soriano - 1638-39 - Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia
- tav. 77 - Miracolo di Soriano - Cagli, chiesa di San Domenico
- tav. 78 - San Girolamo - Italia, collezione privata
- tav. 79 - Eterno benedicente - 1636-37 - Barletta, chiesa di Santa Maria dei Suffragi delle Anime del Purgatorio
- tav. 80 - Sant'Elena - 1641 - Barletta, chiesa di Santa Maria di Nazareth
- tav. 81 - San Benedetto - 1633-40 - Andria, chiesa di Santa Maria dei Miracoli
- tav. 82 - Santa Scolastica - 1633-40 - Andria, chiesa di Santa Maria dei Miracoli
- tav. 83 - Assunzione della Vergine - 1638-39 - Barletta, museo civico
- tav. 84 - Maddalena al Sepolcro - ante 1646 - Andria, palazzo Arcivescovile
- tav. 85 - Madonna con Bambino e terziario francescano - Barletta, chiesa di Santa Maria della Vittoria

- tav. 86 - Cristo crocifisso - post 1642 - Bari, chiesa di San Ferdinando
- tav. 87 - Cristo crocifisso - 1643 - Barletta, palazzo della Curia Arcivescovile
- tav. 88 - Crocifissione di Cristo con Madonna e San Giovanni Evangelista - post 1645 - Barletta, chiesa di San Ruggero
- tav. 89 - Cesare Fracanzano, Carlo Rosa - Adorazione dei pastori - 1646 - Barletta, chiesa di Sant'Andrea
- tav. 90 - Cesare Fracanzano, Nicola Gliri - Santa Lucia - 1646 - Barletta, chiesa di Santa Lucia
- tav. 91 - Sibilla Eritrea - 1648 -tempera su muro - Conversano, chiesa dei Santi Cosma e Damiano
- tav. 92 - Sibilla Persica - 1648 -tempera su muro - Conversano, chiesa dei Santi Cosma e Damiano
- tav. 93 - Naum - 1648 - tempera su muro - Conversano, chiesa dei Santi Cosma e Damiano
- tav. 94 - Aggeo - 1648 - tempera su muro - Conversano, chiesa dei Santi Cosma e Damiano
- tav. 95 - Profeta (?) - 1648 - tempera su muro - Conversano, chiesa dei Santi Cosma e Damiano
- tav. 96 - Santo Stefano - 1650-52 - Taranto, già palazzo Carducci - Arsenio
- tav. 97 - San Sebastiano - 1650-52 - Taranto, già palazzo Carducci - Arsenio
- tav. 98 - Salvator Mundi - post 1647 - Taranto, chiesa di San Pasquale Baylon
- tav. 99 - Sant'Andrea - post 1647 - Taranto, chiesa di San Pasquale Baylon
- tav. 100 - Martirio di Sant'Agata - post 1645 - Bari, pinacoteca comunale "Corrado Giaquinto"
- tav. 101 - Eterno benedicente con i Santi Fortunato e Francesco d'Assisi -1650 - Bisceglie, chiesa di Santa Maria della Misericordia Vecchia
- tav. 102 - Cristo portacroce - post 1645 - Barletta, Cattedrale di Santa Maria Maggiore
- tav. 103 - Cristo portacroce - 1640 - Trani, museo diocesano
- tav. 104 - Miracolo di San Nicola di Bari - post 1650 - Barletta, chiesa di San Ruggero
- tav. 105 - Bottega di Cesare Fracanzano - Immacolata Concezione con i Santi Gennaro e Riccardo - post 1659 - Andria, Cattedrale di Santa Maria Assunta
- tav. 106 - Cesare Fracanzano (?) - Ratto di Ippodamia -1650 - affresco - Barletta, palazzo della Marra
- tav. 107 - Cesare Fracanzano (?) - Allegoria della Guardia -1650 - affresco - Barletta, palazzo della Marra
- tav. 108 - Cesare Fracanzano (?) - Allegoria del Silenzio -1650 - affresco - Barletta, palazzo della Marra
- tav. 109 - Cesare Fracanzano (?) - Ratto di Elena -1650 - affresco - Barletta, palazzo della Marra
- tav. 110 - Cesare Fracanzano (?) - Allegoria del Contrasto -1650 - affresco - Barletta, palazzo della Marra
- tav. 111 - Cesare Fracanzano (?) - Allegoria del Capriccio -1650 - affresco - Barletta, palazzo della Marra
- tav. 112 - Cesare Fracanzano (?) - Architettura classicheggiante -1650 - affresco - Barletta, palazzo della Marra





