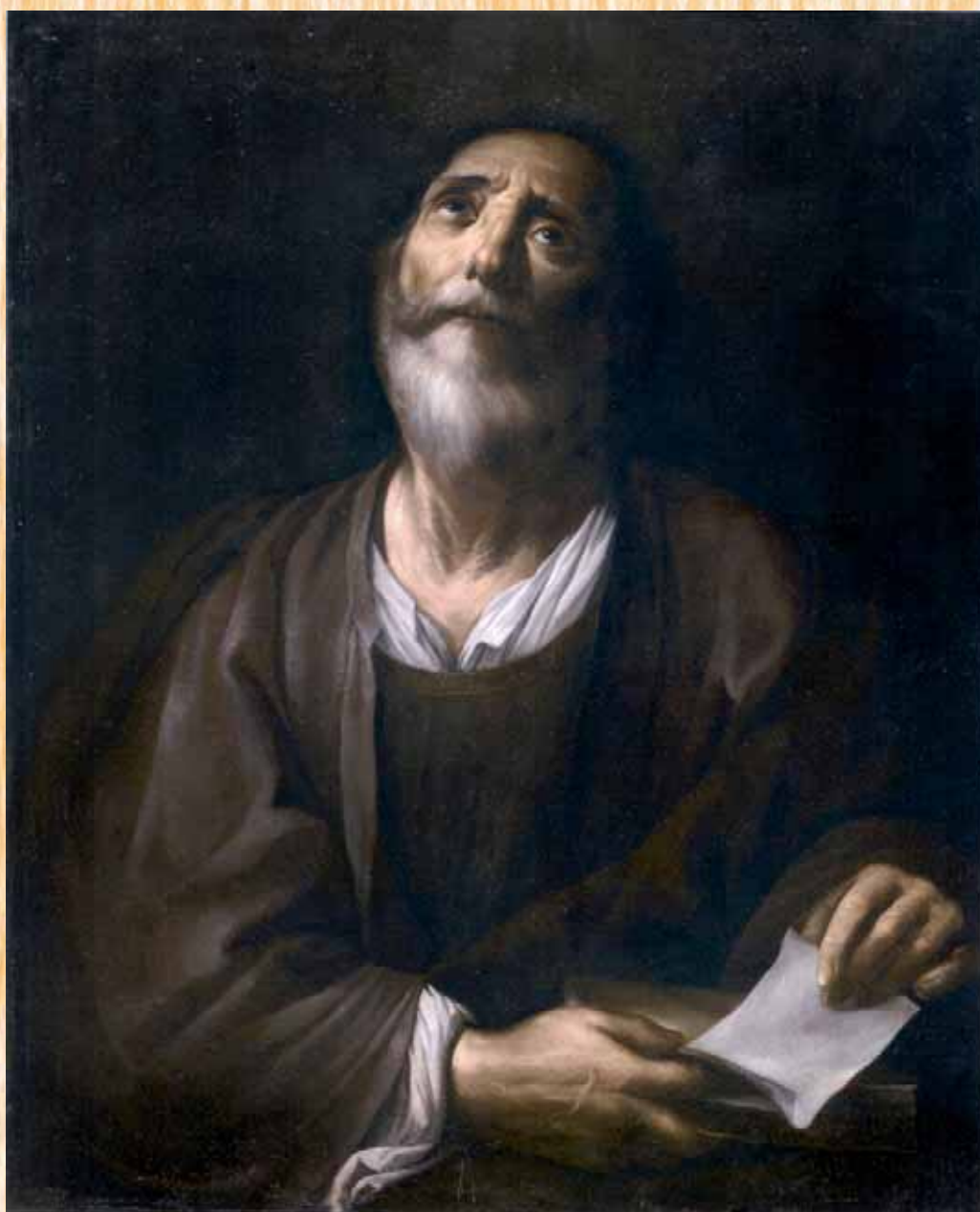


ACHILLE DELLA RAGIONE

FRANCESCO FRACANZANO
OPERA COMPLETA



EDIZIONI NAPOLI ARTE

INDICE

La vita, le opere, la fortuna critica	pag.	1
Dalle Storie di San Gregorio Armeno alla Morte di San Giuseppe	»	5
Baccanali e soggetti mitologici	»	15
Mezze figure di santi e filosofi	»	20
Anonimo fracanzaniano	»	31
Grafica	»	35
Attribuzioni respinte	»	38
Bibliografia	»	41
Documenti	»	46
Indice delle figure	»	47
Indice delle tavole	»	50

Napoli, giugno 2011

Prima edizione

In copertina

Francesco Fracanzano

Filosofo in meditazione

Roma, collezione Di Loreto

In 4^a di copertina

Francesco Fracanzano (con Giovan Battista Recco)

Bodegon di pesci

Bergamo, collezione Bottoni Cercena

La vita, le opere, la fortuna critica

Figlio di Alessandro ed Elisabetta Milazzo, Francesco, fratello minore di Cesare, nacque a Monopoli, in terra di Bari, il 9 luglio 1612. Trasferitosi a Napoli con la famiglia nel 1622, si sposò nel 1632 con la sorella di Salvator Rosa, Giovanna. Sempre a Napoli, secondo la testimonianza del De Dominici, si formò con il fratello nella bottega del Ribera, aderendo a quella svolta nella pittura napoletana dell'epoca alla quale partecipano artisti come Guarino ed il Maestro dell'annuncio ai pastori con il quale è stato spesso confuso. Si pensa possa essere scomparso con la peste del 1656, anche se alcuni documenti di pagamento lo mostrano ancora al lavoro nel mese di maggio.

Il padre di Cesare e Francesco, Alessandro Fracanzano, originario di Verona, era anche lui pittore e ci ha lasciato alcune opere a Monopoli: un'Assunta nella cattedrale, intrisa di arcaico manierismo romano mantovano ed un S. Antonio da Padova nella chiesa di San Francesco; entrambi dipinti deboli e tardo manieristici, che nulla hanno influito sul destino dei due novelli pittori. Gli sono stati attribuiti anche un'Assunzione della Vergine nella pinacoteca provinciale di Bari, proveniente dal convento di San Benedetto a Conversano, dove la Belli D'Elia ha identificato la mano di Alessandro in alcuni affreschi della volta raffiguranti i SS. Cosma e Damiano.

La Grelle Iusco ha pubblicato una Pietà (fig. 1), firmata sul retro, sita a Matera nella chiesa di San Pietro Caveoso a dimostrazione ulteriore dei limiti ristretti della sua attività a livello artigianale, che si limitava a scimmiettare la produzione pugliese di Palma il giovane tra secondo e terzo decennio del secolo.

Per quel che riguarda Michelangelo, figlio di Francesco, non si è reperito alcun dipinto, anzi pare, come dimostrano oramai numerosi documenti, che egli fosse dedito unicamente ad esibirsi come attore, passione che lo spinse a recitare anche in Francia e non ad esercitare il mestiere di sarto come si trova scritto in molti testi. Per la verità esiste una polizza del 1675 che si riferisce ad un pagamento per due quadri (vedi capitolo relativo), dai quali trapela una sua attività di pittore.

Il De Dominici riferisce che i due fratelli furono a bottega dal Ribera, ipotesi probabile, almeno per Francesco ed oggi la critica più avveduta è in grado di discernere i rispettivi stili, anche se, pure in tempi recenti si sono visti clamorosi errori attributivi.

Entrambi dal valenzano recepiscono la sua fase matura, già aperta al pittoricismo, che conquistò gran parte degli artisti napoletani.

Per Cesare, come hanno sottolineato i principali studiosi, palpabile fu l'influsso tardo manieristico del Santafede, che seppe trasmettere in Puglia il venetismo latente di Palma il giovane e del Padovanino. Il maggiore dei fratelli accolse pe-



Fig. 1

disseguamente modelli figurativi accademici come si può osservare in alcune opere giovanili conservate a Barletta come la S. Lucia e la S. Elena (fig. 2) in S. Maria di Nazareth.

Di Francesco presentiamo finalmente il suo volto (fig. 3 - 4) che compare in alcuni suoi dipinti sotto forma di autoritratto (fig. 19 - 20 - 23 - 75).

Le prime notizie sul pittore ce le fornisce il Celano, dal quale ricava gran parte delle informazioni anche il De Dominici, che intreccia in un solo capitolo la vita di Francesco, Cesare e Michelangelo in un racconto pieno di imprecisioni e di invenzioni, che i dati archivistici hanno smentito. Precisa invece come sempre la descrizione del loro stile ed il loro diverso rapporto con il naturalismo riberesco.

Complessivamente il biografo fornisce aneddoti, ma non una esauriente descrizione della loro produzione. Nell'elenco dei dipinti parte della Morte di San Giuseppe (fig. 5 - tav. 9), che è una delle ultime e la loda smisuratamente, in antitesi con la critica moderna, che ha ingiustamente svalutato la pala d'altare. Passa poi a parlare delle Storie di San Gregorio Armeno (fig. 6 - 7, tav. 2 - 3): "A richiesta poi delle monache nobilissime del monistero di San Gregorio Armeno, dal comune volgo San Liguoro appellato, fecero ambedue questi virtuosi fratelli li tre quadri che nella cappella si veggono".

Dopo le pagine che dedica al pittore Ortolani nel catalogo della Mostra sui tre secoli della pittura napoletana tenutasi nel 1938, come sempre appassionate e puntuali, la prima ricostruzione della sua produzione giovanile spetta al Bologna, il quale gli assegna una serie di quadri spiccatamente naturalisti eseguiti intorno al 1630 - 35. Essi sono il Figliol prodigo del museo di Capodimonte e le altre due redazioni, una (all'epoca) nella pinacoteca di Bari, l'altra nel museo di Bristol, il Gesù tra i dottori della quadreria del Gesù Nuovo, il Filosofo della Galleria Reale di Haughton Court, l'Uomo leggente del museo Castromediano di Lecce, la Ragazza che si guarda allo specchio della collezione Cook di Richmond.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Lo stile di Francesco entusiasmo oltre misura il Longhi che, pubblicò la Negazione di Pietro (fig. 18) già in collezione Boblot a Parigi ed oggi dispersa, vicina alle Storie di San Gregorio Armeno per la stringente somiglianza delle figure dei protagonisti, ma anche per il particolare risalto cromatico delle vesti e pensò di poter vedere in lui il Velazquez napoletano.

Il Causa nel 1972 trasferisce gran parte della produzione giovanile del Fracanzano ricostruita dal Bologna nel catalogo del



Fig. 5

Il suo capolavoro è costituito dalle Storie di san Gregorio Armeno (fig. 6 - 7 - tav. 2 - 3) nella cappella della chiesa eponima, eseguite intorno al 1635, ampiamente descritte e commentate dalla critica e citate in quasi tutte le antiche guide.

Seguiranno tra gli esiti maggiori la S. Caterina d'Alessandria (fig. 8 - tav. 8) dell'Inps di Roma ed il Trionfo di Bacco (fig. 9 - tav. 16) del museo di Capodimonte. Poi dopo il 1640 una serie di dipinti, alcuni a nostro parere di notevole qualità, verso i quali la critica ha visto l'inizio di una involuzione tra ritorno al ribberismo ed adesione al classicismo. Tra queste opere va collocato l'Ecce homo (fig. 21), già nella collezione Morton B. Harris, firmato e datato 1647, la Predica del Battista (fig. 22 - tav. 4) alcuni Baccanali (fig. 28 - 30 - tav. 18 - 22) fino alla Morte di San Giuseppe (fig. 5 - tav. 9) eseguita nel 1652, nella quale i gesti ed i panneggi sembrano bloccati e la composizione appare pesante ed accademica.

Una parte cospicua della produzione del Fracanzano è costituita dall'esecuzione di mezze figure di santi e filosofi, alla quale ab-

Maestro dell'annuncio ai pastori, opinione accettata in seguito da tutta la critica.

I suoi spostamenti sono poco noti per l'assenza di documenti, ma si ipotizza qualche ritorno sporadico in Puglia, dove si conservano alcuni suoi dipinti, studiati e pubblicati in più riprese dal D'Elia e tra questi ricordiamo in particolare la serie di santi ed apostoli a mezzo busto conservati nella chiesa e nel convento di San Pasquale a Taranto.

Nel 1984 la Schiattarella compila le schede dei dipinti del Fracanzano nel catalogo della mostra *Civiltà del Seicento*, mentre Spinosa pubblica le foto dei suoi quadri più famosi nel suo repertorio sulla pittura napoletana seicentesca.

Nel 2004 il De Vito, nella sua benemerita rivista *Ricerche sul '600 napoletano*, dedica ai due fratelli un esaustivo articolo: *Perifrasi fracanzaniane*, denso di nuove ipotesi attributive, con numerose immagini a colori e in bianco e nero ed alcuni documenti inediti.

Infine nel 2010 Spinosa nel suo monumentale primo volume sulla pittura del secolo d'oro, dedica ampio spazio ai due fratelli, dedicandogli schede accurate ed un corredo di circa trenta immagini, purtroppo quasi tutte in bianco e nero.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

biamo dedicato un corposo capitolo, largheggiando nelle attribuzioni, per non scontentare troppo i consulenti delle case d'aste ed i grandi professori dall'expertise facile quanto costoso. Infatti in mancanza di firme e documenti le attribuzioni si basano unicamente col conforto delle fonti, che parlano di Francesco come grande specialista del settore sull'onda del successo dei prototipi

del suo maestro Ribera e sulle affinità riscontrabili con le poche opere certe.

La figura dell'Anonimo fracanzaniano viene esaminata con attenzione e per i dipinti a lui attribuiti da illustri studiosi del passato come Bologna e Causa abbiamo cercato di dare una paternità definitiva, dividendoli equamente tra Nunzio Rossi ed i fratelli Fracanzano.

Il capitolo della grafica è da ritenere in piena evoluzione per le incertezze attributive, ma in ogni caso abbiamo ritenuto di presentare e commentare brevemente i fogli che la critica negli ultimi decenni ha assegnato a Francesco.

Denso e poteva essere più ampio lo spazio riservato alle attribuzioni respinte, alcune clamorose, per l'autorità dei proponenti, ma oggi lentamente stiamo imparando a riconoscere meglio i tratti distintivi dell'artista, con la speranza che la scoperta di qualche documento di pagamento possa collaborare ad illuminare meglio il suo catalogo, in parte ancora sub iudice.

La bibliografia comprende 168 riferimenti, dei quali abbiamo segnalato i principali, mentre ancora scarsi sono i documenti

Dalle Storie di San Gregorio Armeno alla Morte di San Giuseppe

Ancora nel 1997 Romano scrive sul Dizionario biografico degli italiani, accogliendo pienamente un'ipotesi di Bologna, già da tempo messa in discussione dalla critica: "Va probabilmente identificato con il Fracanzano il cosiddetto Maestro del Gesù tra i dottori. Nel dipinto più significativo, che dà il nome al maestro, conservato in una collezione privata a Torino, è possibile, infatti, individuare quella materia grumosa e densa, caratteristica della produzione giovanile del pittore, che il Dalbono definì *a tutto impasto*, in riferimento all'uso del colore denso, che sembra quasi un potente mastice, che a stento il pennello riesce a spalmare (lettera del 14 agosto 1906 a G. Gabbiani: Vista, 1907). Alla produzione iniziale del Fracanzano vanno pertanto ascritti, per omogeneità di caratteri compositivi e per una sostanziale adesione al tremendo impasto di matrice riberesca, l'Uomo che legge del Museo provinciale di Lecce (fig. 10 - tav. 1), il Gesù tra i dottori della quadreria del Gesù Nuovo (fig. 11), il Ritorno del figliuol prodigo, Lot e le figlie della cattedrale di Monopoli, alcuni degli Apostoli, conservati presso il convento di S. Pasquale a Taranto, e il cosiddetto Ritratto di Ludovico Carducci Artemisio (già in casa Carducci Artemisio a Taranto e ora nella collezione di famiglia a Roma)".

La conoscenza che oramai abbiamo dello stile del Maestro dell'annuncio ai pastori, ci permette ora di poter escludere con certezza queste ed altre opere simili e di collocarle nel catalogo sempre più ampio di questo pittore, la cui identità continua a sfuggirci, che assurge ad una posizione centrale nello sviluppo del naturalismo nelle regioni meridionali.

Capolavori indiscussi del Fracanzano sono le due Storie di San Gregorio Armeno nelle quali la ricchezza dei riferimenti culturali, non riconducibili esclusivamente all'esperienza riberiana, ha indotto la critica a ipotizzare che queste opere rappresentino il punto d'incontro del riberismo con le più moderne correnti fiamminghe di indirizzo vandyckiano e pertanto vadano considerate successive ai tentativi di marca più strettamente naturalistica.



Fig. 10



Fig. 11

Le due tele raffigurano due episodi della vita di San Gregorio Armeno, patriarca dell'Armenia, il cui culto si diffuse a Napoli dopo la venuta delle monache basiliane, fondatrici della chiesa e di un monastero dedicato al Santo. Esse rappresentano non solo il capolavoro di Francesco, ma uno degli esiti più alti della pittura del secolo d'oro.

Nella prima tela (fig. 6 - tav. 2) è raffigurato l'ultimo dei quattordici supplizi a cui fu sottoposto san Gregorio: essere gettato in un pozzo infestato di topi, per ordine del re Tiridate. Nella seconda (fig. 7 - tav. 3) lo stesso Tiridate, trasformato in cinghiale per la sua empietà, riacquista sembianze umane grazie al miracolo del Santo, uscito prodigiosamente indenne dal pozzo. I due episodi illustrati si basano sulla vita e sui miracoli del santo scritta nel 1630 da Domenico Gravina su incarico della badessa Eleonora Pignatelli. La narrazione si svolge su due piani differenziati con i personaggi in primo piano che si stagliano vigorosi nei loro morbidi panneggi, mentre sullo sfondo un gruppo di astanti commenta l'episodio.

Le due composizioni presentano una data: 1635 (fig. 12), posta in posizione insolita e sembrano mostrarci un pittore giovanissimo, già splendidamente maturo, "squisito cantore dei più inediti canti materici" (Causa), aggiornato sui fatti culturali più importanti che circolano a Napoli in quegli anni. A dimostrazione di una completa conoscenza figurativa fanno bella mostra di sé in primo piano il giovane seduto di spalle (fig. 13), di chiara ascendenza battistelliana e quell'abbagliante scollatura di fanciulla (fig. 14) dall'incarnato porcellanato, la quale, oltre ai modi della Gentileschi, sembra un do-



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

veroso omaggio alla solarità dei cinquecentisti veneti e crea un tangibile contrasto con la solenne figura del santo (fig. 15) al fianco del re Tiridate trasformato in cinghiale.

Le luminescenze caravaggesche, di chiara matrice iberiana, sembrano richiamare la tavolozza di un Valentin o del misterioso Maestro del Giudizio di Salomone, come acutamente sostenuto dal Causa, più che il ricordo del Pietro da Cortona più antico, proposto dal Bologna.