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

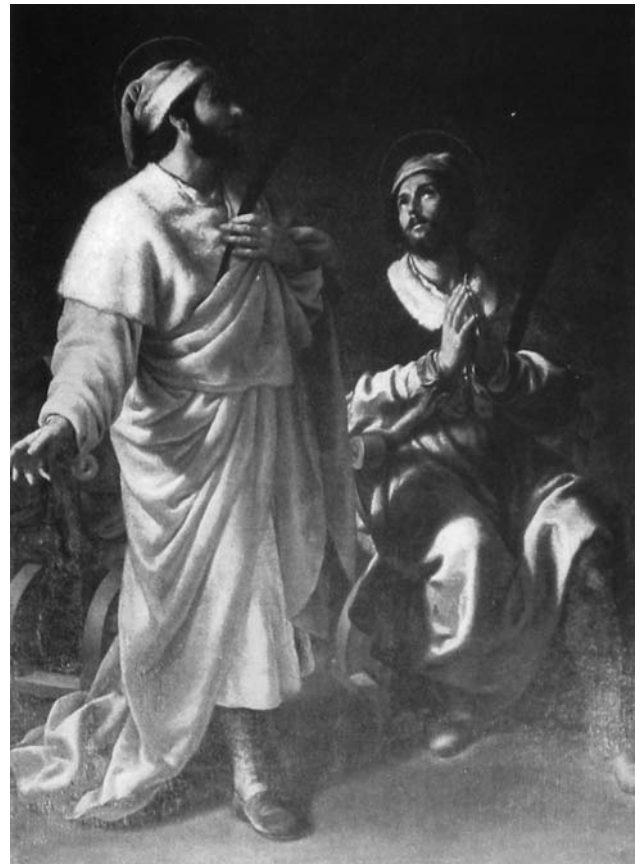


Fig. 16

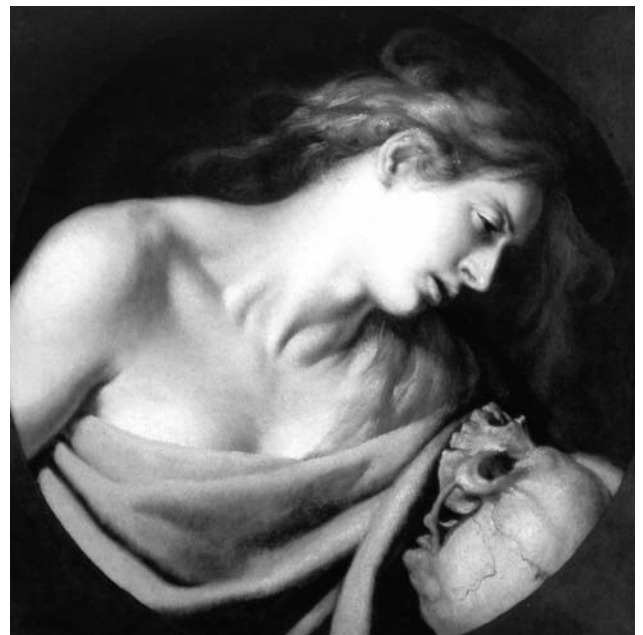


Fig. 17



Fig. 18

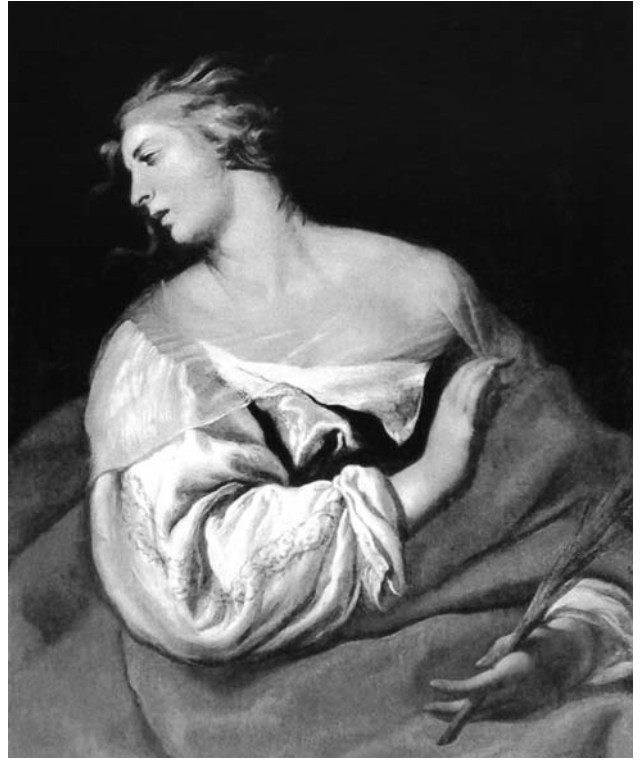


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

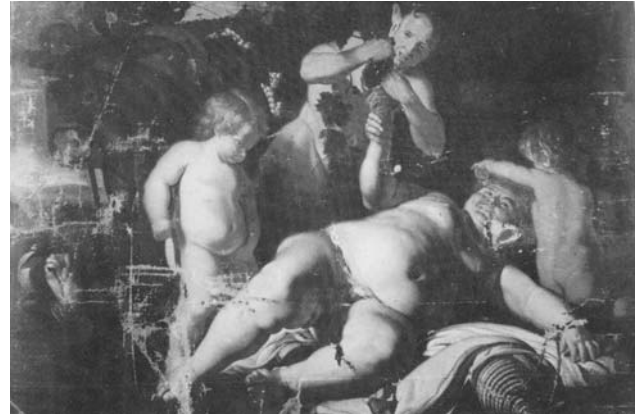


Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

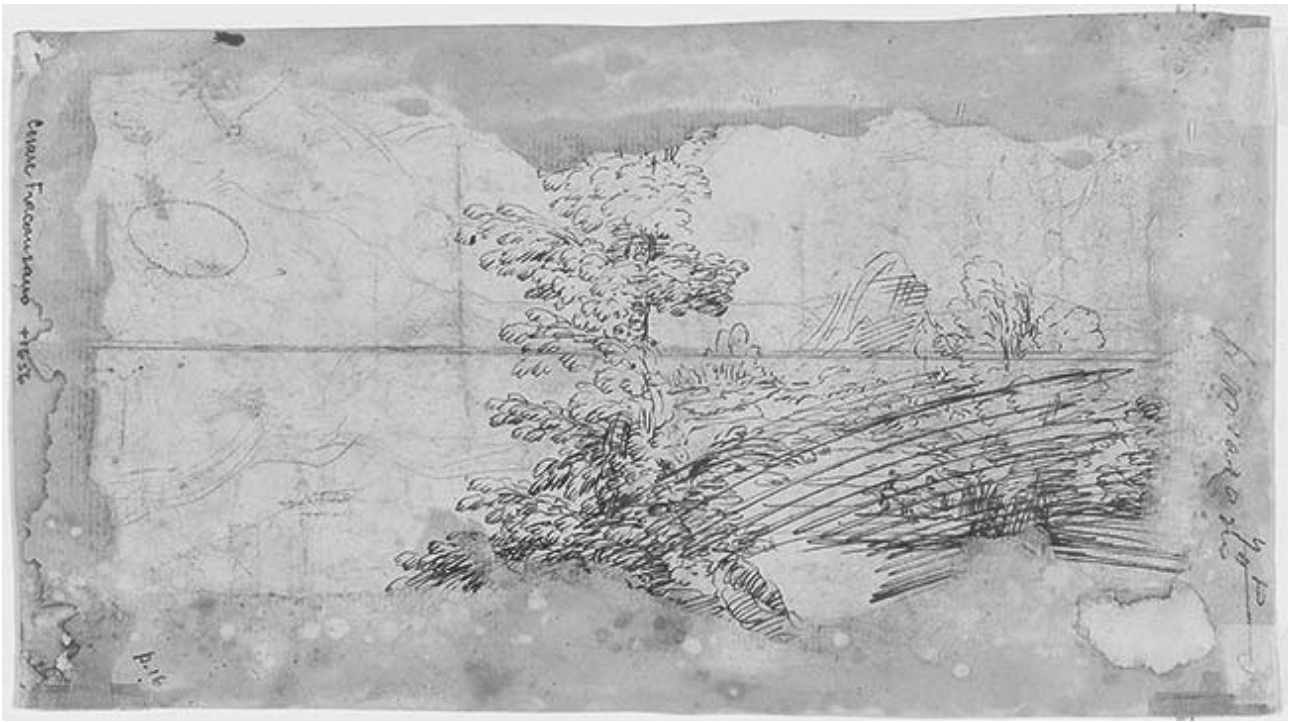


Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

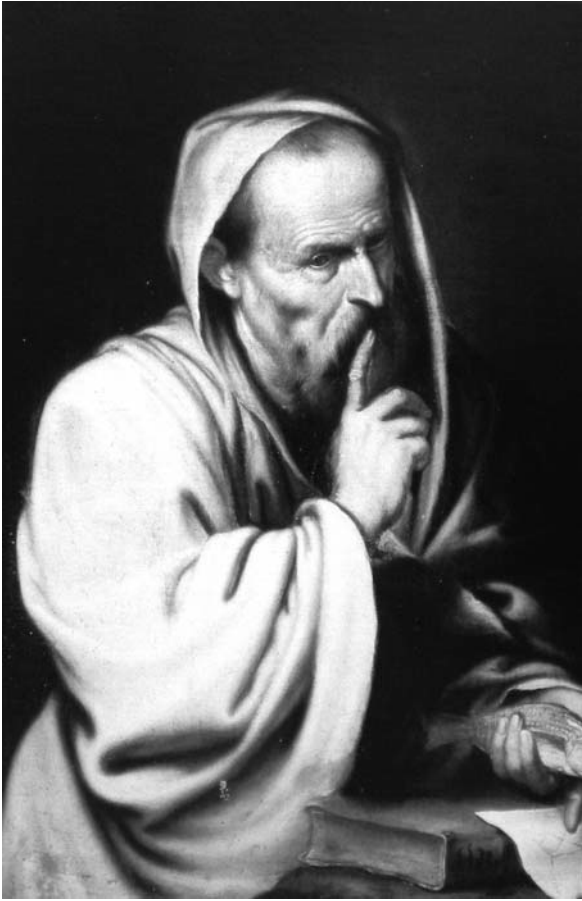


Fig. 29



Fig. 31



Fig. 30



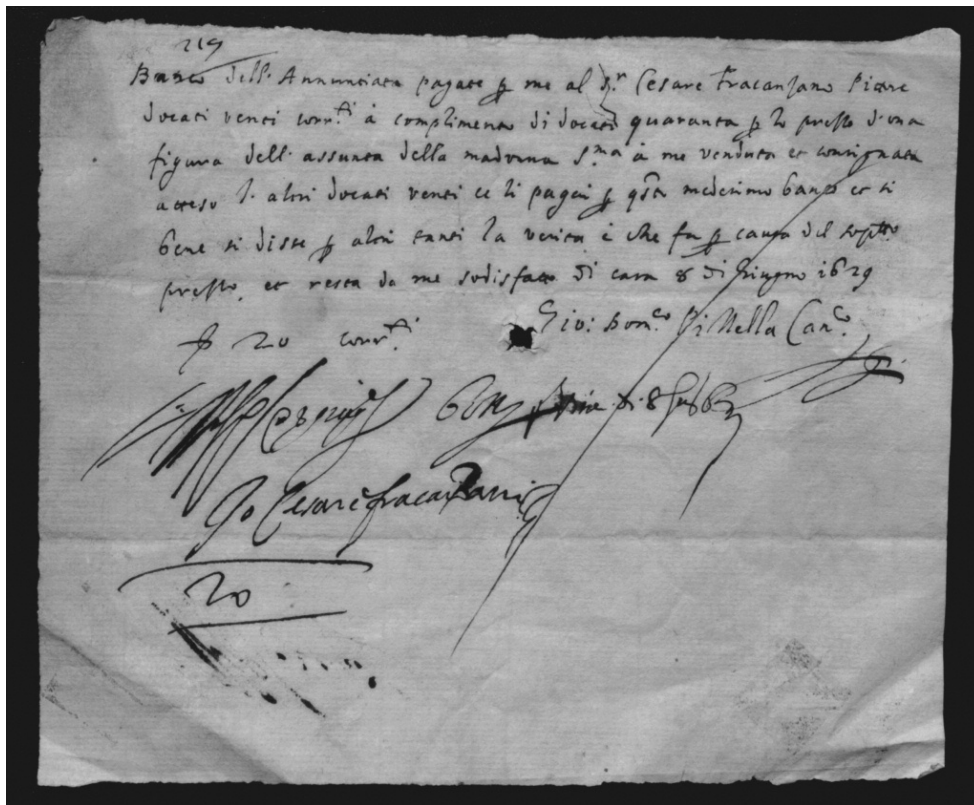


Fig. 32



Fig. 33

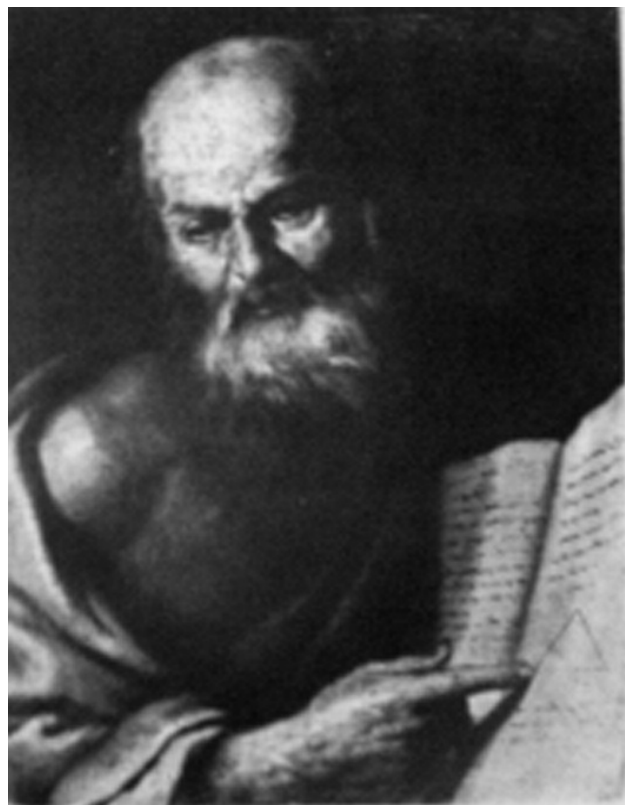


Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 42



Fig. 41