Ma è oramai certo che quella data appartiene ad una redazione precedente, della quale si sono evidenziati, nel corso di un restauro alcuni pentimenti, quali una testa ed una mano benedicente, emersi nella zona del pozzo e che la stesura definitiva debba essere successiva di alcuni anni, anche perché alcuni documenti di pagamento hanno dimostrato che il Fanzago aveva ordinato i marmi della cappella nel maggio 1637 e solo alla fine di quell'anno aveva cominciato a lavorare, per cui è impensabile la collocazione nella cappella dei dipinti prima della conclusione dei rivestimenti marmorei di contenimento.

Nella cappella, sulle cui pareti si trovano le due grandi tele, sono presenti anche altri dipinti con storie di San Gregorio Armeno, tra cui la pala d'altare, concordemente assegnata dalla critica a Francesco De Maria e due lunette, forse autografe di Cesare Fracanzano con collaborazione di Francesco, sulle quali la critica non si è mai soffermata per via del precario stato di conservazione in cui versano da tempo e negli ultimi anni ha supposto possano essere state realizzate da un altro artista sui disegni preparatori del Fracanzano, per affinità evidenti con gli affreschi della volta (fig. 16), iniziati da Niccolò De Simone, al quale potrebbero spettare le due lunette ed ultimati, dopo la sua morte, nel 1658, da Francesco De Maria, autore della tela con la figura del santo collocata sull'altare.

Sempre nella chiesa, nella quarta cappella sinistra, sull'altare si ammira un San Benedetto (fig. 17), ritenuto erroneamente nelle guide antiche e anche da qualche studioso moderno opera del Ribera, mentre trattasi più probabilmente di un autografo di Francesco Fracanzano, come ribadisce anche il De Vito.

Vicine alle tele di San Gregorio Armeno vanno considerate, poco prima, poco dopo, una serie di quadri a partire dalla famosa, quanto fantomatica, Negazione di Pietro (fig. 18), già in collezione Boblot a Parigi, pubblicata dal Longhi nel 1969 ed esitata in un'asta presso l'Hotel



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

Druot con un'attribuzione a Gerard Seghers, che presenta una stringente affinità nelle fisionomie dei personaggi presenti nei due dipinti napoletani ed anche un egual risalto cromatico riservato alle vesti, mentre la pennellata colma di materia le ombre e immette vigore alla luce.

Di questo dipinto, che nessuno studioso ha potuto più osservare perché ad ubicazione sconosciuta da quando fu venduto, è nota un'altra versione (fig. 19), cronologicamente successiva, a volte indicata come Vocazione di San Matteo, a lungo sul mercato londinese ed oggi in collezione privata romana, che fu presentata alla mostra Civiltà del Seicento.

Essa rappresenta un episodio tratto dal Vangelo di San Matteo ed è un prodotto tipico del Fracanzano intorno al 1650, caratterizzato da colori terrosi ed un'accentuazione nei gesti e nelle fisionomie dei personaggi raffigurati. Riconosciamo di nuovo sulla destra il modello adoperato in altre tele dalla Morte di San Giuseppe (fig. 5 - tav. 9) al Cristo davanti a Caifa (fig. 20), mentre in secondo piano, beffardo, ci fissa il pittore nel suo autoritratto (fig. 3).

In questa tela, come nella precedente, sono evidenti le deformazioni espressionistiche non solo nei volti, ma anche nei personaggi ed un palese aggancio ad una cultura fiamminga che si amalgama, sovrapponendosi a tratti, ad una sintassi riberesca di base.

I protagonisti si raccolgono attorno ad un traballante tavolino e si può notare una certa somiglianza con le figure poste in basso a sinistra nel Cristo presentato al popolo (fig. 21), firmato e datato 1647, già in collezione Morris a New York ed oggi presso il Palmer museum of art in Penn-



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

sylvania, il quale viene giudicato dalla critica come l'inizio di un cedimento del pittore verso forme compositive stancamente ripetitive in coincidenza con la ripresa di una ricerca naturalistica condotta con una più marcata asprezza compositiva; un non ben dosato tentativo di amalgamare il pittoricismo neo veneto con il dettato riberesco, mentre alcune figure assumono una fisionomia marcatamente devozionale.

Probabile pendant dell'Ecce homo può essere considerato la Predica del Battista (fig. 22 - tav. 4) che presenta misure simili e fu esitata nel 2001 presso la Christie's di Londra.

Il dipinto mostra innesti di derivazione romana nella studiata compostezza compositiva e nella controllata resa espressiva, segno di una inclinazione del pittore verso le sirene del classicismo di matrice reniana e domenichiniana. Alcuni personaggi rappresentati ripetono immagini di repertorio adoperate in altri dipinti, mentre alcuni, incluso il Cristo, sembrano interloquire attraverso una gestualità tutta partenopea. Alcune figure in secondo piano si affacciano sulla scena solo con il volto preso di profilo, giovani fanciulle dal candido incarnato assieme a ghigni patibolari con il mento prominente ed il naso appena accennato a rimembrare i modelli grintosi così comuni nei disegni del Ribera. Sono volti che abbiamo già visto in altri quadri, che qui vengono ripetuti privi di quella energia espressiva della produzione più antica di schietta cultura naturalista.

Cristo davanti a Caifa (fig. 20) venne presentato alla mostra Civiltà del Seicento e raffigura il momento in cui Gesù Cristo viene condotto davanti a Caifa, massimo sacerdote del Sinedrio.

L'impaginazione richiama i prodotti dei pittori della Manfrediana Methodus attivi a Roma ed ossequiosi all'insegnamento caravaggesco, ma un più attento esame mette in evidenza una



Fig. 21



Fig. 22

serie di prototipi fracanzaniani, da costituire una vera e propria silloge della sua produzione, dall'armigero sulla destra per il quale, con l'identico cappello a punta, è stato adoperato lo stesso modello presente nelle vesti di angelo nella Morte di San Giuseppe, a Caifa, dal volto truce, per il quale si utilizza il soggetto che vedremo prestare il suo volto alla Testa di vecchia (tav. 34) ed alla figura femminile del Bogedon di pesci (tav. 35). Una presenza costante è quella poi del vegliardo dalla fronte rugosa posto sulla sinistra della composizione, mentre sulla destra in ombra ed in secondo piano si staglia l'autoritratto del pittore (fig. 4), che compare simile nella Vocazione di San Matteo (fig. 19), nell'Incredulità di San Tommaso (fig. 23 - tav. 5) e nell'Alessandro Magno incontra Diogene (fig. 75).

Il Fracanzano dispone con raro equilibrio i personaggi nel dipinto con il Cristo al centro tra Caifa ed il soldato ed i personaggi secondari, che assistono all'episodio, in secondo piano avvolti nell'ombra.

La Schiattarella nella scheda del catalogo colloca la tela nel V decennio e sottolinea la bellezza di alcuni brani come quello in alto a destra con "un gioco di elmi, lance e alabarde e la curiosa testa pel di carota che si contrappone a quella scura del Cristo".

Altre composizioni con più personaggi sono l'Incredulità di San Tommaso (fig. 23 - tav. 5), già nella collezione Bini di Milano, dove dal Fiocco era assegnata al Van Hontorst ed in seguito fu attribuita da Causa a Cesare Fracanzano.



Fig. 23

Il De Vito nel 2004 la ripropose dandola a Francesco, ipotesi accolta dalla critica successiva fino a Spinosa che la ha ripubblicata di recente.

Il Cristo non è posto al centro della composizione come è prassi costante dell'iconografia caravaggesca, ma è collocato sulla sinistra, mentre un fascio di luce fa risaltare il pallido incarnato. Il braccio è teso verso il santo, mentre gli apostoli, tutto intorno assistono alla scena nei loro ruvidi mantelli con le mani grosse e nodose, che sembrano assecondare l'umanissima gestualità del Redentore, rivestito di un luminoso lenzuolo che abbacina lo sguardo degli astanti.

L'iconografia è abbastanza rara tra i pittori napoletani di matrice caravaggesca, anche se qualcuno poteva conoscere il prototipo del Caravaggio eseguito a Roma per Vincenzo Giustiniani ed oggi nel museo di Potsdam. Il De Vito ritiene che la tela sia ispirata a quella trattante lo stesso tema eseguita nel 1639 dal cognato Salvator Rosa per l'altar maggiore della chiesa dell'Orazione e Morte di Viterbo ed oggi nel locale museo civico. Inoltre ha per primo l'intuizione che la figura in secondo piano (fig. 2) che guarda verso l'osservatore possa essere l'autoritratto del pittore, ipotesi avvalorata dalla presenza dello stesso volto in altre tele ed in un disegno di Francesco.

Un'importante aggiunta al catalogo dell'artista è costituita dal Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia (fig. 24 - tav. 6), pubblicata dal Pacelli, impregnato da un luminoso cromatismo ottenuto con generose pennellate.



Fig. 24



Fig. 25

Un tavolozza molto ricca che caratterizza anche la Buona ventura (fig. 25 - tav. 7) resa nota da Spinosa, nella quale colori vivaci si amalgamano con soluzioni analoghe già proposte dal Ribera e dal Maestro dell'annuncio ai pastori, derivate a loro volta da soggetti affini eseguiti dal Caravaggio e dai suoi primi seguaci a Roma intorno agli anni Venti.

Un altro capolavoro di Francesco è questa splendida S. Caterina d'Alessandria (fig. 8 - tav. 8) rimasta dimenticata per anni in un oscuro ufficio della Previdenza sociale, sorte comune a tante opere d'arte, distribuite a pioggia, per mancanza di spazio, nelle sedi pubbliche dalle sovrintendenze e spesso dimenticate.

La figura di S. Alessandra occupa quasi completamente la composizione e la sua mole maestosa rammenta le Sibille sistine, in particolare quella Delfica. La santa sta seduta con le gambe divaricate "ricoperte da una veste blu e da un mantello giallo bruciato, il pannello è ampio ma con pieghe sottili usuali per Francesco. La pennellata è insistentemente allungata con sfrangiature illuminate da repentini sbalzi di luce. Cose queste che non lasciano spazio

all'attribuzione ad un artista diverso" (De Vito). Un'affermazione quella dello studioso che ci trova pienamente concordi e che licenzia come fantasiosa l'ipotesi del Bologna di considerare la tela cominciata dal Guarino e conclusa dal Fracanzano.

Fortunatamente la tela, già attribuita al Vouet, fu scoperta dallo Schleier e posta all'attenzione degli studiosi con un'ipotesi attributiva a Francesco Guarino. In seguito, esposta alla mostra londinese Da Caravaggio a Luca Giordano, è stata identificata sul grosso libro in primo piano la firma "Fra'cesco Frac" che ha permesso una più certa attribuzione.

L'imponente monumentalità della figura e la raffinata maniera di rendere i panneggi ci permettono di raffrontare la tela con il grande Trionfo di Bacco (fig. 9 - tav. 16) del museo di Capodimonte, collocato cronologicamente in un periodo successivo rispetto ai due dipinti (fig. 6 - 7, - tav. 2 - 3), di chiara matrice riberesca, della chiesa di San Gregorio Armeno.

I toni dorati estremamente lucidi dei panneggi richiamano chiaramente i modi pittorici di Artemisia, che influenzarono tutto l'ambiente figurativo napoletano.

Questo dipinto, molto vicino anche all'Ecce homo (fig. 21) già nella collezione Morton Harris, firmato e datato 1647, ci permette di delineare una evoluzione nel percorso stilistico di Francesco Fracanzano, dal riberismo degli esordi con "la qualità fibrosa e ruvida dei suoi panneggi" (Schleier) all'accettazione di un pittoricismo, dal modellato sfumato delle carni e dalla maniera di rendere preziosi i panneggi, che è tributaria in egual misura del cavalier Massimo e di Artemisia Gentileschi.

La S. Caterina d'Alessandria, rappresenta perciò un momento di notevole sintesi compositiva per la capacità di conciliare le più moderne esperienze pittoriche con una cura dei dettagli che rimanda al Vouet per il perlaceo svolgimento del volto e al Guarino per l'austero contenimento della forma.

A latere di questo splendido capolavoro, purtroppo negato alla fruizione per la sua collocazione in una struttura non aperta al pubblico, dobbiamo considerare due ipotesi attributive, la prima del Bologna, il quale segnalò, nel corso della mostra su Battistello e il primo naturalismo a Napoli, una Santa Martire orante (fig. 26) di qualità molto alta e di penetrante intensità espressiva, che richiama a viva voce il volto della S. Caterina. Nel quadro i caratteri guariniani sono palpabili al punto da far presupporre un influsso reciproco tra i due artisti.

La seconda ipotesi attributiva spetta a Stefano Causa che ha pubblicato una *Natura morta di libri* (fig. 27) dei musei di Berlino nella quale ha ravvisato una somiglianza con i grossi volumi posti sotto il braccio sinistro della S. Caterina.

La *Morte di San Giuseppe* (fig. 5 - tav. 9), firmata e datata 1652, (tav. 10) è uno degli ultimi lavori realizzati dal Fracanzano che, probabilmente morì con la peste assieme ad un'intera generazione di pittori, anche se alcuni documenti ce lo indicano nel mese di maggio del 1656 impegnato a completare alcuni dipinti: una Pietà, un San Gerolamo ed un San Giovanni Battista per il reggente Capece Galeota. La pala venne collocata, come ci informa il Celano, nella terza cappella a sinistra dell'altare della vecchia chiesa rettangolare ed in posizione analoga è stata ricollocata anche dopo il rifacimento dell'edificio, trasformata in pianta ottagonale nel 1760 su disegno del Vanvitelli.

Il De Dominici erroneamente colloca la tela all'inizio della carriera dell'artista e la loda con parole entusiaste, mentre la critica successiva, da Ortolani a Causa, ha ingiustamente svalutato il dipinto, fino a tempi recenti quando



Fig. 26



Fig. 27

Spinosa ha parlato di “una tela che, rispetto ad altre sue composizioni note, mostra chiari segni di un avanzato processo di allentamento delle qualità precedentemente manifestate, indicativo di una fase di regressione di idee e di resa pittorica, comune, peraltro, alla metà del secolo, a tutto l’ambiente dei pittori locali, sia di lontana formazione naturalista che di recente orientamento temperatamente classicista”.

“Prese Francesco a dipingere il quadro della Morte di San Giuseppe per la chiesa dell’Arciconfraternita dei Pellegrini; colori questo quadro con grandezza d’idea, situandovi quelle divine persone, e San Michele arcangelo in piedi in bellissima posizione, imperciocchè la Beata Vergine la si scorge addolorata per l’imminente morte del caro sposo, e Nostro Signore intento a confortarlo al felice passaggio, la qual figura del Signore è bellissima ed ha il manto tutto bianco. Insomma non vi ha cosa che non sia con maniera grande ed eroica condotta, oltre dall’essere perfettamente disegnata, e colorita con tanta maestria di colore, che meglio del Lanfranco medesimo non potrebbe dipingersi, di modo tale che questo quadro è uno dei migliori che adornino la città nostra e che servino d’esempio ai nostri professori, per la maniera grande ed eroica di operare” (De Dominici).

Il dipinto, di recente è stato sottoposto ad un complesso intervento di restauro, soprattutto nella parte superiore (tav. 11), dove si affolla un nugolo di angioletti che sovrasta la figura del Padre eterno e che i rifacimenti settecenteschi avevano occultato compromettendo la corretta lettura del dipinto e privandolo di quella atmosfera già prebarocca, che ha indotto parte della critica a credere che il referente privilegiato per Francesco in quella fase del suo percorso sia stata Pietro da Cortona. Ora ha riacquisito la lucentezza dei colori e l’eleganza dei panneggi (tav. 12 - 13), collocando degnamente l’opera nel momento in cui il Fracanzano aderisce convinto alla corrente neoveneta e vandychiana, che fa seguito alla grande stagione naturalistica della pittura, pur conservando in alcuni brani, come quello della testa del Padre eterno (tav. 14), un rigoroso rispetto della verità naturale, che possiamo riscontrare intatto nelle numerose mezze figure di santi e di filosofi (vedi capitolo relativo), le quali costituiscono la vera specialità di Francesco, richiestissima da una folta ed affezionata clientela privata.

La Morte di San Giuseppe sembra piacevolmente dialogare con le altre cinque pale d’altare della chiesa dei Pellegrini, costituendo una visita obbligata per studiosi ed appassionati che vogliano approfondire la pittura napoletana.

La tela si distingue per modalità fluide ed avvolgenti, grazie ad una tavolozza preziosa, fatta di tinte chiare ed una cura nella definizione dei panneggi dei protagonisti riuniti attorno al santo morente, in un pacato atteggiamento di silenziosa malinconia, senza quel pathos che promana prepotente dalla contigua Crocefissione del Vaccaro.

La scena è dominata dall’elegante figura dell’Arcangelo Michele (tav. 15), con alle spalle un angelo dagli spiccati caratteri domenichiniani, la quale si estolle nella ricercatezza del suo sontuoso abbigliamento da guerriero con elmo e corazza, ai quali fanno contrasto i raffinati calzari elegantemente rifiniti, mentre la spada è priva di ogni valenza bellicosa, per assurgere ad una funzione meramente decorativa. L’elmo lo ritroviamo identico in altri quadri del Fracanzano dalla Vocazione di San Matteo (fig. 19) al Cristo davanti a Caifa (fig. 20). Egli appare come un “personaggio che più di ogni altro viene atteggiato con delicate movenze, una grazia sinuosa ed una postura degna di un cavaliere che sicuramente potrebbe meglio comparire in una committenza laica, anziché religiosa” (Petrelli).

La studiosa nel commentare la pala, in occasione della sua presentazione al pubblico dopo il restauro, concludeva affermando: "che l'ultima maniera del Fracanzano si mostra decisamente orientata su scelte stilistiche di evidente compostezza formale, che lo conducono all'elaborazione di un linguaggio elegante e forbito, anche grazie all'uso di una materia pittorica brillante e rischiarata di ascendenza neoveneta, con accensioni di luce soprattutto nelle figure in primo piano e oramai lontana dalla pennellata vigorosa e sfilacciata che incide in maniera determinante sulle prove del quarto decennio.

Baccanali e soggetti mitologici

Il Trionfo di Bacco (fig. 9 - tav. 16), quadro di grandi dimensioni, presenta figure monumentali con al centro il beone Bacco che, nudo e di un'opulenza debordante, si diletta ad intonare qualche nota.

Vi è stata da parte della critica qualche indecisione nello stabilire il soggetto della tela, che per alcuni è stato identificato come Marsia che suona la viola, dai più come Sileno ebbro. Più correttamente la tela va identificata come Trionfo di Bacco, un tema iconografico sul quale si erano espressi in quel periodo tre grandi della pittura: Caravaggio, Ribera e Velazquez.

Il Merisi, il primo ad affrontare il tema, aveva proposto, nel suo Bacco agli Uffizi, dai tratti orientaleggianti, una dissacrante novità rispetto alla trattazione classica.