Fig. 43





Tav. 1



Tav. 2



Tav. 3



Tav. 4



Tav. 5



Tav. 6



Tav. 7



Tav. 8



Tav. 9



Tav. 10



Tav. 11



Tav. 12



Tav. 13



Tav. 14





Tav. 15



Tav. 16



Tav. 17



Tav. 17a



Tav. 18



Tav. 19



Tav. 20



Tav. 21



Tav. 22



Tav. 23



Tav. 25



Tav. 24



Tav. 26



Tav. 27



Tav. 30



Tav. 28



Tav. 31



Tav. 29



Tav. 32



Tav. 35



Tav. 33



Tav. 36



Tav. 34



Tav. 37



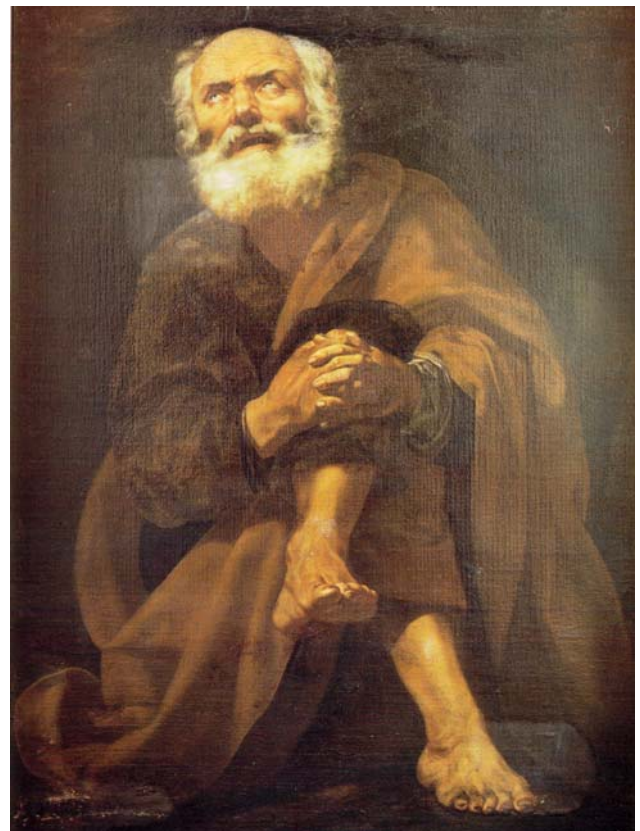
Tav. 40



Tav. 38



Tav. 39



Tav. 41



Tav. 42



Tav. 44



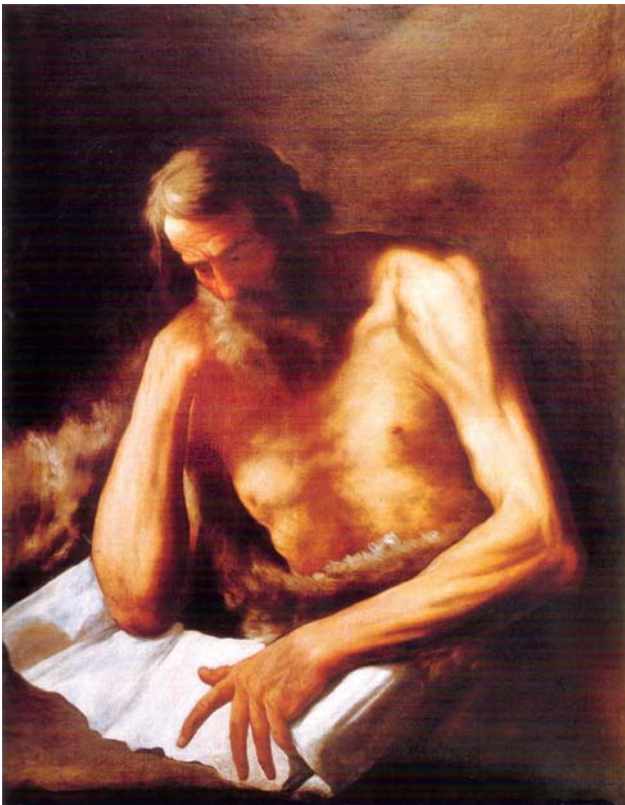
Tav. 45



Tav. 43



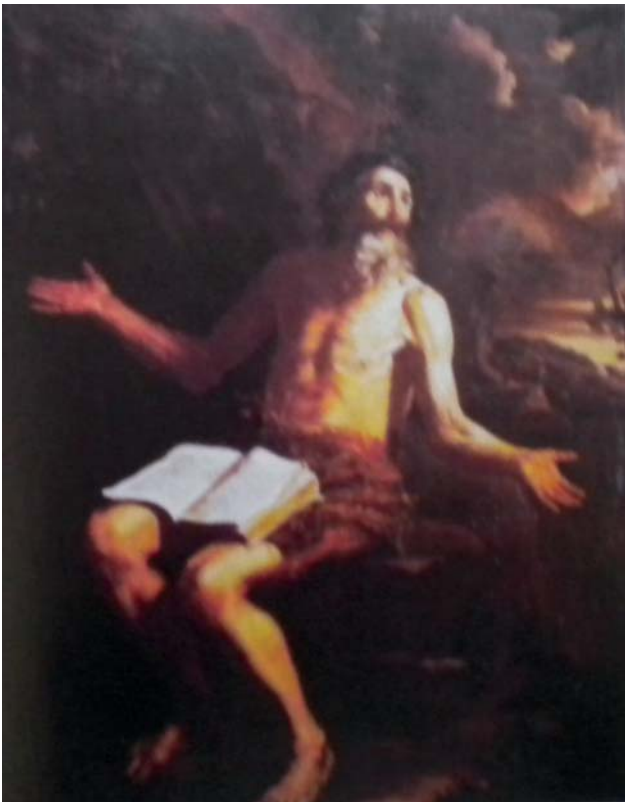
Tav. 6



Tav. 47



Tav. 49

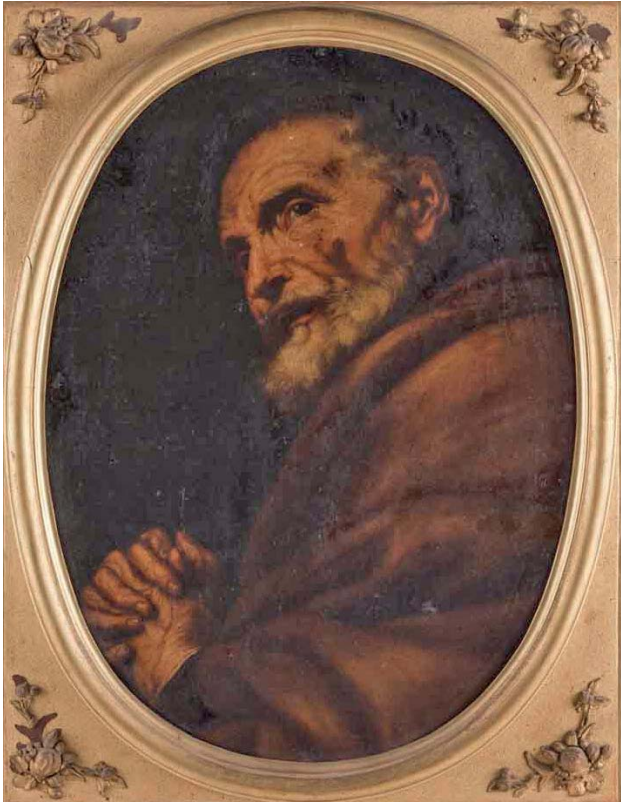


Tav. 48



Tav. 50





Tav. 51



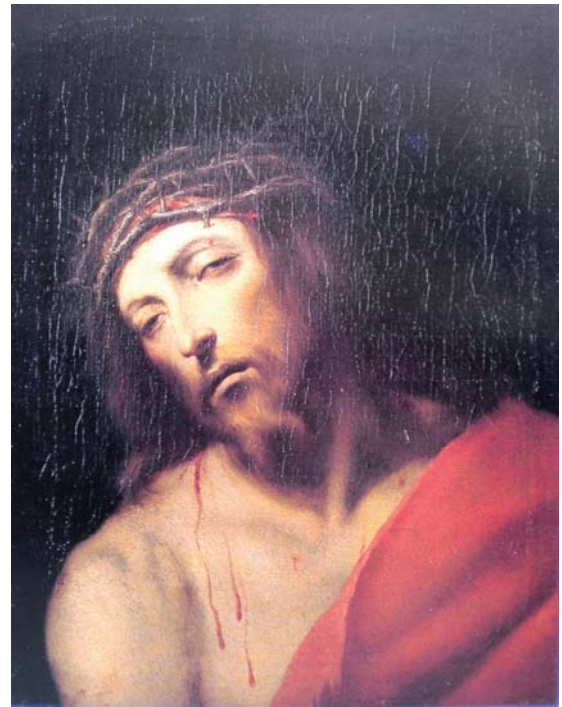
Tav. 52



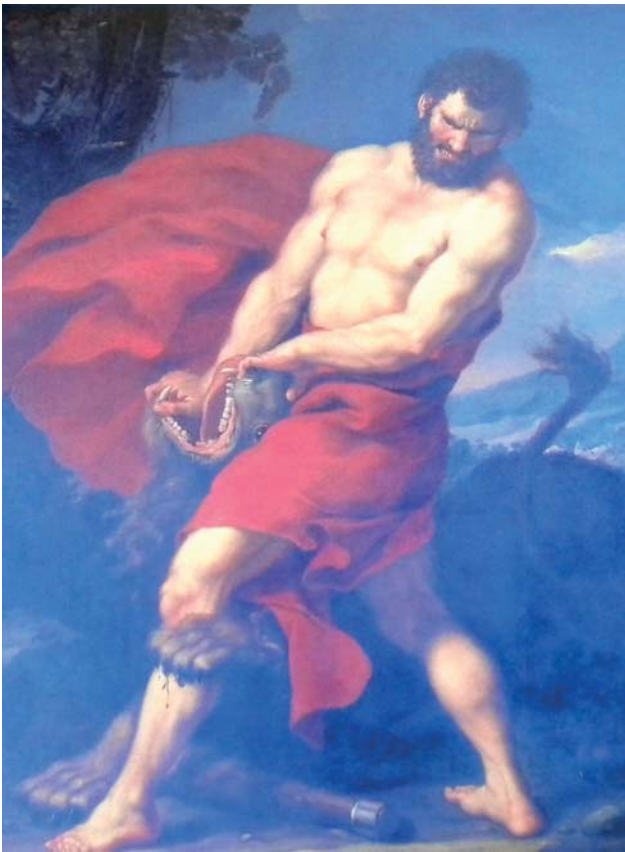
Tav. 54



Tav. 53



Tav. 55



Tav. 56



Tav. 58



Tav. 57



Tav. 59



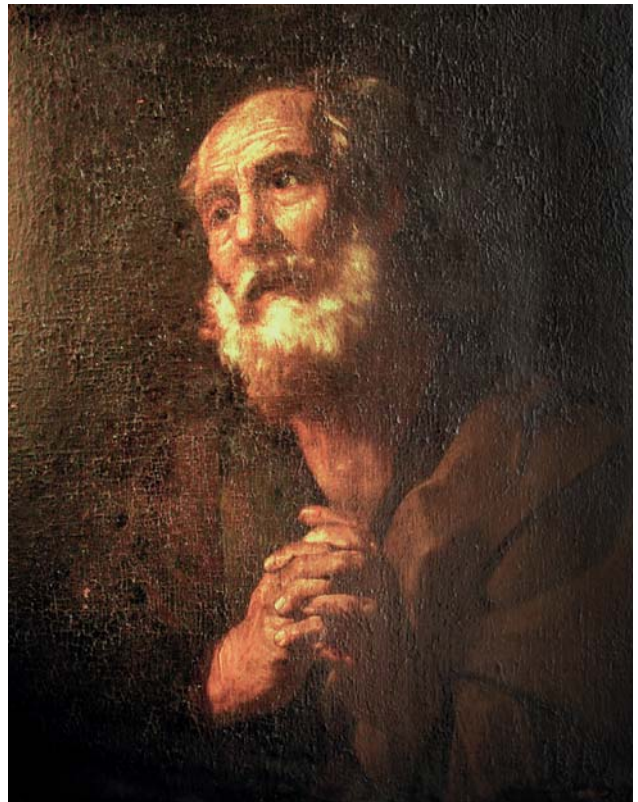
Tav. 60



Tav. 62



Tav. 61



Tav. 63



Tav. 64



Tav. 66



Tav. 65



Tav. 67



Tav. 68



Tav. 70



Tav. 69