Il Ribera nel 1626 dipinge il dio del vino come un uomo maturo, nudo e disteso, quasi affogato in uno straripante e repellente ventre pendulo, che segna il punto più alto del suo naturalismo.

Il Velazquez viceversa lavora nel 1628 e ci presenta un giovane Bacco felice ed attorniato da una consorteria di bevitori, mentre un accolito, inginocchiato davanti a lui, riceve una solenne investitura.

“Tale rilettura del tema bacchico, operata anche in risposta a proposte di ambito riformato, trovò più organica definizione nel Trionfo di Bacco del Museo nazionale di Capodimonte, nel quale, pur permanendo alcuni passaggi che caratterizzano gli esiti di S. Gregorio Armeno, è evidente l'avvio verso una riconsiderazione degli elementi classicistici, da Stanzone a Vouet, che diverranno prevalenti nella fase finale dell'attività del Fracanzano” (Romano). Il pittore realizza un'originale composizione nella quale Bacco si diletta, ebbro, al suono della viola, mentre sulla destra Apollo accenna a parlargli e sullo sfondo appare un'erma di Pan.

La tela è collocabile cronologicamente a poco dopo il 1635, perché è evidente il viraggio dal primitivo naturalismo riberesco alle esperienze di un classicismo espresso con l'utilizzo di una tavolozza più luminosa e delicata.

Sulla destra una donna con il turbante (tav. 17), dal dolce volto che ci ricorda Pacecco, è un prelievo letterale dal Tiridate trasformato in cinghiale (fig. 7 - tav. 3) della chiesa di San Gregorio Armeno, in cui compare la stessa modella.

Il quadro di Capodimonte va confrontato con gli altri tre Trionfi di Bacco del Fracanzano, il primo (fig. 28 - tav. 18) esposto al Fogg museum di Cambridge, (del quale Pacelli segnala una replica autografa in una raccolta napoletana), col quale condivide lo



Fig. 28

stesso modello adoperato per il dio del vino ed i puttini vendemmiatori posti ai suoi piedi, uno dei quali (tav. 19) è una chiara derivazione dal Putto mingens (fig. 29) presente negli Andrii (tav. 20) del Tiziano, uno dei due Baccanali a lungo conservati a Napoli, i quali, come ha sottolineato la Farina, influenzarono tanti artisti napoletani da Andrea De Lione (tav. 21) a Niccolò De Simone; il secondo (fig. 30 - 31 - tav. 22) conservato al Prado ed il terzo (fig. 32 - tav. 23 - 24 - 25), più tardo in collezione privata a Parigi.

Un altro Baccanale (tav. 26) di amabile fattura è transitato di recente sul mercato antiquario, attribuito ad una collaborazione tra i due fratelli, che però noi riteniamo opera esclusiva di Cesare, per cui, per il relativo commento, rinviando alla nostra monografia sull'autore.

Dal Sileno ebbro del Ribera, e quindi dalla rivisitazione in termini naturalistici delle tematiche mitologiche, avviate dal maestro valenzano, derivano il Baccanale del Fogg Art Museum di Cambridge e il Sileno ebbro del Prado di Madrid, nel quale la corposità materica sottolineata dal vigoroso effetto luministico si accompagna a un più acceso cromatismo, sostenuto dal caratteristico arrossamento dei volti.

Il Bacco (fig. 28 - tav. 18) del Fogg museum di Cambridge fu pubblicato (con foto invertita) da Causa nel 1972 ed in seguito, nonostante le lampanti similitudini con la tela di Capodimonte, che non lasciano alcun margine al dubbio, spostato nel catalogo di Nunzio Rossi dalla Novelli Radice.

La tela, di efficace impatto visivo per la monumentalità delle figure e per il serrato ritmo narrativo, reso con una pennellata vibrante e con colori luminosi, è immersa in un'atmosfera di allegria lasciva con gli sguardi sorridenti dei satiri, ammassati in poco spazio, che sembrano bearsi del loro stato di ebbrezza.

Il dipinto respira a pieni polmoni l'afrore riberiano che lo



Fig. 29



Fig. 30

pervade intimamente e va collocato prima del quadro di Capodimonte, in contiguità con i primi lavori del pittore, inserendosi a pieno titolo in quel filone dissacrante del tema di Bacco, già sconvolto dalla redazione del Caravaggio.

Il manto che avvolge i fianchi opimi del Bacco è di un colore brillante ed i sinuosi panneggi danno la sensazione di un vibrante dinamismo, a differenza del panno spesso del collega immortalato nella tela napoletana, "dalla figura porcellanosa, con lo sguardo vacuo e la spalluccia flosci dove tutto appare statico e lo sventolare delle vesti e dei nastri non crea animazione" (Novelli Radice).

Nel Bacco conservato negli Stati Uniti il puttino (tav. 19), come abbiamo accennato una citazione colta da Tiziano (tav. 20), si entusiasma al getto della sua pipì, mentre nell'altra redazione è impegnato a giocare con altri bambini ai piedi della divinità, dando una sensazione di staticità, accentuata dalle pose bloccate del gruppo di figure femminili sulla

destra, forse le tre muse, un chiaro prelievo da Stanzione, che riduce l'omogeneità della composizione, ben diversa dall'enfasi sicura e dalla compiutezza formale di questo Sileno ebbro.

Nella redazione del Prado (fig. 30 - 31 - tav. 22), anche essa antecedente a quella conservata nel museo napoletano, un vero e proprio omaggio al Ribera, 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 di uva.

La materia cromatica si espande generosamente ed il colore paonazzo del volto di Bacco, tendente al rossiccio, conferma l'autografia di Francesco e non si riesce a comprendere la confusione attributiva che ha fatto oscillare la paternità del dipinto tra Nunzio Rossi, verso cui propende Spinosa e Cesare come di recente ha espresso parere Stefano Causa, al quale si deve la pubblicazione di un'antica foto (fig. 31), precedente al restauro che in epoca remota ha decur-



Fig. 31



Fig. 32

tato la tela di un'ampia porzione sul lato sinistro, dove si potevano scorgere un caprone ed un tino stracolmo di grappoli di uva.

Infine nello splendido Bacchanale (fig. 32, tav. 23 - 24 - 25) di collezione privata parigina, collocabile almeno dieci anni dopo le redazioni testé commentate, si riscontrano oramai i segni della svolta pittoricistica e della piena adesione alle soluzioni di rischiarata ed impreziosita resa pittorica, "oscillanti tra i modi di Giovan Benedetto Castiglione, filtrati attraverso le esperienze napoletane di Andrea De Lione, e il fare dilatato e luminoso del giovane Pietro da Cortona" (Spinosa).

Il dipinto, dopo essere stato esposto in alcune mostre sulla pittura napoletana tenutesi all'estero, è stato presentato alla rassegna Ritorno al Barocco (con foto sul catalogo rovesciata) ed è stato illustrato dalla Piscitello, che ha ribadito l'impronta classicistica della composizione e la sua derivazione, già sottolineata dal De Vito, da modelli adottati dal barocco romano.

Nella composizione troneggia al centro la figura corpulenta del Bacco, dai fianchi opimi a cui si aggrappa sensuale una viscida satiresa dalle forme rinascimentali (tav. 25), mentre una baccante intona con i cimbali (tav. 24) una musica che invita alle gioie pagane dell'appagamento dei desideri materiali e due satiri trascinano faticosamente un carro.

La figura di Dioniso è tratta da un bassorilievo ellenistico, del quale erano noti nel Seicento quattro esemplari ed alcune traduzioni calcografiche, mentre per il gruppo centrale con Bacco e la satiresa, il modello a cui si è ispirato il Fracanzano è il particolare con Sileno sostenuto da un satiro, inserito nell'affresco con le Nozze di Amore e Psiche, realizzato da Giulio Romano nella decorazione di Palazzo Tè a Mantova, evidentemente noto al Fracanzano attraverso la traduzione al bulino fatta da Diana nel 1575.

La stessa fonte ispirativa è alla base di un Lot e le figlie (fig. 33 - tav. 27) di collezione privata, pubblicato dal De Vito e delineato con la stessa tavolozza tendente al rossiccio del Bacchanale, per il quale il Fracanzano, secondo lo studioso, ha prelevato un episodio delle storie di Psiche di Giulio Romano, sempre a Mantova, del quale erano note più incisioni.

Per la baccante con i cimbali dalla fluente chioma castano fulvo (tav. 24) del Bacchanale di collezione parigina è stata utilizzata la stessa modella della figlia di Lot (tav. 28) posta alla destra del padre, la quale per l'occasione indossa una veste rosata illuminata da un bianco lucente identico a quello dell'Arcangelo Michele (tav. 13) nella pala della Trinità dei Pellegrini.

La tela permeata da una calda sensualità è ritenuta da Spinosa indicativa delle qualità compositive oramai declinanti del pittore per evidente fiacchezza nelle stesure cromatiche, quasi *impallidite* rispetto alle calde tonalità pre-



Fig. 33

senti nelle opere realizzate intorno al 1640, un parere che non condividiamo, perché riteniamo, a differenza di gran parte della critica, che Francesco ha conservato una pennellata calda fino alla fine e la sua verve pittorica è rimasta immutata anche in dipinti tardi, come questi in esame e la stessa Morte di San Giuseppe, datata 1652.

Infine commentiamo brevemente un raro dipinto di argomento mitologico reso noto da Spinosa raffigurante Sisifo, Tanatos e Ypnos (fig. 34). Il quadro, collocabile al V decennio, probabilmente faceva parte di una serie di Giganti ispirata a quella dispersa di Ribera della quale ci sono pervenute unicamente delle copie conservate nel museo del Prado e si rifà ad una iconografia diversa da quella più accreditata e riportata anche nell'Odissea.



Fig. 34

Mezze figure di santi e filosofi

La rappresentazione di mezze figure di santi e filosofi, investigati con crudo realismo, fu una moda nata nella bottega del Ribera a Napoli ed affermata poi anche in provincia grazie ai suoi discepoli, tra i quali, con una rilettura originale, si annovera anche il sommo Luca Giordano, che più volte ritornerà sul tema nel corso della sua lunga carriera, dilatando oltre misura la sua fase riberesca, identificata erroneamente dalla critica con un periodo unicamente giovanile.

Tra i più convinti seguaci del valenzano si distingue Francesco Fracanzano, il quale nel 1622, dalla natia Monopoli, si trasferisce con la famiglia nella capitale, entrando giovanissimo nell'ambiente artistico partenopeo, grazie anche al matrimonio, celebrato nel 1632, con la sorella di Salvator Rosa.

Lavorando con il Ribera ne recepì la stessa predilezione per la corposità della materia pittorica e ripropose spesso i soggetti più richiesti dalla committenza: studi di teste e mezze figure di filosofi e profeti su fondo scuro.

Nel convento e nella chiesa di San Pasquale a Taranto si conservano una decina di tele raffiguranti il Redentore, apostoli e santi anacoreti, tutti a mezza figura su sfondo scuro, che rivelano la mano di più artisti (vi è anche un dipinto firmato di Giordano, aggiunto in epoca successiva), tra cui spicca Francesco, col quale probabilmente collabora Cesare. Infatti in un paio di dipinti "la massa pittorica appare più levigata, più morbidamente plasmata e meno vibrante di vita. Qualche indulgenza ad un gusto manieristico più abboccato, un certo compiacimento formalistico, un senso morale più allentato e molte concessioni di indole pietistica e devozionale che suggeriscono il nome di Cesare come collaboratore, qui impressionato dalla prepotente personalità del fratello" (D'Elia).

Si tratta di poderosi personaggi vestiti di rudi panni, con attributi iconografici irrilevanti che solo con l'ausilio della fantasia ne permettono l'identificazione con San Bartolomeo (fig. 35), San Simone (fig. 36) o San Matteo (fig. 37). Più facile riconoscere S. Andrea (fig. 38) o il Redentore (fig. 39)

Sotto l'apparenza di santi scorre una galleria di ritratti dal vero di rudi contadini e di fieri pastori, personaggi che vivono e lavorano ancor oggi con fatica tra le pietraie delle Murgie e gli oliveti del Salento.

Si tratta di un'iconografia inconsueta per gli altari severi delle chiese, che tradisce la committenza di qualche alto prelato per la sua privata quadreria.

San Pietro assume l'aspetto di un filosofo, mentre San Simone somiglia ad un pensatore greco o ad un filosofo dell'antichità.



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37

Sono dipinti dai quali trasuda una profonda umanità che comunica allo spettatore un messaggio di poderosa forza morale, senza indulgere ad un formalismo decorativo: un fondo scuro dal quale campeggia una figura, severa e bonaria allo stesso tempo, realizzata con una pennellata generosa, grassa e pastosa, quella che sarà definita tremendo impasto, piena di impeto e pregevole di una luce rigorosa che penetra nelle pieghe della fronte e nelle mani, forti e nodose.

Sono certamente tra le prime prove di Francesco, come si evince chiaramente nel San Bartolomeo (fig. 35) con la sua intatta monumentalità, la sua dirittura morale, la sua ridondante materia pittorica che richiama, e forse precede, le austere figure presenti nelle Storie di San Gregorio Armeno e in egual misura il San Paolo che scrive l'epistola a Filomene (fig. 73), già nel coro del duomo di Pozzuoli, che Zeri credeva di Cesare, ma che, come già affermava l'Ortolani, è uno degli esiti più coerenti di Francesco.

Il De Dominicis accenna all'attività del Fracanzano nella bottega del Ribera: "il maestro molto lo adoperava nelle molte richieste di sue pitture... mezze figure di santi e di filosofi".

Nessuno di questi quadri, attribuibili con un buon margine di certezza alla sua mano, è firmato o datato, probabilmente perché spesso dovevano passare per autografi del maestro e ad avvalorare questa ipotesi ci soccorrono di nuovo le parole del biografo "il Maestro molto lo adoperava nelle molte richieste di sue pitture e massimamente per quelle che dovevano essere mandate altrove, ed in paesi stranieri... egli è così simile all'opera del Ribera che bisogna sia molto pratico di lor maniera chi vuol conoscerlo... nell'esprimere la languidezza delle membra, nella decrepità dei suoi vecchi."

Il San Paolo eremita e S. Antonio abate (fig. 40 - tav. 29) è collocato impropriamente dentro una lunetta del portale esterno della chiesa di S. Onofrio dei Vecchi ed è frutto di una donazione di una famiglia napoletana. Esso raffigura la visita che S. Antonio abate fece a San Paolo eremita ritiratosi da tempo nel deserto. Almeno questa è l'iconografia che tutta la critica più avvertita ha riconosciuto, ma la presenza della tela, per quanto originariamente frutto di una commissione privata e successivamente donata dalla famiglia proprietaria, in una chiesa dedicata a S. Onofrio, può far individuare il santo titolare al fianco di S. Antonio abate e non S. Paolo eremita, ipotesi avanzata anche da Cetti Picone nelle pagine dell'edizione commentata ed illustrata della Napoli sacra in 15 tomi venduta sul



Fig. 38

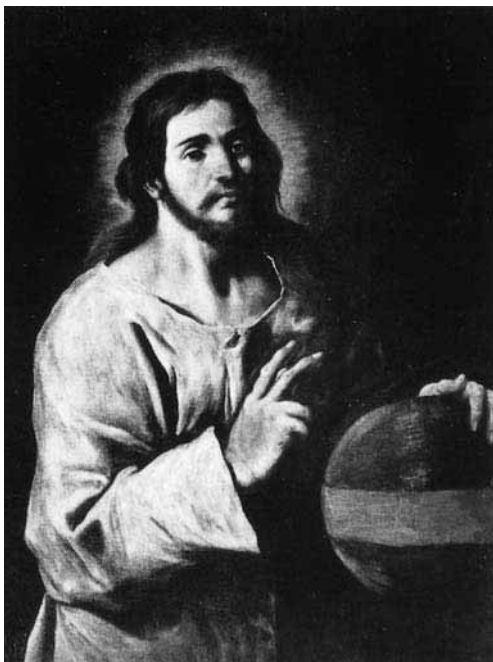


Fig. 39

finire degli anni Novanta nelle edicole, un punto di riferimento fondamentale per studiosi, appassionati e turisti purtroppo non più ristampata.

L'episodio è ridotto all'essenziale in ossequio alle tradizioni del più schietto naturalismo napoletano, con i due protagonisti raffigurati a mezzo busto su un fondo scuro ad occupare tutta la scena, con gli occhi protesi a guardare il corvo che porta loro una pagnotta per sfamarsi, mentre un piccolo brano di natura morta in basso a sinistra è incentrato su un teschio ammonitore.

Il quadro è firmato per esteso e datato 16...4, ma le due date possibili sono 1634 o 1654. Leone de Castris, che per primo ha pubblicato la tela, giudicandola di modesta qualità, propendeva per la seconda data "per il colore meno ricco, quasi monocromo e la struttura fisica dei santi meno salda e vigorosa", ma in seguito, tutta la critica, Spinosa in testa, si è giustamente orientata verso la data più antica, facendo del dipinto la prima opera documentata dell'artista.

Vicino cronologicamente alla tela dei SS. Paolo eremita e S. Antonio abate vi è un S. Andrea apostolo (fig. 41) già presso l'antiquario Canesso di Parigi, il quale, assieme ad un San Pietro in meditazione, comparso sul mercato francese, rappresenta probabilmente l'esordio del pittore a Napoli, in chiave di rigorosa resa naturalista, riprendendo prototipi del Ribera, nella cui bottega egli ha lavorato assieme al fratello Cesare.

Il dipinto in esame riprende un originale del maestro non ancora identificato facente parte probabilmente di una serie di apostoli, un'iconografia molto richiesta e più volte replicata dal valenzano.

La qualità del quadro è molto alta "grazie a sapienza di tagli di luci e ombre, di panni ed epidermidi, concretezza di particolari anatomici e tratti somatici, trattazione severa, ma anche intensa e umanissima, di stati

d'animo e reazioni espressive" (Spinosa). A parte vi è da considerare il brano di natura morta del pesce posto in basso a sinistra, il quale, per l'accentuata intensità pittorica, fa pensare alla collaborazione di uno specialista, lo sfuggente Giacomo Recco o più probabilmente Giovan Battista.

Questo filosofo (fig. 42) intento a consultare antiche carte transitò nel 1992 presso la Christie's di Parigi e riprende con varianti alcune soluzioni proposte dal Maestro dell'annuncio ai pastori. Il personaggio dal volto grinzoso è lo stesso che compare nelle vesti di viandante nella Buona ventura (fig. 25 - tav. 7) mentre una giovane zingara gli sta predicando il futuro.

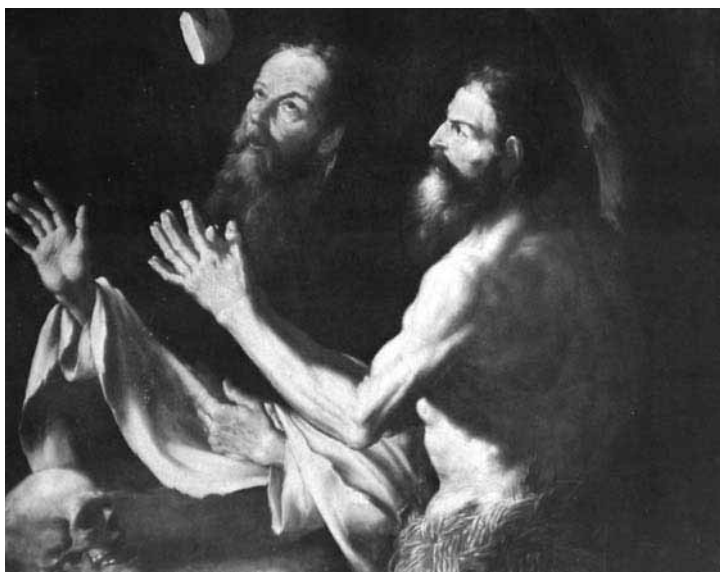


Fig. 40

Relegata da sempre nei depositi di Capodimonte la Testa di Vecchio (fig. 43), di formato ovale, rappresenta un vegliardo dalla folta capigliatura e dall'ancor più cespugliosa barba immerso nei suoi pensieri. Il dipinto da sempre ritenuto autografo venne descritto dall'Ortolani nel catalogo della memorabile mostra su tre secoli di pittura napoletana tenutasi a Napoli nel 1938 in maniera entusiasta: "tanto diversa da quelle veriste e profondamente intente di Cesare che vi si vedono a una foga pittoresca, a una fervida approssimazione improvvisativi della pittura

integrale, che sarà il campo in cui si sfogherà l'estro di Luca Giordano".

Negli anni successivi la critica ha collocato il dipinto in contiguità con le Storie di San Gregorio Armeno per la notevole somiglianza fisionomica tra il vecchio ed il patriarca e per l'identica matrice culturale che pervade la composizione di chiara matrice iberiana.

Il San Pietro (fig. 44) fu pubblicato nel 1958 dal Bologna, che nell'assegnarlo al Fracanzano lo scambiò per un San Giuseppe, perché ampie ridipinture avevano coperto le chiavi dalle mani del santo. Lo studioso lo metteva in relazione con una delle versioni, la più antica, del Ritorno del figliol prodigo (fig. 87 - tav. 52) conservata a Capodimonte, rilevando affinità nell'impasto corposo delle materie cromatiche. In seguito nel 1972 il Causa, identificandolo ancora con un San Giuseppe, lo spostò, assieme ad un numeroso gruppo di opere già riferite al Fracanzano nel corpus del Maestro dell'annuncio ai pastori.



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43

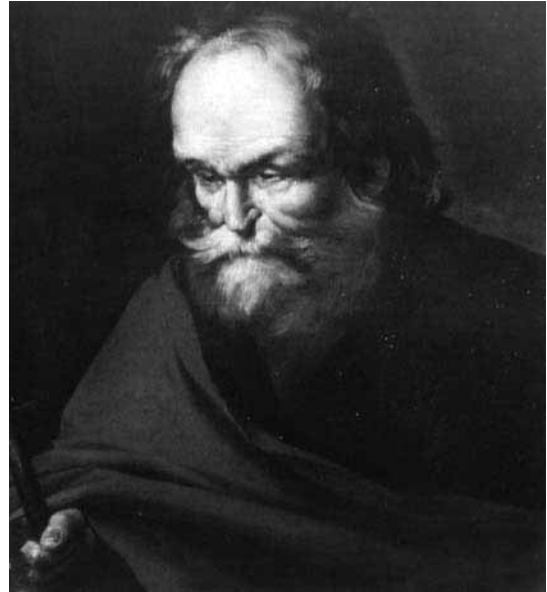


Fig. 44

Dopo il restauro, che ne permette l'esatta identificazione iconografica, il San Pietro viene presentato alla mostra su Battistello ed il primo naturalismo a Napoli e poi anche all'estero all'esposizione di arte napoletana di Strasburgo e Bordeaux. In quella occasione, nella scheda del catalogo la Rocco lo sposta ad una fase più avanzata della carriera dell'artista all'inizio del quinto decennio, quando il rude naturalismo dei primi anni viene mitigato dall'adesione alle delicatezze cromatiche del neovenetismo.

Il San Giuseppe (fig. 45) è una tela che rappresenta il santo con il suo tradizionale attributo iconografico rappresentato da un bastone dal quale spunta un fiore, a simboleggiare la fecondità che all'improvviso sgorga da un vecchio.

Al momento dell'entrata nel patrimonio del museo fu classificato come ignoto riberesco, ma in seguito ad un più attento studio, viene riscontrata un'affinità con il San Giuseppe col Bambino di Cesare Fracanzano conservato nell'episcopio di Barletta, sia nella tavolozza che nelle fisionomie, per cui, sottoposto al parere di Spinosa, venne attribuito a Francesco, un'ipotesi che viene confermata da un'attenta lettura dell'opera, "nella quale si ritrova una cultura che innesta sulla formazione riberesca il classicismo di matrice reniana, riscontrabile nella tavolozza schiarita da una luminosità avvolgente che trova risposta nelle opere intorno agli anni Trenta del Maestro dell'annuncio ai pastori" (Piscitello).

Un altro San Giuseppe (fig. 46) questa volta col Bambino, inedito, si trova a Greenville presso la Bob Jones University, eseguito in anni successivi.

Il San Giacomo minore (fig. 47) identificato da Dario Porcini in una collezione napoletana è molto vic-



Fig. 45

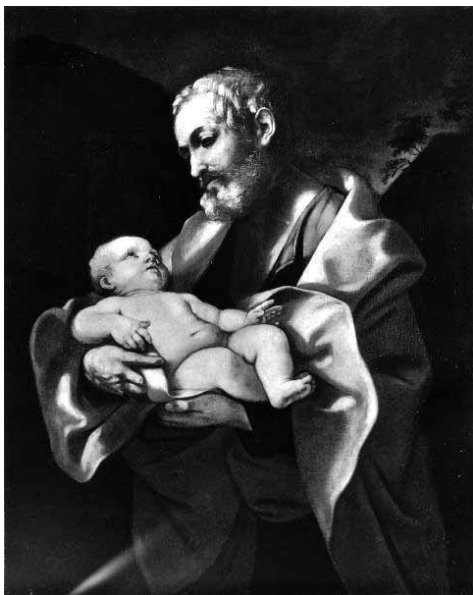


Fig. 46

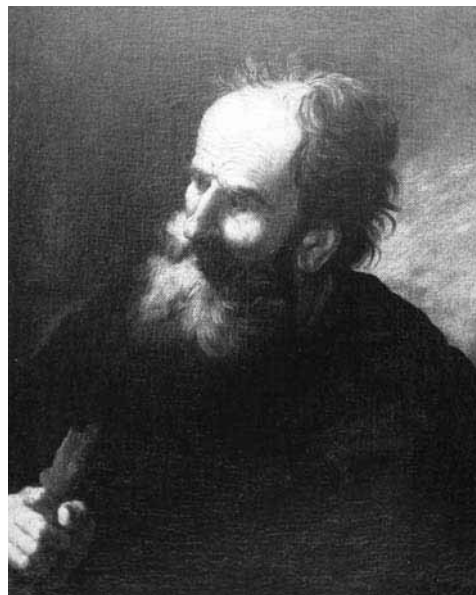


Fig. 47

no alle tre mezze figure precedentemente descritte, conservate nei depositi di Capodimonte e ne dimostra la stretta dipendenza dai modelli del Ribera e del Maestro dell'annuncio ai pastori, una influenza che, secondo Spinosa, in parte ha segnato anche l'attività giovanile del cognato Salvator Rosa. Lo studioso ha poi segnalato, eseguito nello stesso momento del San Giacomo minore, una Testa di uomo con turbante nel museo di Belle arti di Quimper.

Il San Bartolomeo (fig. 48) di una raccolta bolognese è stato in passato attribuito a Nunzio Rossi per evidenti affinità con i modi stilistici di questo ancora poco noto pittore attivo a lungo a Napoli, ma il pennello di Francesco è evidente ed un accostamento cogente può instaurarsi con il San Paolo ed il San Pietro (fig. 49 - 50) conservati nel museo Bowes a Barnard Castle.

Anche questo San Giovanni Evangelista (tav. 30), pubblicato dal Pacelli, propende alla monumentalità, nello stesso tempo è segnato "da una scioltezza di esecuzione volta a liberare il colore al suo più alto grado di intensità e di saturazione".

Di altissima qualità il San Pietro penitente (fig. 51 - tav. 31) transitato nel 2003 da Sotheby's a New York, il quale richiama alcune tendenze al gigantismo delle figure alla Tibaldi, soluzioni adottate dal Fracanzano sul finire degli anni Trenta, quando l'artista addolcì il rude naturalismo delle prime prove, prendendo ispirazione dal Lanfranco e dalla svolta neoveneta, che interessò sia il Ribera che lo stesso Maestro dell'annuncio ai pastori

Un omaggio al Ribera più che una copia da un originale perduto va considerato il poderoso Filosofo (tav. 32) di una collezione privata tedesca, che mostra ancora una volta la funzione del Fracanzano nella bottega del grande spagnolo: creare dipinti talmente perfetti da poter agevolmente essere venduti come autografi del maestro e questa consuetudine può spiegare l'assenza di firme sotto le infinite mezze figure di santi e filosofi prodotti da Francesco nel corso di vari anni, che, dopo aver adornato le austere sale di notabili ed eruditi, invadono da tempo il mercato antiquariale e le aste internazionali, cercando ancora una volta di passare col nome del Ribera.

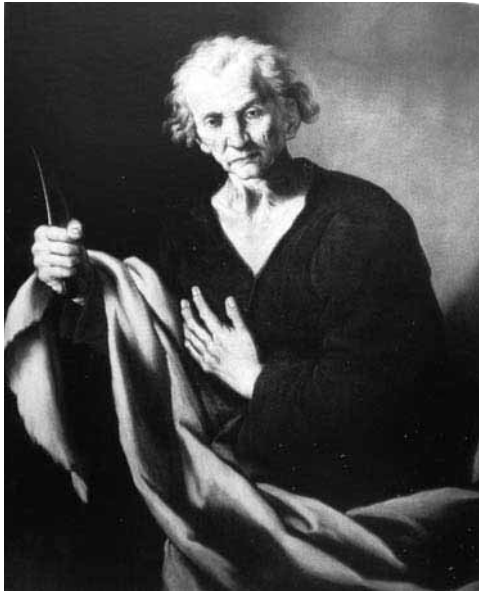


Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50

Il Filosofo in meditazione (tav. 33) della collezione Di Loreto di Roma rappresenta un'importante aggiunta al catalogo del Fracanzano e condivide con i dipinti più noti della serie la tavolozza densa e pastosa, resa con una pennellata ora sfilacciata ora grumosa, che denuncia un chiaro rapporto con la produzione del Ribera degli anni Trenta.

I raffronti più cogenti, che ne confermano la palmare autografia, si possono istituire, oltre che con le numerose figure di filosofi, attribuite al pittore dalla critica più avvertita, anche con i due quadri più celebri di Francesco: le Storie di san Gregorio Armeno realizzate intorno al 1635 per la chiesa eponima, nelle quali, pur tenendo conto delle differenze di dimensioni e di soggetto, si possono ravvisare alcune fisionomie di vecchi con la stessa morbida barba appena accennata, che contraddistingue questo pensoso filosofo, il quale, volgendo gli occhi al cielo,

sembra cercare lì una risposta ai pressanti quesiti che inquietano la sua coscienza.



Fig. 51

Alcuni dettagli, quali l'epidermica bellezza della materia pittorica sulla fronte corrugata e la raffinata definizione dell'incarnato, che risalta a confronto con l'umile abbigliamento, indirizzano la scansione cronologica della tela a poco dopo il 1640, quando il pittore intraprende la strada di un più osservante riberismo, una sorta di ritorno classicista alle primigenie matrici culturali.

Due straordinarie Teste di carattere, pubblicate dal De Vito, la prima (fig. 52) in collezione privata milanese, la seconda (tav. 34) esitata da Porro nel 2009, mettono in risalto una propensione tutta riberesca ad indulgere in una fisiognomica esasperata tra il grottesco ed il patetico, con rughe scavate inesorabilmente, sguardi truci ed una mesta rassegnazione nel soccombere allo



Fig. 52

scorrere inesorabile del tempo. Un degrado del corpo che sembra andare di pari passo ad un degrado morale, mentre uno sfacelo fisico si manifesta prorompente in questa Testa di vecchia gozzuta (fig. 53), una malattia endemica nei bassi napoletani, reperita nell'archivio di Federico Zeri.

Una rarità iconografica nel cammino di Francesco è poi costituita da un interessante Bodegon di pesci con figura (tav. 35) della collezione Bottoni Cercena a Bergamo, nella quale ricompare la vecchia infiocchettata dallo sguardo truce (tav. 34) che abbiamo trattato in precedenza, resa ancor più brutta, mentre, con in mano un coltellaccio, si appresta a pulire del pesce e dei mitili, eseguiti da un generista che potremmo ragionevolmente supporre sia Giovan Battista Recco o uno stretto collaboratore della sua bottega.

Molto vicino a questa spietata indagine naturalistica va collocato anche l'Elia nutrito dai corvi (fig. 54) di una raccolta di Teramo, che possiamo ritenere una delle prime prove del pittore.

Anche se a figura intera, vanno inclusi in questo capitolo i due notevoli San Paolo e San Pietro (fig. 49 - 50) conservati a Barnard Castle nel Bowes museum, in precedenza assegnati dal Bologna ad una figura da definire, denominata Anonimo fracanzaniano e spostati poi dalla Novelli Radice nel catalogo di Nunzio Rossi.

Essi sono stati restituiti autorevolmente a Francesco dal De Vito, ipotesi accettata poi da tutta la critica.

Le due composizioni presentano lo stesso gigantismo formale e le stesse alte qualità pittoriche di altre tele eseguite intorno al 1640, dal Sileno ebbro (fig. 28 - tav. 18) del Fogg Art museum di Cambridge al celebre Bacco (fig. 9 - tav. 16) di Capodimonte ed è da questi importanti dipinti che prenderà probabilmente ispirazione il Rossi per la sua produzione.



Fig. 54



Fig. 53

Del San Pietro, il cui volto corrucciato sembra rammentare il Mosè di Michelangelo, esiste una replica (fig. 55 - tav. 36), forse di bottega, nel museo Castromediano di Lecce, proveniente dalla locale chiesa di S. Antonio da Padova.

Tra i tanti dipinti transitati negli ultimi anni sul mercato ed attribuibili ragionevolmente a Francesco sulla guida di alcuni particolari quasi sempre presenti: mani nodose e mantelli sfrangiati citiamo, senza dilungarci nel commento: un San



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

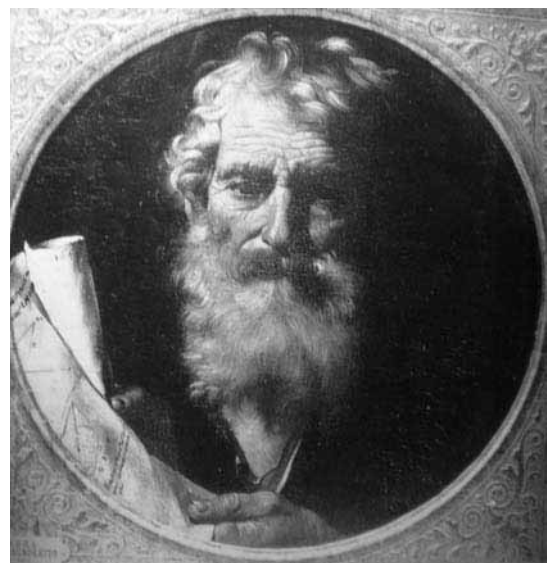


Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67

Pietro ed il gallo (tav. 37), oggi in una collezione spagnola, un Santo in preghiera (tav. 38) ed un Vecchio monaco (tav. 39), che nella scheda dell'antiquario era detto firmato e due versioni di Diogene, la prima (tav. 40) già sul mercato milanese, la seconda (tav. 41) esitata in un'asta Sotheby's a New York nel 2008.

Concludiamo la nostra carrellata con la tela più nota del gruppo, l'Apostolo (fig. 56 - tav. 42) del museo di Capodimonte, più volte esposta in rassegne internazionali sulla pittura napoletana.

Il dipinto, proveniente dalla collezione di Paolo Wenner, venne acquistato dallo Stato, dopo essere stato fermato presso l'ufficio esportazione. Venne identificato come San Pietro, anche se manca di qualsiasi attributo iconografico, per cui più correttamente va definito come Apostolo. "Grande al vero, a mezza figura largamente panneggiato in un lanoso manto giallo marrone... il vecchio anacoreta fissa gli occhi in alto e grida con la bocca dischiusa sulla folta ed ispida barba il suo credo" si legge nei documenti dell'epoca stilati dal Quintavalle, il quale, nel catalogo del museo lo attribuisce al Lanfranco, sulla base della larga stesura dei piani cromatici e la soffusa morbidezza delle luci che richiamano la pittura emiliana.



Fig. 68

L'Apostolo è però impregnato anche da un potente naturalismo nella descrizione dei tratti somatici, indagati con severità nei solchi delle rughe, in linea con la lezione del Ribera, anche se il volto, intenso e vigoroso, comincia a rivelare i nuovi valori cromatici, sconosciuti nella produzione giovanile del pittore, per cui la collocazione cronologica dell'opera va posta nel corso del V decennio del secolo, quando il rigore naturalistico comincia a cedere alle lusinghe di una tavolozza tenera e raffinata, come testimonia la condotta più accurata delle velature nell'azzurro della camicia, realizzate con una tonalità che vira quasi verso il bianco.

Nel gruppo molto folto di mezze figure di santi e filosofi la mancanza di firme e documenti crea un'alea di incertezza attributiva con altri artisti più o meno coevi, specializzati anche loro nel genere. Pittori più o meno famosi: Pietro Beato (fig. 57 - tav. 43), Gaetano Recco (fig. 58 - tav. 44), Giuseppe Ricca (fig. 59 - 60 - 61 - 62 - tav. 45), Hendrick van Somer (fig. 63 - 64 - tav. 46 - 47), Filippo Vitale (fig. 65 - tav. 48), Gian Giacomo Manecchia (fig. 66 - 67), Nunzio Rossi (fig. 68) e chi sa quanti altri riberiani allievi o seguaci dei quali non conosciamo il nome nonostante ci passino davanti agli occhi i dipinti.

Anonimo fracanzaniano

A lungo, a margine degli studi su Francesco, si è creata una figura dai contorni indefiniti denominata Anonimo fracanzaniano, nella quale confluivano dipinti di difficile attribuzione, a partire da un Cristo nell'orto degli ulivi (fig. 69), già nella cattedrale di Pozzuoli, un Interno di cucina (fig. 70 - tav. 49) nel museo di Capodimonte, un Martirio di S. Ignazio di Antiochia



Fig. 69



Fig. 70

(fig. 71), scambiato per San Gennaro, conservato nella Galleria Borghese a Roma ed un Abra-
mo servito dagli angeli (fig. 72 - tav. 50) nella chiesa napoletana di Materdomini.