Tav. 71



Tav. 72



Tav. 74



Tav. 73



Tav. 75



Tav. 76



Tav. 78



Tav. 77



Tav. 79



Tav. 80



Tav. 82



Tav. 81



Tav. 83





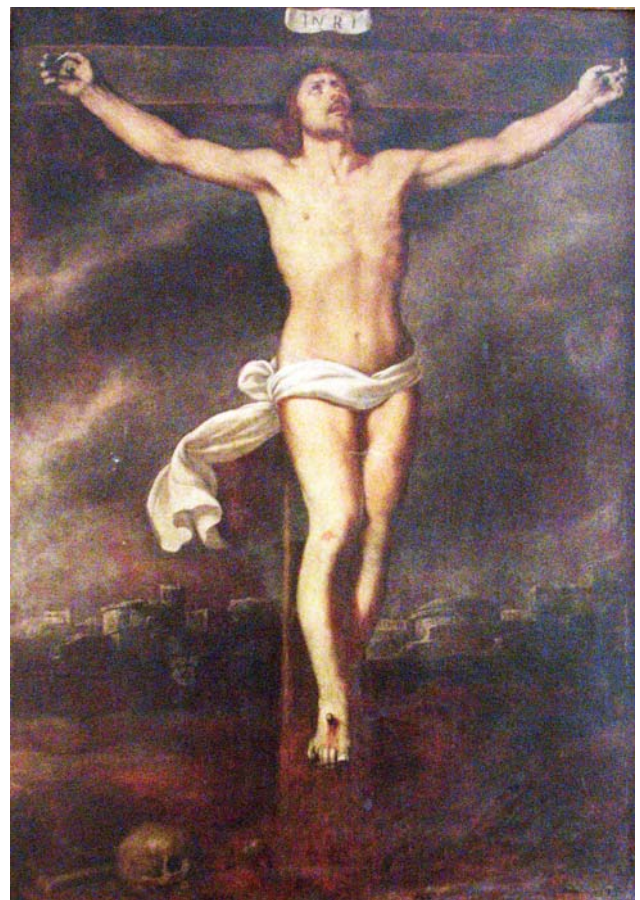
Tav. 84



Tav. 85



Tav. 86



Tav. 87



Tav. 88



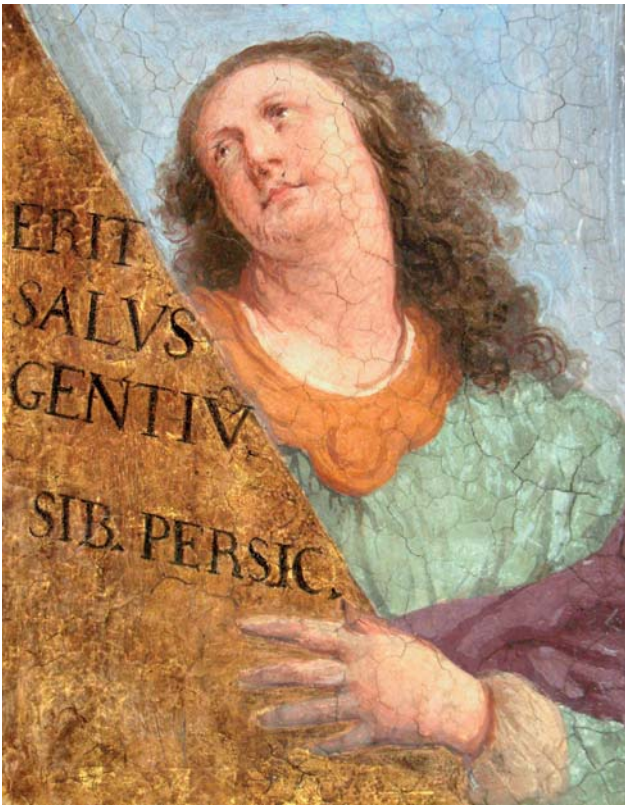
Tav. 90



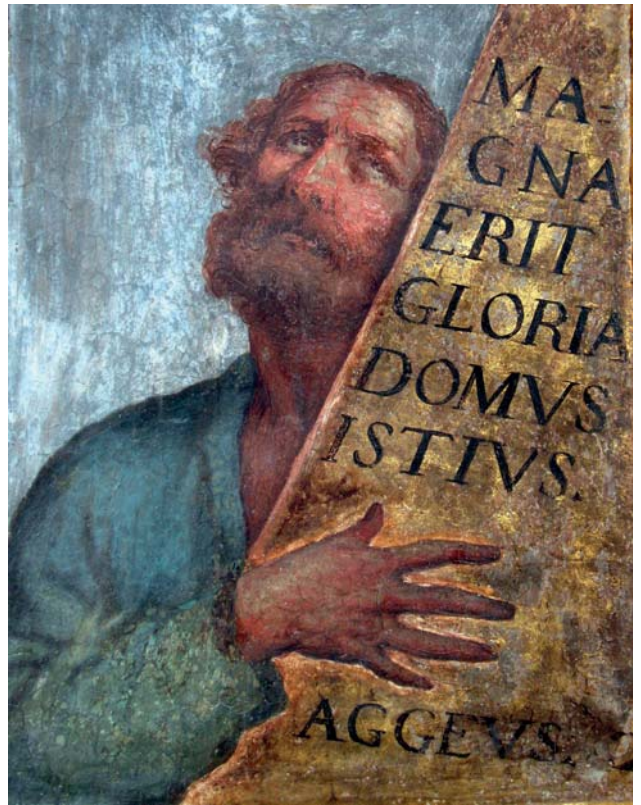
Tav. 89



Tav. 91



Tav. 92