Fig. 71



Fig. 72

Finalmente è giunto il momento di sciogliere la riserva e di mettere in soffitta questo antico nome di convenzione, dando una accettabile paternità ai dipinti sub iudice, assegnandoli equamente, i primi due a Francesco e gli altri due a Nunzio Rossi.

Partiamo da quest'ultimo sul quale negli ultimi anni hanno pubblicato la Novelli Radice e De Vito.

Allo stato degli studi il Rossi si profila come una delle personalità artistiche più interessanti venute di recente alla luce, alla pari dello Spinelli e di Girolamo de Magistro.

Il suo stile si manifesta nel gusto della pennellata densa e pastosa gettata sulla tela con impeto, che affonda le sue radici nel più antico naturalismo, dal Ribera al Maestro dell'annuncio ai pastori. La sua vena di narratore è delirante e ben si esprime nelle fisionomie stravolte dei suoi personaggi, che spesso, soprattutto nelle tele bolognesi risentono del gigantismo appreso dalla lezione di Tibaldi.

Il Martirio di S. Ignazio di Antiochia (fig. 71), della Galleria Borghese, è più conosciuto col nome errato di San Gennaro azzannato dai leoni, imprecisione del Longhi, parzialmente corretta dal Causa che indicava i mordaci carnefici come mastini napoletani, definiti "possenti come belve ma non leoni".

Prima di ritornare alle belve è necessario correggere l'errore più vistoso: non si tratta di San Gennaro bensì di S. Ignazio di Antiochia.

La tela gronda vistosamente un crudo ed esasperato realismo, soprattutto nelle due bestie impegnate a divorare il martire. Si tratta di entrambi gli animali in azione, come chiaramente si evince da un'attenta lettura del quadro. Un leone che morde il deltoide destro del santo ed un solerte mastino che completa l'opera più in basso.

Il cane è astutamente protetto al collo, il suo tallone di Achille, da un ampio collare metallico e la sua presenza al fianco di un ben più nobile animale come il leone non è casuale, infatti gli antichi Romani adoperavano proprio i mastini napoletani per catturare i leoni, che a quei tempi pascevano tranquillamente alle nostre latitudini, come ben ammoniva la famosa frase "hinc sunt leones".

Un gruppo di tre o quattro cani ben addestrati era in grado, col sacrificio sul campo di qualche esemplare, di catturare il re degli animali e l'artista intende collocare l'episodio nel corso di questa cruenta schermaglia.

Il Longhi fu il primo ad essere colpito nel 1928 dalla forte carica emotiva del dipinto ed incitò gli studiosi nel suo Precisioni nelle Gallerie italiane ad impegnarsi per identificare l'ignoto quanto abile maestro. Egli lo pubblicò come opera vicina al Beltrano o al Fracanzano, e successivamente, nel 1969, lo spostò ad Annella De Rosa, infine nel 1980 la Novelli Radice lo ha definitivamente assegnato a Nunzio Rossi.

La tela in esame mostra stringenti caratteri di analogia con l'Abramo servito dagli angeli (fig. 72 - tav. 50) della Real Santa Casa dei Pellegrini, pur nella rarità dell'iconografia e nella ferocia della rappresentazione, di palpabile immediatezza visiva con le belve che si accaniscono nell'azzannare lo sventurato santo.

Abramo e S. Ignazio presentano un'eguale esecuzione del viso e delle mani, anche se, nella composizione in esame, la figura del martire, ripresa in primo piano, risulta più incisiva e trasmette una più potente carica emozionale.

I colori, applicati con particolare cura, segno della presenza a Napoli di Artemisia, potenziano la resa realistica dell'episodio.

La tela, come le altre del gruppo, un tempo segnalate sotto varie denominazioni, appartiene al rigoglioso soggiorno napoletano del Rossi, in un momento di dialogo serrato con i modi pittorici del Fracanzano e del Maestro dell'annuncio ai pastori.

L'Abramo servito dagli angeli (fig. 72 - tav. 50) è scandito da note di esasperato espressionismo, in contiguità stilistica con la serie degli Evangelisti della Certosa di Bologna, documentati al 1644. Anche nei dettagli si possono riscontrare lampanti similitudini come “nella fattura degli angeli dal particolarissimo viso dagli occhi un po' gonfi, senza sopracciglia e la bocca carnosa che è del tutto simile al viso del San Giovanni e della S. Cecilia, mentre il corpo dell'angelo e l'ala sono fatti delle stesse pennellate larghe e sgranate dell'angelo di San Matteo” (Novelli Radice).

Rispetto ai lavori bolognesi improntati ad una maggiore ridondanza cromatica, l'Abramo è connotato da una cifra naturalista più vivace che colloca il Rossi senza sfigurare al fianco non solo di Francesco Fracanzano, ma dello stesso Maestro dell'annuncio ai pastori.

Cronologicamente l'opera appartiene al periodo del soggiorno a Napoli, intorno al 1644, prima del trasferimento in Sicilia, dove in alcune opere ritroveremo un esplicito richiamo agli angeli del dipinto in esame, causticamente definiti dal De Vito “non asessuati”.

La tela fu molto apprezzata dal Causa, il quale, nell'aggiungerla al gruppo costituito dal Bologna, la definì “un misterioso incontro di vecchiaia delusa e di giovinezza impudente da ricordarsi per un empito patetico del tutto originale”.

Complessa e sofferta è anche la storia critica dell'Interno di cucina (fig. 70 - tav. 49) del museo di Capodimonte, segnalato negli inventari della Galleria Francavilla come di scuola napoletana e poi nel museo borbonico dai primi dell'Ottocento, viene accostato al nome di Francesco Fracanzano nel catalogo stilato nel 1930 dal Quintavalle, attribuzione confermata dall'Ortolani nel 1938.

Il Bologna lo inserì poi nel gruppo di opere raccolte sotto la dizione di Maestro del Cristo nell'orto degli ulivi dalla tela capostipite conservata nel duomo di Pozzuoli, serie che, oltre ai dipinti precedentemente da noi citati comprendeva anche i SS. Pietro e Paolo (fig. 49 - 50) di Barnard Castle ed il Filosofo della Galleria Brignole di Genova, opere certamente di Fracanzano ed il Geografo del museum of fine arts di Boston, ritenuto dalla critica del Maestro dell'annuncio ai pastori.

Lo studioso pensava a Michelangelo Fracanzano, figlio di Francesco e dal De Dominicis erroneamente ritenuto figlio di Cesare, una figura ancora misteriosa, vissuta in decenni successivi alla creazione dei dipinti, segnalato dalle carte d'archivio non come pittore, anche se un recente ritrovamento documentario (vedi capitolo relativo) lo vede all'opera nel 1675 col pennello.

Il Causa ritornando sull'argomento nel 1972 confermò il nucleo di quadri proposto dal collega, attribuendolo ad un Anonimo fracanzaniano e tenendo fuori l'Interno di cucina. La Novelli Radice trasferì poi tutta la produzione nel catalogo del Rossi.

Fu Leone de Castris in uno dei saggi introduttivi del catalogo della mostra londinese da Caravaggio a Luca Giordano a tornare sull'argomento, riconoscendo alla tela di Capodimonte i forti caratteri espressionistici comuni a tutta serie, ed ancora nel 1994, in occasione di una mostra napoletana l'Interno di cucina fu esposto sotto l'antica dizione. Fino a quando nel catalogo della mostra di Rimini Tra luci ed ombre, tenutasi nel 1996, Spinosa restituì a Francesco l'opera per le stringenti affinità con tutta la produzione del quarto decennio, caratterizzata da lampante immediatezza e verità di resa tattile e visiva dei brani figurativi. Lo studioso sottolinea-

va inoltre il gusto per una materia vigorosamente impastata e il riporto puntuale della verità oggettiva nelle epidermidi rugose, nelle mani nodose e nella perentoria possanza delle braccia.

Notevole è l'inserito di natura morta presente nella composizione, per il quale si può ipotizzare la partecipazione di uno specialista da ricercare tra i membri della famiglia Recco, Giuseppe, a cui richiama la torta o Giovan Battista, abile nel resa del vasellame.

Resta infine da considerare il dipinto che ha dato il nome al raggruppamento: il Cristo nell'orto degli ulivi (fig. 69) della cattedrale di Pozzuoli, mai osservato se non in foto da nessuno degli studiosi delle ultime generazioni, perché relegato da oltre cinquanta anni nei depositi, una sorte indecorosa comune a tante altre pale d'altare dei maggiori pittori napoletani dell'epoca che adornavano la chiesa fino al 1964, quando prima un rovinoso incendio, poscia il terremoto del 1980 ed infine il bradisismo hanno costretto in esilio al buio questi capolavori, ad eccezione dei quadri della Gentileschi esposti a Capodimonte.

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. 73), 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.



Fig. 73

Grafica

Nella bottega del Ribera la pratica del disegno doveva essere certamente tenuta in grande considerazione, come si evidenzia dai tanti fogli del valenzano che ci sono pervenuti. Possiamo immaginare che gli allievi lavorassero su originali del maestro da cui dovevano ricavarne copie, nello stesso tempo, tale insegnamento non doveva rimanere senza frutti ed è ipotizzabile che anche Francesco abbia imparato a disegnare, ma cercare, in assenza di firme, di scovare nelle raccolte qualche suo autografo è impresa ardua ed i pochi esemplari che la critica gli ha attribuito e che noi segnaliamo in questo capitolo devono al momento essere accettati con beneficio d'inventario.

Il De Vito ha pubblicato una Testa di carattere (fig. 74), forse un Buffone, conservata a Firenze presso il Gabinetto dei disegni degli Uffizi, in precedenza assegnata al Rossi dalla Novelli Radice ed ha ipotizzato potesse essere una delle sei che il Labrot riferisce presenti nel 1648 nella collezione Carafa di Maddaloni.

Lo studioso ha poi proposto al Fracanzano, in maniera questa volta convincente, un Alessandro Magno che incontra Diogene (fig. 75), sempre nelle raccolte fiorentine, nel quale ha evidenziato una somiglianza tra un personaggio presente nel Trionfo di Bacco (tav. 16) e lo stesso celebre condottiero. Facciamo notare che anche in questo foglio, ben finito e curato nei dettagli, probabilmente uno studio preparatorio da presentare per l'approvazione del committente, sulla sinistra, in secondo piano, compare un personaggio, che guarda verso lo spettatore, nello stesso modo in



Fig. 75



Fig. 74

cui compare nella Negazione di Pietro (fig. 19) e nell'Incredulità di San Tommaso (fig. 23), quasi certamente l'autoritratto del pittore, un vezzo, quello di comparire nei propri dipinti, comune a molti artisti non solo napoletani e tra questi citiamo il De Bellis, per il quale, seguendo il decadimento fisico dell'autore si può abbozzare una scansione cronologica della sua produzione.

Presso la fototeca della biblioteca Hertziana di Roma vi è una cartella con una decina di disegni attribuiti al Nostro, provenienti in gran parte dalla Biblioteca dell'Albertina di Vienna, alcuni del tutto inattendibili, altri, e li proponiamo, con una probabilità di essere autografi: un Filosofo (fig. 76), una Scena Allegorica (fig. 77) ed un Sacrificio di Isacco (fig. 78) del Metropolitan di New York.



Fig. 76



Fig. 77

Nella sezione di grafica del museo di San Martino citiamo poi un San Matteo e l'angelo (fig. 79), una sanguigna che porta sul retro un'iscrizione moderna con il nome Fracanzano, che la Creazzo attribuisce dubitativamente a Francesco "sia per il robusto naturalismo delle figure, sia per la tecnica sfilacciata". Vi è poi, già appartenenti alla collezione Ferrara Dentice, una serie di



Fig. 78



Fig. 79

22 disegni che negli anni è stata attribuita dai più valenti esperti, dal Causa al Vitzhum, agli autori più vari: Giordano, Corenzio, Cavallino ed anche, per il recto di alcuni fogli, Fracanzano. In occasione della mostra sul disegno napoletano tenutasi a Gaeta nel 1985, la Muzii, nel ricapitolare la travagliata vicenda critica dei fogli ha ribadito che "il riferimento più concreto resta quello al Fracanzano, in particolare per Lot e le figlie (fig. 80), interpretabile anche come Cleopatra. Come si vede un'incertezza iconografica ed attributiva che fa rimanere perplessi.

Recentemente nella monumentale ricerca sul disegno napoletano pubblicata a cura di Solinas e Schultze sono state avanzate timidamente alcune proposte attributive a Francesco dalla Arbace e da Grisolia per alcuni fogli conservati nel gabinetto dei disegni e delle stampe di Firenze.



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84

In particolare è stata pubblicata un'Allegoria della finzione (fig. 81) nella quale si è osservato “che il volume espanso e monumentale della figura allegorica, rivolta a destra, si pone in singolare analogia con quella figura paludata che ritroviamo nella S. Caterina d'Alessandria dell'INPS di Roma”.

Più plausibile l'attribuzione per il Profilo di testa virile (fig. 82) che “nei tratti sembra evocare le fisionomie di quei pastoriploranti ricorrenti nei dipinti del Maestro dell'annuncio ai pastori e la stessa tensione naturalistica che pervade il San Paolo eremita e S. Antonio abate conservato a Napoli nella chiesa di S. Onofrio dei vecchi” (Arbace).

Grisolia ha invece pubblicato due fogli della collezione Hugford con dei gruppi di teste (fig. 83 - 84), già attribuiti a Salvator Rosa, uno dei quali sul retro porta tracce di una vecchia iscrizione a mo' di firma (fig. 85) per Francesco Fracanzano, che sembrano supportare meglio degli altri una potenziale attribuzione.

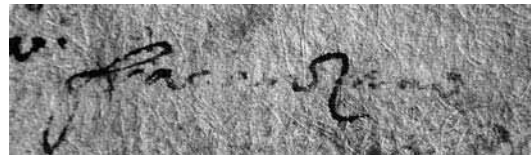


Fig. 85

Attribuzioni respinte

Nella stesura del capitolo bisogna cominciare dalle opere che Bologna attribuiva a Fracanzano e che la critica ha spostato nel catalogo del Maestro dell'annuncio ai pastori. Abbiamo già illustrato l'Uomo che legge (fig. 10 - tav. 1) ed il Gesù tra i dottori (fig. 11) per il quale aggiungiamo la redazione (tav. 51) conservata nel museo di belle arti di Nantes. Inoltre segnaliamo la Donna allo specchio (fig. 86) e quattro differenti versioni del Ritorno del figliol prodigo conservate le prime due a Capodimonte (fig. 87 - 88 - tav. 52 - 53) e le altre due (fig. 89 - 90) all'estero.

Tra le attribuzioni da respingere il Cristo benediciente (fig. 91) del museo archeologico nazionale di Taranto, assegnato a Francesco dal Pugliese e addirittura al Cavallino dal Galante. Il dipinto è caratterizzato dall'animata gestualità delle mani e da un volto dolcissimo, giocato in un contrasto di tonalità calde e fredde, tradendo una datazione antecedente agli anni Trenta, in quella temperie culturale nella quale agiscono a Napoli artisti come Filippo Vitale, Battistello Caracciolo ed il giovane Andrea Vaccaro. Ed è proprio a quest'ultimo che ha pensato il Leone de Castris nel

redigere la scheda della tela esposta alla mostra sul barocco a Lecce e nel Salento nel 1995, in linea con un'antica iscrizione posta sul retro del quadro, indicante il nome del Vaccaro e quello del restauratore. Un'ipotesi da considerare con attenzione, che andrebbe ad illuminare un periodo giovanile dell'artista ancora poco



Fig. 86

esplorato dagli studi, fermi alla prima opera documentata: la Maddalena della chiesa della Certosa di San Martino, eseguita nel 1636.

Anche la Crocefissione di Policrate (tav. 55) attribuita al Fracanzano da Federico Zeri quando si trovava presso il museo di Belle arti di Boston va senza dubbio espunta dal catalogo dell'artista per la lampante diversità stilistica rispetto alle opere eseguite intorno al 1635. La tela, passata in collezione Carignani, fu esposta in occasione della mostra Tra luci ed ombre tenutasi a Na-



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90

poli nel 1997 ed in quella occasione Spinoza avanzò l'ipotesi di assegnarla al giovane Aniello Falcone intorno al 1630: "l'uso di materie cromatiche dense, compatte, dai toni corruschi e bituminosi, che si colloca nel vivo di quel complesso di ripresa naturalistica e di relazioni tra artisti di origine e formazione diverse, ma spesso uniti da vincoli di parentela che si determinò a Napoli alla metà del terzo decennio" fanno propendere per una, ancora non certa attribuzione al Falcone, poco più che ventenne, ma già precoce protagonista di quegli anni.

Il dipinto è caratterizzato da una marcata attenzione alla verità naturale dell'evento di pregnante matrice caravaggesca, mentre le fisionomie dei personaggi raffigurati sono elaborate dopo una sofferta introspezione psicologica. Le figure affollate ed esattamente collocate nello spazio richiamano quelle del martirio e nello stesso tempo anche quelle presenti nella produzione migliore di Carlo Coppola.

Un altro dipinto da respingere decisamente è la Flagellazione (fig. 92) di collezione privata napoletana, avvicinato al nome del Fracanzano dalla Vega de Martini, quando fu esposto alla mostra Barocco mediterraneo, tenutasi a Padula nel 1998. La studiosa metteva in risalto l'analogia tra l'aureola "luminosa e tintorettesca" presente nel Cristo e quella simile che caratterizza la testa del Salvator mundi (fig. 39) conservata a Taranto nella chiesa di San Pasquale, oltre alla particolare positura del flagellato, preso di scorcio e di profilo, adoperata più volte da Ribera in alcune sue composizioni. Probabilmente per il quadro si può più ragionevolmente accettare la proposta orale del Bologna di collocarlo nel catalogo di Alonzo Rodriguez intorno al secondo decennio del secolo.



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93

Nell'archivio fotografico di Federico Zeri, una preziosa fonte di immagini, da poco compulsabile su internet, si trovano altri interessanti dipinti assegnati a Francesco che lasciano perplessi per l'autografia. Intendiamo riferirci ad una Sacra famiglia con S. Anna (fig. 93) di collezione privata fiorentina, ai Giocatori (fig. 94) transitato presso Algranti a Milano, che sembra il classico prodotto di un caravaggista nordico, un Matrimonio mistico di S. Caterina (fig. 95), che sembra realizzato da uno stazionesco e una Tribolazione di Giobbe (fig. 96), che ha oscillato nei giudizi tra Francesco e Cesare e che probabilmente appartiene ad un altro autore.

Anche tra le numerose mezze figure di santi e filosofi, proposte senza sosta dal mercato antiquariale molte lasciano più di un dubbio sull'autografia. Tra le tante citiamo le tre versioni di San Pietro (tav. 55 - 56 - 57), il Filosofo (tav. 58), che sembra di mano del Giordano e la Testa di vecchio, identificata arbitrariamente con quella già in collezione Brignole a Genova.



Fig. 94



Fig. 95

Inoltre Giobbe nel letamaio rimproverato dalla moglie (tav. 59), transitato anni fa a Venezia da Semenzato, che è copia da Ribera, Sansone e Dali-la (tav. 60) quadro molto bello, ma genovese, e sub iudice la S. Barbara condotta al martirio del museo civico di Napoli (tav. 61) di difficile lettura perché guasta nel volto dei protagonisti.



Fig. 96

Bibliografia

Abbiamo ritenuto di segnalare con un asterisco, tra le 168 citazioni, le voci bibliografiche fondamentali per approfondire la conoscenza del pittore

- Campanile - Manoscritto, c. 688 - 1647 - 1656
Passeri G. B. - Vite dei pittori, scultori e architetti, pag. 385 - 386 - Roma 1672
Celano C. - Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, vol. III, pag. 259 - 762, vol. IV, pag. 89 - Napoli 1692
Parrino D. A. - Nuova guida de' forestieri..., pag. 193 - Napoli 1725
*De Dominici B. - Le vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, III, Napoli 1743, pag. da 82 a 87 - Napoli 1742 - 45
Giannone O. - Ritratti e giunte su le "Vite dei pittori napoletani" di B. De Dominici, manoscritto del museo Filangieri - Napoli 1771 - 73
Sigismondo G. - Descrizione della città di Napoli e il suo contorno, I, pag. 96 - Napoli 1788 - 89
Ticozzi S. - Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800, pag. 208 - Milano 1818
Arditi M. - Inventario della Real quadreria - Napoli 1821
D'Afflitto L. - Guida per i curiosi e i viaggiatori, che vengono alla città di Napoli, pag. 138 - Napoli 1834
Catalani L. - Le chiese di Napoli, descritte ed illustrate, vol. I, pag. 101 - Napoli 1845 - 53
Dalbono C. T. - Dugento pagine, pag. 134 - Napoli 1861
Galante A. - Guida Sacra della città di Napoli, pag. 203 - Napoli 1872
Dalbono C. T. - Nuova guida di Napoli e dintorni, pag. 130 sg. - Napoli 1876
Migliozzi A. - nuova guida generale del Museo Nazionale di Napoli, pag. 109, num. 21 - Napoli 1899
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 Dominici, in Napoli nobilissima, VIII, pag. 164 - Napoli 1899
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, XIX, pag. da 337 a 343 - 1903
Vista F. S. - Cesare Fracanzano, in Rassegna pugliese, XXIII, pag. 166 - 1907
Rolf's W. - Geschichte der malerei Naples, pag. 310 - Lipsia 1910
Longhi R. - Scritti giovanili 1912 - 22, pag. 203 (ristampato nel 1971) - Firenze 1913
Nugent M. - Alla mostra della pittura italiana del '600 e del '700. Note e impressioni, II, pag. 15 - San Casciano val di Pesa 1925 - 30
Longhi R. - Precisioni nelle Gallerie italiane, pag. 211 - 1928
De Rinaldis A. - La pittura del Seicento nell'Italia meridionale, pag. 11 - 12 - 13 - 14, II, pag. 36 - Verona - Firenze 1929
Prota Giurleo U. - La famiglia e la fanciullezza di S. Rosa, pag. 41 - Napoli 1929
AA. VV. - Cronaca di Belle Arti, pag. 95 in bollettino d'Arte - 1930
Quintavalle A. O. - Pinacoteca del Museo Nazionale. Catalogo generale dei dipinti, num. 771 - Napoli 1930
Delogu G. - La pittura italiana del '600, pag. 45 - Firenze 1931
Primaldo Coco P. - Il convento di San Pasquale Baylon di Taranto, pag. 173 - 176 - 177 - 181 - Lecce 1932
AA. VV. - Taranto, fol. V, pag. 39 - 1935
Drago C. - I mostra ionica d'arte sacra, pag. 20 - Torino 1937
*Ortolani S. - La pittura napoletana dei secoli XVII - XVIII - XIX, pag. 69 - 70 - 71 - Napoli 1938
Giannone O. - Giunte sulle Vite de' pittori napoletani, a cura di Morisani O., pag. 106 - Napoli 1941
Doria G. - Napoli e dintorni, pag. 40 - Napoli 1950
Prota Giurleo U. - Del pittore Passante e del suo maestro Beato, in Fluidoro, num. 56, pag. 135 - Napoli 1951
Prota Giurleo U. - Pittori napoletani del Seicento, pag. 89 - Napoli 1953

- Causa R. - Disegni dei secoli XVI - XVII - XVIII, in Rassegna mensile dei disegni delle raccolte del museo di San Martino (catalogo), num. 9 - 10 - Napoli 1953
- Bologna F. - in Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo (catalogo), ad indicem - Napoli 1955
- Reau L. - Iconographie de l'arte chretien, tomo I, pag. da 101 a 115, tomo III, da pag. 1011 a 1054 - Parigi 1955 - 59
- AA. VV. - Mostra d'arte sacra, fig. 27 - Lecce 1956
- Causa R. - Pittura napoletana dal XV al XIX secolo, p. 37 - 39 - 40, tav. 20 - Bergamo 1957
- Molajoli B. - Notizie su Capodimonte, pag. 77 - Napoli 1957
- Pane R. - Il monastero di San Gregorio Armeno, pag. 87, nota 135 - Napoli 1957
- *Bologna F. - Francesco Solimena, pag. 17 - 19 - 28 - Napoli 1958
- Gilbert C. - Baroque painters of Naples (catalogo), in The Ringling museum bulletin, I, 2, pag. 20 - 23, num. 20 - Sarasota 1961
- Causa R. - Motivi presepiali. Disegni delle raccolte pubbliche napoletane (catalogo), pag. 15 - 16, num. 18 - 19 - Napoli 1961
- Scavizzi G. - Su alcuni disegni delle raccolte napoletane, in Bollettino d'arte, XLVII, pag. 81 - 1962
- Manning R. L. - Neapolitan masters of the seventeenth and eighteenth centuries (catalogo), num. 13 - New York 1962
- AA.VV. - Neapolitan baroque and rococo painting (catalogo), num. 17 - Barnard Castle 1962
- Waterhouse E. K. - Italian Baroque painting, pag. 180 - Londra 1962
- Scavizzi G. - Caravaggio e i caravaggeschi, pag. 35 - 36, fig. 22 - Napoli 1963
- Molajoli B. - Notizie su Capodimonte, pag. 53 - Napoli 1964
- D'Elia M. - Mostra dell'arte in Puglia dal tardo barocco al rococò (catalogo), pag. 172 - Bari 1964
- Causa R. - I seguaci del Caravaggio a Napoli - Milano 1966
- Vitzthum W. - Disegni napoletani del Sei e Settecento nel museo di Capodimonte (catalogo), pag. 14, num. 10 - 11 - 12 - 13 - Napoli 1966
- Testori G. - 33 opere del Seicento, Galleria Manzoni, giugno luglio - Milano 1967
- Vitzthum W. - Cento disegni napoletani (catalogo) pag. 36 - 37, num 51 - Firenze 1967
- Longhi R. - G.B. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento, in Paragone, XX, 227, pag. 49 - 1969
- 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
- D'Elia P. - D'Elia M. - Considerazioni sulla pittura del primo Seicento in Puglia, pag. 386 - 388 - Napoli 1969
- Ferrari O. - Le arti figurative, in La storia di Napoli, vol. VI, pag. 1224 - Napoli 1970
- D'Elia P. - D'Elia M. - I pittori del Guercio, pag. 37 - 38, fig. 31 - 32 - 33 - 35 - Bari 1970
- AA. VV. - La Rota, num. 59 - Napoli 1971
- *D'Elia M. - Sulle orme dei Fracanzano in Puglia, in Studi di storia pugliese in onore di Nicola Vacca, pag. 117 - 130 - Galatina 1971
- D'Argaville B. T. - Neapolitan Seicento painting: additio and revival in Burlington magazine, novembre, pag. 808 - 1972
- Fredericksen B.B. - Zeri F. - Census of Pre nineteenth italian paintings in North american collections, pag. 72 - Cambridge Mass. 1972
- *Causa R. La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco, in Storia di Napoli, V, 2, pag. 933 - 934 - 976 - 977, nota 74 - 75 - 76, fig. 295 - 296 - 297 - 298 - 299, nota - Napoli 1972
- Belli D'Elia P. - Pinacoteca provinciale di Bari (catalogo), num. 121 - Bologna 1972
- Pietrantonio - Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal'XI al XX secolo, V, pag. 82 seg. - 1972 - 76
- D'Elia M. - Considerazioni sulla pittura del '600 in Puglia, in Miscellanea in onore di Roberto Pane, pag da 379 a 398 - Napoli 1973
- Milillo S. - La cattedrale di Monopoli nella visita apostolica di monsignor Luca Antonio della Gatta, in Studi biontini, 12, pag. da 1 a 8 - 1974
- Marini M. - Pittori a Napoli (1610-1656), fig. 65 - Roma 1974
- Schleier E. - Unbekanntes von Francesco Guarino. Beitrage zur neapolitanische Seicentomalerei, in Pantheon, XXXIII, pag. da 27 a 33 - 1975
- *Galante L. - Giovanni Andrea Coppola, Francesco Fracanzano e altri fatti di pittura in Puglia nella prima metà del '600, in Annali della Scuola normale superiore di Pisa, s. 3, V, pp. 1491-1510 - Pisa 1975
- Curaghi U. - L'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini, pag. 114, 123, nota 58, tav. 70 - Napoli 1976
- Wiedman G. S. - Die Malerei in Apulien zur Zeit der Gegenreformation. Beiträge zu einer Kunstgeschichte der "Terra di Bari" und "Terra d'Otranto" im 17. Jahrhundert, pag. 39 - 84 - Monaco 1977

- Pacelli V. - Le arti visive dal Cinquecento al Seicento, in Campania, pag. 447 - 448 - Milano 1978
- 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
- Galante L. - Note di pittura salentina, in Salentum, num. 1 - 2, gennaio agosto - 1979
- Bean J - 17th Century italian drawings in the Metropolitan museum of art, num 181 - New York 1979
- Pacelli V. - La collezione di Francesco Emanuele Pinto, principe di Ischitella, in Storia dell'arte, num. 36 - 37, pag. 168, 176, 178 - 1979
- Paone M. - Chiese di Lecce, pag. 292 - Galatina 1979
- Novelli Radice M. - Inediti di Nunzio Russo, in Napoli nobilissima fasc. V - VI - settembre dicembre, pag. da 185 a 198 - Napoli 1980
- Grelle Iusco A. - in Arte in Basilicata rinvenimenti e restauri, pag. 207 - 208 (per Alessandro) - Roma 1981
- *Schiattarella A. - in La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano (catalogo), pag. 185 - 186 - 187, fig. 55 - 56 - 57 (foto in copertina) - 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. 61 - 1982
- Schleier E. - in La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano (catalogo), pag. 185 - 186 - 1982
- Schleier E. - Painting in Naples from Caravaggio to Giordano, pag. 162 - 163, scheda 55 - Londra 1982
- *Schiattarella A. - Painting in Naples from Caravaggio to Giordano, pag. 80 - tav. 1 - 162 - 163- 164 - 165 scheda 56 - 57 - Londra 1982
- *D'Elia M. - La pittura barocca, in La Puglia tra barocco e rocò, Milano 1982, pag. da 202 a 207 - Milano 1982
- De Maio R - Pittura e controriforma, pag. da 253 a 256 - Bari 1982
- D'Elia M. - in Restauri in Puglia 1971 - 81 (catalogo), scheda 2, tav. I - Fasano 1983
- Ruotolo R. - in La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano, pag. 126 - Torino 1983
- Pugliese V. - in Restauri in Puglia 1971-1981 (catalogo), Fasano 1983, pag. 155 - 156 - 157 - Fasano 1983
- Pugliese V. - De Rosa e il Maestro di Bovino, in Napoli nobilissima, s. 3, XXII (1983), pag. da 115 a 121 - Napoli 1983
- *Spinosa N. - La pittura napoletana del '600 - (repertorio fotografico), fig. da 387 a 395 - Milano 1984
- Cantone G. - Napoli barocca e Cosimo Fanzago, pag. 297 - Napoli 1984
- Galante L. - Poso R. - Questioni antiche pugliesi, pag. 43 - 44, nota 27 - Galatina 1984
- Middione R. - Petrelli F. - Il secolo d'oro della pittura napoletana (catalogo), pag. 28 - 78 - Atene 1984
- *Pugliese V. - Pittura napoletana in Puglia, I, in Seicento napoletano. Arte costume ambiente, a cura di R. Pane, pag. da 220 a 227 - 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
- *Schiattarella A - in Civiltà del Seicento a Napoli (catalogo), I, pag. 143 - 146, da 285 a 289, fig. 2. 97 - 2. 98 a - b - 2. 99 - 2. 100 - Napoli 1984
- Perez Sanchez A. B. - Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano (catalogo) - Madrid 1985
- Jordan W. B. - Still life and the origins of naturalism in Spain, in Spanish still life in the golden age, pag. 20 - 38, fig. 23 - Forth Worth 1985
- Muzii R. - Il disegno barocco a Napoli (catalogo) pag. 80 - 86, num. 27 - 28 - 29 - 30 - Gaeta 1985
- Galante L. - Alcune considerazioni su Leonardo Olivieri e altre segnalazioni di pittura napoletana in Puglia, in Questioni artistiche - Galatina 1985
- Murphy A. R. - European paintings in the museum of fine arts of Boston. An illustrated summary catalogue, pag. 143 - Boston 1985
- Galante L. - Note in margine al "Seicento napoletano", in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 64 - 65 - Milano 1985
- D'Alessandro A. - Il barocco a Lecce e nel Salento (catalogo), pag. 54 - 55 - 56 - Lecce 1985
- Galante A. - Guida sacra alla città di Napoli (edizione commentata a cura di Spinosa N.), pag. 132 - 138 - 147 - 148 - 218 - 228 - 233 - 239 - 273 - 321 - Napoli 1985
- D'Alessandro A. - Francesco Fracanzano pittore monopolitano, in Monopoli nel suo passato, Quaderni di storia locale, pag. da 75 a 78 - Monopoli 1986
- Spinosa A. - in La pittura in Italia. Il Seicento, pag. 744 - Milano 1988
- Brejon de Lavergnèe A. - Volle N. - Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle, pag. 404 - Parigi 1988
- Spinosa N. - La pittura del Seicento nell'Italia meridionale, in La pittura in Italia. Il Seicento, II, pag. 476 - 509 - 514 - 515, nota 13, fig. 787 - Milano 1989

- Spinosa A. - La pittura del Seicento nell'Italia meridionale, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, pag. 744 - Milano 1989
- Pagano D. M. - Castel Nuovo il museo civico, pag. 160, fig. 27 - Napoli 1990
- *Bologna F. - Navarro F. - Battistello Caracciolo ed il primo naturalismo a Napoli, pag. 168 - 180, nota 322 e da 339 - 343, fig. 177 - 178 e da 2.114 a 2.120 - Napoli 1991
- Perez Sanchez A. E. - in *Jusepe de Ribera 1591 - 1652* (catalogo), pag. 200 - 201 - 202 - Napoli 1992
- Labrot G. - *Collections of paintings in Naples (1600-1780)*, in *Italian inventories*, I, pag. 19 - 77 - 507 - Munich - London - New York - Paris 1992
- Nappi E. - *Notizie dai documenti inediti dell'Archivio storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul Seicento napoletano*, pag. 73 - Milano 1992
- Causa S. - *Risarcimento di Onofrio Palumbo*, in *Paragone*, XLIV, pag. 37, nota 41 - Napoli 1993
- De Grazia D. - *A group of italian drawings. Mostly Neapolitan in the national museum of American art*, in *Master drawings*, XXXI, 4, pag. 353 - 354 - 1993
- Capobianco F. - in *Allgemeine Kunster Lexicon*, Pietro Beato, pag. 51 - Monaco 1994
- AA. VV. - *Il Secolo d'oro della pittura napoletana. Da Battistello a Luca Giordano nei musei di Napoli* (catalogo), pag. 37 - 38 - 81 - Napoli 1994 - 95
- Guastella M. - in *Il Barocco a Lecce e nel Salento* (catalogo), pag. 54 - 55 - 56, fig. da 22 a 26 - Lecce 1995
- Leone de Castris P. - in *Il Barocco a Lecce e nel Salento* (catalogo), pag. 57 (scheda come Vaccaro) - Lecce 1995
- Alabiso A. - *The Dictionary of art*, XI, pag. 365 - 1996
- Spinosa N. - *Tra luci ed ombre* (catalogo), pag. 106 - 107 - Rimini 1996 - 97
- Rocco L. - *Tra luci ed ombre* (catalogo), pag. 46 e da 88 a 93 - Rimini 1996 - 97
- Rocco L. - in *Napoli Sacra*, VIII itinerario, pag. 462 - 464 - 465, fig. 26 - Napoli 1993 - 97
- Picone C. - in *Napoli Sacra*, IX itinerario, pag. 570 - 576, fig. 182 - Napoli 1993 - 97
- Muzii R. - in *Napoli Sacra*, XI itinerario, pag. 660 - 661, fig. 48 - 49 - Napoli 1993 - 97
- *Romano M. - *Dizionario biografico degli italiani*, 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. 94 - 95 - Palermo 1997
- Mertz - in *Pietro da Cortona 1597 - 1669* (catalogo), pag. 61 - Roma 1997
- Pinto R. - *La pittura napoletana*, pag. 288 - Napoli 1998
- Bugli M. L. - in *Barocco mediterraneo* (catalogo della mostra di Padula), pag. 76, fig. 18 - Napoli 1998
- De Martini V. - in *Barocco mediterraneo* (catalogo della mostra di Padula), pag. 76- 77, fig. 19 - Napoli 1998
- Causa Picone M. - *Creazzo I. - I disegni del Cinquecento e del Seicento*, pag. 13 - 60 - 66 - 72 - 75 - 196, fig. 66 - 277 - Napoli 1999
- Spagnoletti A. - *Patisso G. - Memoriale di Paolo Antonio di Tarsia*, pag. 48, 200 - Galatina 1999
- Lavin I. - *Caravaggio e La Tour: la luce occulta di Dio*, pag. 55 - 56 - Roma 2000
- *della Ragione A. - *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, vol. I, pag. 11 - vol. IV, 257 - 258 - 280 - 281 - 282 - 283, vol. VIII - IX - X, pag. 517 - 518 - 519 - 531 - 532 - Napoli 1997 - 2001
- Pacelli V. - *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, pag. 66 - 67, fig. 82 - 83 - 84 - Napoli 2001
- AA. VV. - *Asta Christie's* (catalogo), lotto 111 - 25 aprile - Londra 2001
- Lafranconi M. - *Dipinti della collezione D'Errico*, pag. 28 - 29 - Napoli 2002
- Daprà B. - in *Museo di Capodimonte* (a cura di Utili M.), pag. 327 - Napoli 2002
- Ruggiero C. - in *Les mysteres de Naples. Sublime et triviale. La peinture napolitaine* (catalogo), - Ajaccio 2003
- Spinosa N. - in *Tre secoli d'oro della pittura napoletana da Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante* (catalogo), pag. 38 - 39, num. 7 - Salamanca - Siviglia - Valencia 2003 - 04
- De Vito G. - *Perifrasi fracanzaniane*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. da 93 a 122 - Milano 2003 - 04
- Scarpa T. - in *Dal golfo allo stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina* (catalogo), pag. 45, num. 7 - Napoli 2004
- Spinosa N. - in *Del barocco al Romanticismo. Pintura napoletana de la coleccion Neapolis* (catalogo), pag. 28 - 29, cat. 8 - Madrid - Salamanca 2005
- Spinosa N. - *Il patrimonio artistico*, in *l'Augustissima Arciconfraternita ed ospedali della SS. Trinità dei pellegrini e Convalescenti di Napoli*, pag. 96 - 97, fig. 126 - Napoli 2006
- Scarpa T. in *Obras maestras del Capodimonte* (catalogo), pag. 78, num. 31 - Salamanca - Siviglia - Madrid 2006
- Causa S. - *La strategia dell'attenzione*, pag. 73, nota 4, pag. 160 - 179, nota 86, 287 - 306, note 103 - 104, fig. 137 - Napoli 2007
- della Ragione A. - *Aniello Falcone opera completa*, pag. 44, tav. 30 - Napoli 2008