Tav. 94



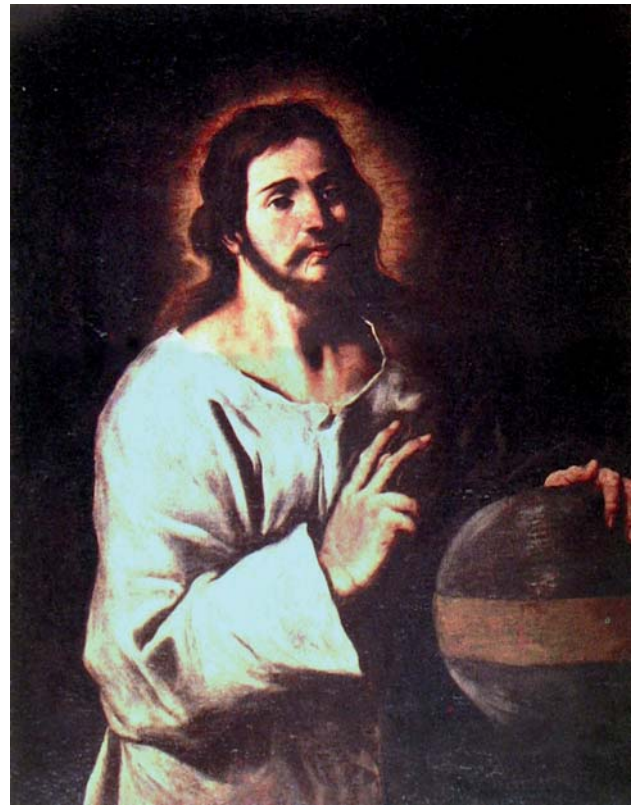
Tav. 93



Tav. 95



Tav. 96



Tav. 98



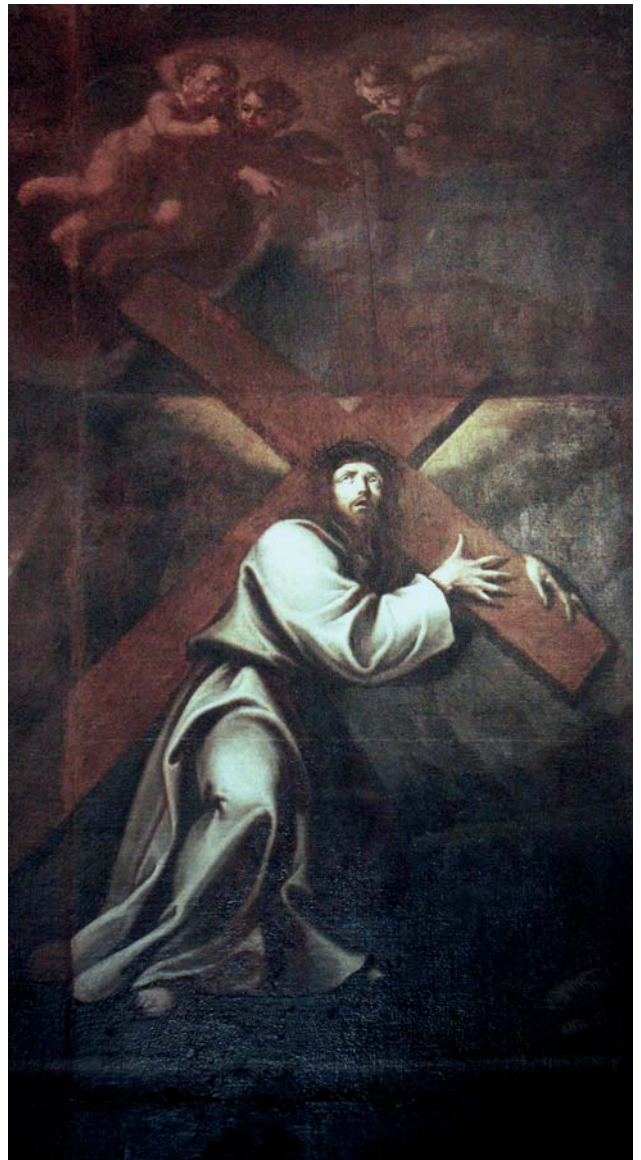
Tav. 97



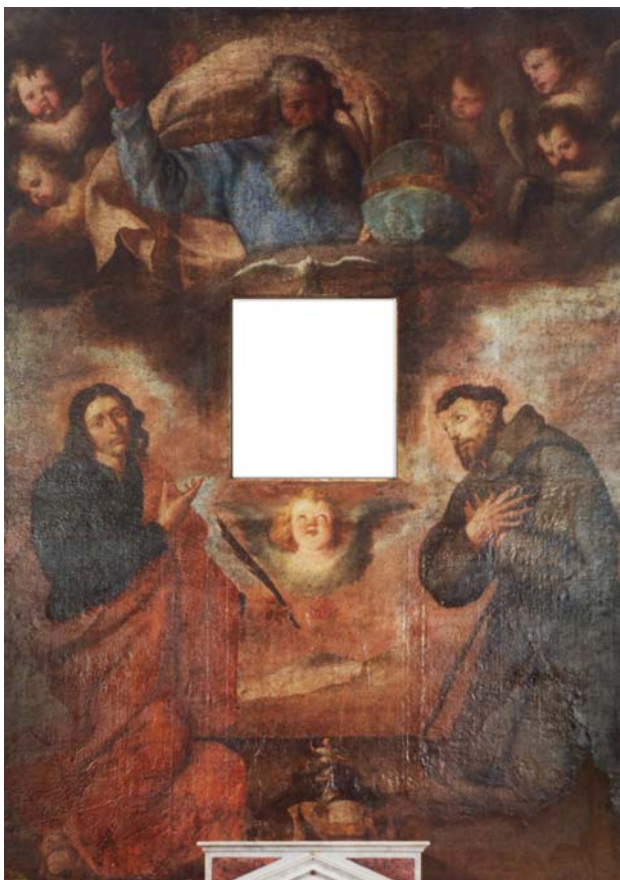
Tav. 99



Tav. 100



Tav. 102



Tav. 101



Tav. 103



Tav. 104



Tav. 106



Tav. 107



Tav. 105



Tav. 108



Tav. 109



Tav. 111



Tav. 110



Tav. 112