- *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. 149 - 162 - Napoli 2008
- *Piscitello P. - In Dipinti del XVII secolo la scuola napoletana, pag. 95 - 96 - 97 - fig. 73 - 74 - 76 - Napoli 2008
- *Spinosa N. - In Dipinti del XVII secolo la scuola napoletana, pag. 96 - 97 - 98, fig. 75 - 77 - Napoli 2008
- Pagano D. M - In Dipinti del XVII secolo la scuola napoletana, pag. 98, fig. 78 - Napoli 2008
- *Piscitello P. - in Ritorno al barocco (catalogo), pag. da 122 a 125, fig. 1.45 - 1.46- Napoli 2009
- Mochi Onori L. - Speranza A. - Petrelli F. - Pellecchia A. - Restauro del dipinto di Francesco Fracanzano Transito di San Giuseppe - Napoli 2010
- della Ragione A. - Niccolò De Simone un geniale eclettico, pag. 13 - 36 - Napoli 2010
- Arbace L. - Proposte alternative intorno a Stanzone e Giordano per alcuni fogli Santarelli, in Le dessin napolitain (a cura di Solinas F. - Schutze S.), pag 121 - 122, fig. 10 - 11 - Roma 2010
- Grisolia F. - Disegni napoletani nella collezione Hugsford, in Le dessin napolitain (a cura di Solinas F. - Schutze S.), pag 267, fig. 10 - 11 - Roma 2010
- *Spinosa N. - Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzone, pag. da 279 a 288, fig. da 206 a 222 - Napoli 2011
- della Ragione A. - Cesare Fracanzano opera completa - Napoli 2011

Documenti

Archivio della parrocchia di S. Maria amalfitana in Monopoli, libro dei battesimi, fol. 136 del 9 luglio 1612
Francesco Antonio figlio leg.mo e n.le di Alessandro Fracanzano e di Elisabetta Milazza fu battezzato per abb. Francesco Mariano, e fu levato dal sacro fonte per Francesco Antonio Mariano e per S.a Donna Laura Gamboa governatrice di Monopoli.

A.S. N., Notai del Seicento, Costantino de Mauro - scheda 977, protocollo 2, ff. 362 - 362 verso: Locatio persone pro Francisco Frecazano del 14 agosto 1638

Eodem supradicto Diemensis Augusti sexte Jndicationis 1638 Neapoli coram nobis constitutus blasius Ciuffo de Neapoli filius quondam Berardini sponte ad conventionem devenit cum Francisco Frecazano de Neapoli pictore, et se obligavit, et promisit servire dicto Francisco durante tempore anno rum duorum ab hodie, quo tempore perdurante promisit dictus Blasius servire dicto Francisco durante dicto tempore apud eius personam, et a predictis servitijs non discendere, et discente teneatur ad omnia damna, expensas, et interesse ex causa pre-detta patianda etiam ante damnum passum. Versa vice promisit dictus Franciscus docere dictum Blasium professionem pictoris; pro quibus observandis prefate partes.

Documento che certifica l'assunzione da parte di Francesco Fracanzano di un assistente

Archivio segreto vaticano - Relatione ad Limina, sez. Sacra Congregazione del Concilio, fascicolo Puteolan, serie 3385 - 1640

A.S.B.N. - Banco dello Spirito Santo - giornale matricola 375 D. 10 del 22 maggio 1651

A Fabio d'acconto D. 10. E per lui a F.co Fracanzano, marito e legittimo amministratore di giovanna de rosa e cessionario di detta giovanna di rosa et salvatore di rosa in virtù d'istrumento di cessione per mano del quondam jacovo di Mauro. Et detti D. 10 sono a compimento di D. 14 per quelli medesimi che l'anni passati cessi da detti F.co Fracanzano et giovanna di rosa coniugi al quondam giuseppe dello dolce di D. 43,50 in virtù d'istrumento per notar Costantino di Mauro a 9 novembre 1649 hoggi retrocessi a beneficio di detto F.co dello doce erede di detto quondam Giuseppe in virtù d'istrumento per notar Costantino di Mauro a 9 maggio 1651, quali D. 14 sono per un'annata maturata a luglio prossimo venturo 1651.

Biblioteca nazionale di Napoli - manoscritto XI. E. 19, ff. 232 r - 37 v - episodio del 18 maggio 1653

Breve racconto del prodigioso moto d'occhi di San Francesco Saverio

A questo fenomeno avrebbe assistito Francesco Fracanzano assieme ad altri pittori: Agostino Beltrano, Luca Forte ed Aniello di Mauro.

A.S.B.N. - Banco della Pietà? - giornale copia polizze matricola 306 del 24 maggio 1656

Da Pietro de Florio D. 12 per un quatro che ha consegnato alla casa del reggente Giacomo Capece Galiota della Santissima Madre della Pietà.

A.S.B.N. - Banco della Pietà? - giornale copia polizze matricola 306 del 24 maggio 1656

Da Pietro de Florio D.10 in conto del prezzo de due quatri ha da fare uno del glorioso S. Geronimo et l'altro de S. Gio. Batta de altezza palmi 6 e largo palmi 5 l'uno per uso della casa del reggente Capece Galeota.

A.S.B.N. - Banco dello Spirito Santo - giornale di cassa, matr. 570, f. 395 del 26 ottobre 1675

A Carlo Gianni D.ti quindici et per lui a Michel'Angelo Fracanzano quali sono per lo prezzo di due quadruni Paesini dà esso vendutuli.

Si tratta dell'unico documento riferito ad un'attività di pittore per Michelangelo Fracanzano, figlio di Francesco, del quale è nota un'attività di commediante.

Indice delle figure

- Fig. 1 - Fracanzano Alessandro - Pietà - 215 - 148 - firmato - Matera chiesa di San Pietro Caveoso
- Fig. 2 - Fracanzano Cesare - S. Elena - 160 - 134 - Barletta chiesa di S. Maria di Nazareth
- Fig. 3 - Fracanzano Francesco - Autoritratto (particolare dell'Incredulità di San Tommaso, fig. 23) - Milano già collezione Bini
- Fig. 4 - Fracanzano Francesco - Autoritratto (particolare della Vocazione di San Matteo, fig. 19) - Roma collezione privata
- Fig. 5 - Fracanzano Francesco - Morte di San Giuseppe - 407 - 237 - firmato e datato 1652 - Napoli chiesa della Trinità dei Pellegrini
- Fig. 6 - Fracanzano Francesco - San Gregorio Armeno gettato nel pozzo - 235 - 288 - Napoli chiesa di San Gregorio Armeno
- Fig. 7 - Fracanzano Francesco - Miracolo di San Gregorio Armeno - 235 - 288 - Napoli chiesa di San Gregorio Armeno
- Fig. 8 - Fracanzano Francesco - S. Caterina d'Alessandria - 203 - 148 - firmata sul libro fra'cesco frac - Roma Istituto Nazionale di Previdenza sociale
- Fig. 9 - Fracanzano Francesco - Trionfo di Bacco - 256 - 315 - firmato - Napoli museo di Capodimonte
- Fig. 10 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Uomo che legge - Lecce museo Castromediano
- Fig. 11 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Gesù fra i dottori - 100 - 124 - Napoli quadreria del Gesù Nuovo
- Fig. 12 - Data visibile sulle due Storie di San Gregorio Armeno
- Fig. 13 - Fracanzano Francesco - San Gregorio Armeno gettato nel pozzo - 235 - 288 - (particolare) 1 - Napoli chiesa di San Gregorio Armeno
- Fig. 14 - Fracanzano Francesco - San Gregorio Armeno gettato nel pozzo - 235 - 288 - (particolare) 2 - Napoli chiesa di San Gregorio Armeno
- Fig. 15 - Fracanzano Francesco - Miracolo di San Gregorio Armeno - 235 - 288 - (particolare) Napoli chiesa di San Gregorio Armeno
- Fig. 16 - De Simone Niccolò - Martirio di San Gregorio - affresco - documentato 1655 - firmato D. SIM - Napoli chiesa di San Gregorio Armeno lunetta dei pennacchi cappella di San Gregorio
- Fig. 17 - Fracanzano Francesco - San Benedetto - Napoli chiesa di San Gregorio Armeno
- Fig. 18 - Fracanzano Francesco - Negazione di Pietro - Parigi già collezione Boblot
- Fig. 19 - Fracanzano Francesco - Vocazione di San Matteo - 128 - 154 - Roma collezione privata
- Fig. 20 - Fracanzano Francesco - Cristo davanti a Caifa - 201 - 150 - Napoli collezione privata
- Fig. 21 - Fracanzano Francesco - Cristo presentato al popolo (Ecce homo) - 76 - 64 - firmato e datato 1647 - Palmer (Pennsylvania) museum of art, già New York collezione Morton e Mary Jane Harris
- Fig. 22 - Fracanzano Francesco - Predica del Battista - Italia collezione privata
- Fig. 23 - Fracanzano Francesco - Incredulità di San Tommaso - 144 - 205 - Genova Boetto 26 settembre 2005, Milano già collezione Bini
- Fig. 24 - Fracanzano Francesco - Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe - 172 - 215 - Napoli collezione privata
- Fig. 25 - Francesco Fracanzano - La buona ventura - 100 - 128 - Italia collezione privata
- Fig. 26 - Fracanzano Francesco (attribuito) - Santa martire orante - 91 - 72 - Napoli collezione De Falco
- Fig. 27 - Fracanzano Francesco (attribuito) - Natura morta di libri - 34 - 55 - Berlino musei
- Fig. 28 - Fracanzano Francesco - Bacchanale - 230 - 170 - Cambridge Fogg art museum
- Fig. 29 - De Lione Andrea - Putto mingens - disegno - Madrid Biblioteca Nacional
- Fig. 30 - Fracanzano Francesco - Sileno ebbro - 156 - 184 Madrid Prado
- Fig. 31 - Fracanzano Francesco - Sileno ebbro - (redazione più larga) 156 - 184 Madrid Prado
- Fig. 32 - Fracanzano Francesco - Bacchanale - 130 - 183 - Parigi collezione privata
- Fig. 33 - Fracanzano Francesco - Lot e le figlie - Italia collezione privata
- Fig. 34 - Fracanzano Francesco - Sisifo, Tanatos e Ypnos - 210 - 280 - Italia collezione privata
- Fig. 35 - Fracanzano Francesco - San Bartolomeo - 126 - 94 - Taranto chiesa di San Pasquale
- Fig. 36 - Fracanzano Francesco - San Simone - 125 - 94 - Taranto chiesa di San Pasquale
- Fig. 37 - Fracanzano Francesco - San Matteo o Giuda Iscariota - 126 - 94 - Taranto chiesa di San Pasquale
- Fig. 38 - Fracanzano Francesco - S. Andrea - 125 - 94 - Taranto chiesa di San Pasquale

- Fig. 39 - Fracanzano Francesco - Salvator mundi - Taranto chiesa di San Pasquale
- Fig. 40 - Fracanzano Francesco - S. Antonio abate e San Paolo Eremita - 126 - 150 - firmato e datato 16...4 - Napoli chiesa di S. Onofrio dei vecchi
- Fig. 41 - Fracanzano Francesco - S. Andrea apostolo - 124 - 97 - Parigi Galerie Canesso
- Fig. 42 - Fracanzano Francesco - Filosofo - 100 - 113 - Parigi Christie's ottobre 1992
- Fig. 43 - Fracanzano Francesco - Testa di vecchio - Napoli museo di Capodimonte
- Fig. 44 - Fracanzano Francesco - San Pietro - 77 - 61 - Napoli museo di Capodimonte
- Fig. 45 - Fracanzano Francesco - San Giuseppe - 70 - 60 - Napoli museo di Capodimonte
- Fig. 46 - Fracanzano Francesco - San Giuseppe ed il Bambino - Greenville Bob Jones university museum
- Fig. 47 - Fracanzano Francesco - San Giacomo minore 78 - 64 - Italia collezione privata
- Fig. 48 - Fracanzano Francesco - San Bartolomeo - Bologna collezione privata
- Fig. 49 - Fracanzano Francesco - San Paolo - 235 - 115 - Barnard Castle Durham Bowes museum
- Fig. 50 - Fracanzano Francesco - San Pietro - 235 - 115 - Barnard Castle Durham Bowes museum
- Fig. 51 - Fracanzano Francesco - San Pietro penitente - Parigi Galerie Sarti
- Fig. 52 - Fracanzano Francesco - Testa di carattere - Italia collezione privata
- Fig. 53 - Fracanzano Francesco - Testa di vecchia gozzuta - Asta Finarte
- Fig. 54 - Fracanzano Francesco - Elia nutrito dai corvi - Teramo collezione privata
- Fig. 55 - Fracanzano Francesco - San Pietro - Lecce chiesa di S. Antonio da Padova
- Fig. 56 - Fracanzano Francesco - Apostolo - 78 - 62 - Napoli museo di Capodimonte
- Fig. 57 - Monogrammista PB (Pietro Beato?) - San Girolamo - Matera collezione D'Errico
- Fig. 58 - Gaetano Recco - Martirio di San Bartolomeo - 155 - 100 - firmato sul retro - Ripacandida chiesa di S. Maria del Sepolcro
- Fig. 59 - Ricca Giovanni - L'evangelista Marco - Roma collezione privata
- Fig. 60 - Ricca Giovanni - S. Antonio Abate - Napoli museo di Capodimonte
- Fig. 61 - Ricca Giovanni - Filosofo - Napoli museo di Capodimonte
- Fig. 62 - Ricca Giovanni - Uomo di scienza dell'antichità - Reggio Emilia collezione Parmeggiani
- Fig. 63 - Van Somer Hendrick - San Pietro in preghiera - 74 - 54 - Londra già Walpole Gallery
- Fig. 64 - Van Somer Hendrick - San Girolamo - Londra collezione privata
- Fig. 65 - Vitale Filippo - San Biagio benedice - Ubicazione ignota
- Fig. 66 - Manecchia Gian Giacomo - Pilato se ne lava le mani - Roma collezione privata
- Fig. 67 - Manecchia Gian Giacomo - Pilato se ne lava le mani - (particolare) Roma collezione privata
- Fig. 68 - Rossi Nunzio - Mosè - Marano di Castenaso collezione Molinari Pradelli
- Fig. 69 - Fracanzano Francesco e Cesare - Cristo nell'orto degli ulivi - Pozzuoli cattedrale
- Fig. 70 - Fracanzano Francesco - Interno di cucina - 144 - 203 - Napoli museo di Capodimonte
- Fig. 71 - Rossi Nunzio - Sant'Ignazio di Antiochia azzannato dal leone e dal mastino - Roma Galleria Borghese
- Fig. 72 - Rossi Nunzio - Abramo servito dagli angeli - 200 - 149 - Napoli chiesa di Materdomini
- Fig. 73 - Fracanzano Francesco e Cesare - San Paolo scrive la lettera a Filomene - Napoli curia, già Pozzuoli cattedrale
- Fig. 74 - Fracanzano Francesco - Testa di carattere (buffone) - disegno Firenze Gabinetto dei disegni e delle stampe
- Fig. 75 - Fracanzano Francesco - Alessandro Magno incontra Diogene (?) - disegno Firenze Gabinetto dei disegni e delle stampe
- Fig. 76 - Fracanzano Francesco (attribuito) - Filosofo - 28 - 13 - Vienna Biblioteca Albertina
- Fig. 77 - Fracanzano Francesco (attribuito) - Allegoria 20 - 29 - Vienna Biblioteca Albertina
- Fig. 78 - Fracanzano Francesco - Sacrificio di Isacco - 20 - 23 - New York Metropolitan museum
- Fig. 79 - Fracanzano Francesco (attribuito) - San Matteo e l'angelo - sanguigna su carta bianca - 27 - 41 - Napoli museo di San Martino
- Fig. 80 - Francesco Fracanzano (attribuito) - Cristo cammina sulle acque - inchiostro su carta avorio - 14 - 20 - Napoli collezione Ferrara Dentice
- Fig. 81 - Fracanzano Francesco (attribuito) - Allegoria della finzione - disegno a penna - Firenze Gabinetto dei disegni e delle stampe
- Fig. 82 - Fracanzano Francesco (attribuito) - Profilo di testa virile - 12 - 19 - disegno a matita - Firenze Gabinetto dei disegni e delle stampe
- Fig. 83 - Fracanzano Francesco (attribuito) - Gruppo di teste - 21 - 15 - disegno su carta bianca ad inchiostro acquarellato - Firenze Gabinetto dei disegni e delle stampe
- Fig. 84 - Fracanzano Francesco (attribuito) - Gruppo di teste - disegno su carta bianca ad inchiostro acquerellato - 21 - 17 - sul retro iscrizione con la firma - Firenze Gabinetto dei disegni e delle stampe

- Fig. 85 - Particolare della firma sul retro della fig. 84
- Fig. 86 - Maestro dell'annuncio ai pastori (attribuito) - Donna allo specchio - Madrid già collezione privata
- Fig. 87 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Ritorno del figliol prodigo - 100 - 126 - Napoli museo di Capodimonte
- Fig. 88 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Ritorno del figliol prodigo 94 - 123 - Napoli museo di Capodimonte
(seconda versione)
- Fig. 89 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Ritorno del figliol prodigo - Londra già collezione privata
- Fig. 90 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Ritorno del figliol prodigo - Bristol City art Gallery
- Fig. 91 - Vaccaro Andrea (attribuito) - Cristo benedicente - 75 - 60 - Taranto, prefettura in deposito dal museo archeologico nazionale
- Fig. 92 - Rodriguez Alonzo (attribuito) - Flagellazione - 126 - 127 - Napoli collezione privata
- Fig. 93 - Fracanzano Francesco (attribuito) - Sacra famiglia con S. Anna - Firenze collezione privata
- Fig. 94 - Fracanzano Francesco - Giocatori (attribuito) - Milano Algranti
- Fig. 95 - Fracanzano Francesco - Matrimonio mistico (attribuito) - New York - collezione W. B. Chrysler
- Fig. 96 - Fracanzano Francesco o Cesare (attribuito) - Tribolazioni di Giobbe - 206 - 158 - Greenville Bob Jones University

Indice delle tavole

- Tav. 1 - Maestro dell'Annuncio ai pastori - Uomo che legge - 48 - 39 - Lecce museo provinciale
- Tav. 2 - Fracanzano Francesco - San Gregorio Armeno gettato nel pozzo - 235 - 288 - Napoli chiesa di San Gregorio Armeno
- Tav. 3 - Fracanzano Francesco - Miracolo di San Gregorio Armeno- 235 - 288 - Napoli chiesa di San Gregorio Armeno
- Tav. 4 - Fracanzano Francesco - Predica del Battista - 72 - 61 - Italia collezione privata
- Tav. 5 - Fracanzano Francesco - Incredulità di San Tommaso -144 - 205 - Genova Boetto 26 settembre 2005, Milano già collezione Bini
- Tav. 6 - Fracanzano Francesco - Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe - 172 - 215 - Napoli collezione privata
- Tav. 7 - Francesco Fracanzano - La buona ventura - 100 - 128 - Italia collezione privata
- Tav. 8 - Fracanzano Francesco - S. Caterina d'Alessandria - 203 - 148 - firmata sul libro fra'cesco frac - Roma Istituto Nazionale di Previdenza sociale
- Tav. 9 - Fracanzano Francesco - Morte di San Giuseppe -237 - 407 - firmato e datato 1652 - Napoli chiesa della Trinità dei Pellegrini
- Tav. 10 - Firma e data della tav. 9
- Tav. 11 - Fracanzano Francesco - Morte di San Giuseppe - (particolare della parte superiore) - 237 - 407 - firmato e datato 1652 - Napoli chiesa della Trinità dei Pellegrini
- Tav. 12 - Fracanzano Francesco - Morte di San Giuseppe - (particolare dei panneggi) - 237 - 407 - firmato e datato 1652 - Napoli chiesa della Trinità dei Pellegrini
- Tav. 13 - Fracanzano Francesco - Morte di San Giuseppe - (particolare dei panneggi) - 237 - 407 - firmato e datato 1652 - Napoli chiesa della Trinità dei Pellegrini
- Tav. 14 - Fracanzano Francesco - Morte di San Giuseppe - (particolare della testa del Padre Eterno) - 237 - 407 - firmato e datato 1652 - Napoli chiesa della Trinità dei Pellegrini
- Tav. 15 - Fracanzano Francesco - Morte di San Giuseppe - (particolare con l'Arcangelo Michele) - 237 - 407 - firmato e datato 1652 - Napoli chiesa della Trinità dei Pellegrini
- Tav. 16 - Fracanzano Francesco - Trionfo di Bacco - 256 - 315 - firmato - Napoli museo di Capodimonte
- Tav. 17 - Fracanzano Francesco - Trionfo di Bacco (particolare) - 256 - 315 - firmato - Napoli museo di Capodimonte
- Tav. 18 - Fracanzano Francesco - Bacchanale - 230 - 170 - Cambridge Fogg art museum
- Tav. 19 - Francesco Fracanzano - Bacchanale (particolare) - 230 - 170 - Harvard Fogg art museum
- Tav. 20 - Tiziano Vecelio - Bacchanale - Gli Andrii - firmato 175 - 193 - Madrid Prado
- Tav. 21 - Andrea De Lione - Bacchanale - 100 - 128 - già Londra Matthiesen
- Tav. 22 - Fracanzano Francesco - Sileno ebbro - 156 - 184 - Madrid Prado
- Tav. 23 - Fracanzano Francesco - Bacchanale - 130 - 183 - Parigi collezione privata
- Tav. 24 - Fracanzano Francesco - (particolare 1) Bacchanale - 130 - 183 - Parigi collezione privata
- Tav. 25 - Fracanzano Francesco - (particolare 2) Bacchanale - 130 - 183 - Parigi collezione privata
- Tav. 26 - Fracanzano Cesare o Francesco - Bacchanale - 35 - 51 - Italia mercato antiquariale
- Tav. 27 - Fracanzano Francesco - Lot e le figlie - Italia collezione privata
- Tav. 28 - Fracanzano Francesco - Lot e le figlie - (particolare) Italia collezione privata
- Tav. 29 - Fracanzano Francesco - S. Antonio Abate e San Paolo Eremita - 126 - 150 - firmato e datato 16...4 - Napoli chiesa di S. Onofrio dei vecchi
- Tav. 30 - Fracanzano Francesco - San Giovanni Evangelista - 126 - 103 - Napoli collezione privata
- Tav. 31 - Fracanzano Francesco - San Pietro penitente - 119 - 88 - New York Sotheby's 29 maggio 2003, Parigi Galerie Sarti
- Tav. 32 - Fracanzano Francesco - Filosofo - 81 - 64 - Germania mercato antiquariale
- Tav. 33 - Fracanzano Francesco - Filosofo in meditazione - 92 - 73 - Roma Collezione Di Loreto
- Tav. 34 - Fracanzano Francesco - Testa di vecchia - 61 - 46 - Milano Porro 28 novembre 2009
- Tav. 35 - Fracanzano Francesco (con Recco Giovan Battista) - Bodegon di pesci - 96 - 121 - Bergamo collezione Bottoni Cercena
- Tav. 36 - Fracanzano Francesco - San Pietro - Lecce chiesa di S. Antonio da Padova

- Tav. 37 - Fracanzano Francesco - San Pietro ed il gallo - Spagna collezione privata
- Tav. 38 - Fracanzano Francesco - Santo in preghiera - 62 - 48 - Italia mercato antiquariale
- Tav. 39 - Fracanzano Francesco - Vecchio monaco - firmato ? - Italia mercato antiquariale
- Tav. 40 - Fracanzano Francesco - Diogene - Italia mercato antiquariale
- Tav. 41 - Fracanzano Francesco - Diogene - 98 - 80 - New York Sotheby's 24 gennaio 2008
- Tav. 42 - Fracanzano Francesco - Apostolo - 77 - 61 - Napoli museo di Capodimonte
- Tav. 43 - Ignoto riberesco (Pietro Beato?)- 129 - 102 - Matera collezione D'Errico
- Tav. 44 - Recco Gaetano - Sogno di San Giuseppe - 105 - 77 - Napoli collezione privata
- Tav. 45 - Ricca Giuseppe - San Pietro orante - Milano collezione privata
- Tav. 46 - Van Somer Hendrick - Testa di vecchio - ubicazione sconosciuta
- Tav. 47 - Van Somer Hendrick - S. Onofrio in preghiera - Milano collezione Cicogna Mozzoni
- Tav. 48 - Vitale Filippo - San Pietro in meditazione - 107 - 90 - Napoli collezione privata
- Tav. 49 - Fracanzano Francesco - Interno di cucina - 144 - 203 - Napoli museo di Capodimonte
- Tav. 50 - Rossi Nunzio - Abramo servito dagli angeli - 200 - 149 - Napoli chiesa di Materdomini
- Tav. 51 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Gesù tra i dottori - 97 - 127 - Nantes musée des beaux arts
- Tav. 52 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Ritorno del figliol prodigo 100 - 126 - Napoli museo di Capodimonte
- Tav. 53 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Ritorno del figliol prodigo 94 - 123 - Napoli museo di Capodimonte
(seconda versione)
- Tav. 54 - Ignoto pittore napoletano - Crocifissione di Policrate - 105 - 112 - Napoli collezione privata
- Tav. 55 - Fracanzano Francesco (attribuito) - San Pietro - Italia mercato antiquariale
- Tav. 56 - Fracanzano Francesco (attribuito) - San Pietro - 61 - 48 - Genova antiquario Boetto
- Tav. 57 - Fracanzano Francesco - San Pietro - 70 - 63 - Roma Bloomsbury 25 novembre 2009
- Tav. 58 - Giordano (attribuito) - Filosofo - Italia mercato antiquariale
- Tav. 59 - Ribera (copia da) - Giobbe nel letamaio rimproverato dalla moglie - Italia mercato antiquariale
- Tav. 60 - Ignoto pittore genovese - Sansone e Dalila - 90 - 69 - Milano Christie's 28 novembre 2007
- Tav. 61 - Fracanzano Francesco (attribuito) - S. Barbara condotta al martirio - 124 - 173 - Napoli museo civico



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. 18



Tav. 19



Tav. 20



Tav. 21



Tav. 22



Tav. 23



Tav. 24



Tav. 25



Tav. 26



Tav. 27



Tav. 28



Tav. 29



Tav. 30



Tav. 31



Tav. 32



Tav. 33



Tav. 34



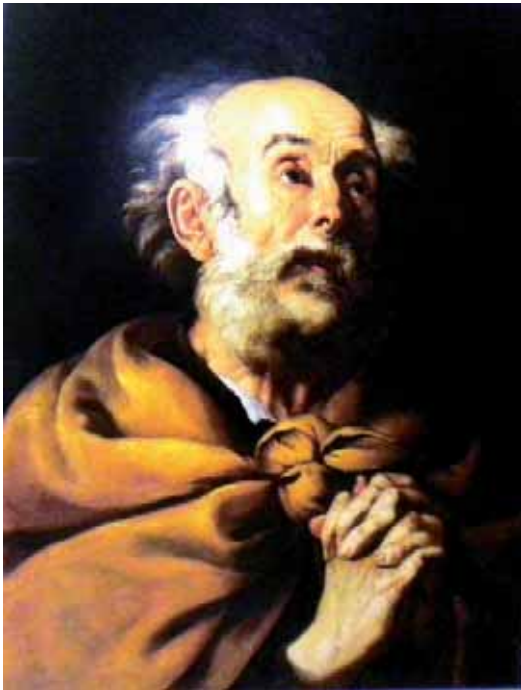
Tav. 35



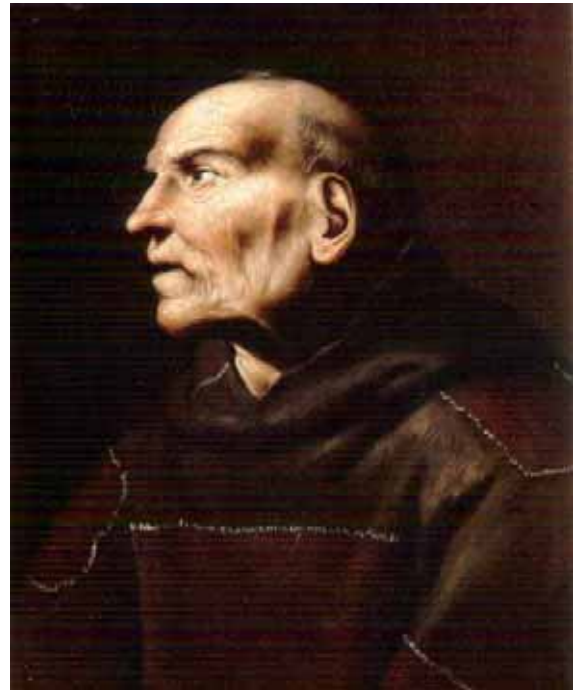
Tav. 36



Tav. 37



Tav. 38



Tav. 39



Tav. 40



Tav. 42



Tav. 41



Tav. 43



Tav. 44



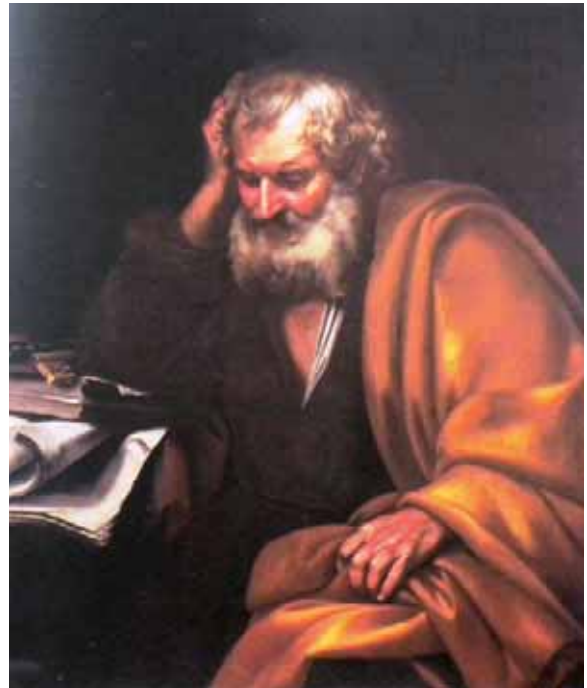
Tav. 45



Tav. 46



Tav. 47



Tav. 48



Tav. 49



Tav. 50



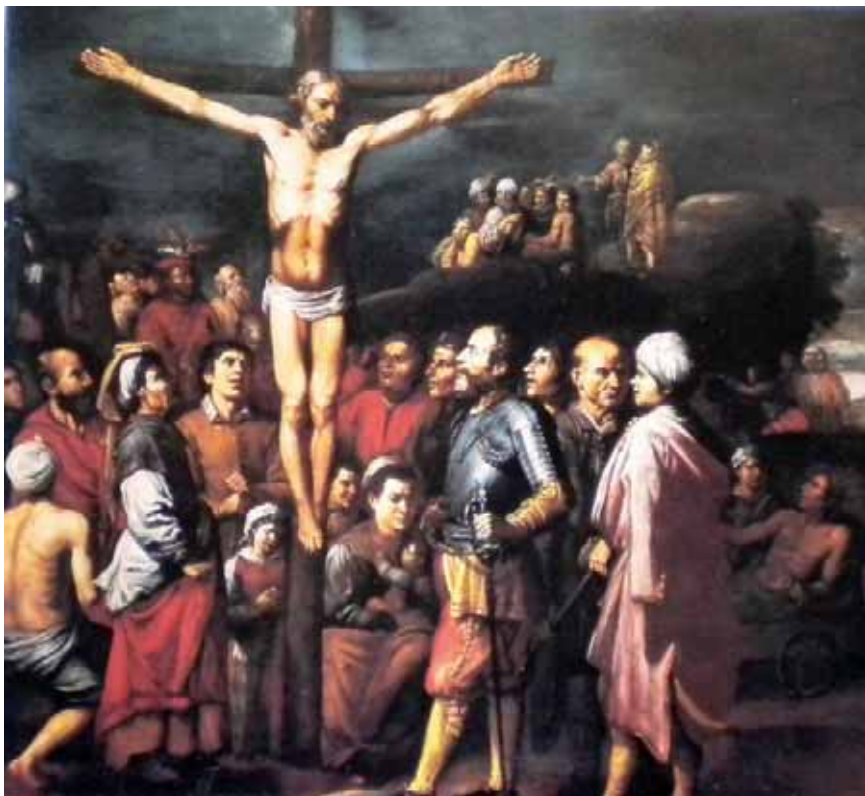
Tav. 51



Tav. 52



Tav. 53



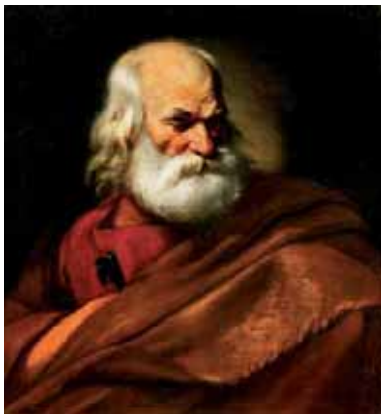
Tav. 54



Tav. 55



Tav. 56



Tav. 57



Tav. 58



Tav. 59



Tav. 60



Tav. 61

Libri d'arte di Achille della Ragione

- A. della Ragione - *Collezione della Ragione*, Napoli 1997
- A. della Ragione - *Collezione Pellegrini*, Cosenza 1998
- A. della Ragione - *Il secolo d'oro della pittura napoletana (10 vol.)*, Napoli 1998-2001
- A. della Ragione - *Capolavori ed inediti nelle collezioni private napoletane*, Napoli 1999
- A. della Ragione - *Ischia sacra, guida alle chiese*, Napoli 2005
- A. della Ragione, R. Pinto - *Giuseppe Marullo*, Salerno 2005
- A. della Ragione - *Pacecco De Rosa opera completa*, Napoli 2005
- A. della Ragione - *Giuseppe Marullo opera completa*, Napoli 2006
- A. della Ragione - *Il seno nell'arte dall'antichità ai nostri giorni*, Napoli 2006
- A. della Ragione - *Aniello Falcone opera completa*, Napoli 2008
- A. della Ragione - *Il nudo femminile sdraiato*, Napoli 2009
- A. della Ragione - *La natura morta napoletana dei Recco e dei Ruoppolo*, Napoli 2009
- A. della Ragione - *Massimo Stanzione e la sua scuola*, Napoli 2009
- A. della Ragione - *Agostino Beltrano. Uno stanzionesco falconiano*, Napoli 2010
- A. della Ragione - *Carlo Coppola opera completa*, Napoli 2010
- A. della Ragione - *Niccolò De Simone. Un geniale eclettico*, Napoli 2010
- A. della Ragione - *Pittori napoletani del Settecento. Aggiornamenti ed inediti*, Napoli 2010
- A. della Ragione - *La natura morta napoletana del Settecento*, Napoli 2010
- A. della Ragione - *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli 2011
- A. della Ragione - *Nuovi Saggi sui pittori napoletani del Seicento*, Napoli 2011
- A. della Ragione - *Giacomo Farelli opera completa*, Napoli 2011
- A. della Ragione - *Andrea De Lione insigne battaglista e maestro di scene bucoliche*

Tutti i libri si possono acquistare presso la libreria Libro Co. Italia, tel. 0558229414 / 0558228461, e-mail: libroco@libroco.it, o la libreria Neapolis, tel. 0815514337, email: info@librerianeapolis.it, oppure contattando direttamente l'autore, e-mail: a.dellaragione@tin.it

Di prossima pubblicazione

- A. della Ragione - *La pittura napoletana del Seicento (repertorio fotografico) tomi I-II*
- A. della Ragione - *La napoletanità nella storia dell'arte*
- A. della Ragione - *Giacomo Del Po opera completa*
- A. della Ragione - *Storia del cane tra arte, letteratura e fedeltà*



€ 45,00